

RITMO

AÑO LI • NUM. 509 • MARZO 1981 • PRECIO: 225 PTAS.



LA ENSEÑANZA MUSICAL:
¿NUEVOS PLANES DE EGB?

LA DOBLE VIDA DE
CHARLES IVES

RECUERDOS DE SIR JOHN
BARBIROLI

ENTREVISTA A

KLAUS TENNSTEDT

STRAVINSKY «SUPERSTAR»

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO LI • MARZO 1981 • NUM. 509

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.

SUSCRIPCIÓN 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 Allier, 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 Corrés y José Doménech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Vizcaya).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

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

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

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

Sumario

	Pág.
EDITORIAL: Tema obligado: Educación musical	5
Querido Federico:, por Angel—F. Mayo	7
CARTAS	8
La doble vida de Charles Ives, por Enrique Martínez Miura	9
Recuerdos de Sir John Barbirolli, por Enrique Pérez Adrián	12
Entrevista a Klaus Tennstedt, por José Luis Pérez de Arteaga	16
Stravinsky «Superstar». A los diez años de la muerte de Igor, por Santiago Martín Bermúdez	23
La educación musical en España. Programas renovados, por Rafael Martínez	27
Educación psicomotriz y educación musical, por Mari An- geles Cosculluela y Mari Carmen Farah	30
El padre José Ignacio Prieto (1900—1980), por José López Calo, S. J.	34
DISCOTECA BASICA: Arnold Schoenberg: Variaciones, op. 31 , por José Luis Pérez de Arteaga	36
DISCOS EDITADOS: Relación de los discos editados entre el 1 de febrero y el 10 de marzo de 1981	41
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Estudios:	
Dos Ashkenazy y dos De Larrocha, por «I TADDEI»	44
Raff y los límites de la Música programática, por Santi- ago Martín	44
Shostakovich—Haitink, por José Luis Pérez de Arteaga	45
OTRAS CRITICAS DISCOGRAFICAS:	44
Comentan: Xosé Aviñoa, Santiago Bueno Salinas, Pablo Cano Capella, Xoan Manuel Carreira, Manuel Gallarín, Manuel Gomis, Santiago Mar- tín, Enrique Martínez Miura, Arturo Reverter y Luis Sales.	
Discos para las cenas del rey:	57
Comentan: Gonzalo Badenes, Xoan M. Carreira, Pedro González Mira, «I Taddei», Santiago Martín, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz, Luis Sales y José Luis Vidal.	
LIBROS:	61
Comentan: José López Calo, Santiago Martín, José Luis Pérez de Arteaga y Arturo Reverter.	
MUSICA OTRA: Los viernes «Elenfante», por Llorenç Barber	63
DON TADDEO IN BARCELONA: Apretada agenda musi- cal. Temporada Gran Teatro del Liceo (II), por «I Tad- dei»	65
DE MADRID AL CIELO: Un gran protagonista: Bela Bartok, por Arturo Reverter	70
PAIS MUSICAL:	
— Baleares, por Lorenzo Galmés Camps	77
— Guipúzcoa, por Juan Urteaga	77
— La Coruña: Ouer logo aquí a pintura, que varia, agora deleitando, ora insinando, por Xoan M. Car- reira	78
— Las Palmas, por Carmelo Dávila Nieto	79
— Valencia: Donde se prosigue la graciosa aventura del titiritero, con otras cosas de verdad harto buenas, por Gonzalo Badenes Masó.	79
NOTICIAS:	
— Noticias	84
— Con nombre propio	85
— Cartelera	87
DIRECTORIO COMERCIAL	89
Indice de anunciantes	90

¿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 vatios 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

tcc

TCA TECNICAS AUDIO, S.A.

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

TEMA OBLIGADO: EDUCACION MUSICAL

Conscientes siempre de la incuestionable importancia que la educación musical tiene para la sociedad española en el área de la Cultura, muchas han sido las oportunidades en las que hemos traído a nuestras páginas opinión autorizada sobre la materia, incluso la nuestra propia en varios editoriales. Concretamente, en junio de 1975, ya mediado el plazo marcado para la total puesta en marcha de la Ley General de Educación, señalábamos el no haber sido aún iniciada la educación musical establecida por dicha Ley en la EGB, precisamente por la carencia, por aquellas techas, de una planificación adecuada, a la par que clamábamos por la inmediata puesta en práctica del tema y propugnando por que **se contase con las opiniones más cualificadas** que pudieran garantizar su elaboración más satisfactoria.

Traemos la referencia en oportunidad de la reciente promulgación de la Orden ministerial de 17 de enero de 1981 (B.O.E. de 21 de enero), por la que se renuevan los programas de las enseñanzas para Preescolar y EGB, disposición obviamente trascendental para el mundo de la Música, al señalar un programa de educación obligatorio para todos los Centros y profesores del Estado español —excepción hecha de los entes autonómicos que establezcan los suyos propios—, y determinar niveles básicos que deberán ser superados obligatoriamente por toda la población escolar, que a su vez son vinculantes a efectos de edición de textos y de material escolar.

Realizado por experto en la materia, para tratar de paliar el escaso eco que —al menos en la parte que nos afecta— la disposición ha merecido en los medios generales de información, publicamos en este número un estudio en el que se contempla en profundidad esta renovación de programas y sus características estructurales, y desde este editorial tenemos el deber de expresar nuestra coincidencia con la conclusión a que llega nuestro colaborador, refrendándola y manifestando a la vez nuestra perplejidad, nuestra extrañeza ante la discrepancia existente entre los criterios reiteradas veces expuestos por la Dirección General de EGB, que quiere unos programas **precisos, bien definidos, coherentes y sistemáticos**, y los que hayan podido presidir la elaboración del programa musical a que nos venimos refiriendo.

Por ello, cabe preguntarse: ¿quiénes han elaborado este programa, a quiénes se ha consultado?... Según la propia Dirección General, en los grupos de trabajo de la renovación de programas «han participado fundamentalmente maestros y profesores en situación de servicio activo, especialistas, científicos para las diversas áreas, pedagogos, psicólogos y técnicos del Ministerio de Educación». Sin embargo, los incongruentes resultados nos hacen considerar que no puede haber sido así, al menos en lo que afecta a la parte musical.

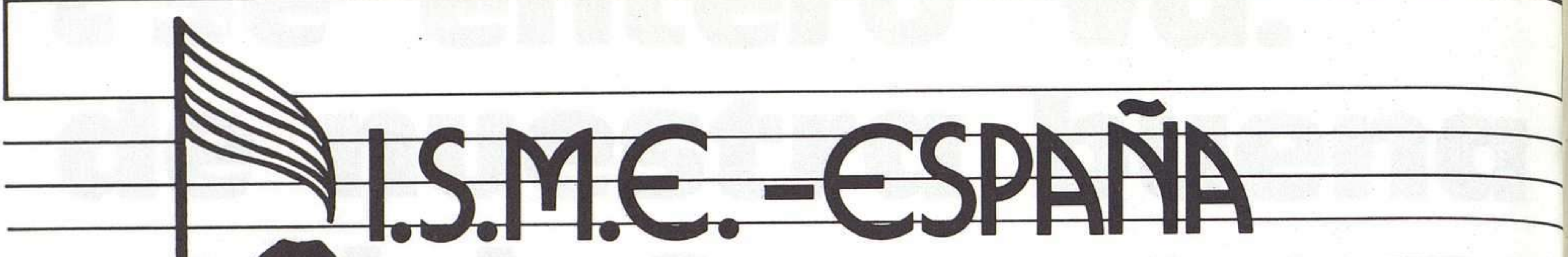
Resulta, pues, evidente que la realización de estos programas en el área musical no es acertada, consecuencia primordialmente de un gran fallo cometido, que radica, a nuestro juicio, en la ausencia de aquel factor que ya puntualizábamos y pedíamos en 1975: la **cualificación de quienes elaborasen esos programas**, y que

desde aquí y ahora, de una vez por todas, volvemos a pedir, para que, en la medida de lo posible, y por si aún se llegara a tiempo, pueda lograrse la idoneidad plena en los que restan por realizarse: los correspondientes a los Ciclos Medio y Superior, que han de ser sancionados en fechas bastantes próximas, concretamente, la del próximo 30 de abril para los del Ciclo Medio.

Mas, tras estas reflexiones, permitásenos exponer también otras complementarias y oportunas consideraciones, ya que resultaría ingenuo pensar que el panorama de la educación musical de España va cambiar por el simple hecho de la puesta en marcha de unos programas —sin dejar de reconocer que es un paso importante—, incluso dando por supuesto que su realización hubiera sido presidida por las mayores cotas de acierto.

Es coincidente el sentir de todos —y así lo hemos expuesto siempre— en que la permanente crisis musical que la sociedad española padece en todas y cada una de sus múltiples vertientes está asentada en la tan repetida general ausencia de la educación musical que siempre ha sufrido nuestro pueblo, y que la única esperanza de llegar a superar dicha crisis solamente será posible si se logra llevar a cabo una auténtica política de educación en esa especialidad, a todos los niveles, pero fundamentalmente, muy en serio y con el mayor énfasis, desde los más inferiores, con una planificación veintañal, mínimo necesario para conseguir una estabilización de la educación y de la vida musical de nuestra sociedad como un hecho natural y según lo está hoy en los llamados países desarrollados. Y causa fundamental para conseguir tales efectos habrá de serlo sin género alguno de dudas una acertada planificación educativa musical, pero con programaciones acompañadas de planteamientos que, **como cuestión primaria**, cuenten con equipos de educadores altamente preparados en todas las áreas de la Cultura, y sin que suponga excepción la de la especialidad musical. ¿De qué serviría una programación ideal, incluso con un horario adecuado (no conseguido, por cierto, en la que acaba de aprobarse), si la formación musical de los educadores —como habitualmente sucede en un vasto sector de los maestros actualmente en ejercicio, y salvando muy honrosas excepciones— padece un alto grado de carencia, y el sector del músico profesional, que la posee por titulación, no tiene acceso al ejercicio de la pedagogía escolar por falta de planificación o de presupuesto?...

El tema de la crisis de la educación musical que sufrimos en nuestro país ciertamente es rancio, y sin solucionarla no dejarán de serlo tampoco tantos otros apuntados últimamente aquí, en nuestros editoriales: Conservatorios, Orquestas, Opera, Auditorios... Es vital, pues, que por nuestras autoridades culturales, con voluntad común de superarla, se aborde con la máxima seriedad la puesta en marcha de esa tan deseada como necesaria política educativa en el campo de la Música. Sólo así podrá erradicarse el analfabetismo musical que sufre nuestro pueblo, para que algún día la Música llegue a interesarle a los mismos o mayores niveles que otras materias, y tenga fe —él y sus representantes en las Cámaras— en la rentabilidad de cuantas inversiones presupuestarias deban hacerse en favor de su más ambicioso desarrollo.



I.S.M.E. - ESPAÑA

INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION
•UNESCO•

INVITA a los lectores de
esta revista a visitar el

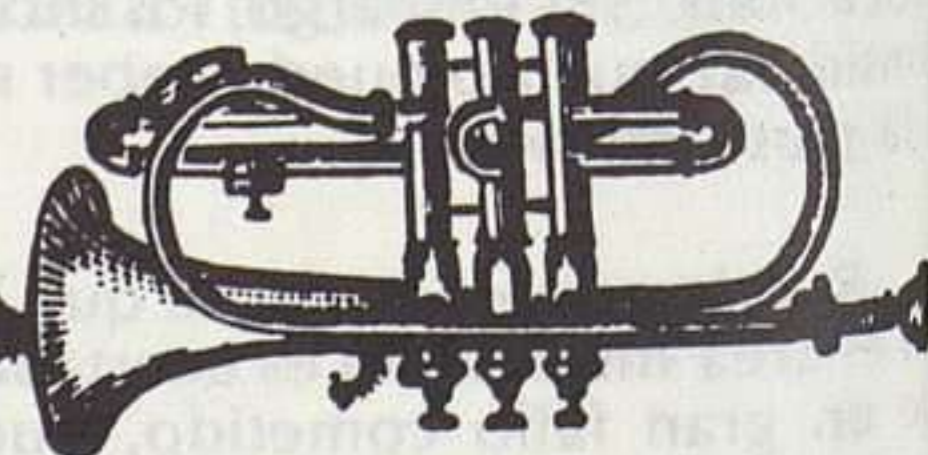
Pabellón de la Música

en EXPO-OCIO 81
(LA FERIA DEL TIEMPO LIBRE)

Recitales ★ Conciertos
Kiosko de la Música
Instrumentos ★ Partituras
Grabaciones ★ Demostraciones
Aula Piloto de la Música

● 25 ABRIL-3 MAYO ●
RECINTO FERIAL DE IFEMA.
CASA DE CAMPO-MADRID

INFORMACION: I.S.M.E. España - Aranda, 17 - Teléf. 226 65 33. De 16.00 a 18.00 H.
EXPO-OCIO-Joaquín M.^a López, 23 Teléfs. 449 48 00 - 449 49 16



QUERIDO FEDERICO: (*)

Te fuiste como deseabas, de improviso, en tu casa, sin tumultos ni demoras, a la vez aceptado y sorprendido por tu muerte. Apenas un mes antes habías compartido mi mesa y la de mi familia, en Madrid; y mi hija Elena, de cinco años de edad, que es el «mensajero alado» de nuestra tribu, te había canturreado una canción infantil que tiene por protagonista a un tal Federico. Tú te reías divertido, y por una extraña asociación de ideas, pensaba yo en tu viudez prolongada, desde hacía casi treinta años. Habías peregrinado como neófito a Bayreuth en 1953, aún con el dolor en los ojos, en la palabra y en los sueños. Lloraste allí al escuchar la despedida de «Wotan» y «Brunilda» en las voces de Hans Hotter y Martha Modl. Tu perseverancia en tu catarsis hizo que nos conociéramos en 1962, cuando yo era tramoyista de pacotilla y tú acudías a felicitar a Victoria de los Angeles—lírica «Elisabeth»— en compañía de tu hija Tere y de los matrimonios Cantín y Torné.

Tras los ripios, de sobremesa algunos comentarios sobre la situación política y económica, y en seguida a lo nuestro: los programas de Pro Música en la primavera de 1981, tus viajes previstos a Munich y a Salzburgo, la posibilidad de coincidir este año nuevamente en Bayreuth —disipadas en parte las pesadillas de la desmitificación— y la audición de «bocados» exquisitos: cosas del *Tristán* bayreuthiano de Jochum; Martha Modl en el también bayreuthiano *Tristán* de Karajan; el «*Rosenkavalier*» muniqués de Knappertsbusch —tu obra definitivamente favorita— en comparación sensible con las grabaciones «legales» de Erich Kleiber y Herbert von Karajan...; y, al final, la mágica frase de «tu» «Eva», Elisabeth Grümmer, al coronar al «Walther» con el inefable trémolo: «Nadie como tú...».

Si esta tarde estuvieras aquí, conmigo, la dimisión de Adolfo Suárez, la tejerada y la aventura del nuevo y melómano presidente del Gobierno habría prolongado algunas lógicas demandas tuyas sobre mi decisión, tomada hace varios meses y hoy cristalizada, de dejar la subdirección de RITMO y renunciar a la responsabilidad de sostener la línea editorial que se ha prolongado en la Revista desde enero de 1977 hasta el primer número de 1981. Sabes que yo alimentaba la ilusión de llegar a 1983, para dedicar «lógicamente» a Wagner —mi particular manía dentro de mi generalizada melomanía— un número extraordinario «comm'il faut». Pero también sabes que desde julio pasado la suerte estaba echada, porque RITMO se ha hecho siempre gracias al esfuerzo desmesurado de muy pocas personas, y al no poder yo continuar mi actividad de destajista —por causas profesionales—, era inconveniente y hasta inútil ali-

mentar ilusiones poco realistas. El cambio debe producirse en el momento oportuno, y sinceramente, creo que éste es uno de esos momentos cruciales.

Recordarás que llegué a RITMO justamente cuando se iniciaba la transición política. Desde el principio vi claro que, en esa circunstancia, la razón de ser de esta Revista casi cincuentenaria debía hacerse fuerte en su especialización e independencia. Si en algo había de significarse RITMO, ese algo debía ser más que nunca la Música y su devoción. Con ideas buenas, medianas y malas; con aciertos y errores, procuré dirigir el esfuerzo de la Redacción a esta meta: crear un entrelazado de relaciones con los músicos vocacionales y con los aficionados, con los enamorados de la Música. El «Correo de Ritmo» es hoy la cabal expresión de que ese objetivo se ha alcanzado. Alguien me dijo muy al principio: «No te preocupes; si no llegan cartas, las escribiremos nosotros». Afortunadamente, no ha sido necesario acudir a tan cuestionable procedimiento. Nos han sobrado las consultas, las adhesiones, las puntualizaciones, las discrepancias «constructivas» y hasta las airadas o de ruptura. En estos años, creo que es justo reconocer que RITMO alcanzó su cincuenta aniversario en un clima de libertad, renovación e inquietud que contrasta con la atonía, la confusión o el sensacionalismo de muchas publicaciones. Pocos nombres dejaron la Revista. De estos pocos, la mayoría por inevitables razones profesionales: contados fueron los casos de incompatibilidad o disonancia. A veces, no es soportable la independencia crítica ejercida con todas las consecuencias. Pero uno de los legítimos orgullos de esta etapa ha sido la incorporación nutrida de nuevas voces y entusiasmos, que ahora quiero, precisamente, resumir o simbolizar en la constitución de la Redacción de Barcelona, que ya había ganado tu sincero aprecio y en el de otros numerosos aficionados catalanes.

RITMO-Institución ha perdurado cincuenta años más allá de las circunstancias y las personas. Avizorante hoy desde la tercera generación dentro de la unidad en el destino familiar que la señala desde el inicial y casi mítico 1929, pronto vamos a escuchar la voz de una Redacción de nuevo ilusionada y, probablemente, más profesional que la que yo tuve el honor —y hasta el placer— de «domesticar» a lo Saint-Exupéry. Sólo me queda desear a esta Redacción que no le falte un —o muchos— Federico Marimón, como tú, atento a consultar la Revista para programar sus viajes musicales o para compulsar un grado de discrepancia. Hasta siempre, querido Federico, con mi añoranza y todo mi afecto.

ANGEL.-F. MAYO.

(*) Federico Marimón Grifell falleció repentinamente en la noche del 29 al 30 de diciembre de 1980. Burgués. Abogado. Fabricante. Banquero. De la derecha civilizada de toda la vida. No sé se nació en la misma Barcelona, pero claramente barcelonés por lo fino. Próximo a Francia. Cercano a Italia. Enamorado de Centroeuropa. Español sin condiciones ni reticencia. En posesión de virtudes características de la buena gente catalana: inteligente, sentido común y discreción. Y aficionado a la Música, lo que se dice un gran aficionado, con actividades de organización musical en algún momento de su vida y permanente militancia entre el público. Desde 1953, figura familiar en los Festivales de Bayreuth, Munich y Salzburgo. Formaba allí grupo testimonial con Antonio Rosell, Antonio Cantín y el inolvidable Teodoro Torné, que con Cantín fuera largos años animador del Junior Club de Barcelona. Fundador de Pro Música y uno de los promotores de la visita de las huérfanas de Bayreuth al Liceo en 1955. Depositario desde entonces —

por supuesto, en el Banco— de algún importantísimo manuscrito de Wagner, confiado a él por Winifred hasta 1966, ignoro por qué razones, aunque asistí a la conversación en cuyo transcurso la nuera del autor de *Tristán* solicitó la devolución y agradeció a Federico Marimón su ayuda. «Jubilado» voluntariamente al sentir disminuir sus facultades físicas, intensificó sus viajes musicales. Le envidié mucho por el Monteverdi de Zürich, por el *Palestrina* pfitzneriano de Munich, por el *Parsifal* karajaniano de Salzburgo; pero me traía puntualmente un ejemplar de los programas, y más de una ilustración en RITMO tiene este origen. Fuimos, somos, amigos, verdaderos amigos; pese a las diferencias de edad, economía y talento. Nos unió el común e insobornable amor a la Música. No me faltó su consejo, y mi actividad en RITMO siempre tuvo presente a Federico Marimón como ejemplo de uno de los sectores de aficionados a los que quise hacer atractiva nuestra veterana publicación. Más de una vez calculé entrevistarle en toda regla; pero desis-

tí invariablemente al pensar que su sentido de la discreción privaría al lector de sus mejores y más sabrosas confidencias musicales. Un deshonesto demonio me tentaba en ocasiones para tomar en cinta magnética sus recuerdos y confidencias; pero yo no soy un profesional de la información, me encontraba de su lado, y al fin y al cabo éramos dos amigos conversando para nuestro íntimo disfrute. Posiblemente en 1983, al conmemorar el centenario de la muerte de Wagner, Federico Marimón nos hubiera relatado, por amistad, de las luces y sombras de la penúltima Barcelona wagneriana. Ya no podrá ser en este mundo. Más el tiempo, que para Hofmannstahl, en boca de la «Mariscala», «también es una criatura del Padre que nos ha creado a todos», jugará al fin su inaplazable baza; y su triunfo quizá signifique el reencuentro en el «resonante todo» de «Isolda», donde la Palabra deviene en Música, y la Música en panteístico demiurgo.—A.-F.M.

CARTAS

Tarrasa, 22 de enero de 1981

Señores:

En primer lugar debo felicitarles por su labor, tan encomiable, en propagar cultura por todo este país, que falta nos hace.

Soy un asiduo lector de su Revista, que tengo veintiún años, y aparte de mi trabajo diario canto en una coral de esta ciudad, por lo que frecuentemente salimos por esos mundos de ahí a «desfacer entuertos» y deleitar al auditorio.

Comprendo, cuando entrevistan ustedes a algún cantante, las dificultades extremas de interpretación, afinación, dicción, etc., ya que lo sé por propia experiencia.

Creo que la música es, como dijo el profesor David D. Boyden en su libro *Introducción a la música*, refiriéndose al apartado de que «tomar parte en una interpretación suele ser fuente de gratificaciones y placeres insospechados, que sólo pueden apreciar los que alguna vez lo han experimentado», y es cierto. No se trata tan sólo de educar con virtuosismo el oído, sino de ser partícipes de una obra y de su ejecución.

A mí me es mucho más fácil entender una obra coral y oír todas sus voces, debido a que yo también canto en una agrupación parecida, y sé extraer en su contexto la armonía que encierran las voces, toda vez, digo, porque soy actor de esa obra.

Sus críticas están bastante acertadas, pero siempre hay que ser comedidos, en muchos aspectos, pues quizás a veces se desprende una cierta tolerancia por tal o cual interpretación que, a lo sumo, es lógica, debido a que quien lo comenta es un ser humano y no Dios, o el autor; pero, en resultados de todo ello, es bastante equilibrado.

Sólo me resta desearles mucho éxito, y gracias por leer esta carta.—**JUAN FRANCISCO MARTOS PARRA.**

Barcelona, 5 de febrero de 1981

Señor director de Revista RITMO.
MADRID.

Muy señor mío:

Como suscriptor de su Revista, le agradecería, si fuera posible, la inserción en la sección «Cartas» de la misma de mi petición. Deseo hacerme una colección, por períodos cronológicos de tiempo, de interpretaciones tomadas en directo de actuaciones del tenor José Carreras en los diferentes teatros nacionales y extranjeros en los que ha actuado. Si algún lector posee material tomado en vivo de cualquiera de estas actuaciones, le agradeceré se ponga en contacto conmigo, para empezar nuestro posible intercambio, ya que yo soy poseedor de bastantes de sus actuaciones en España y, sobre todo y lamentablemente, fuera de ella.

Con gracias anticipadas, quedo su atto. s. s.
JORGE SOSPEDRA.

Mis señas: Calle de Sants, 59. Barcelona-14.—

Vigo, 6 de enero de 1981

Señor director:

Como no está en mi ánimo robarles demasiado espacio, paso, sin mayores preámbulos, a formularles algunas preguntas cuya respuesta les agradezco de antemano:

— ¿Cuál es la dirección de la **Sociedad Jascha Horenstein**?

— Sé que Deutsche Grammophon publicó hace algún tiempo un álbum conmemorativo

del aniversario de Hans Werner Henze, y que también Decca posee alguna grabación de este compositor; pero quisiera saber si existe alguna otra y en dónde está publicada, en su caso.

— ¿Están reeditadas en alguna parte las grabaciones Vox de los primitivos **Meistersinger** de Kempe y otras óperas que la Casa había publicado hace años?

— ¿Se puede conseguir en algún país la grabación de la **11.ª sinfonía** de Shostakovitch por André Cluytens?

Reiterándoles mi agradecimiento, queda suyo.
JORGE GONZALEZ RODRIGUEZ.

RESPUESTA

1. No conocemos señas de ninguna Sociedad dedicada a Jascha Horenstein.

2. Prácticamente, toda la obra de Henze ha sido editada por Deutsche Grammophon. Las grabaciones de Decca a que usted se refiere entendemos que son anteriores a los años sesenta. No conocemos otras interpretaciones de Henze en sellos discográficos distintos de los indicados.

3. Sí, EMI los ha publicado en «casi» toda Europa entre 1979 y 1980. Tendría que aclararnos a qué otras óperas se refiere.

4. Puede usted obtenerla en cualquier buen comercio francés.—**LA REDACCION.**

Granada, noviembre 1980

Revista RITMO.

Muy señores míos:

Les agradecería me informasen sobre las versiones (si las hubiese) de la obra completa de Chopin, así como de la calidad musical y de grabación que les merecen dichas grabaciones.

Agradeciéndoles de antemano su amabilidad, aprovecho la ocasión para felicitarles por la especializada línea de su Revista.

Atentamente le saluda,

JOSE MANUEL JIMENEZ AYLLON

RESPUESTA

A propósito de su consulta sobre la existencia de ediciones completas de la obra de Chopin, le informamos que como integral sólo existe la Edición Nacional Polaca de toda su obra. La grabación no es de gran calidad, ni mucho menos.

También existen dos grandes antologías:

— Rubinstein (RCA), de gran interés, que de vez en cuando se importa.

— Harasiewicz (Philips), de interés mucho menor, que sí se puede encontrar en España.

Quedamos a su disposición.—Por la Redacción, **SANTIAGO MARTIN.**

Madrid, a 7 de enero de 1981

Revista RITMO.

Madrid-34.

Muy señores míos:

Les agradecería me informaran sobre las siguientes obras de W. A. Mozart:

1.º ¿Existe alguna grabación completa de la cantata *Die Schuldigkeit des ersten gebotes*, KV-35 (La Obligación del Primer Mandamiento)? Sólo he encontrado algunas arias sueltas de la primera parte, que es la que compuso Mozart. Si existiera, ¿dónde podría adquirirla?

2.º ¿Existe igualmente alguna grabación de la *Grabmusik*, KV-42 (Cantata de Pasión)?

3.º De la ópera *La Finta Semplice*, KV-51 tengo la grabación histórica de B. Paungartner, pero no incluye los recitativos. ¿Existe alguna grabación completa? ¿Dónde adquirirla en su caso?

4.º Las óperas *Ascanio in Alba* e *Il Sogno di Scipione* creo que fueron grabadas por Basf y

DG en ediciones anteriores de la Semana Mozart, de Salzburgo. ¿Sería posible adquirirlas hoy? De hecho, en Londres y París no pudieron darme noticias.

5.º ¿Existe alguna grabación de *Apollo et Hyacinthus*, KV-38 que pueda adquirirse?

Muy agradecido de antemano.

Atentamente.—**LUIS ALBA MEDINILLA.**

RESPUESTA

— **XV 35:** La Mozarteum pretende publicarla este año, con dirección de Sawallisch, según versión dada a conocer en 1979.

— **KV 42:** La grabará Claudio Abbado con Lucia Popp, para Deutsche Grammophon, tal vez este mismo año.

— **KV 51:** No existe otra versión por el momento.

— Este año pasado ya existían en Londres y París ejemplares del *Sogno*, dirigida por Hager, Deutsche Grammophon. Este sello adquirió las grabaciones de las óperas juveniles de Mozart que Hager grabó para Basf y ya las ha publicado todas, incluso el *Ascanio*.

— **KV 38:** Precisamente se ha empezado a grabar este mes de enero, dirigida por Hager, con Auger, Mathis, Schmidt, Schwarz y Rolfe-Johnson.

Quedamos a su disposición.—**LA REDACCION.**

Monóvar, 13 de enero de 1981

Señor director de RITMO.

Estimado señor:

Mucho le agradecería me informase sobre dos obras que pronto me gustaría adquirir, ya que estoy interesado en su adquisición.

Tales obras son las siguientes:

— **Concierto para piano y orquesta en Si bemol**, de Tchaikowsky.

— **Los Planetas**, de Holts.

Para ello, si fuese muy amable, quisiera me dijera qué versiones existen en España; es decir, qué mejor versión, a su parecer, para yo poder adquirirlas.

En espera de sus noticias, dándole las gracias anticipadamente, reciba un cordial saludo.

Atentamente. **ADOLFO GARCIA FALCO.**

RESPUESTA

Estimado señor: Pasamos a informarle sobre las obras que usted nos consulta, según nuestro criterio:

— Concierto para piano, de Chaikowsky:

Horowitz-Toscanini para RCA. Se puede encontrar en España, de importación. El sonido no es malo, teniendo en cuenta la época, pero no es moderno.

Gilels-Reiner para RCA.

Berman-Karajan para Deutsche Grammophon. Pero si usted tiene algún amigo en Estados Unidos, pídale que le envíe la versión Horowitz-Szell, que se grabó para su publicación, pero que problemas contractuales impidieron apareciera en el mercado. Sin embargo, los piratas, con su filantropía y sentido comercial, la dieron a conocer a su manera. Esta sí que es la versión de referencia, aunque las otras no son ninguna tontería.

— Los Planetas:

Acabamos de darle un premio como mejor producción en serie económica a la versión de Bernstein (CBS). Es tal vez la mejor, aunque existen otras versiones interesantes: Steinberg (Deutsche Grammophon).

Haitink (Philips, descatalogada hace tres o cuatro años).

Previn (EMI).

Quedamos a su disposición.—Por la Redacción, **SANTIAGO MARTIN.**

LA DOBLE VIDA DE CHARLES IVES

Por ENRIQUE MARTINEZ MIURA

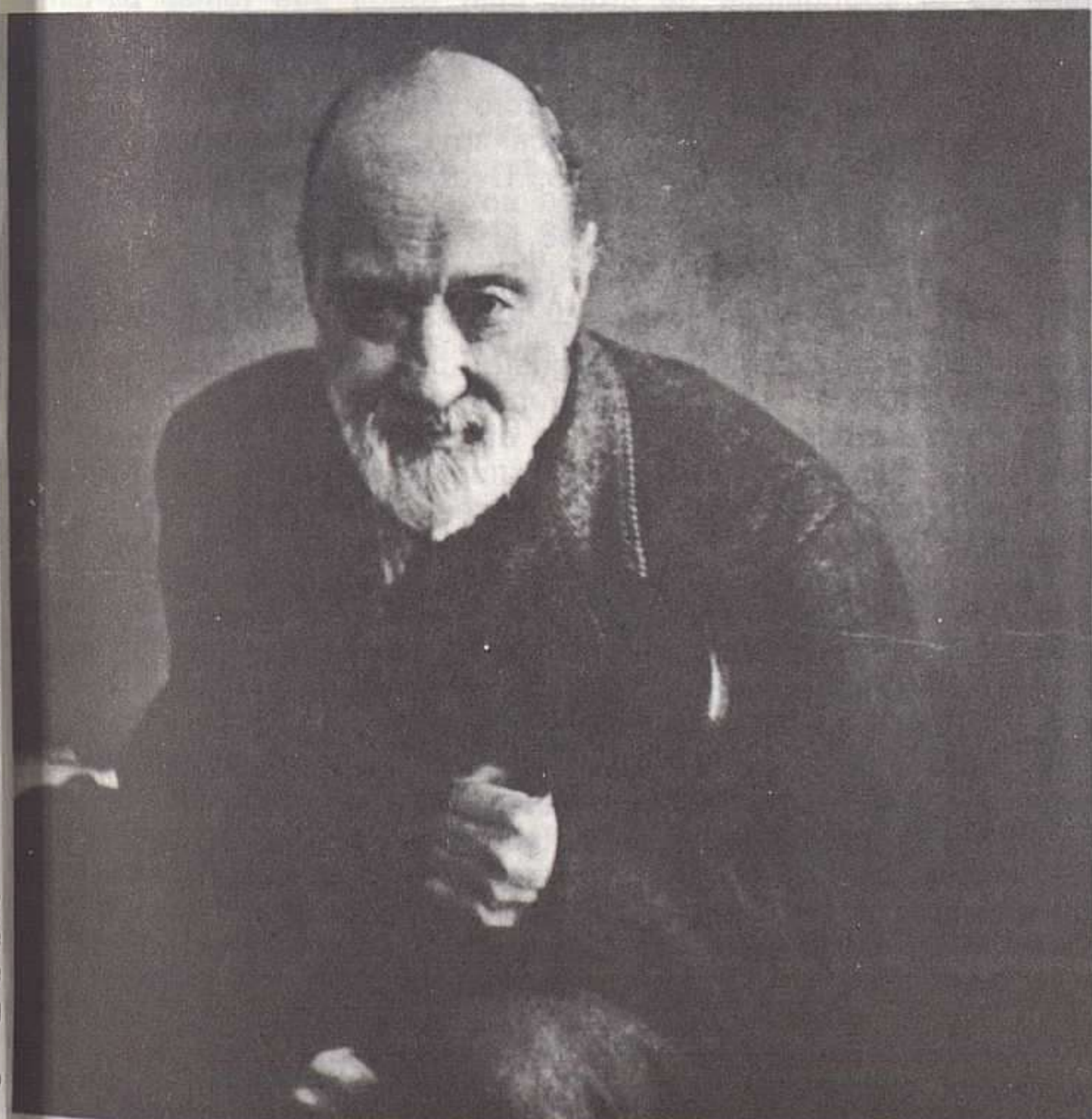
UNA PATERNIDAD MUSICALMENTE «RESPONSABLE»

Charles Ives es considerado actualmente como el primero y más genuino representante de la creación musical norteamericana, auténtico «pionero» de muchas de las vanguardias actuales o pasadas. En su obra pueden encontrarse polirritmos, politonalidad, ejecución simultánea de piezas distintas, aspectos espaciales, cierto grado de aleatoriedad, ingenuismo y otros muchos procedimientos que se adelantaron a los de Schönberg, Strawinsky o Bartok. El descubrimiento y reconocimiento de este «genio olvidado» se realiza tan sólo después de la segunda guerra mundial, y aún queda mucha labor por realizar en el conocimiento de ciertas parcelas de su obra, aún hay que llevar a cabo importantes estudios sobre los manuscritos originales, en los que es frecuente encontrar diferentes escrituras de una misma obra.

Charles Edward Ives nació en Danbury, Connecticut, el 20 de octubre de 1874, en un ambiente provinciano, aunque al mismo tiempo fuera altamente estimulante. Su padre, George Ives, era director de banda —durante la guerra civil lo fue del primer regimiento de artillería pesada de Connecticut, banda considerada como una de las mejores entre las militares—, y tocaba una amplia gama de instrumentos: corneta, violín, piano y órgano. Pero lo que caracterizaba a George Ives era su constante inquietud investigadora, aspecto que habría de influir hondamente en su hijo Charles, que ya nunca se dejaría llevar por lo convencional. En muchos sentidos puede decirse que Charles Ives compuso la música que no escribió su padre, quien, a pesar de sus múltiples actividades e intereses musicales, o quizá por ello, nunca fue compositor. Ives toma muy temprano contacto con la música, y en su iniciación pronto incluye su padre procedimientos poco «ortodoxos»: cantar en tonalidad distinta a la del acompañamiento pianístico, entonar escalas en cuartos de tono, simultanear piezas... Todo ello se verá posteriormente incluido en su obra; pero, contra lo que pudiera pensarse, la formación musical de Ives no se basa solamente en estas «originalidades», sino también en el estudio serio y continuo de la armonía, el contrapunto y la obra de Bach.

En 1894 ingresa Ives en Yale, donde va a tener el primer choque con el rígido academicismo que impera. En esta ocasión la tradición germánica de segunda mano la encarna el profesor Horatio Parker (1). Cuando Yves llega a Yale toca notablemente el órgano, que ha estudiado desde los trece años, y ha compuesto ya algunas obras para este instrumento: una sonata romántica y claramente adscribible al estilo mendelssohniano, y también las dos primeras obras que comienzan a apuntar su estilo propio y a desbordar las reglas: **Preludio y Postludio** e **Interludio**. Al poco de ingresar en Yale muere George Ives. Este hecho agudiza notoriamente los extremos de la comparación entre el poco imaginativo Parker y su propio padre: El mismo Charles comenta: «El curso de Parker me hacía sentir cada vez más cuán maravillosos eran la base y el punto de partida que sobre música me había dado papá. Parker era un compositor, y papá no; pero desde cualquier punto de vista tenía yo que reconocer que papá era muy superior». De la época de su graduación en Yale data la **Primera Sinfonía**, redactada entre agosto de 1897 y mayo de 1898. Para que Parker aceptase el trabajo Ives hubo de reescribir el primer movimiento, cuyo primer tema discurría hasta por ocho tonalidades distintas, reconduciéndolo a un Re menor mucho más firme. También se vio obligado a realizar cambios en el movimiento final. Naturalmente, Ives siempre prefirió la redacción original. En la **Primera Sinfonía** es difícil reconocer un lenguaje completamente ivesiano; en ella aún se escuchan ecos de Brahms, Dvorak y César Franck. Tras la graduación Ives actúa como organista y director de coros en algunas iglesias, como la Primera iglesia presbiteriana de Bloomfield, New Jersey, o la iglesia presbiteriana central, en Nueva York. Asimismo Ives intenta dar a conocer algunos de sus trabajos como compositor. Al parecer, la primera interpretación pública de una obra de Ives data de tan temprana fecha como 1888, cuando nuestro músico tiene tan sólo trece años; se trata de la ejecución de **Holydays Quicksteps**, que tuvo lugar en su natal Danbury. En 1894 se escucha **Song for Harvest Season**, para voz, cornetín, trombón y órgano, que posee la singularidad de que cada una de las partes está escrita en tonalidad diferente. La audición se convirtió en un escándalo mayúsculo, como, por otra parte, no deja de ser comprensible, si se tiene en cuenta la fecha y el ambiente en que se dio la interpretación.

(1) Horatio Parker (1863-1919), organista y compositor norteamericano. Profesor del Conservatorio de Nueva York y de Yale desde 1894. Dirigió la Orquesta de Nueva York en 1901. Compuso obras teatrales y religiosas, una sinfonía, obras para órgano y para piano.



EL ANCIANO CHARLES IVES. QUEDA LEJOS LA CREACION MUSICAL, PERO SE ACERCA EL REDESCUBRIMIENTO DE UN GRAN COMPOSITOR, A PUNTO DE APU- RARSE LA «LARGA NOCHE» DE SU MUSICA.

Hasta 1902 se escuchan algunas canciones, como *Bells of Yale*, y en abril de este año se estrena la cantata *The Celestial Country*, en la iglesia presbiteriana central de Nueva York; la obra es recibida con críticas moderadamente favorables.

MUSICO Y «BUSINESS-MAN»

Poco tiempo después de dejar Yale, va madurando Ives la idea de optar por un trabajo que le asegure económicamente el futuro, y se decide por entrar en un negocio de seguros. En 1899 conoce al que será su amigo más constante, Julián S. Myrick, con quien fundará, a comienzos de 1907, la agencia de contratación Ives & Myrick, que trabajará para la Washington Life Insurance Company. En el terreno de los negocios Ives obtendrá éxitos resonantes, innovando también en esta actividad: algunos de sus procedimientos se han generalizado y continúan vigentes en la actualidad. Cuando se retira de la agencia, en 1930, ésta es una de las más importantes del país en cuanto al monto en dólares de las pólizas contratadas.

¿Por qué se decidió Charles Ives a llevar esta doble vida? Atareado hombre de negocios de día y compositor nocturno y de fin de semana. No hay duda que Ives buscaba la seguridad. Por prosaico que pueda a veces parecer, no deja de ser cierto que pensaba en fundar una familia (se casará con Harmony Twichell, el 9 de junio de 1908; la pareja adoptará a Edith Osborne en 1915), y sabía que un compositor con sus ideas difícilmente podría conseguir ingresos suficientes. También pudieron influir el casi constante rechazo de las obras que había logrado ejecutar, o el que su propio padre dejase la música, muy poco antes de morir, para obtener un puesto en un banco. De lo primero sabemos, por el testimonio de sus sobrinos Chester y Bigelow (2), que la reacción del público ante su obra no era a Ives tan indiferente como él mismo pretendía hacer creer. No puede haber duda de la influencia del ejemplo de su padre: Ives lo idolatraba, y siguió su camino en esto y tantas otras cosas. Estas motivaciones son bien ciertas, pero también ha de haber algo más hondo y al mismo tiempo más definitivamente musical en tan trascendente decisión. En efecto, Ives ya había optado por el tipo de música que quería producir, y su decisión le deja las manos libres: que su obra se interprete o no, pasa a segundo plano; su música va a ser, ante todo, «música de la idea».

Entre los años 1906 y 1916 Ives es un torrente de actividad. En este período coinciden la más completa dedicación a los negocios y la creación musical más fecunda. Ven la luz la *Sinfonía «Holidays»* (1912-13), la *Cuarta Sinfonía* (1909-16), un gran número de *Canciones* (3), incluida una indiscutible obra maestra: *General William Booth's entrance into Heaven* (1914), *Three Places in New England* (1906-14), la *Segunda Serie orquestal* (1912-15), la redacción definitiva de las *Sonatas para violín y piano Segunda* (1903-10) y *Tercera* (1902-14), la completa escritura de la *Cuarta* (1914-15) y el *Segundo Cuarteto para cuerda* (1907-13).

Antes de llegar a la década de los veinte Ives ha dejado, prácticamente, de componer y de intentar difundir su obra. La gran guerra ha supuesto un choque terrible para el sincero pacifista que es Ives. En 1918 sufre un serio ataque al corazón. A partir de este momento componer se ha vuelto imposible, el propio Ives lo reconoce: «... se me han acabado las ideas...». Después de 1918 tan sólo escribe algunas, pocas, canciones. Quedarán incabadas la *Tercera Serie orquestal*, la *Tercera Sonata para piano* y la *Universe Symphony*. En los casi treinta y seis años que faltan hasta su muerte Ives corrige incansablemente sus manuscritos. También escribe lo mismo folletos con instrucciones para los agentes de seguros que artículos políticos: *La mayoría*, *Sobre una vigésima enmienda*, o intentos de tipo literario, relatos, alguna obra de teatro. Edita, por su cuenta, el volumen *114 Songs* (1922), donde pueden encontrarse todo tipo de canciones, desde lo popular a lo experimental. Aunque con cierto retraso, Aaron Copland destacó la importancia de la colección (4). En las mismas condiciones da a la imprenta la *Sonata «Concord»* y los ensayos que debían precederle (5), *Essays before a sonate*. En estos escritos puede encontrarse la opinión despreciativa que merece a Ives la música «fácil» de Haydn y Mozart, la «falsedad» de Wagner, o la «incoherencia» de Tchaikovsky; y también la admiración que siente, en cambio, por la «fuerza y honda verdad» de Bach, Beethoven y Brahms.

EL IDEALISMO DE IVES

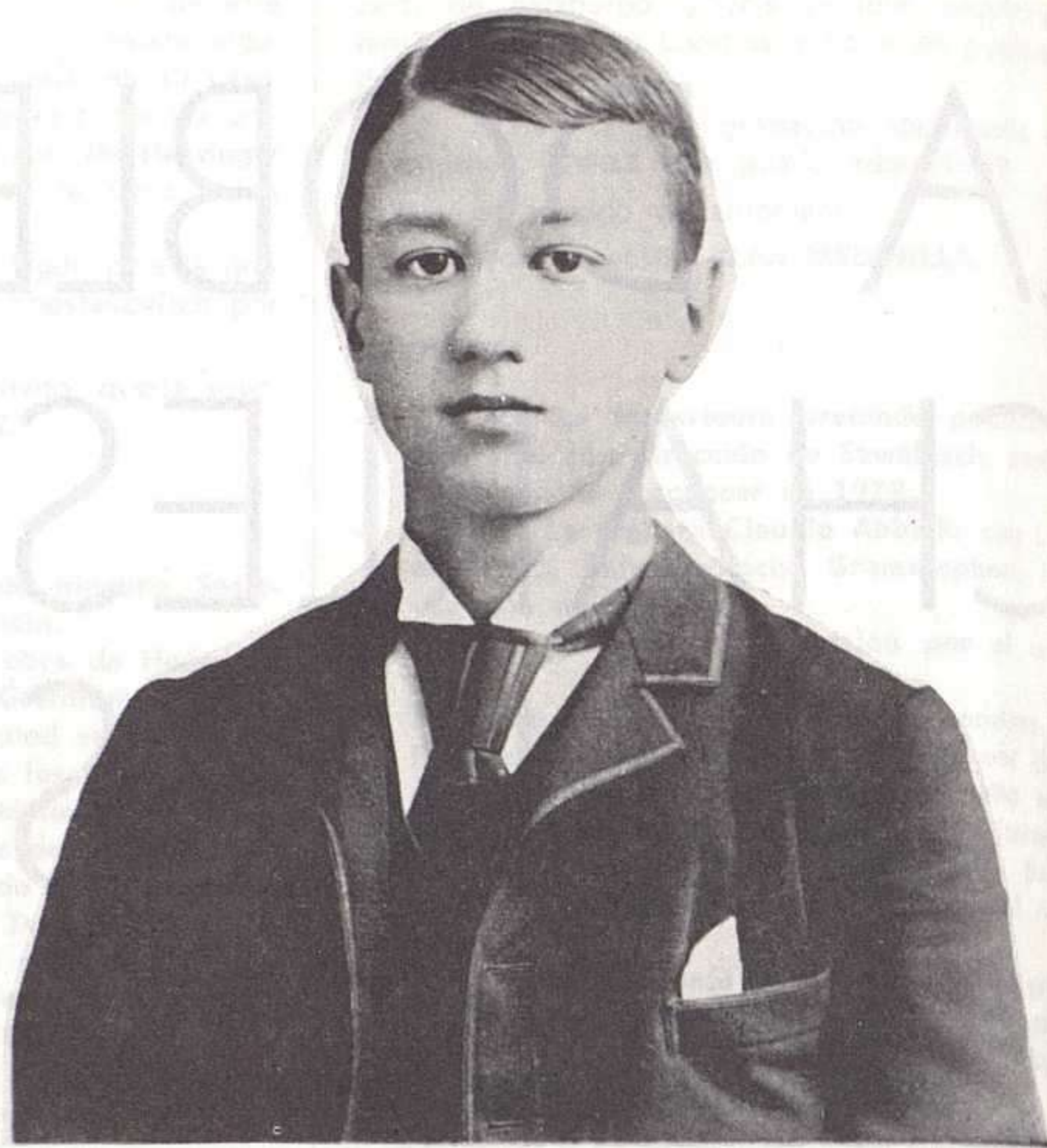
Ante el hecho compositivo Ives adopta una postura idealista. Quiere escribir *MUSICA* y no tonalidades o relaciones de acordes. La tonalidad, para Ives, no es algo totalmente asumible o totalmente rechazable, menos aún en forma apriorística. Ives incorpora audazmente la disonancia: «La disonancia se encuentra en dispo-

(2) Charles Ives en el recuerdo. Vivian Perlis. Edisar, Buenos Aires, 1977.

(3) Las 114 Canciones que editara el propio Ives son, aproximadamente, la mitad de las que compuso. Hay un hermoso disco de Fischer-Dieskau y Michael Ponti (DG 2530 696) —no editado aún en España— que, pese a lo exiguo de la muestra —19 canciones—, nos ofrece una panorámica del quehacer del músico americano en este campo.

(4) Aaron Copland: *One Hundred and Fourteen Songs*. «Modern Music», enero-febrero 1934.

(5) Por su extensión, los *Essays before a sonate* hubieron de publicarse aparte de la partitura de la *Sonata «Concord»*.



EL JOVEN CHARLES IVES, A LA EDAD DE TRECE AÑOS (1887). SU FORMACIÓN MUSICAL ESTABA ASEGURADA POR EL PADRE. LA VOCACIÓN CREADORA SE ADVERTÍA YA EN UNA PRIMERA OBRA, *HOLIDAY QUICKSTEP*.

sición de producir belleza», dice el propio compositor. De la utilización ivesiana de la disonancia pueden ponerse dos ejemplos, ferocidad y acritud del acorde final de la *Segunda Sinfonía*, y exuberancia y virtuosismo de escritura de todo el *Segundo Cuarteto para cuerda*. La actitud de Ives es totalizadora, universalista. Siempre es capaz de ordenar una multiplicidad de elementos contrapuestos. Su estilo toma como punto de partida la música menos elaborada, que le atrae muy especialmente: la música religiosa, teatral, de salón y baile de Danbury a finales del siglo XIX. Ives escribe esta música tal y como se producía, es decir, con desatenciones, notas falsas, errores, flexibilidad de interpretación, según la psicología del ejecutante. Como Ives gustaba de decir, «la música está en la humanidad de quien la produce». Ejemplo de la preocupación del músico americano por la correcta plasmación de la «notas falsas» que ha escrito en este mensaje a su copista: «¡Sr. Price, no trate de mejorar las cosas! Todas las notas equivocadas son correctas». Otra de las características de la obra ivesiana es la abundancia de citas; casi todos sus temas parten de una cita más o menos enmascarada, que lo suele ser de alguna canción popular o himno famoso de la guerra civil americana o de la Nueva Inglaterra del último tercio del siglo XIX. Sin embargo, la cita en Ives no se limita al localismo, y toma también fragmentos de Bach, Beethoven, Brahms, Dvorak y de algún autor norteamericano como Foster.

Ives es, en un sentido muy determinado, un conservador que quiere guardar y perpetuar los recuerdos sonoros de su infancia. La plasmación más auténtica de esta concreta realidad sonora lo lleva a ir complejizando su lenguaje: politonalidad, carácter especial de la música, y sobre todo una fundamental utilización simultánea de múltiples ritmos. Para la escritura de los ritmos que concibe tiene que utilizar compases inusuales, como 5/8, 7/8, 10/8, 5/4, 9/2 y hasta 6,5/2, todo ello desde fecha tan sorprendentemente temprana como 1890, veintitrés años antes del estreno de *Sacré*, de Strawinsky. Otro interesante aspecto del estilo de Ives es su constante voluntad de que el intérprete participe activamente: su música puede reproducirse en varias formas, hay partes que pueden ser tocadas o no; en caso de haber repeticiones —cosa que Ives odiaba—, su número puede escogerse...

El músico que más influyó en Charles Ives fue su propio padre, como puede comprobarse al constatar la incorporación que realizó el hijo de muchas de las investigaciones del padre: por ejemplo, piezas para dos pianos en cuartos de tono. George Ives, fascinado con esta investigación, construyó un extraño aparato sobre un mario, con veinticuatro cuerdas de violín, afinadas a distancia de un cuarto de tono. También le atrajo la ejecución simultánea de dos o más fragmentos escritos a distintas velocidades; George Ives dispuso que dos bandas, mientras tocaban cada una algo distinto de la otra, marcharan a su encuentro desde los dos extremos opuestos de Danbury. En Charles Ives esto es la sección central de *Three Places in New England*, o, llevándolo hasta sus últimas consecuencias, las hasta veinte líneas rítmicas diferentes que pueden localizarse en la *Cuarta Sinfonía*.

El léxico musical de Ives es, como acabamos de ver, sumamente complejo, tanto que Copland lo sitúa muy cerca del caos. Pero no hay tal, lo que hay es un orden nuevo y superior, que contempla muchos más elementos. Un orden que Rudolph Reti caracteriza con la expresión «polifonía de grupos» (6).

En el origen del lenguaje de Ives hay también componentes extramusicales, más concretamente literarios, como la ideología emersoniana y el lirismo de Whitman. El idealismo, casi misticismo, que impregna todas sus composiciones se acentúa en *The unanswered question*, que plantea la eterna pregunta sobre la existencia del hombre, o en el mensaje de paz que hubiera expresado la nunca acabada *Universe Symphony*, concebida para ser interpretada, al menos, por dos grupos sinfónico-corales emplazados en las cimas de dos montañas.

LA «LARGA NOCHE» DE LA MUSICA DE IVES

Con la visión que acabamos de perfilar de la obra de Charles Ives comprendemos que no fuera tenida en cuenta durante los años en que fue compuesta (aproximadamente, entre 1896 y 1916), e incluso los años que anteceden a la segunda guerra mundial. Es evidente que en esta época el genio de Ives no tiene paralelo en Norteamérica, y que en su situación de avanzada no se encontraba ningún otro compositor americano y muy pocos europeos. Sin embargo, hubo una serie de lúcidas mentes que se interesaron por la obra de Ives en el momento de ser creada, antes de la valoración oficial que comienza hacia 1939. Uno de los que se interesaron por Ives fue Gustav Mahler, quien durante su estancia en Estados Unidos fue a visitar a Ives, haciéndose con una copia manuscrita de la *Tercera Sinfonía*, con la intención de darla a conocer a su regreso a Europa. Desgraciadamente, la muerte de Mahler cercenó esta posibilidad de difusión temprana de una página de Ives. La partitura de la *Tercera Sinfonía*, que Mahler se llevó a Europa, también se ha perdido. De los músicos norteamericanos que admiraron prontamente a Ives encabeza la lista Henry Cowell, auténtico paladín de la causa ivesiana, desde que tuvo conocimiento de la obra del yanqui de Connecticut, a mediados de los años veinte. A Cowell podemos considerarlo el discípulo espiritual de Ives; pese a que su obra sigue cauces propios, no duda en tomar y difundir del maestro ideas como el «clusten». Henry Cowell y su esposa Sidney han escrito una biografía de Charles Ives que sigue siendo fundamental (7). Los intérpretes se mostraron más reacios a aceptar la música de Ives, que en muchos casos roza la inejecutabilidad. Entre los que la rechazaron se encuentran Kussevitzky y Szigeti. Del otro lado, la defendió con ardor el director de orquesta Nikolas Slonimsky (8), quien estrenó y programó en diversas ocasiones *Three places in New England*. Slonimsky también orquestó algunas de las canciones de Ives; bajo la supervisión de su autor. Cabe a Slonimsky el honor de haber protagonizado la primera grabación fonográfica de una obra de Ives: la *Danza del granero de Washington's birthday*, que editó New Music. En su interés por la música nueva, el director ruso-americano perdió, con toda seguridad, la oportunidad de alcanzar un puesto titular en alguna de las grandes orquestas. En los primeros años de la década de los treinta dan a conocer obras de Ives: Anton Webern, en Viena; Pedro Sanjuán, en Madrid, y Amadeo Roldán, en La Habana. Su empeño no tendrá continuidad (¿qué decir de España?). Pero no sucede así con la auténtica pasión que por Ives va a sentir otro músico joven: Bernard Herrmann. El director de orquesta y compositor conoce músicas de Ives, por primera vez, a los dieciséis años. Su actuación pro Ives será larga y continuada; dirigirá en varias ocasiones la «Fuga» de la *Cuarta Sinfonía*, y en 1937 estrenará la *Segunda Sinfonía*, en Londres, con la Orquesta de la BBC. En la labor compositiva de Herrmann hay un período que está, indudablemente, inspirado en Ives: sobre todo, las partituras para películas a finales de los treinta.

EL RECONOCIMIENTO

Cuando concluye la década de los treinta se producen dos hechos fundamentales para que la música de Ives alcance su difusión actual. De un lado, Lou Harrison, John Kirkpatrick y Henry Cowell se sumergen en el mar de copias fotostáticas de los manuscritos ivesianos y consiguen reducirlos a obras interpretables. Trabajo nada fácil, puesto que son frecuentemente en Ives dobles, triples, cuádruples, etc., versiones de un pasaje o hasta de una obra. Otra cuestión que complicaba las revisiones era la costumbre del compositor de realizar correcciones a lápiz, sobre su manuscrito, que luego no se reflejaban en el del copista. El otro hecho trascendental, que indicábamos al comienzo, es la primera interpretación completa, en Estados Unidos, de la monumental *Sonata «Concord»*, por John Kirkpatrick, el 20 de enero de 1939. Kirkpatrick venía trabajando en el montaje de la *Sonata*, entrevistándose frecuentemen-



GEORGE EDWARD IVES (1845-1894), DIRECTOR DE BANDA DE DANBURY (CONNECTICUT), ALREDEDOR DE 1890. SU HIJO CHARLES SERIA COMPOSITOR, LO QUE EL NO PUDO SER.

te con su autor, desde que llegó a sus manos, en 1927. La sesión del Town Hall, de Nueva York, es el primer éxito rotundo de una obra de Ives; pero, para alcanzarlo, la *Sonata para piano número 2, «Concord-Massachusetts 1840-60»*, ha tenido que esperar más de veinte años. Tras el histórico concierto de Nueva York, Kirkpatrick da a conocer la obra por varias ciudades americanas, en una gira triunfal. Su grabación de la *Sonata «Concord»* la edita Columbia en 1948. Después de la guerra la crítica «reencuentra» al genio, y los estamentos oficiales lo cubren de honores: Miembro del Instituto Nacional de Artes y Letras en 1946, premio Pulitzer por su *Tercera Sinfonía*, en 1947... Ives reacciona ante los galardones con todo su humor: «Los premios son para los niños; yo ya he crecido» (...) «Son las condecoraciones a la mediocridad...»

Desde 1945 las obras de Ives, escritas décadas atrás, van cumpliendo su «larga marcha» hasta llegar al oyente. La *Tercera Sinfonía*, la obra que interesó a Mahler, que tuvo su primera redacción hacia 1901 y fue orquestada en 1904 y concluida en 1911, es estrenada por Lou Harrison el 5 de abril de 1946. La *Cuarta Sinfonía* bate todos los «records»; elaborada entre 1909 y 1916, no se escucha completa hasta que Stokowsky la coloca en los atriles de la American Symphony Orchestra, el 26 de abril de 1965, cerca de cincuenta años después de haber sido escrita. Las ediciones siguen una suerte parecida, o peor. Un ejemplo basta: el *Primer Cuarteto de cuerda*, que es de 1898, se publica ¡en 1961!

La «larga noche» de la música de Ives ha llegado a suscitar en algún músico (léase Elliott Carter) dudas sobre si nuestro hombre ha podido ir añadiendo, con el paso del tiempo, efectos y disonancias para mantenerse en primera fila. Para aclarar la cuestión se ha propuesto una revisión, poco menos que por estratos, de los manuscritos originales (9). La sospecha cae por su propio peso. Ives dejó de escuchar música bastante pronto, debido a una afeción en los oídos y también por una decisión personal; la música ajena, en especial la no familiar, le dificultaba la creación de la propia, en la que se hallaba concentrado. ¿De qué otra forma iba Ives a recordar cada nota que había escrito? Así lo confirma el testimonio de Lou Harrison (10), que tuvo oportunidad de trabajar con él sobre su obra. Su concentración se explica más aún por el hecho de que apenas tuvo ocasiones de oír su propia obra. De lo que llegó a conocer se sentía bien lejano; condenaba a Ravel, Debussy y Strawinsky por haber escogido «el camino más fácil». De Schönberg declara no haber escuchado ni una sola nota, aunque seguramente esta afirmación habría que matizarla. El que no escuchara música ajena no quiere decir que se hubiera desentendido de los trabajos de otros músicos, en especial americanos. En general, se sentía atraído por todo lo que no siguiese cauces convencionales; Picasso y Matisse, en pintura; Ruggles y Cowell, en música. Durante un tiempo sostuvo económicamente a la editora New Music, que daba a conocer obras de jóvenes compositores americanos y algunas del propio Ives. Ives animaba siempre a los pocos jóvenes músicos que iban a visitarlo. Su aislamiento era sólo para crear.

Terminemos diciendo que la muy alta consideración de Ives en el presente, sobre todo en Estados Unidos, puede, tal vez, verse algo recortada en el futuro. Lo indudable es que Charles Ives es una de las personalidades creadoras más ricas y originales de comienzos de nuestro siglo.

(6) Rudolph Reti: *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*. Ediciones Rialp. Madrid, 1965.

(7) Charles Ives and his music. Oxford University Press, 1955.

(8) Nikolas Slonimsky (San Petersburgo, 1894). Se consagra, como director de orquesta, a dar a conocer a los jóvenes músicos, muy especialmente los norteamericanos. Ha escrito *Music since 1900* (1937), *Music of Latin America* (1945) y *Lexicon of musical invective* (1951).

(9) Las partituras manuscritas de Ives se conservan en la Colección Ives de la Biblioteca de Música de Yale.

(10) V. Perlis: obra citada.

RECUERDOS DE SIR JOHN BARBIROLI

Por ENRIQUE PEREZ ADRIAN



ENSAYO EN BUCAREST, 1958.

Sir John Barbirolli fue, sin duda, uno de los directores más emotivos de todo el mundo musical, reuniendo en su persona la sosegada medida del temperamento inglés y el apasionamiento del espíritu mediterráneo. Según Pérez de Arteaga -que tuvo la fortuna de verle en uno de sus últimos conciertos-, «producción escalofrío ver a aquel hombre pequeño, anciano y enfermizo, que parecía tambalearse ante la orquesta como una hoja y que, sin embargo, obtenía de ella sonoridades ciclópeas y juveniles, sin menoscabar en lo más mínimo la claridad de texturas orquestales». En efecto, el más leve detalle instrumental que el compositor hubiese reflejado en la partitura era expuesto con milimétrica minuciosidad por su batuta, y eso sin contar con que su manera de dirigir, para el que le estaba viendo, no parecía ser del todo clara, pues sus brazos desmadejados (como los de Sir Thomas Beecham) podían llevar en ocasiones a confusión. Por falta de tiempo solamente voy a reflejar en este breve artículo dos aspectos importantes en la vida del director inglés: su pasión por la obra de Mahler y sus últimos conciertos dados con la orquesta Filarmónica de Berlín, además de un apéndice dedicado a las muestras discográficas más importantes realizadas en el transcurso de su vida.

Barbirolli no fue nunca un director analítico; al contrario estaba considerado fuera de la órbita de los mal llamados «directores intelectuales». Constatando el fervor emocional de sus interpretaciones, nunca fueron éstas improvisaciones inspiradas, sino soberbias y fríamente planificadas combinaciones entre el corazón y el cerebro. En uno de los libros de notas de Barbirolli, éste escribió una cita de Bertrand Russell que es particularmente oportuna a su acercamiento a Mahler; dice la nota: «Nada grande se lleva a cabo sin pasión, pero por debajo de la pasión debe siempre estar esa gran sobrevivencia impersonal que pone los límites a las acciones que nuestra pasión inspira». Barbirolli dirigió todas las sinfonías de Mahler, excepto la reconstruida **Décima** y **Octava**, aunque preparaba la partitura de esta última. Antes de cada una de sus primeras interpretaciones trabajaba durante meses en las partituras, escribiendo meticulosamente en su propia copia las instrucciones detalladas del compositor. Pensaba, hablaba y soñaba con la obra que estaba aprendiendo. La interpretación de las obras de Mahler dio una enorme fama a Barbirolli en la última década de su vida, ya que son obras gigantescas y de enorme duración, sin contar con los mastodónticos efectos orquestales que requieren.

Ambos hombres estaban poseídos por un demonio; sin duda Barbirolli encontró en esta música no solamente un reto maravilloso y satisfactorio a su temperamento musical, sino que además reconoció en ella la compleja humanidad del compositor, que iba paralela a su propia, volátil e intrincada naturaleza. Hubo a veces en Barbirolli algo de «hoffmannesco» en sus últimos años; su frágil estructura, pelo grisáceo, ojos profundos, oscuros y brillantes; su palidez, la expresividad de su rostro y la prominencia cada vez más acentuada de su nariz, parecían crecer y unirse a la música en la cual él sobresalía.

«El arte de dirigir -decía Mahler- es el de poder interpretar las notas que no están escritas»; en otras palabras, alcanzar el significado interior del espíritu humano, para el cual las corcheas semicorcheas no son sino símbolos visibles. El arte de esta categoría es, necesariamente, imprescindible en la música mahleriana. Barbirolli tenía cincuenta y cuatro años antes de haber dirigido una sinfonía completa de Mahler; había dirigido el «Adagietto» de la **Quinta** en Glasgow y Nueva York, y dirigido asimismo **Kindertendieder** y **Das Lied von der Erde** en su primera interpretación de la misma, en Manchester, en 1945. Su exploración de las sinfonías por tanto, fue realizada dentro de la década de los 60 (cuando él mismo contaba sesenta años). En ellas encontró la satisfacción que cada artista necesita: hacer algo nuevo para evitar el estancamiento. Barbirolli no podía encontrarla en la música contemporánea, pues él mismo declaraba que no la encontraba grande (tal y como se desprende de una entrevista concedida por Barbirolli a *Die Welt*):

«Mahler tenía mucho que decir. En mucho de lo que escribió sorprende en el lenguaje, por parecer música totalmente nueva. Hoy no hay gran música escrita, sino buena música y en algunos casos muy interesante, que uno debería oír y conocer. Si uno quiere dirigir a Mahler bien, su música debe estar bajo su piel y sus huesos. Sin ir más lejos, yo me he pasado estudiando dos años una de sus partituras, enriqueciéndome a mí mismo al hacerlo, siendo una verdadera alegría para mí, en mis años avanzados, el haber encontrado algo que (conocedores aparte) es nuevo para la gente y es, además, de tan grandes dimensiones. Por supuesto, no me lleva dos años leer una de sus partituras, pero si uno prepara un viaje a través de esferas tan inconmensurablemente amplias debe conocer exactamente dónde comienzan las ideas musicales y dónde acaban y cómo cada una se une con el todo. En las sinfonías de Mahler hay muchos momentos sobresalientes, pero sólo un climax real, que uno debe descubrir. Hacerlo necesita menos del estudio de una partitura que de una reflexión estética panabarcativa».

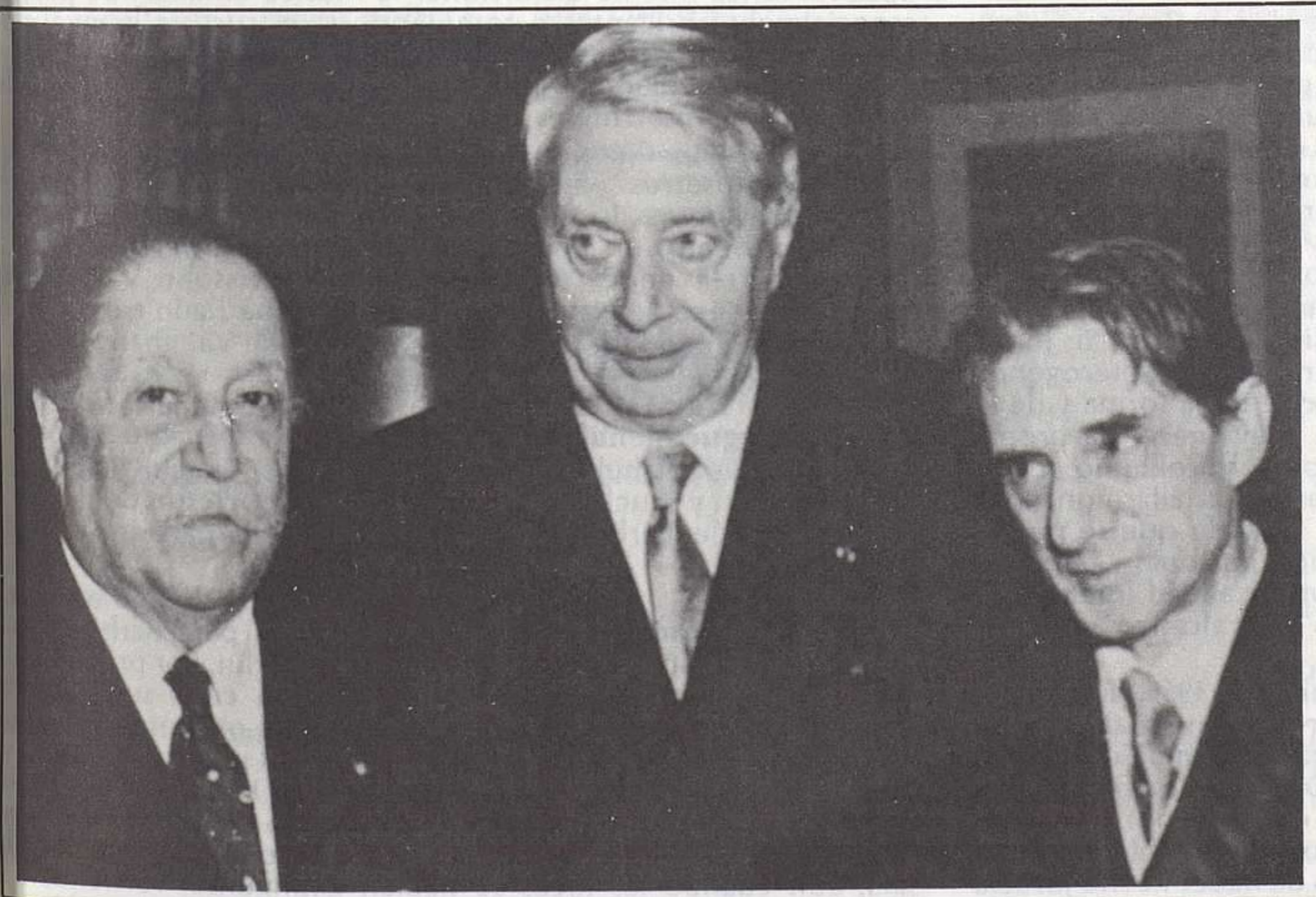
Barbirolli fue internado en el mundo de Mahler gracias a Neville Cardus, que había luchado por la causa del compositor. Leyendo en el **Manchester Guardian** del 4 de octubre de 1952 acerca de la interpretación de la **Novena** mahleriana en la sala Hallé, Cardus decía: «Es una obra ideal para que la dirija Sir John Barbirolli. ¿Por qué no se ha lanzado todavía en este mundo fascinante?». La respuesta vino el 19 de febrero de 1954 cuando, después de casi cincuenta horas de ensayos, Barbirolli dirigió la obra en Bradford, y más tarde en Sheffield, Manchester, Londres, Edinburgo y muchas otras ciudades que no la habían oído nunca. Los críticos «standard» respondieron, en Inglaterra, bajo la influencia de Richard Capell, el cual, cuando se enteró de la gran cantidad de ensayos realizados para la preparación de la obra, dijo: «Qué ejemplo de esfuerzo mal aplicado» (?). Sin embargo, la generación siguiente de críticos -William Mann, Donald Mitchell, Deryck Cooke- seguiría a Neville Cardus en sus apreciaciones sobre Mahler. Otros directores, además de Barbirolli, habían «descubierto» también a Mahler, y uno de ellos, Walter Süsskind, escribió una generosa carta después de una de las interpretaciones de Barbirolli: «He conocido esta **Sinfonía** íntimamente durante veinticinco años, y la he dirigido dos veces en Escocia y once en Israel recientemente. También he oído muchas interpretaciones de ella dirigidas por Bruno Walter, Vaclav Talich y Willem Mengelberg, pero todas ellas se quedan en un oscuro segundo plano después de su versión tan conmovedora». Después de una interpretación de la misma sinfonía en Nueva York, en diciembre de 1962, otro director, William Steinberg, escribió a Barbirolli: «En ninguna otra ocasión había oído una obra de Mahler tan completa. Fue verdaderamente una de esas ocasiones en que la fe en esta música brilló en todo su esplendor».

Después, en 1955, dirigió, en Manchester, la **Primera Sinfonía** a los pocos días, después del triunfal concierto de Beecham en el Free Trade Hall con la Royal Philharmonic, y estaba decidido a no tener comparaciones desfavorables. Como Colin Mason recuerda, «la Orquesta interpretó como una inmensa orquesta de cámara, con todos los solistas aunados por el director, dando cada detalle de la partitura su propio timbre característico, mientras él daba el colorido a la composición. La obra no siempre suena así, y esta

interpretación, magníficamente coherente, hará mucho bien a la reputación de Mahler». Siguiendo las instrucciones de Mahler al pie de la letra, Barbirolli hizo que los intérpretes de trompa se pusieran de pie en el climax triunfal del final (los asistentes al concierto de la Orquesta del Estado de Utah, dirigida por Maurice Abravanel, en el Teatro Real, recordarán, sin duda, el hecho), tenían que estar por encima de cualquier instrumento, incluso de las trompetas. Cuando la Orquesta Hallé interpretó la obra en el Festival Hall de Londres, el 22 de noviembre de 1955, un crítico del **Times**, listo, como siempre, a criticar la teatralidad de Barbirolli, preguntó si era realmente necesario que los trompas se levantaran en cada interpretación como «músicos de jazz». Barbirolli escribió al **Times**, el 29 de noviembre, llamando la atención del crítico sobre las instrucciones de Mahler.

Pasados los años, Barbirolli añadió otras sinfonías de Mahler a su repertorio: la **Segunda, Cuarta, Sexta, Séptima**, el movimiento superviviente de la **Décima**, la **Quinta** y la **Tercera**. La **Quinta** la dirigió por primera vez en Inglaterra, en Manchester y Londres para celebrar los cincuenta años de periodismo de Neville Cardus, único tributo del director y la Orquesta al crítico. Entre 1960 y 1970 dirigió a Mahler por todo el mundo, notablemente en Berlín e incluso en Italia. Público y críticos aclamaron sus interpretaciones. Cuatro de éstas, las sinfonías **Primera, Quinta, Sexta y Novena** fueron grabadas en estudio, mientras que de la **Tercera** existe una grabación de radio (con la Filarmónica de Berlín), y de la que el «Adagio» final de la obra es uno de los más conmovedores viajes mahlerianos. La crítica tiende a hacer más tensa la emoción de las interpretaciones de Barbirolli, quizá porque sus tiempos más lentos enfocan la atención hacia la belleza de los movimientos reposados; pero un mahleriano tan importante como Cooke ponía especial énfasis en su habilidad, en la difusa **Séptima**, para marcar la estructura de la composición. Una de las características de las sinfonías de Mahler es el amor a la vida patente en ellas, y esto está especialmente reflejado de manera muy profunda en la grabación de Barbirolli de la **Quinta**, verdaderamente una gran interpretación, llena de ejemplos maravillosos de su interior proyectado hacia la música, interior que se hace explícito con escrupuloso cuidado en las texturas, en los matices más sutiles del fraseo, en la espaciosidad y agudo sentido del contraste, a veces mágica y juguetona, y otras plena de onirismo; parece leer en el alma de Mahler y transmitir a la orquesta para crear la variedad de estado de ánimo como si fuera de manera instintiva. El hecho es que a veces tenía dificultad en convencer y persuadir a los intérpretes de cuerda británicos (incluso a los de la New Philharmonia) para que hicieran el poco usual «portamento» que él y Mahler requerían.

Barbirolli seleccionó la **Sinfonía «Resurrección»** para el centenario de la Orquesta Hallé: «Después de todo, yo resucité a la Orquesta» -dijo-. En 1959 la dirigió en La Scala de Milán con Emilia Cundari y Stefania Malagú como solistas. Era inevitable que su devoción a Mahler ensombreció su pasión por Bruckner. Pero con este compositor tenía también gran afinidad, destacando en él más los aspectos schubertianos que los wagnerianos. La **Séptima sinfonía era quizá su favorita. También dirigió la Tercera, Cuarta, Octava y Novena**, dando cuatro memorables interpretaciones de la **Octava** muy poco antes de morir. Como Cardus le escribió



PIERRE MONTEUX, CHARLES MUNCH Y SIR JOHN BARBIROLLI EN BOSTON, 1959.

después de la interpretación con la Orquesta Hallé de la **Cuarta**: «Sería confortante que un director alemán le hiciese tanta justicia a Elgar como Sir John Barbirolli le hizo a Bruckner».

BARBIROLLI Y LA FILARMÓNICA DE BERLÍN

Barbirolli dirigió la Filarmónica de Berlín por primera vez en el Festival de Edinburgo de 1949, dando con la misma tres conciertos. Volvió a Berlín en enero de 1961. Para entonces la orquesta -de la que Herbert von Karajan se había convertido en primer director- tenía un nuevo intendente, Wolfgang Stresemann, él mismo director y músico sensible, que había estado en América mientras Sir John estaba en Nueva York. Stresemann le admiraba y estaba determinado a hacerle venir como director invitado. En el primer ensayo, el 17 de enero, algunos músicos se dirigieron a Stresemann y le dijeron: «Por favor, contrate a este hombre lo más a menudo que pueda». Stresemann dijo que esto había sucedido en muy raras ocasiones, según su experiencia. Los conciertos en Berlín (ya que la Philharmonie no estaba todavía construida) se daban en la Musikhochschule. Su primer concierto con dicha Orquesta en Berlín estuvo constituido por la **Séptima** de Sibelius, el **Tercer concierto** de Beethoven (con Wilhelm Backhaus) y la **Segunda** de Brahms. Para un director inglés inspirar a un crítico alemán a decir que no había oído a Brahms con tal interés desde la desaparición de Furtwängler constituyó, sin duda, un gran éxito. Regresó en diciembre de 1961, cuando dirigió una de las raras interpretaciones, en Berlín, de la **Séptima** de Dvorák y de la **98** de Haydn. Miembros de la Filarmónica berlinesa dijeron entonces que le consideraban como uno de los más grandes directores de Haydn: «En el momento que comenzó los ensayos de Haydn con nosotros supimos que estaba entre los directores excepcionales y realmente musicales». Los músicos reconocieron de inmediato su profunda musicalidad y profesionalidad: «El nos da la libertad para expresarnos a nosotros mismos, aunque consigue exactamente lo que quiere». Se refán y bromeaban a menudo de las deliciosas ocurrencias de su alemán aprendido de las indicaciones de Mahler en sus partituras, con algunos wagnerismos aquí y allá. Un gran triunfo le fue otorgado cuando dirigió, en enero de 1963, la **Novena** de Mahler. Mahler no era interpretado a menudo en Berlín, y la Orquesta confesaba francamente que no les gustaba esa música; pero -según testimonios de algunos músicos- «Sir John nos la hace amar tanto como él, y nosotros la interpretamos como quería». Otro crítico berlinés dijo: «Desde Furtwängler no habíamos oído tal calor humano y alma combinados con soberbia musicalidad» (se observará las continuas referencias a Furtwängler). La Orquesta misma fue la que pidió a Barbirolli que grabase esta sinfonía con ellos. Fue el primer director inglés (desde que Beecham lo había hecho en 1937) que grababa con esta agrupación. Durante el frío enero de 1964, esta grabación se hizo en la Jesus-Christuskirche, de Berlín-Dahlem. En esta visita, Barbirolli dirigió también tres conciertos públicos en la Philharmonie. Sus programas fueron la **92** de Haydn, la **Cuarta** de Mahler (con Irmgard Seefried), la **Cuarta** de Brahms, la **Octava** de Vaughan-Williams y la **Sinfonía «Fantástica»**, de Berlioz. Después del concierto final, que acabó con Berlioz, la audiencia le aplaudió durante treinta y cinco minutos, rehusando salir de la sala.

Barbirolli describía así la Philharmonie Hall de Berlín: «Como todas estas salas modernas, es muy fría y con cierto parecido a una clínica. Me hace sentir como si debiera entrar con ropa esterilizada y con un bisturí en lugar de con una batuta. La forma es bastante interesante; la orquesta está en el centro y rodeada por la audiencia. Cuando la sala está llena, crea una cierta intimidad muy atractiva. En los ensayos me mostré bastante descontento con el sonido, pues, como el del Festival Hall, es muy claro y seco. Definitivamente, se está mucho mejor con el auditorio».

Las citas de los críticos berlineses durante la visita de Barbirolli son un elocuente testimonio de la impresión hecha por Sir John: «La **Cuarta** de Mahler fue interpretada en toda su heterogénea estructura, nada se sintió de su irregularidad de la forma y de la absoluta musicalidad que tan a menudo previene en la propia comprensión de la música de Mahler». «Con Barbirolli uno puede oír con la mayor delicadeza dinámica de que la Filarmónica es capaz, y puede oír el sonido más rico y sensible que se puede producir por las cuerdas». «La concentración personal y el poder de su apasionamiento y a la vez de su musicalidad intelectual, inspiraron a la Orquesta hasta tal grado que alcanzó prácticamente la perfección».

En su siguiente visita, a primeros de junio de 1965, dirigió tres interpretaciones de la **Segunda** de Mahler con Janet Baker como una de las solistas y el Coro de la Catedral de Santa Eduvigis, el **Concierto de violoncello**, de Elgar (con Ottomar Borwitzky), y la **Séptima** de Bruckner. Stresemann dice en esta ocasión: «Debido a la tremenda ovación, salía a saludar emocionado, temblando y casi con lágrimas en los ojos. No estaba seguro de haber hecho justicia a Bruckner y a la Orquesta. Sonaba casi como una confesión

cuando declaraba que había sido su primera interpretación de Bruckner en Alemania».



CON LA VIOLONCELLISTA JACQUELINE DU PRE Y EL PRODUCTOR DE EMI SUVI RAJ GRUBB.

En enero de 1966 dirigió la **Quinta** de Vaughan-Williams, el **Primer concierto** de Brahms con Daniel Barenboim, la **Heroica** de Beethoven y la **Sexta** de Mahler (que había dirigido por primera vez, exactamente, un año antes, en el Festival de Leeds). De la **Heroica**, no exactamente desconocida en Berlín, los críticos del **Morgenpost** escribieron: «Es suficiente decir que hace muchos años no había oído una interpretación tan magnífica, con un balance de tensiones cerca del ideal y con tal inteligencia y emoción. La Orquesta ha recobrado vida por medio de Sir John. Apenas se puede creer que sea la misma orquesta que recientemente interpretaba esta obra tan particularmente mal». En septiembre regresó para dirigir la **Cuarenta** de Mozart y la **Novena** de Bruckner en conmemoración del que tenía que haber sido noventa aniversario de Bruno Walter; y en mayo y junio de 1967 sus programas de Berlín incluyeron **La mer**, de Debussy; el **Concierto para «cello»**, de Hindemith, y **Pelleas y Melisande**, de Schönberg. El siguiente octubre regresó para dirigir el **Don Quijote**, de R. Strauss; una interpretación que Stresemann recordó como una de sus más grandes. Barbirolli acostumbraba a decir que no era la obra más grande de Strauss, pero contenía su más grande música. En esta visita dirigió también la **Ochenta y tres** de Haydn y las **Variaciones «Enigma»**, de Elgar. Dio tres series más de conciertos en enero de 1968: un programa Brahms (**Segundo concierto** con Barenboim, y **Primera sinfonía**), la **Quinta** de Mahler y dos interpretaciones del **Requiem**, de Verdi. Los conciertos del director inglés eran saludados en Berlín como «Festival Barbirolli». Escribiendo de la **Primera** de Brahms, el crítico del **Der Tagespiegel** decía: «Nunca intenta distorsionar la música enfatizando pasajes especialmente brillantes o rompiendo la estructura general por detalles impresionantes». El Mahler fue aclamado como nunca, y del **Requiem** verdiano bastará decir que era uno de los caballos de batalla del director inglés (oígase su soberbia grabación).

«Maestro, es siempre una fiesta hacer música cuando usted viene con nosotros» -así se expresaban los músicos de la Filarmónica berlinesa-. La última «fiesta» fue en febrero de 1970 cuando presentó, en Berlín, la **Cuarta** de Nielsen, acompañada por Pina Carmirelli en el **Concierto** de Mendelssohn y dirigió la **Noventa y nueve** de Haydn. Este programa fue dado tres veces, y en su segundo día fue cambiado por obras de Vaughan Williams, Mozart y Mahler. Tenía que haber vuelto dos veces más, en la temporada 1970-71, para dirigir más Haydn, la número **Noventa y cinco**, **El burgués gentilhomme**, de Strauss; la **Octava** de Dvorák y la **Séptima** de Mahler; pero, en su lugar, Daniel Barenboim dirigió Mozart y Bruckner (**Séptima**) en dos conciertos dedicados a la memoria de Barbirolli, un extraño tributo para un director extranjero.

Los detalles arriba citados han sido dados debido a que es imposible estimar demasiado la significación para Barbirolli durante esos diez años con la Filarmónica de Berlín. Por primera vez desde su estancia en Nueva York, llevó a cabo una cercana relación personal con una de las indiscutibles orquestas del mundo (la mejor en su opinión), y también con el público de Berlín y para su maravilla, también con los críticos. Las largas ovaciones que recibió fueron extraordinarias, durando en ocasiones, como hemos dicho, más de media hora, rehusando el auditorio dejar la sala, aun cuando las luces se habían extinguido, volviéndole a llamar una y otra vez. «Como todo verdadero músico -escribió

Stresemann después de su muerte-, no era un especialista, era un intérprete heroico de la música heroica. Siempre, en sus más interiores profundidades, la humanidad panabarcata de su musicalidad era impartida de forma que sobrepasaba todos los límites a todo el mundo con el que se sentía en contacto.» El **Morgenpost** anunció de esta forma la muerte de Sir John: «Los corazones de la Filarmónica y del público de Berlín laten por mí».

**PRINCIPALES GRABACIONES DE SIR JOHN BARBIROLI
COMPRENDIDAS ENTRE 1930 y 1970**

GLAZUNOV: **Las Estaciones, op. 67.** O. del Covent Garden. (11-4-1930) (EMI).
 CHOPIN: **Concierto número 1.** A. Rubinstein. O. S. Londres. (8/9-1-1931) (EMI).
 MOZART: **Concierto número 23, K. 488.** A. Rubinstein. O. S. Londres. (9/1-9-1-1931) (EMI).
 WAGNER: **Die Meistersinger** (Selig, wie die Sonne), con Elisabeth Schumann, Gladys Parr, Lauritz Melchior, Ben Williams, Friedrich Schorr y la O. S. Londres. (16-5-1931) (EMI).
 WAGNER: **Die Walküre** (Winterstürme Wichen), con Lauritz Melchior y la O. S. Londres. (16-5-1931) (EMI).
 WAGNER: **Tristan und Isolde** (Mild und Leise), con Frida Leider y la O. S. Londres. (18-5-1931) (EMI).
 WAGNER: **Parsifal** (Ich sah das Kind), con Frida Leider y la O. S. Londres. (18-5-1931) (EMI).
 WAGNER: **Wesendeonk Lieder**, con Frida Leider y la O. S. Londres. (18-5-1931) (EMI).
 TCHAIKOVSKY: **Concierto número 1.** A. Rubinstein. O. S. Londres (1-4-1932) (EMI).
 TCHAIKOVSKY: **El lago de los cisnes** (Suite). O. F. Londres (20-7-1933) (EMI).
 GRIEG: **Concierto piano.** W. Backhaus. New S. O. (23-10-1933) (EMI).
 MOZART: **Concierto K. 219.** J. Heifetz. O. F. Londres. (23-2-1934) (EMI).
 MOZART: **Concierto K. 595.** A. Schnabel. O. S. Londres. (2-5-1934) (EMI).
 SCHUMANN: **Concierto cello.** G. Piatigorsky. O. F. Londres. (14-3-1935) (EMI).
 MOZART: **Concierto K. 482.** E. Fischer. O. S. Londres (6-6-1935) (EMI).
 CHOPIN: **Concierto número 2.** A. Cortot. Orquesta? (8-7-1935) (EMI).
 BEETHOVEN: **Concierto violín.** F. Kreisler. O. F. Londres (16-6-1936) (EMI).
 BRAHMS: **Concierto violín.** F. Kreisler. O. F. Londres. (18/22-6-1936) (WRC).
 TCHAIKOVSKY: **Francesca da Rimini.** O. F. Nueva York. (9-2-1938) (RCA).
 SCHUMANN: **Concierto violín.** Y. Menuhin. O. F. Nueva York (9-2-1938) (RCA).
 SCHUBERT: **Sinfonía número 4.** O. F. Nueva York. (21-1-1939) (RCA).
 BRAHMS: **Sinfonía número 2.** O. F. Nueva York. (2-4-1940) (CBS).
 SIBELIUS: **Sinfonía número 2.** O. F. Nueva York. (24-6-1940) (CBS).
 MOZART: **Sinfonía K. 185.** O. F. Nueva York. (3-11-1940) (CBS).
 MOZART: **Concierto K. 595.** R. Casadesus. O. F. Nueva York. (3-11-1940) (CBS).
 SIBELIUS: **Sinfonía número 1.** O. F. Nueva York. (11-4-1942) (CBS).
 MENDELSSOHN: **Sueño noche verano.** O. Hallé. (16-2-1945) (EMI).
 BERLIOZ: **Sinfonía Fantástica.** O. Hallé. (2-1-1947) (EMI).
 BEETHOVEN: **Sinfonía número 5.** O. Hallé. (19-5-1947) (EMI).
 SIBELIUS: **Sinfonía número 7.** O. Hallé. (3/5-3-1949) (EMI).
 HAYDN: **Sinfonía número 96.** O. Hallé. (4-5-1951) (EMI).
 TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 4.** O. Hallé. (27-5-1957) (PYE).
 MAHLER: **Sinfonía número 1.** O. Hallé. (11/12-6-1957) (PYE).
 DVORAK: **Sinfonía número 8. Scherzo capriccioso.** O. Hallé. (28/29-6-1957) (PYE).
 DVORAK: **Sinfonía número 7.** O. Hallé. (8-8-1957) (PYE).
 BEETHOVEN: **Sinfonía número 1.** O. Hallé (1-1-1958) (PYE).
 BEETHOVEN: **Sinfonía número 8.** O. Hallé (2-1-1958) (PYE).
 BEETHOVEN: **Sinfonía número 8.** O. Hallé. (2-1-1958) (PYE).
 TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 6.** O. Hallé. (20-8-1958) (PYE).
 TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 5.** O. Hallé. (15-4-1959) (PYE).

DVORAK: **Sinfonía número 9.** O. Hallé. (20-4-1959) (PYE).
 NIELSEN: **Sinfonía número 4.** O. Hallé. (1/2-9-1959) (PYE).
 BERLIOZ: **Sinfonía «Fantástica».** O. Hallé. (2/3-9-1959) (PYE).
 DEBUSSY: **El mar.** O. Hallé. (4-9-1959) (PYE).
 RAVEL: **Daphnis y Chloe. La Valse.** O. Hallé. (5-9-1959) (PYE).
 WAGNER: **Música orquestal.** O. Hallé. (16/17-9-1959) (PYE).
 BRAHMS: **Doble concierto.** A. Campoli, A. Navarra, O. Hallé. (17/18-9-1959) (PYE).
 BRAHMS: **Sinfonía número 4.** O. Hallé. (18/19-9-1959) (PYE).
 FRANCK: **Sinfonía.** O. F. Checa. (23/25-3-1962) (SUPRAPHON).
 ELGAR: **Variaciones «Enigma».** O. Philharmonia. (27/28-8-1962) (EMI).
 ELGAR: **Sinfonía número 1.** O. Philharmonia. (28/29-8-1962) (EMI).
 SIBELIUS: **Sinfonía número 2.** Royal Philharmonic. (1-10-1962) (RCA).
 MAHLER: **Sinfonía número 9.** O. F. Berlín. (10/11/14/18-1-1964) (EMI).
 ELGAR: **Sinfonía número 2.** O. Hallé. (20/21-4-1964) (EMI).
 ELGAR: **Falstaff.** O. Hallé. (1-6-1964) (EMI).
 SCHUBERT: **Sinfonía número 9.** O. Hallé. (2/3-6-1964) (EMI).
 TCHAIKOVSKY: **Serenata cuerdas.** Cuerdas de la O. S. Londres. (1/2/9/1964) (EMI).
 ELGAR: **Concierto «cello».** J. du Pré. O. S. Londres. (19-8-1965) (EMI).
 PURCELL: **Dido y Eneas.** (completa), con V. de los Angeles, P. Glossop, H. Harper, P. Johnson, R. Tear, R. Leppard (clave). Ambrosian Singers y Orquesta Inglesa de Cámara. (25/27-8-1965) (EMI).
 SIBELIUS: **La hija de Pohjola. Karelia. Kuolema. Belleas y Melisande. Cisne Tuonela. Vuelta de Lemminkainen. Finlandia.** O. Hallé. (23/24-1-1966) (EMI).
 SIBELIUS: **Sinfonía número 2.** O. Hallé. (25/26-7-1966) (EMI).
 SIBELIUS: **Sinfonía 5 y 7.** O. Hallé. (26/28-7-1966) (EMI).
 PUCCINI: **Madame Butterfly.** (Completa), con R. Scotto, C. Bergonzi, R. Panerai, A. di Stasio, P. di Palma, P. Montarsolo. Coro y Orquesta de la Orquesta de la Opera de Roma. (16/18 y 20/27-8-1966) (EMI).
 BRAHMS: **Sinfonía número 2.** O. F. Viena. (7/9-12-1966) (EMI).
 SIBELIUS: **Sinfonía número 1.** O. Hallé. (28/30-12-1966) (EMI).
 MAHLER: **Lieder: Eines fahrenden Gesellen y Kindertotenlieder.** J. Baker, Hallé. (4-5-1967) (EMI).
 MAHLER: **Sinfonía número 6.** New Philharmonia (17/18-8-1967) (EMI).
 SCHONBERG: **Pelleas y Melisande.** New Philharmonia (19-8 y 25-9-1967).
 BRAHMS: **Concierto número 1.** D. Barenboim. New Philharmonia (20/21-8-1967) (EMI).
 R. STRAUSS: **Metamorfosis.** Cuerdas de la New Philharmonia. (22-8-1967) (EMI).
 RAVEL: **Shéhérazade.** J. Baker, New Philharmonia. (23-8-1967) (EMI).
 BRAHMS: **Sinfonía 1, 3, y 4. Variaciones Haydn.** O. F. Viena (4/8/15/18/19-12-1967) (EMI).
 HAYDN: **Concierto «cello».** J. du Pré. O. S. Londres. (13-12-1967) (EMI).
 BRAHMS: **Concierto número 2.** D. Barenboim. New Philharmonia (21/27/28-12-1967) (EMI).
 BERLIOZ: **Les Nuits d'Été.** J. Baker, New Philharmonia (27/28-12-1967) (EMI).
 VERDI: **Otello** (completa). Con J. Mc Gracken, D. Fischer-Dieskau, G. Jones, A. di Stasio, P. di Palma, etc. Ambrosian Opera Chorus and New Philharmonia Orchestra. (12/21-8 y 8/11/30-10-1968) (EMI).
 SIBELIUS: **Sinfonía número 3.** O. Hallé. (27/28-5-1969) (EMI).
 SIBELIUS: **Sinfonía número 4.** O. Hallé. (29/30-5-1969) (EMI).
 MAHLER: **Sinfonía número 5.** New Philharmonia. (16/18-7-1969) (EMI).
 MAHLER: **Rückert Lieder.** J. Baker, New Philharmonia (17/18-7-1969) (EMI).
 VERDI: **Requiem**, con M. Calallé, F. Cossotto, J. Vickers y R. Raimondi. New Philharmonia Chorus and Orchestra (18/19/21/25-27/30-8-1969) (EMI).
 R. STRAUSS: **Una vida de héroe.** New Philharmonia. (26/27-9-1969) (EMI).
 SIBELIUS: **Sinfonía número 6.** O. Hallé. (21/22-5-1970) (EMI).

E.P.A.

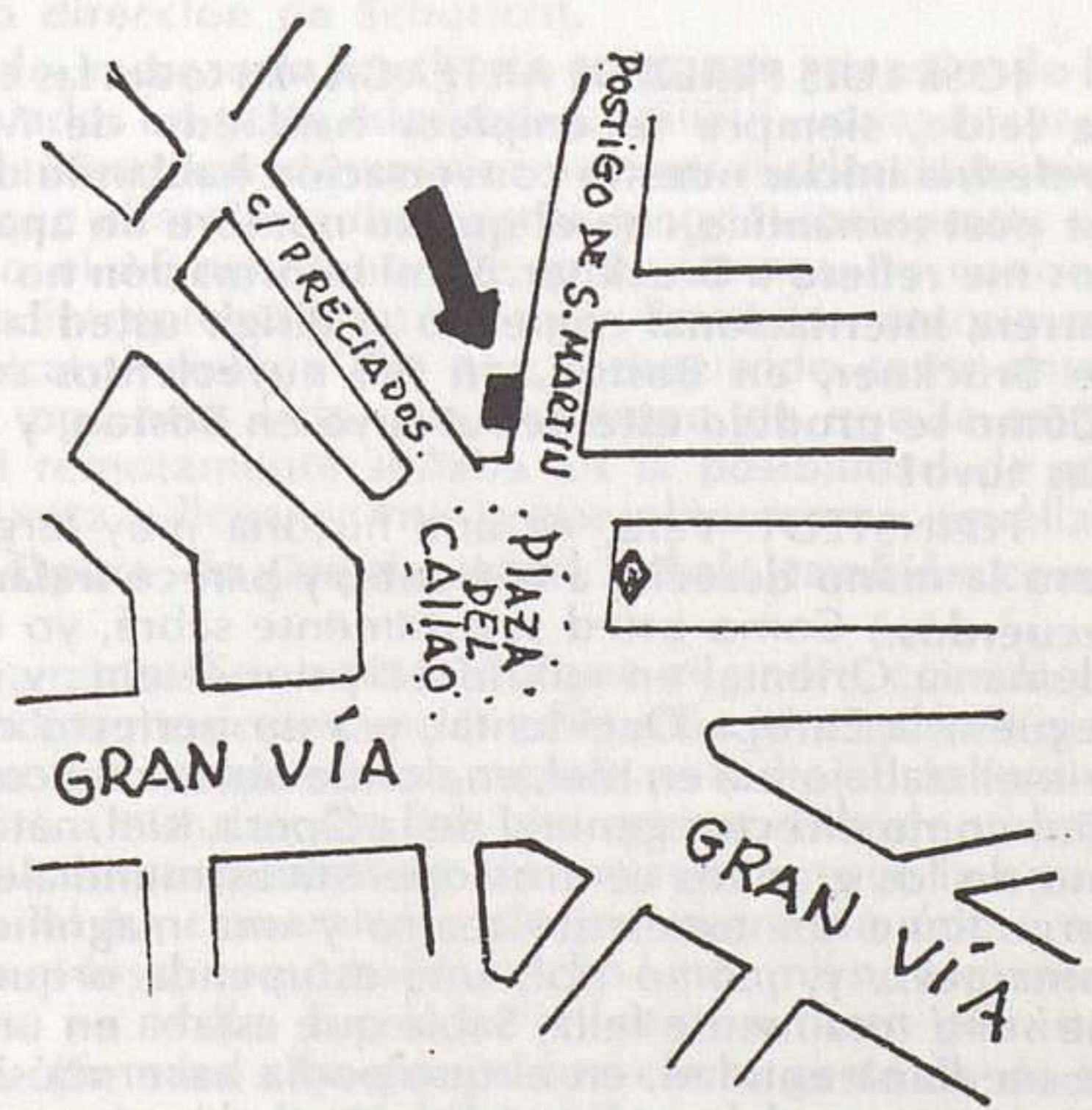
Escridiscos

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

20% Descuento permanente

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

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13



ENTREVISTA A KLAUS TENNSTEDT

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

La conversación transcrita se celebró en Londres, en el Hotel Westbury, habitual residencia de Klaus Tennstedt en la capital inglesa, el 23 de octubre de 1980. El director alemán había concluido unas horas antes la grabación de la Séptima Sinfonía de Mahler, interpretada dos veces en concierto como en la grabación, del entusiasmo que Tennstedt despierta en el público inglés y del afecto que los profesores de la London Philharmonic dispensan al que, desde esta temporada, es su «Principal Guest Conductor» junto a Jesús López Cobos. Tennstedt ha calado hondamente en la vida musical inglesa y su figura es cada día más familiar a los melómanos británicos. Quizá no sea ajena a esta situación su casa de discos, la EMI, que le dispensa constante atención a través de sus campañas de promoción y publicidad; esta asiduidad «por anuncio» del artista germano ha llevado, en el otro lado del espectro, a muchos aficionados a la sospecha de que Tennstedt pueda ser un «bluff», un producto exclusivo de un departamento de Marketing: tras haber visto a este artista en concierto, en el estudio de grabación y en el coloquio personal, me cuesta aceptar esa versión de la historia, aunque comprendo que el fenómeno Tennstedt no es fácilmente explicable. No es superdotado de la técnica directorial, como muchos de sus compañeros de carrera; ha empezado a brillar en el firmamento internacional bastante tarde, a los cincuenta años, cuando otros maestros ya han llegado al Olimpo musical; es terriblemente «naif» en su trato con los músicos y en su acercamiento al hecho musical en general, lo cual tiene poco o nada que ver con la hora actual; de otra parte, su entusiasmo y su concentración se transmiten a las orquestas, posee un innato sentido de las estructuras sonoras y del fraseo que (salvando todas las distancias) hacía decir a un miembro de la London Philharmonic: «Hace treinta años toqué con Furtwängler y Tennstedt me hace revivir constantemente aquella experiencia», y, no menos importante, sabe crear en torno a sí un aura romántica especialmente atractiva para músicos y público.

Muy nervioso, vivaz, locuaz a ratos, reservado hasta la impenetrabilidad en otros, Tennstedt conversó con el firmante por espacio de una hora, tratando todo tipo de temas, incluida una breve incursión a su vida en la República Democrática Alemana antes de la huida que marcaría el principio de su carrera internacional.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.-En todas las entrevistas que le he leído, siempre se empieza hablando de Mahler, pero yo preferiría iniciar nuestra conversación hablando de otro compositor post romántico, con el que su nombre no aparece tan asociado: me refiero a Bruckner. Si mi información no es incorrecta, su carrera internacional comenzó al dirigir usted la Octava sinfonía de Bruckner, en Boston, en mil novecientos setenta y cuatro. ¿Cómo se produjo este debut suyo en Boston, y qué consecuencias tuvo?

TENNSTEDT.-Verá, es una historia muy larga... (Riendo, se lleva la mano derecha a la frente, y parece tratar de ordenar sus recuerdos.) Como usted seguramente sabrá, yo me escapé de la Alemania Oriental en mil novecientos setenta y uno. Cuando yo llegué a la Europa Occidental, era un perfecto desconocido. Mi primer trabajo fue en Kiel, en donde obtuve un contrato de cuatro años como director general de la Opera. Kiel, naturalmente, no es uno de los grandes centros operísticos mundiales, pero, sin embargo, tiene un excelente teatro y una magnífica compañía de cantantes... y, ¡cómo no!, una estupenda orquesta, así que yo me sentí totalmente feliz. Sabía que estaba en un centro musical de mediana entidad, en el que podía hacer música a mi gusto, y con buenos colaboradores. Y la verdad es que, por entonces, yo



PARA TENNSTEDT, MAHLER HA SIDO EL GRAN DESCUBRIMIENTO DE SU VIDA: EN SUS PENTAGRAMAS ODIS, AMA, SUFRE, DESPRECIA, ES GROTESCO, ES SUBLIME...

no aspiraba a nada más: supongo que habrá gente que no lo creerá, pero en esos años, mil novecientos setenta y dos, setenta y tres... mi única aspiración era ser un excelente director de la Opera de Kiel.

Ocurrió entonces que mister Hamburguer, que era el Intendente de la Orquesta Sinfónica de Toronto, vino a Kiel, no sé exactamente con qué motivo: el caso es que asistió a un concierto que yo daba con la Orquesta de la Opera, y el que interpretaba la Séptima sinfonía de Bruckner. Al terminar, vino a verme, estaba entusiasmado, y me dijo: «Yo tengo que llevar a un hombre como usted a Toronto. ¡No me diga que no!». Naturalmente, no le dije que no, acepté sus condiciones, y en mil novecientos setenta y cuatro viajé a Toronto; allí di un concierto en el que la obra base era una pieza muy tradicional, la Quinta sinfonía de Beethoven. La interpretación fue buena. La Orquesta respondió muy bien, y... mire, sería absurdo decir que fue algo extraordinario; no, fue, sencillamente, una buena interpretación con un gran éxito de público; es decir, el teatro no se vino abajo, no me sacaron a hombros... (Risas, Tennstedt hace amplios gestos con los brazos indicando el derrumbamiento del teatro). Pero ocurrió, una vez más las casualidades, que el «Manager» de Columbia Artists, mister Movshon, asistió al concierto. A él, particularmente, le entusiasmo

mi actuación y me recomendó a la Intendencia de la Sinfónica de Boston. Antes de que yo abandonara Toronto se pusieron en contacto conmigo, y me preguntaron si en esa misma temporada podía dar un concierto en Boston: todavía hoy no sé si se trataba de una suplencia o de un concierto que habían dejado en blanco, no lo sé... El caso es que yo, ciertamente, tenía fechas libres, y les dije: «De acuerdo, cuenten conmigo para esta temporada». Entonces, unos meses más tarde, volví a volar a América y dirigí a la Sinfónica de Boston la **Octava sinfonía** de Bruckner, tal como usted ha dicho. Aquí es donde empieza el milagro, porque... aquello fue tan... es que fue un éxito tan enorme, tan increíble, que yo no me lo podía creer; ¡yo me preguntaba si estaban aplaudiendo a otra persona que estaba en la sala, porque yo no dejaba de salir, la Orquesta me vitoreaba, el público aplaudía como si yo fuera como una estrella del «Rock»! **(Toda esta explicación la da en medio de continuas intervenciones mímicas, imitando los aplausos del público o el entusiasmo de los músicos.)** Yo lo único que pensaba era: «Aquí todo el mundo se ha vuelto loco» **(Risas. Tennstedt cruza los brazos mirando a un lado y a otro, como imitando sus propios gestos el día del concierto.)** Al día siguiente me trajeron el **Boston Globe**, uno de los diarios más influyentes de la costa Este americana, y en él pude leer lo siguiente **(Larga pausa, durante la cual Tennstedt trata de recordar exactamente las palabras)**: «Bruckner, Sinfónica de Boston, Tennstedt: una experiencia para toda una vida»... Fue entonces cuando yo llegué a la conclusión de que todo el mundo debía de estar loco **(Grandes risas.)** En fin, aquello era algo tan sorprendente, tan insólito, que yo no podía creer que me estuviera ocurriendo a mí. Usted sabe lo que es América. Yo pienso si en el fondo no se tratará de una pequeña provincia, porque a veces parece tan pequeña... Al día siguiente de aparecer ésto, yo recibía llamadas de todos los puntos de los Estados Unidos: Chicago, Dallas, Nueva York, Filadelfia, ¡en fin, de todas partes!, preguntándome cuándo tenía fechas libres. Imagínese usted, yo me iba a América sin un agente artístico, convencido de que aquello iba a ser una experiencia aislada, sin mayor repercusión, y ahora me encontraba convertido en algo así como un Toscanini alemán o en la reencarnación de Koussevitzky.. Así que, cuando yo volví a Kiel, llevaba conmigo contratos para dirigir al año siguiente, mil novecientos setenta y cinco, en Chicago, Nueva York, Filadelfia y Cleveland. Ese fue el comienzo de mi carrera internacional: de inmediato llegaron las primeras ofertas de Inglaterra y, lo que es más divertido, sólo cuando las noticias de América llegaron hasta Centro-Europa empecé a recibir cartas y llamadas telefónicas de los más importantes teatros y orquestas de Alemania. Bien, eso es todo.

P. A.-Actualmente, usted sigue yendo todos los años a América.

T.-Sí, aunque trato de seleccionar lo más posible. La verdad es que en este momento tengo muchísimos compromisos; la mayor parte de ellos deseo cumplirlos, porque me atraen, me ilusionan, y eso no me permite, como en los pasados años, estar varios meses dirigiendo en Estados Unidos. Por ejemplo, este año voy a ir tres semanas a Filadelfia y, probablemente, no repetiré actuaciones con esta Orquesta el año que viene; es decir, voy cambiando y seleccionando mis contratos, entre otras razones porque me parece peligroso aparecer con excesiva frecuencia como invitado de una orquesta.

P. A.-¿No ha renovado usted contrato con la Opera de Kiel?

T.-No, ¡es imposible! Cuando terminó mi contrato en mil novecientos setenta y cinco, negocié con ellos una relación más o menos estable como invitado durante unos años, pero le hice ver que me era imposible continuar al frente de la Opera como director estable. Sólo en mil novecientos setenta y nueve tomé la decisión de hacerme cargo de una agrupación sinfónica, concretamente la Orquesta de la NDR (Nordeutsche Rundfunk) de Hamburgo. Es una orquesta fantástica, yo la tengo considerada como una de las mejores de Alemania.

P. A.-¿Cuántos conciertos viene usted a dirigir al año?

T.-**(Silba moviendo la lengua y los labios, «Brrrr»..., mientras agita rápidamente la mano de arriba a abajo.)** No llevo la cuenta, soy desastroso para estas cosas, pero son muchísimos... No sé, pueden ser noventa o cien durante el año. **(Se queda pensativo durante unos momentos.)** La verdad es que son demasiados, ¿sabe?, y me estoy planteando muy seriamente el reducir mis actividades. No es que me desagrade ni que lo haga a disgusto, o por ganar más dinero... No, no es nada de eso; lo hago porque me gusta, pero, realmente, son demasiadas actuaciones, son demasiadas horas de concentración: apenas me tomo vacaciones y, pienso, sinceramente, que en las próximas temporadas voy a reducir drásticamente mis actividades.

P. A.-Bien; me gustaría que hiciéramos ahora un «Flash-back»...

T.-... Como en el cine.

P. A.-Sí, efectivamente. Usted trabajó como concertino en el Teatro Municipal de Halle; luego pasó a ser primer director de

esta institución, pero antes había estudiado en el Conservatorio de Leipzig. ¿Quiénes fueron sus principales maestros?

T.-Bien, debo decirle que no tuve ningún profesor que me enseñara Dirección de orquesta. En Leipzig estudié Piano. Violín y Teoría musical en general. Después me dediqué a la práctica directa de la música y, como usted ha dicho, fui primer violín en la Orquesta de la Opera de Halle. Esto ocurría hacia mil novecientos cincuenta... o al final de los años cuarenta, no recuerdo bien. Hacia mil novecientos cincuenta y cinco o mil novecientos cincuenta y seis empecé a dirigir piezas de repertorio en aquel teatro y, finalmente fui nombrado director. Pero no había tenido ninguna instrucción previa en el campo de la dirección de orquesta: fue a través de mi trabajo como primer violín, viendo y observando a otros maestros, haciendo música directamente, como decidí un día empezar a dirigir yo mismo la orquesta, como una parte más de mi actividad en el teatro.

P. A.-En cualquier caso, me gustaría saber quiénes fueron sus maestros en el Conservatorio de Leipzig.

T.-Bien, mi principal maestro de Composición fue un autor que no es especialmente conocido: Johann Nepomuk David; en Violín, mi maestro fue el profesor Davison, que era un gran hombre, una magnífica persona, y que, desgraciadamente, ya ha muerto; en Piano, me dio clases Anton Rhoden que, como los otros que le he mencionado, era un excelente maestro. No me puedo quejar de mi educación musical, creo que tuve la suerte de trabajar con excelentes profesores.

P. A.-Durante su época de violinista, ¿tuvo oportunidad de trabajar con algunos grandes maestros de la dirección de orquesta?

T.-Sí, ¡ciertamente! Halle, como usted sabe, es la ciudad donde nació Haendel, y todavía en nuestros días, sigue siendo un centro musical de primer orden. De entre los directores con los que trabajé, guardo un especial recuerdo, ya que era un invitado muy frecuente en mi orquesta, de Carl Schuricht...

P. A.-Es muy interesante oír eso, ya que Schuricht estuvo muy vinculado a la Orquesta Nacional de España.

T.-¿Ah, sí?, no lo sabía. Schuricht nos dirigía con mucha frecuencia, y es un músico al que yo adoro; era un músico ciento por ciento. Otro maestro con el que tuve ocasión de trabajar fue Oswald Kabasta, también recuerdo haber tocado varias veces bajo la dirección de Hermann Abendroth.

P. A.-Excelentes directores, sin duda. ¿Fue su relación con estos músicos lo que le impulsó a cambiar el violín por la batuta?

T.-Me temo que fue algo mucho más prosaico... **(Sonriendo, mientras señala a su mano derecha, moviendo esta a un lado y otro.)** Yo sufrí una lesión en la mano, de la cual no quedé bien curado, y que me impedía un perfecto juego de la articulación; y fue eso, y no otra cosa, lo que me hizo pasarme al campo de la dirección. Se lo he dicho y se lo repito: yo no era una persona ambiciosa; yo era feliz en mi trabajo como concertino, y al principio me costó mucho hacerme a la idea de que debía dejarlo. Afortunadamente, pude seguir mi carrera musical ejerciendo una actividad diferente. En última instancia, pienso que que esa enfermedad fue una suerte para mí, dado que en ella está el origen de que usted y yo estemos charlando aquí, en Londres, ahora mismo. Naturalmente, sería mucho más bonito que yo contara historias acerca de una vocación impulsada por la fascinación de ver grandes maestros y cosas parecidas, pero la verdad es lo que le acabo de contar.

P. A.-Enlazando con el comienzo de nuestra charla, querría preguntarle si tuvo usted ocasión de interpretar alguna obra de Bruckner bajo la dirección de Schuricht.

T.-**(Suspirando, marcando mucho su respuesta y moviendo la cabeza hacia los lados en gesto admirativo.)** ¡Siiiiii!, varias veces, y recuerdo esas ocasiones como experiencias espirituales de primer orden. Yo creo que él era uno de los más grandes intérpretes de esa música, si no el número uno. De todas formas, mi conocimiento de otras interpretaciones es muy limitado, porque mi experiencia musical se reduce a la que yo he vivido, tanto antes como ahora; y, por otro lado, en el tiempo de que le estoy hablando, yo ni remotamente soñaba en la posibilidad de ser director de orquesta y llegar a interpretar obras como aquéllas.

P. A.-En la Opera de Dresde usted trabajó también como «Corepetiteur».

T.-Sí, efectivamente. Esto se debió a que mi padre, cuando yo empecé mis estudios musicales, me hizo mucho hincapié en que no debía dedicarme a un solo instrumento, ya fuera el violín o el piano, y me incitó a estudiar los dos. Así que en Dresde trabajé muchísimas veces como pianista en los ensayos, y tuve la oportunidad de vivir el funcionamiento de un teatro de ópera no solamente desde el foso, como había hecho hasta mil novecientos cincuenta y ocho en Halle. Entonces yo era un buen pianista, bastante bueno... **(Se mira a las manos con cierto gesto de duda)** ¡Hoy no lo soy en absoluto! **(Risas.)** Es lógico, no tengo tiempo

EN SUS TIEMPOS DE CONCERTINO, TENNSTEDT INTERPRETO VARIAS VECES OBRAS DE BRUCKNER BAJO LA DIRECCION DE SCHURICHT: «ERA UNO DE LOS GRANDES INTERPRETES DE ESA MUSICA».



para practicar y, afortunadamente, tampoco es necesario que lo haga. Después, hacia el año sesenta y dos, fui nombrado director de la Opera en Schewerin; allí estuve siete años, y luego, poco después, vino mi salida de Alemania.

P. A.-Quizá ésta es una pregunta un poco indiscreta, pero querría saber si todavía tiene usted familia en la República Democrática Alemana.

T.-Sí, desde luego; mi madre, que es muy anciana, tiene ya ochenta y cinco años, sigue viviendo allí, donde tiene sus amigos y a sus personas más queridas. Pero actualmente tengo la suerte de poder volver a viajar a mi país de origen, y eso me permite estar en contacto con mis allegados. Eso no era posible hasta hace relativamente poco tiempo, pero... **(Abre los brazos, sonriendo abiertamente, mientras levanta los hombros en un gesto que quiere ser de asombro).** Ahora soy famoso y... es muy divertido: en el Diccionario Musical de la República Democrática aparece mi nombre, en la última edición, y se me dedica un largo artículo. Es decir, hace nueve años yo estaba en contra, era un proscrito; ahora, por lo que parece, me han aceptado, deben pensar que no tengo remedio. **(Risas, que acompañan a los gestos de Tennstedt señalando su sien derecha con el dedo índice.)** Y han terminado por aceptarme, lo cual me es muy beneficioso, porque, como ya le he dicho, eso me permite no estar alejado de los míos.

P. A.-¿Cuál era su grado de conocimiento de la actividad musical internacional durante los casi cuarenta años que usted permaneció en la Alemania Oriental antes de cambiar su residencia?

(Se produce aquí una parte embarazosa de la conversación, la única durante la cual Tennstedt pareció perder su habitual buen humor. El músico me indicó que no entendía la pregunta. Tanto Didier de Cotignies, buen amigo y compañero de Ritmo en la capital inglesa, como yo, tratamos de explicarle a nuestro entrevistado nuestro interés en saber si durante sus años de actividad en la República Democrática le era posible escuchar discos de solistas u orquestas extranjeras, seguir programas de radio, conocer obras de compositores extranjeros...; en suma, estar medianamente al tanto de la actividad exterior a su país, o si, por el contrario, su situación era de aislamiento, como, más o menos, nos había dado a entender en una respuesta anterior. Estas explicaciones se prolongaron por espacio de varios minutos, mientras Tennstedt se «escaqueaba» constantemente con respuestas evasivas, hasta que terminé por preguntarle si nuestra curiosidad resultaba impropia o perjudicial para sus intereses. Con gran sinceridad nos explicó entonces que le era muy problemático, tanto desde el punto de vista político como personal, referirse a las condiciones de vida, aunque fueran de vida musical, en su país de origen. Este fue el final de su respuesta).

T.-Mire, mi madre vive todavía en Alemania, tengo allí estu- pendos, inolvidables amigos. Ahora tengo la suerte de poder regresar cuando quiero. No deseo perjudicar a nadie ni perjudicarme a mí. No me tome a mal, pero no quiero dar opiniones que pudieran resultar molestas para personas a quienes aprecio. Y tampoco entienda con ello que mi respuesta iba a ser negativa:

sencillamente, prefiero no opinar. No me gusta ser indiscreto ni sensacionalista. Y creo que tengo la obligación de ser cuidadoso en mis palabras. Ahora las circunstancias son muy distintas: yo he sido el primer director alemán, desde la segunda guerra mundial que ha dirigido conciertos en Israel, ¡con eso le digo todo! De hecho, en esta temporada tengo que volver a dirigir doce conciertos a la Filarmónica de Israel. Todo eso es fantástico. Y, gracias a ello, ahora puedo volver a tener una relación con mis familiares y amigos de la que me vi privado varios años: no quiero perderla.

Pero no deseo dejar sin contestar su pregunta, aunque le responda sólo parcialmente. Sí tuve un conocimiento..., digamos suficiente, de la vida musical en los países del Este. Por ejemplo, dirigí varios conciertos en Rusia, en Moscú concretamente, con la Filarmónica, y también hice algunos conciertos en Austria, en el Mozarteum de Salzburg, y en Suecia, con la Filarmónica de Estocolmo; pero fueron ocasiones muy contadas y aisladas. Mi carrera empezó seriamente a partir de mil novecientos setenta y uno.

P. A.-Sí, y empezó a los cuarenta y cinco años, lo cual no deja de ser insólito. Esa carrera internacional se ha producido «via Gustav Mahler», que es, como usted ha dicho en varias ocasiones, su compositor favorito. ¿Cuándo y cómo descubrió usted la música de Mahler?

T.-**(Mirando al techo, mientras lleva sus manos cruzadas a la barbilla).** Fue... relativamente tarde... Un día compré un libro sobre Mahler; eran las memorias de su esposa, de Alma Mahler-Werfel (1). Yo apenas había escuchado música de Mahler, y no había prestado atención a estas obras. Pero la lectura de ese libro me absorbió por entero: después adquirí otros libros, ¡todos los que pude! Durante semanas no tuve otra lectura que todo lo que pude reunir acerca de Mahler, y no cesaba de decirme: «Dios mío, qué personaje, qué figura!»

P. A.-Perdone que le interrumpa: por lo que está diciendo, veo que usted llegó a Mahler a través de la literatura, y sólo después por medio de la música.

T.-¡Sí, eso es! Cuando hube leído todo lo que pude sobre Mahler, empecé a comprar todas sus partituras, y a leerlas y estudiarlas, de día y de noche, día y noche, sin descanso. Yo estaba febril, era el descubrimiento de mi vida. Después las trabajé y analicé desde el punto de vista de una posible interpretación, empezando por la **Primera sinfonía**. Y cada nuevo encuentro con la música resultaba más interesante que el anterior. En fin, un día me dije **(Bajando la voz, pero con enorme énfasis):** «Amo esta música, y es un amor para toda la vida, y trataré de transmitir este amor a todo el mundo, a partir de ahora».

P. A.-Creo que dentro de mi generación somos muchos los que entendemos muy bien su experiencia. ¿Ha dirigido usted todas las Sinfonías de Mahler?

T.-No, hay dos que aún no he interpretado en concierto, la **Sexta** y la **Octava**.

(1) Deduzco que Tennstedt se refiere a **Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe (Gustav Mahler: recuerdos y cartas)**, publicado entre nosotros por Taurus, y no a **Mein Leben**, el libro de memorias redactado por Alma, casi al final de su vida, compilando distintas secuencias de su diario.

ORGANOS YAMAHA

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



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

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

HAZEN

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

P. A.-Dos de las obras más difíciles...

T.-¡No, de ninguna manera; la **Octava** no es difícil (**Niega asimismo con la cabeza**), en absoluto! ¡Dios mío, mil veces más difícil es la **Novena** y el «Adagio» de la **Décima**! No, de veras; la **Octava** sólo plantea problemas técnicos, problemas de ensamble: la **Novena** plantea problemas similares en el plano técnico, y además posee una complejidad espiritual que no es sencillo afrontar.

P. A.-Pero todo eso que usted está diciendo, y con lo que estoy de acuerdo, es también predicable de la Sinfonía en La menor, de la Sexta.

T.-(**Vacilando al principio.**) Sí, pero... Es una obra mucho más directa, más clara: quiero decir que es una partitura tan triste, tan depresiva... (**Bajo los brazos en actitud de desánimo.**) No hay la ambivalencia espiritual de la **Novena**; es mucho más contundente, más drástica, ¿me comprende? Pero esas dos obras, **Sexta** y **Octava**, las grabaré al final del ciclo, precisamente por no haber tenido oportunidad de hacerlas previamente, y porque me interesa tener con ellas toda la experiencia de las interpretaciones anteriores. Bueno, usted ha estado el día pasado en las sesiones de grabación de la **Séptima**, que se publicará a mediados del ochenta y uno, creo, y en la primavera grabaremos la **Segunda**, como siempre, después de hacerla en concierto. Luego vendrá la **Cuarta**, y para el final las otras dos **Sinfonías**, como ya le he dicho. En dos o tres años el ciclo estará terminado.



TENNSTEDT CONSIDERA QUE ES INDEFENDIBLE «ESA LLAMADA DECIMA DE MAHLER», ELABORADA POR DERYSCCK COOKE A PARTIR DE MANUSCRITOS. EN CAMBIO, EL ADAGIO, TERMINADO POR MAHLER, LO VE CERCANO AL MUNDO DE SCHOENBERG.

P. A.-Acompañando a la Quinta sinfonía grabó usted el «Adagio» de la Décima. Me imagino que ello implica el que usted no piensa abordar la interpretación de la «versión ejecutable» de la Décima realizada por Deryck Cooke.

T.-(**Con apartosos movimientos de rechazo.**) ¡Oh, no, nunca; eso no es para mí! ¡No hay discusión posible; nada, nada, olvídelo, olvidémoslo!

P. A.-Bien, entonces...

(**Pero sí hay discusión, porque Tennstedt regresa a la pregunta.**)

T.-Cuando se conoce la vida de Mahler, cuando se sabe cuál era su método de trabajo... no se puede defender esa llamada **Décima**. Sólo nos han llegado pequeños fragmentos...

P. A.-Bueno, quizá no tan pequeños...

T.-(**Enérgico, muy tajante.**) ¡Fragmentos en cualquier caso, fragmentos que no forman una sinfonía! Mahler siempre corregía, alteraba, rehacía... Ninguna de sus **Sinfonías** nos ha llegado con la orquestación del manuscrito; Mahler siempre reconstruía la orquestación. En el caso de la **Décima**, sólo tenemos... (**Sopla a un lado y a otro**) ...«flashes», destellos, silbidos, nada más; y con eso

no se puede hacer una sinfonía, es imposible... Tampoco pretendo desacreditar al señor Cooke, él hizo un trabajo meritorio; pero creo que es un trabajo que interesa más a los musicólogos que a los directores de orquesta.

P. A.-Es decir, usted piensa que es una partitura interesante para leerla, pero no para tocarla.

T.-Sí, sí, exactamente. Yo no la tocaré nunca.

P. A.-Usted sabe, evidentemente, que otros maestros no piensan como usted: Ormandy, Morris, Sanderling, Inbal, su joven colega Rattle...

T.-Sí, bien; yo no trato de imponer mis ideas, pero para mí es un problema de conciencia, yo no puedo tocar esa obra. Yo puedo interpretar el «Adagio», eso sí, porque es una página fantástica, increíble, ¡tan cercana a la Escuela de Viena, a Schoenberg! Eso sí, ¡pero nada más! Ese «Adagio»... bueno, O.K. (**Acompañado de un expresivo gesto, mano derecha cerrada, pulgar hacia arriba.**)

P. A.-Usted conocerá de sobra las famosas declaraciones de Herbert von Karajan, el año pasado, según las cuales, para el caso de una posible sucesión en la Filarmónica de Berlín (Tennstedt comienza a reír con el enunciado de la pregunta,) habría tres nombres que él recomendaría considerar: Ozawa, Mehta y usted.

T.-Bueno, mire, sobre ese tema... ¿Por qué no lo olvidamos? (**Risas.**) Yo me lo tomo con calma, no muy en serio, aunque le agradezco al señor Karajan sus palabras.

P. A.-¿Ha asistido Karajan a alguno de sus conciertos?

T.-(**Cruzando los brazos, muy divertido, contestando como un resorte.**) ¡Nunca, en la vida! Por eso me parece increíble que pudiera citarme en esa terna; no sé, supongo que alguien le hizo escuchar algún disco mío o alguna cinta, y eso le hizo llamarme a Berlín para que dirigiera a la Filarmónica...; por lo cual, y esto es totalmente sincero, le estoy muy agradecido, porque en los dos últimos años he desarrollado una relación maravillosa con la Filarmónica de Berlín. Con la Orquesta estoy grabando un ciclo Schumann, y hace sólo dos semanas grabamos un disco de páginas orquestales del **Anillo**, de Wagner. A mí me admira la versatilidad de esos músicos, son extraordinarios, porque en mi último concierto con ellos me atreví a hacer una obra que Karajan ha montado cientos de veces, que es la **Octava sinfonía** de Dvorak, y siguieron todas mis indicaciones escrupulosamente, al detalle, y luego me enteré, por los mismos músicos y por la prensa de que mi interpretación es completamente distinta de la de Karajan.

P. A.-¿Hasta dónde abarca su repertorio en términos cronológicos, llega hasta nuestros días?

T.-A mí me gusta la música moderna... siempre que sea música, ¿me comprende?. Por lo tanto, no tengo especial interés en autores como Cage o Stockhausen, y sí en Ligeti, Zimmermann, Henze... Yo he montado varias de sus óperas en Múchich... Y también Reimann, que es un gran músico, y Penderecki, aunque de Penderecki prefiero... (**Breve pausa.**)

P. A.-...las últimas obras...

T.-¡No, todo lo contrario, las primeras!

P. A.-¿No le gustan las últimas obras de Penderecki?

T.-¡No, en absoluto!

(**Le tiendo la mano a Tennstedt, mientras le digo: «Estamos en el mismo bando, socio». A Tennstedt y a Didier les da un ataque de risa, tras del cual se reanuda la charla.**)

T.-No, mire; esta especie de «neo-brahmsianismo» que ahora practica Penderecki es muy bonito, muy cómodo; pero a mí me aburre mucho. Me quedo con la fantasía, la libertad de sus primeras obras.

P. A.-Usted, según he podido leer, dirigió la mayor parte de las obras de Wagner. Me imagino que su actual vinculación a las salas de concierto no le permitirá tratar esta música.

T.-No, por desgracia; ahí está el problema del tiempo. Mi alejamiento de los fosos de ópera es una de las cosas que más lamento de mi situación presente que, por otro lado, no puede ser mejor.

P. A.-¿Conoce usted montajes modernos de las óperas de Wagner, por ejemplo, los de Bayreuth o Kassel del Anillo?

T.-Sí, los conozco.

P. A.-¿Qué opinión tiene usted, por ejemplo, del Ring de Chereau en Bayreuth?

T.-(**Tras una pausa, bajando mucho la voz, después de mirar a los lados.**) Me parece detestable (**Risas.**) Pasemos a otro tema, por favor.

(**Didier de Cotignies interviene, entre risas, para defender el Ring de Chereau y la dirección de Boulez. Tennstedt, sin perder el humor, dice que opina sobre el particular. Finalmente, tras los alegatos de Didier sobre la mayor pasión de las últimas interpretaciones de Boulez, Tennstedt comenta, entre risas: «Se puede aprender mucho en Bayreuth», y nos invita a oír su disco wagneriano con la Filarmónica de Berlín, especialmente la «Marcha Fúnebre de Gotterdammerung.»**)

P. A.-Hemos mencionado varias veces a Bruckner, tan decisivo en su lanzamiento internacional. ¿Proyecta usted llevar al disco algunas de sus interpretaciones brucknerianas?

T.-Sí, desde luego, pero no antes de tres o cuatro años, ya que mi contrato con la EMI establece la necesidad de completar el ciclo Mahler antes de emprender otros proyectos similares. Pero sé que esta firma está interesada en grabar conmigo, más adelante, un ciclo Bruckner, y creo que llegaremos a un acuerdo. Habrá que fijar, y eso es fundamental, lugar y orquesta para las grabaciones.

P. A.-¿Cómo ve usted las diferencias espirituales, tópico al margen, entre Bruckner y Mahler?

T.-Creo que hay una coincidencia espiritual, desde mi punto de vista de director: sus **Sinfonías** son muy largas... (Ris.) No, ahora en serio; en ocasiones tengo la impresión de que se trata de mentes antípodas: Bruckner era un carácter muy claro, muy riguroso; a partir de su **Segunda sinfonía** aplica a todas sus obras el mismo sistema, la misma estructura, que es invariable desde la **Segunda** a la **Novena**; ése fue su hallazgo, y ya nunca renunció a él. Mahler, por el contrario, nunca hizo una obra igual a la otra; su fantasía le exigía experimentar constantemente, ensayar nuevas fórmulas, y a través de esas fórmulas trasladaba su vida a las partituras: en sus pentagramas Mahler odia, ama, sufre, desprecia, es grotesco, es sublime...; todas las facetas de lo humano se dan cita en esa música. El mismo sentido del contrapunto en ambos es completamente distinto: Bruckner busca la claridad de las líneas; Mahler, el color. Sólo a Mahler se le ha ocurrido cambiar el color dentro de una misma frase: usted puede oír el comienzo de una frase en «forte» en los violines y escuchar el final de la misma a un oboe en «pianissimo». Esto rompe todas las reglas, y Bruckner jamás hizo algo parecido. Es fascinante observar cómo Bruckner buscaba cada vez más el contrapunto en sus obras; cómo se acercaba al espíritu del Barroco, mientras que Mahler exploraba sin descanso el color. Claridad, contrapunto... Experimento, color... Pienso que ahí se dan grandes diferencias de espíritu.

P. A.-Creo que le entiendo. Quizá en sus palabras radique la explicación a esa anécdota entre Mahler y Alma, durante la composición de la Quinta sinfonía. Mahler dice: «Voy a acabar esta obra con un gran coral, al modo de Bruckner», y Alma replica: «Bruckner podía hacerlo, tú no».

T.-Sí, exacto, tiene que ver con todo lo que acabamos de hablar.

P. A.-Quisiera ir terminando, y desearía hacerle una pregunta un poco compleja. En estos momentos, en el actual estadio de su carrera, usted tienen cincuenta y cinco años, y es una figura mimada por la crítica y por el público. De cara al futuro, ¿prefiere usted seguir una carrera de estrellato internacional, tocando en todos los grandes centros musicales del mundo o, por el contrario, concentrarse en una ciudad, en una orquesta o en un teatro de ópera, y sacar de ahí el máximo posible? Le pregunto esto porque usted me ha manifestado anteriormente que en diversos momentos de su vida fue feliz como concertino o como director de un pequeño teatro, y de hecho no da usted la imagen del «trepador» o de ambiciosa estrella de la batuta.

T.-**(Apoyando las manos en la nuca, mirando fijamente al techo.)** Es una pregunta difícil, porque me plantea algo que mi propia conciencia saca a la luz con frecuencia. Y en este momento yo veo que tengo que tratar de hacer ambas cosas. Los tiempos han cambiado mucho: ya no es posible seguir el ejemplo de Fritz Busch o de Erich Kleiber, concentrados en una orquesta, en una ciudad; ejemplo que en nuestros días siguen, excepcionalmente, músicos como Karajan en Berlín u Ormandy en Filadelfia. Vivimos la era del reactor, del «Jet», y... hay que ir a esos puntos del globo, todo le obliga a uno a ir. A América, o a Japón, o a donde sea... «Es mussein», ¿comprende? Quizá la mejor posición sea la de «principal director invitado» de una orquesta, como es mi caso con la London Philharmonic: ¡yo hago casi más conciertos con ellos que Solti, que es el titular! ¡Puedo hacer la música que quiero, y no tengo que ocuparme de problemas administrativos! Pero, por otro lado, aquí me tiene, habiendo aceptado la dirección permanente de la NDR en Hamburgo, con todos sus problemas de administración... Así que... ¡olvídeme! (Ris.) ¿Ve?, ahí está la dualidad. Y aún hay más: ya le dije antes que para mí es una pérdida dolorosa el estar alejado de la ópera; por eso, cuando John Tooley, del Covent Garden, me ha ofrecido una producción, ¡con las seis semanas de trabajo que ello implica!, me he esforzado en buscar fechas libres. Se mezcla la necesidad de ir a los sitios, de estar en ellos, con la ilusión por el trabajo, que nunca me ha faltado. De cara al futuro... No, de cara al futuro no creo que sea posible ni conveniente tratar de combinarlo todo, como ahora. Esta de ahora es una etapa en mi vida, en mi carrera: usted lo ha dicho, estoy mimado por todos, me llaman de todas partes.

P. A.-Supongo que usted era el hombre necesario en el momento justo.

T.-Sí, así parece. ¿Por cuánto tiempo? No lo sé, pero confío en mi destino.



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 Ubéda

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

A woman in a shimmering, sequined dress is shown from the waist up, holding a large, voluminous bouquet of flowers. She is looking down at the bouquet with a gentle expression. The background is a warm, golden-brown gradient. In the bottom left corner, the white and black keys of a piano keyboard are visible, suggesting the woman is a pianist. The overall mood is elegant and romantic.

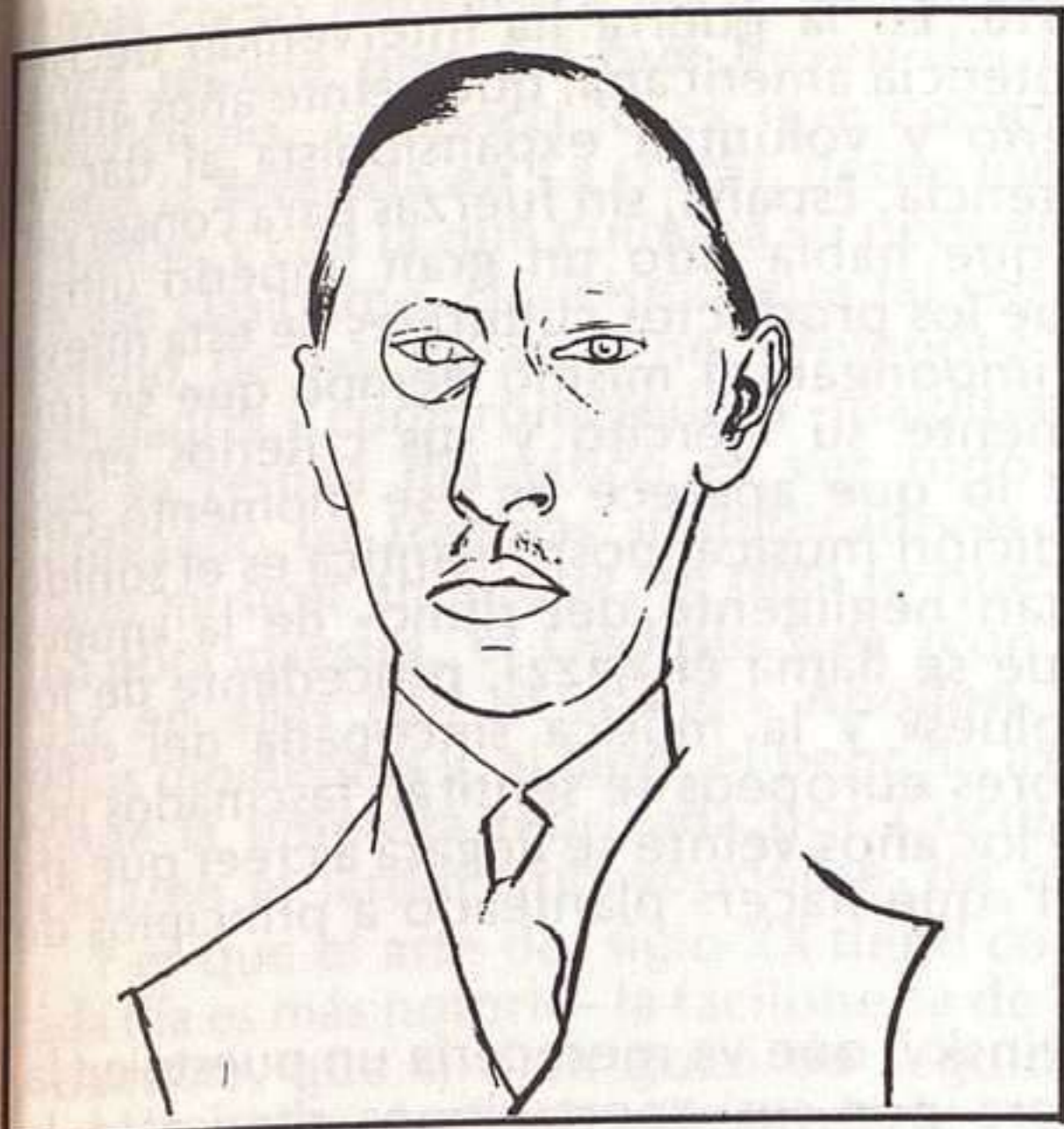
SCHIMMEL

Pianos

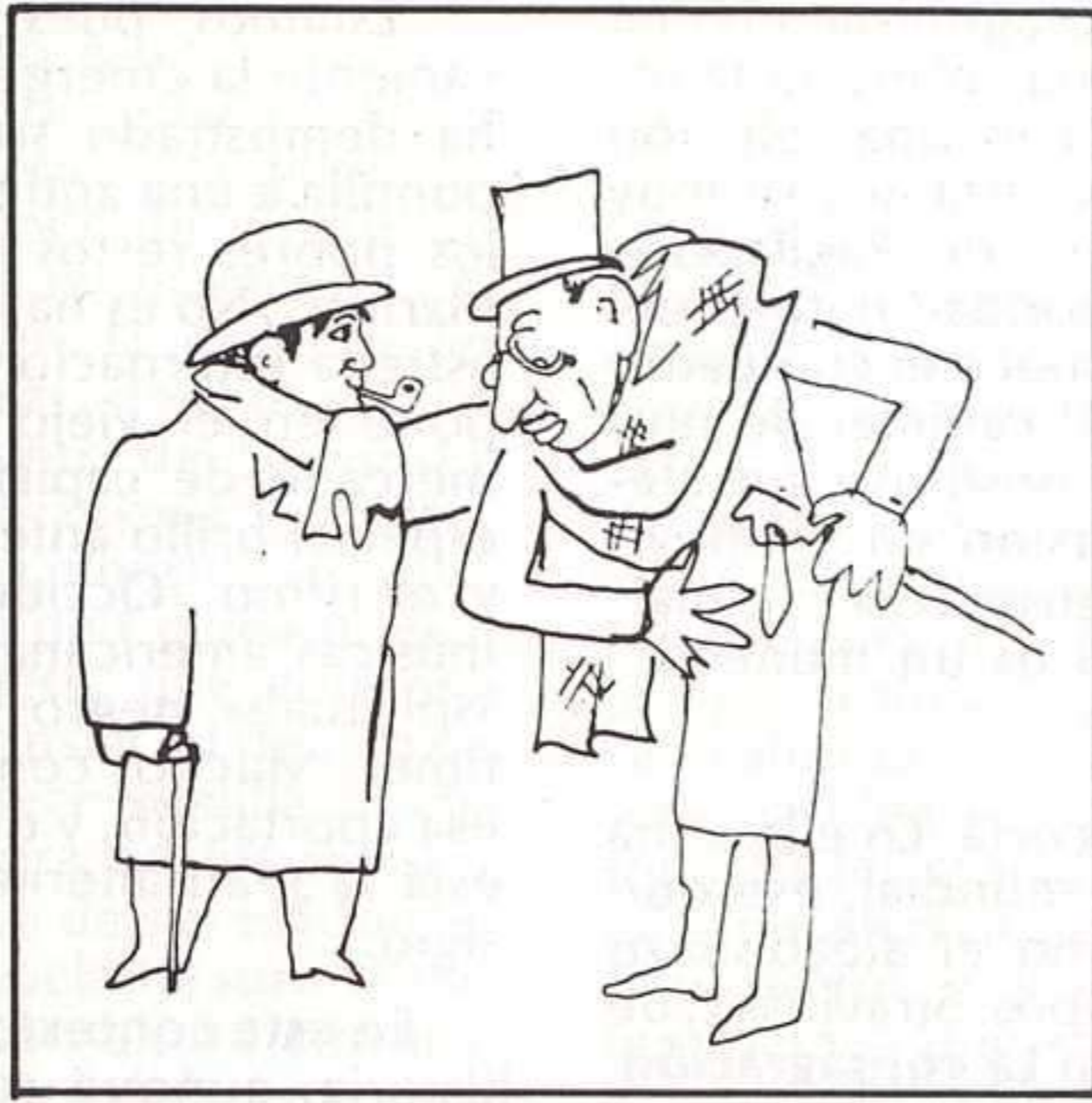
*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

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 Reinos Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza



RETRATADO POR PICASSO.



PICASSO Y STRAVINSKY. POR COCTEAU.



RETRATADO POR PAUL KLEE

STRAVINSKY «SUPERSTAR» A LOS DIEZ AÑOS DE LA MUERTE DE IGOR

Por SANTIAGO MARTIN BERMUDEZ

«Quoniam advena ego sum apud te et peregrinus». (Salmo, 39, incluido en la **Sinfonía de los Salmos**).

Aquella noche me había quedado solo en casa. Estuve trabajando en mi despacho hasta muy tarde cuando, repentinamente, sentí un malestar intenso, difícil de localizar. Fui a la cocina en busca de algo para beber, y al pasar junto al salón, sentí una presencia en la oscuridad. No me asusté y fui a ver. Allí, sobre uno de los sillones, una figura masculina, enjuta y anciana, se acariciaba un bigotillo y la prominencia abundante de su nariz. Me acerqué con curiosa perplejidad, y al advertirlo el viejo se arrancó unos lentes redondos para limpiarlos con parsimonia que creí estratégica. Cuando le reconocí interpreté que sólo estaba esperando que le identificase. Me puse muy contento.

-Bienvenido, Igor.

Se colocó de nuevo las gafas y me miró con una sonrisa de serena complacencia. Su figura sentada despedía un cierto resplandor.

-No tengo apenas tiempo -me dijo-. Vengo sólo a decirte que tal vez no te sea tan sencillo escribir sobre mí. Recibirás, por lo menos, reproches; me insultarán y criticarán, me tacharán de reaccionario los que no avanzan, de anticomunista los señoritos, de conservador los poderosos, de oportunista los amanuenses. Sólo la fidelidad podrá sostenerme. Aunque sólo sea una fidelidad como la tuya, que me habrá negado tres veces antes de que el gallo cante.

Se dejó ver aún unos instantes ante mi mudo estupor. Poco a poco fue disolviéndose su resplandor, y pronto quedé solo y anonadado ante la frialdad repentina de las paredes. Debí permanecer así largo rato, tal vez más de una hora. Al cabo escuché golpes apresurados en la puerta de la calle. Fui a abrir sumido en el sonambulismo. Cuando lo hice me despertaron con brutalidad cuatro o cinco enmascarados, que me empujaron dentro, me llenaron la boca con trapos y me inmovilizaron contra el suelo. Esta vez sí me asusté. Mientras uno me ataba, vi cómo otro sacaba tres «long-plays» de una bolsa de grandes almacenes. Se trataba del **Concierto de Aranjuez**, de unas canciones de Manolo Escobar y otras del Papa Wojtila. Comprendí que iban a torturarme.

Pusieron aquello en mi tocadiscos, y le aplicaron el máximo volumen. La receta parece ser latinoamericana. Me quitaron los trapos y comenzaron a interrogarme en medio del estrépito.

-¿Con quién estabas? -me preguntó uno de ellos.

-Con Stravinsky -respondí con la diligencia excesiva del miedo.

-Esa coartada ya no funciona -me espetó otro cuyos acentos creí reconocer.

Enmudecí de espanto al escuchar aquello. No me creían y corría el peligro de no creerme yo mismo de un momento a otro.

-¿No has estado nunca con John Cage? -me preguntó el mismo, lanzándome a la cara las obras completas de Adorno.

Tras encajar el envío, negué con la cabeza, inhibida por el miedo mi expresión vocal. Entonces me golpearon. Entre el ruido y la furia consiguieron que, en efecto, negara a Igor tres veces antes de que cantase el gallo. Por eso estas líneas pretenden, entre otras cosas, un desagravio.

A punto de cumplirse los diez años de la muerte de Stravinsky -1882 será el centenario de su nacimiento-, el azar y una suerte de premeditación nos han hecho acumular nueve discos con obras tuyas -ocho, si excluimos dos de las caras con obras de Bach y Berg-. Si echamos un vistazo a los títulos -incluidos en una relación como apéndice-, salta a la vista que, con mayor o menor intensidad, está representado todo el itinerario estético del maestro -su última época sólo lo está por ese **Septeto preliminar**- y todos los géneros que abordó -obra orquestal y de cámara, «ballets» y óperas, obras corales y para piano solo-. Este breve estudio pretende echar un vistazo a esa larga y versátil carrera, aprovechando la oportunidad del decenio y de esta breve y significativa discografía a reseñar.

RUSIA

Al margen de una corta etapa en su Rusia natal, Stravinsky surge a la luz con los tres famosos «ballets» que compuso para la compañía de Sergei Diaghilev: **El pájaro de fuego** (1910), **Petruchka** (1911) y **La consagración de la primavera** (1913). El autor de estas obras, el mismo que compone **El ruiseñor** (1907-1914), **Renard** (1917) y **Las bodas** (1917-1918, pero estrenada sólo en 1923), es un compositor nacional ruso, castizo, arraigado en su tierra por mucho que estrene en París, porque es muy cierto que estrena sus obras con la compañía de «ballets» rusos, que levanta muy alto el pabellón nacional en plena capital francesa. Este músico es el discípulo de Rimsky-Korsakov, con un infatigable afán de búsqueda, sobre todo en el ritmo y el sonido, ese sonido tan especialmente stravinskiano de la época rusa, como propio es el de otro compositor, ya consagrado, un francés, que también entrega partituras a Diaghilev, Claude Debussy. **Jeux**, un originalísimo y sutil «ballet» de éste, quedó parcialmente en la sombra ante el escándalo que tuvo lugar casi simultáneamente a su estreno con el de **La consagración de la primavera**, la obra más característica de este período stravinskiano, la que fija la imagen de un Stravinsky rebelde, investigador, inconformista, que ha dejado atrás sus modelos rusos (Rimsky) o europeos (el mismo Debussy).

La Consagración es, sin ningún género de dudas, la obra más famosa de Stravinsky. Pero si bien ha constituido también el punto más alto de su primera actitud -renovadora, evitemos el adjetivo «revolucionaria» que otras veces le hemos aplicado y que él detestaría andando el tiempo-, su clima es menos stravinskiano, si se nos permite decirlo así, basándonos en la perspectiva de lo que es hoy Stravinsky para nosotros: un antirromántico, un clásico, un amante de Apolo más que de Dionisos. Sin embargo, en **La consagración** está más presente la embriaguez telúrica de Dionisos. Por eso Jean Cocteau, colaborador futuro del que aún hemos de hablar, incluiría este «ballet» entre las obras con características hipnóticas que no se libraban de lo que para él era nefasta herencia wagneriana. En tal sentido, **Petruchka** aparece según otra perspectiva. Es cierto que para un contemporáneo constituiría tan sólo un paso adelante con respecto a la herencia escénica de Rimsky -la estilización de los personajes del cuento de hadas habría llegado hasta la conversión de los mismos en

muñecos, el coro se convertiría (más que en protagonista) en una presencia sonora que enmarcaría la acción hasta relativizarla incluso en su duración. Sin embargo, **Petruchka** es una solución antirromántica a una lacrimógena historia -¿no estamos ya muy lejos, aunque no en el tiempo, del «realismo» de **Pagliacci**?-, disuelta la importancia de la misma en la superioridad natural del genio, de lo humano; esa superioridad que conoce el compadre del «bululú» de **Los cuernos de don Friolera**. El carácter de muñecos de los tres protagonistas del «drama» constituye un elemento de «distancia», reforzado por su inmersión en el movimiento agitado de la feria. Y, sin embargo, «Petruchka» cae malherido y muerto: qué puede importar, si sólo es un muñeco.

CRISIS

De 1913 saltamos a 1918. La distancia no es corta. En ella se ha producido nada menos que la primera guerra mundial, eso que cada vez se nos aparece más claramente como el aldabonazo inicial de unos tiempos sombríos, nuestros tiempos. Stravinsky, de ser el gran rebel que no regatea búsqueda en **La consagración**, pasa a convertirse en el enamorado del clasicismo occidental que da forma a páginas desordenadas de Pergolese en **Pulcinella**. Ha sido la guerra, pero también ha sido la revolución soviética, que Stravinsky no podía abrazar por formación, por adscripción de clase, por temperamento... y por tradición. Y ese Stravinsky, ahora desarraigado, ahora alejado de sus propiedades perdidas, a miles de kilómetros de una nueva experiencia que le hiere con fuerza, que no comprenderá en su atractivo nacimiento ni más tarde en su brutal degeneración; ese Stravinsky corta con su pasado, con sus tradiciones, con su mundo... con su música. No pasa mucho



tiempo sin que vea muy claro que ha de buscar su ser -en la medida en que el ser de los hombres es «ser histórico» - en otra tierra que la que le es propia y que él creyó abandonar sólo momentáneamente. Entonces se agarra a esas tradiciones de lo que se ve como un país global, el occidente de su exilio. Pergolese no será sino el primero de esos retornos que tan a menudo va a efectuar. Con **Las bodas** termina su etapa rusa y comienza lo que ha constituido, en la historia de la música contemporánea, una de las respuestas a la crisis de la música posromántica, el **neoclasicismo**. Stravinsky busca socráticamente lo esencial de aquella música inmortal para obtener esa categoría de «lo bello» que le permita crear en su tiempo obras cuyo espíritu merezca ser hermanado con aquéllas. Entonces empieza también el Stravinsky comedido, profundamente antirromántico, de militante economía de medios expresivos; el Stravinsky que sólo se mueve a gusto en lo estrecho de unos límites que él considera necesarios para no naufragar en la indeterminación o el desenfreno de una libertad ilusoria. Esas autolimitaciones han existido siempre en Stravinsky, aunque ahora pasen a primer plano: la composición dentro de los límites de la tradición rusa y el aporte debussyista, en un principio; y más tarde, la tradición polifónica medieval, la barroca y la clásica, como material compositivo limitador y, por ello, estímulo posibilitante; también, alguna vez, de forma poco menos que «pionera» -no olvidemos el «rag» del Debussy de 1908, en el **Cakewalk de Golliwog-**, el «jazz» como invitación a la audacia contenida de unos ritmos desconocidos: es el momento de la **Historia del soldado**, compuesta al final de la guerra para ayuda de unos exiliados que, como él, se encontraron repentinamente sin medios de fortuna. Incluso su última época, en que abrazó muchos de los hallazgos de la tradición de Schönberg y Webern -por entonces ya no era tanta atrevido hallazgo como verdadera tradición-, puede ser vista con semejante perspectiva.

Estamos, pues, en 1918. En la guerra ha intervenido decisivamente la emergente potencia americana, que veinte años antes ha demostrado su poderío y voluntad expansionista al dar la puntilla a una antigua potencia, España, sin fuerzas para conservar los pobres restos de lo que había sido un gran imperio ultramarino. ¿No es natural que los productos culturales de esta nueva estrella internacional se impongan al mismo tiempo que se impone en el viejo continente su ejército y sus criterios en el mercado de capitales? Y lo que aparece en ese momento con especial brillo ante la tradición musical posromántica es el sonido y el ritmo -Occidente, tan negligente del ritmo- de la «nueva música» americana, lo que se llama el «jazz», procedente de los «spirituals» negros; el «blues» y la música sincopada del «ragtime». Muchos compositores europeos se sentirán fascinados por esa aportación, y durante los años veinte se llegará a creer que ahí está la gran alternativa al «qué hacer» planteado a principios de siglo.

En este contexto, Stravinsky, que ya merecería un puesto en la historia, aunque sólo fuera por sus aportaciones rítmicas a la música de la inmediata preguerra, lleva a cabo sus incursiones particulares en el «jazz», y surgen, entre 1918 y 1919, **Historia del soldado**, **Ragtime** y **Rag-Piano-Music**. Cuán diferente este Stravinsky, cuántas cosas han comenzado ya a variar en esta vida que será tan dilatada, que tanto asombró a todos aquellos que le vieron cambiar una y otra vez..., acaso como condición para ser siempre fiel a sí mismo.

No es fácil aún comprender con exactitud hasta qué punto el clima coetáneo de exaltación intelectual vocinglera pudo influir en la obra de Stravinsky en ese momento en que se encontraba en una coyuntura de cambio, en la tremenda encrucijada de la elección y el desarraigo. Es la época en que surgen los «Seis», ese grupo de francófonos capitaneados por Cocteau y que reclamaban al pobre Satie como modelo, a los que el tiempo ha ido desdibujando con justicia inexorable. Queda aún mucho del ruido que armaron, lastimosamente. El capitán de todos ellos, Cocteau, que representa como nadie esa rebeldía latina frente a lo aparente -la manera francesa de ser rebelde, que consiste en volver periódicamente a lo que se rechaza-, entra en contacto con Stravinsky después de una crítica gesticulante hacia la gesticulante religiosidad de Bayreuth. Lastimosamente, cambió el Lourdes bávaro por el Fátima de **Parade** -fíjese usted que hasta una máquina de escribir cumplía ahí funciones de instrumento musical, ¿no es un atrevimiento que muestra un talento ajeno a toda crítica? O, lo que es lo mismo, la Scila de la complicación wagneriana por la Caribdis de la pobreza banal de aquellos que creen que el antídoto a las alturas olímpicas está en la miseria de la igualación. Es preciso constatar que la fuerza de las palabras hubo de ser tremenda cuando genios como Picasso o Stravinsky convivieron con cierto tipo de «creadores» a la francesa. Felizmente, mientras tanto la vida cultural recobraba su pulso en el área germanófono -es la edad de oro cultural de la Alemania de Weimar y el momento irreplicable de la Viena de Schönberg, Wittgenstein y Freud-, y a la irresponsable palabrería se opuso el callado trabajo de los que tienen más talento que verborrea. Ya es demasiado con que en Francia se desarrollara una escuela pictórica de gran altura (los pintores no eran franceses, desde luego) -y la pintura es el arte más ajeno a la palabra que pueda darse, acaso más ajeno que la música, pues aquél sí puede ser figurativo; y hay pueblos más pintores y músicos que literarios, como hay lenguas literarias escasamente musicales- y con que músicos como Stravinsky pudieran componer cosas interesantes, a pesar de colaborar con charlantes como Jean Cocteau, al que más le hubiera valido hablar y teorizar menos y perfeccionar más su cine o su teatro, para los que parecía dotado, pero a los que no pudo darles lo mejor de sí en virtud de su disolvente actitud «onmiabarcante». Pero tal vez ni aun esto quepa decir de las obras de los «Seis», que tan ciegamente siguieron a este orate prometedor de inmortalidades a la ligera. Si hubiera levantado la cabeza el antibayreuthiano (pero no antiwagneriano) Debussy -del que Satie se reclamó, tras su muerte, amigo y confidente con tanto descaro como oportunismo- tal vez les habría increpado con un «no es eso, no es eso» más que justificado: economía de medios, sí; ¡pero no economía de capacidad creativa! ¡Qué tiempos, en los que el gesto rebelde -como hoy la confesionalidad o el «patriotismo»- parecía justificar cualquier estulticia, cualquier ausencia de honor o, como en este caso, la falta de talento! Al mismo tiempo, al otro lado del Rin también se buscaba un arte de simplificación popular; pero, al menos, los resultados eran del tipo de **Die Dreigroschen-oper**, de Brecht y Weill.

NEOCLÁSICISMO

Es decir, no es el **neoclasicismo** lo que resulta chocante en un gran creador como Stravinsky, sino la forma que a veces toma ese neoclasicismo en las creaciones del autor durante los años veinte. No es nada extraño que Stravinsky componga **El octeto de viento** (1923), el **Concierto para piano** (1924) o la **Sonata para piano solo**

(1924) como retornos a Bach, ya que el Barroco es siempre un buen refugio para los que huyen del hartazgo estético del romanticismo. Tampoco lo es que componga obras italianizantes como la **Serenata en La** (1925), desde luego inferior a la última de aquéllas, y con la que culmina su pequeño período de afirmación de ese clasicismo, clasicismo que tal vez debió permanecer en el terreno de las obras y no pretender también la justificación resbaladiza y comprometedor -malditas palabras- de la teoría. Lo que ya resulta dramático es ver todo el talento de Stravinsky bordeando las trampas simplificadoras del hieratismo y la estatuaria musical en lo que, se diga lo que se diga, constituye «casi» una obra maestra, el **Oedipus Rex** (con libreto de Cocteau), para caer en ellas con el «ballet» **Apollon Musagète**, que contiene bellos momentos y, al lado, el peor de los Stravinsky, el de danzas donde la simpleza teorizada por Cocteau parece semilla fructificada en el jardín holywoodense de cualquiera de los «Seis».

Y es que el arte del siglo XX tiene como uno de sus baldones cada día es más notorio- la facilonería de la iconoclastia surrealista y dadaísta, que si bien gozó de seguidores con altura artística, también amparó el intrusismo de la confusión y del «esto es la guerra». La actitud de Cocteau y los «Seis», que pudo contaminar incluso a los Picasso y los Stravinsky, tiene esa genealogía, donde al lado del genio de Max Ernst y Luis Buñuel o el talento visionario de Antonin Artaud -un francés- se sitúa la vacuidad de Dalí, el paradojismo gratuito de Magritte o el forzado «misterio» de Delvaux -hay que reconocer que, mientras que los «Seis» desconocían mucho sobre composición, éstos, al menos, sabían dibujar; pero también es cierto que los surrealistas acaso tuvieron éxito por ese saber pintar, por ese conservar la figuración mientras otros iban por el camino difícil de lo abstracto, un camino más inquietante que los paisajísticos sueños y relojes flácidos de Dalí. En esta circunstancia cultural, en este tiempo pródigo en manifiestos, declaraciones de principios, futurismos y ruido, tal vez no sea exagerado exclamar: pobre Igor, tan lejos de sus raíces rusas y tan cerca de Cocteau y sus huestes.

Por eso es preciso insistir en aquello de «por sus obras los conoceréis». Y por sus obras -más que por sus teorías, a veces fértiles y a veces arbitrarias de la **Poética musical**- conocemos hoy a Stravinsky y desconocemos a tantos otros. El tiempo, que hermana a Brahms, a Wolf, a Mahler y a Bruckner en un solo e inmortal apartado, nos deja a Stravinsky, muerto hace sólo diez años, junto a otros que tal vez no él, pero sí muchos partidarios suyos, se empeñaron en considerar sus enemigos. Por sus obras conocemos a Stravinsky, su valía, e incluso sus debilidades «francesas», como el **Apolo**. Y por sus obras conocemos a este autor, que culmina su década clásica nada menos que con una de las mejores creaciones religiosas que compuso este hombre creyente, que cedió su grandeza a sus creencias. En efecto, la **Sinfonía de los Salmos**, escrita «á la gloire de Dieu», es una de las composiciones cumbre de la carrera rica y variadísima de Stravinsky, hermana de composiciones posteriores, como la «medievalista» **Misa** (1947) o las obras sentidamente religiosas de su etapa serial (años cincuenta y sesenta).

A veces cuesta trabajo reconocer en el autor del **Edipo** -orden, medida, unidad... y amaneramiento- al mismo que compuso la ópera bufa **Mavra**; pero no está tan lejano el espíritu confesional de la **Sinfonía de los Salmos** del paganismo demostrativo de la **Consagración**. La religiosidad es otro de los refugios de ese hombre desarraigado que interioriza el mensaje bíblico en plena madurez, muy lejos del joven musicalmente insolente de diecisiete años antes, pero del todo distinto. En todo caso, la **Sinfonía** viene de dentro de Igor -uno de los raros casos, tal vez, de expresión personal, no del todo distante, en su música-, mientras que la **Consagración** es más exterior, más «terrible». En ninguno de los dos casos, «nota bene», hay romanticismo.

La **Sinfonía de los Salmos** es una de las composiciones señaladas como «hieráticas», semejante al **Edipo** o, sobre todo, a la **Perséfone** de 1933. Entre ésta y la primera se sitúa otro de los retornos significativos del compositor, el del acaso injustamente minusvalorado **Concierto para violín**. La década de los treinta significa la afirmación de la tendencia clasicista stravinskiana, al tiempo que se libra en parte de la simplicidad «francesa» de los años veinte. No es casual que comience con esos títulos y termine con la **Sinfonía en Do** y el concierto **Dumbarton Oaks**. Aquélla se inspira en la tradición sinfónica vienesa del siglo XVIII -Haydn, fundamentalmente-, y ésta se basa de cerca en la fórmula de los **Conciertos de Brandeburgo**, de Bach. Como siempre, la fuente está en el pasado, los pentagramas reflejan la escritura basada en esa lejanía que proviene del tiempo y que Stravinsky hace palpante. Y, sin embargo, ¿quién, escuchando esa música, puede acusar lealmente a Igor de servilismo arcaizante? ¿Es posible negar la capacidad creativa y la especialísima actualidad de este compositor, para el que sólo hay sentido en la tradición y sólo hay libertad en la autolimitación? La gran lección de la tríada de compositores que dieron respuesta a los problemas de la música en las primeras décadas del siglo XX -Schönberg, Bartók, Stravinsky- está, preci-

samente, en que, siendo decisivos, fueron tan distintos. La tonalidad, cuajado en el largo período barroco que en música ocupa todo el siglo XVII y casi la mitad del XVIII -mitad ésta que, en rigor, deberíamos denominar «rococó»-, es la solución universalmente aceptada (en el área occidental, en aquella época de incomunicación cultural con otras áreas), mientras que el serialismo -ni siquiera la atonalidad libre-, con ser el logro musical más importante de nuestro siglo, no ha conseguido significativamente esa primacía. Y no es por el intrínseco reaccionarismo «restaurador» de los Stravinsky -nadie critica, menos mal, a Bartók-, sino porque tal vez esa solución no tiene validez universal en una época fundamentalmente problemática, en un mundo en que cada problema tiene varias soluciones correctas, del mismo modo que cada alternativa puede conducir a errores diversos. Si tomamos en serio la idea según la cual sólo son compositores realmente del siglo XX los atonales y filovieneses, nos perderemos autores de la talla de Shostakovich, Prokofiev, Nielsen, Britten, Janacek, Martinu, Bartók o Stravinsky... porque, de acuerdo con esa premisa, tendríamos que expulsarlos a las tinieblas exteriores. El siglo XX, en música como en tantas otras cosas, es plural, diverso, variado. Stravinsky ofreció su particular solución, como Bartók ofreció la suya -lo que se ha llamado en alguna ocasión el «folklore imaginario»-, y los vieneses aportaron la acaso más trascendental..., trascendental, pero no única.

OTRAS TIERRAS, OTRAS CRISIS

Con la década de los cuarenta Stravinsky es expulsado al otro lado del océano por la jauría teutona, que de nuevo le rinde a América el impagable favor de convertirla en refugio y capital del mundo. Desde entonces, Nueva York será el centro cultural del mundo en materia de música y artes plásticas, por no mencionar otros medios. Stravinsky acabará adoptando una nueva nacionalidad, asumirá el dolor de otro desarraigo. Allí ha de componer el famoso y breve **Tango para piano** -al parecer, su primera obra «americana»-, además de las **Danzas concertantes**; la clasicista **Sonata para dos pianos**, la beethoveniana **Sinfonía en tres movimientos**, el divertimento «jazzístico» **Ebony Concerto**, el italianizante **Concierto en Re**, y sobre todo la hermosa **Misa** de 1947 y el **Orfeo** del año siguiente. Con ello se cumple una década de cuyos acontecimientos no es preciso hacer nueva relación; una década en que el zar Igor se encuentra en una particular crisis, acaso paralela a la del mundo que desde largos años antes le sirve de nuevo hogar. La crisis ha de culminar en la inviabilidad de **La carrera del libertino**, la obra stravinskiana más servil -sin negarle sus valores relativos-, la menos actual, la más evasiva. Convencido de que la huida no es posible, acaso por los consejos de Robert Craft, que le hizo un gran servicio a la música acercando el espíritu schonbergiano a nuestro Igor, Stravinsky compone, en 1952, su **Septeto** para cuerda, piano y viento.

Comienza aquí la etapa «serial», coincidente con un replanteamiento vital y religioso de todo el itinerario de este interesante personaje, aunque no hay que olvidar que todavía le quedaban por vivir casi veinte años, y que durante ellos compondría obras importantes. Anotemos al margen que ésta se encuentra ausente de nuestro mercado discográfico, como puede advertirse en los vacíos de esta azarosa muestra. Quedan la serie de **Requiems** premonitorios de su propia muerte -como **In Memoriam Dylan Thomas**-; «ballets», como **Agon** (1957); obras corales religiosas, como **Threni, id est lamentationes Jeremiae Prophetae** (1958) o **El Diluvio** (1962). No dejemos de rogar a las compañías discográficas la edición española de algunas de estas obras finales, experiencia culminante de quien nunca dejó de cambiar como necesidad



STRAVINSKY, DIAGHILEV, COCTEAU Y SATIE. DIBUJO DE LARIO.NOV.

imperiosa de afirmar su identidad, de ese Stravinsky «estrella» de la composición del siglo XX, que supo comprender en vida, por ejemplo, el relevante papel reservado a las solitarias búsquedas de Webern, y que mostró su admiración hacia nuevos compositores, como Boulez o Stockhausen. El mismo que hoy, a los diez años de su muerte y casi cien de su nacimiento, se nos aparece por encima de los contingentes, es decir, como un clásico.

Las relaciones que se incluyen al final de este escrito permiten comprobar hasta qué punto es significativa la muestra de obra stravinskiana que estos discos nos ofrecen. Junto a ruidosas ausencias -**Perséfone**, **Historia del soldado**, **Las bodas**, **Sinfonía en Do**, **Orfeo**, la etapa «serial», excepto el **Septeto** y tantas otras- tenemos una serie de obras que resumen la trayectoria de nuestro Igor como pocas podían hacerlo, y de ellas destacaremos tres, **La Consagración de la primavera**, la **Sinfonía de los Salmos** y, precisamente, el **Septeto**. En estas obras está quintaesenciado este fértil compositor que tanto obra legó a la posteridad. Sin duda, la posteridad tendrá que expurgar muy poco.

Realizaremos un breve comentario de estos nueve discos, siguiendo el orden de la lista final.

1) **Petruchka**, versión de 1974. La **Consagración** de Mehta hacía temer lo peor. Felizmente, la previsión ha fallado. Se trata de una versión ágil, graciosa, matizada, con un sonido excelente, lujurioso (grabación digital). Sin duda, no reúne las cualidades de la de Boulez (también CBS), pero suena aún mejor.

2) **Consagración**, de Muti. Una nueva versión de la obra más grabada del siglo XX. También es una buena lectura, plena de fuerza y sentido paroxístico. Es cierto que en la «Danza del sacrificio» la percusión recibe ultradecibélicas órdenes de este director toscaniano, pero nos encontramos ante una de las posibles alternativas a la hora de seleccionar grabación de esta obra.

3) **Consagración**, para piano a cuatro manos. Se trata de un disco francamente curioso, que recoge la reducción pianística que hizo el propio Stravinsky para popularizar su obra entre los melómanos. El interés es relativo, aunque está bien interpretada -se recoge mucho del espíritu de la obra orquestal-, y es de obligada adquisición para stravinskianos impenitentes.

4) **Obras para piano**. Una muestra de la escasa producción pianística de Stravinsky, donde se repiten casi todos los títulos de otro disco, el interpretado por Marie Françoise Bucquet (Philips). En el disco de Dezső Ránki, es de destacar la excelente **Sonata** y los **Tres movimientos de «Petruchka»**. Es muy buen disco, recomendable desde todos los puntos de vista.

5) **Oedipus Rex**. Obra delicada y difícil, nos encontramos ante una de las referencias discográficas insoslayables de la misma y, desde luego, la única que se puede encontrar en España. La dificultad del papel del protagonista es asumida aquí por una plausible interpretación de Ivo Zidek. A la buena interpretación de los otros «roles» masculinos y a la magnífica de Vera Sukupova hay que anteponer la del omnipresente coro de la Filarmónica Checa. Se trata de uno de los grandes registros de ese magnífico director que fue Karel Ancerl. Lástima que el sonido sea muy inferior a otras versiones equiparables, como la de Solti (Decca). Otras lecturas magníficas son la de Fricsay (Deutsche Grammophon-Fricsay Edition) y la del propio Stravinsky (CBS).

6) **Concierto para violín**. Versión de absoluta referencia. Ozawa es un excelente stravinskiano, y Perlman demuestra la versatilidad de quien parece destinado a dar en el clavo en cualquier obra del repertorio. Por si fuera poco, en la otra cara, la misma pareja ofrece uno de los mejores conciertos de Alban Berg que hemos podido escuchar.

7) **Apollo**, **Septeto**, **Concierto en Re**. Un disco heterogéneo, que no sobraría en ninguna discoteca, aunque es posible encontrar versiones tal vez más plausibles de cada obra. Por ejemplo, del **Septeto**, en el disco de música de cámara por los Boston Chamber Players (D. G.); del **Concierto**, el de Marriner con la Orquesta de Cámara de Los Angeles (EMI); del **Apollo**, la del propio Stravinsky (CBS, fuera de España). De todas formas, se trata de tres buenas interpretaciones, con un **Septeto** intenso, misterioso, casi expresionista -lo que, tratándose de Stravinsky, es mucho decir-. Del **Apollo** no hay que olvidar que se trata de la versión de cámara, y que es una de las partituras menos agraciadas del maestro. Del **Concierto** -que ofrece un bello contraste con el **Septeto** en la misma cara- parece que no hay otra versión en el mercado español actual.

8) **Sinfonía de los Salmos**. Como ya hemos dicho, se trata de una de las grandes obras de Stravinsky. Por ello es lógico que, cada día más, la sirvan en grabaciones las mejores batutas. La versión que aquí ofrece Karajan podrá ser discutida por su espíritu, en el sentido en que a veces ese coro expresa más el dramatismo que puede desprenderse de los textos que el que pretendió Stravinsky al ponerles música. Particularmente, prefiero prever estos reproches que compartirlos. Escuchando estos **Salmos** me parece que Karajan los ha dado como una sentida **Cantata** de Bach; pero no

sentida por lo desbordada, sino por la dosificada espiritualidad de un coro de cuidada y sutilísima interpretación. Magníficos **Salmos**.

9) **Dumbarton, Tango, Ragtime, Danzas concertantes**. Otro disco excelente cierra esta afortunada serie de interpretaciones stravinskianas donde todo es, al menos, bueno. Riccardo Chailly, con la London Sinfonietta, consigue un sonido del más puro y «frío» Stravinsky: el más barroco, el más antirromántico, el más humorístico, el burlón y teatral. Escuchando este disco uno se convence de que el dilatado período neoclásico de Igor es de tremenda modernidad, y que piezas como el **Tango** no son, ni mucho menos, obras despreciables. Considero este disco equiparable en calidad, aunque de diversa concepción, al de Marriner en EMI (ver más arriba), que repite las **Danzas** y el **Dumbarton**. El sonido es mejor en Chailly totalmente recomendable, incluso si se tiene ya el de Marriner.

En resumen, ninguno de los discos decepciona, aunque haya algunos que destaquen especialmente. La media es muy alta, con siete R sobre nueve. ¿Nos habremos dejado llevar por el entusiasmo stravinskiano?

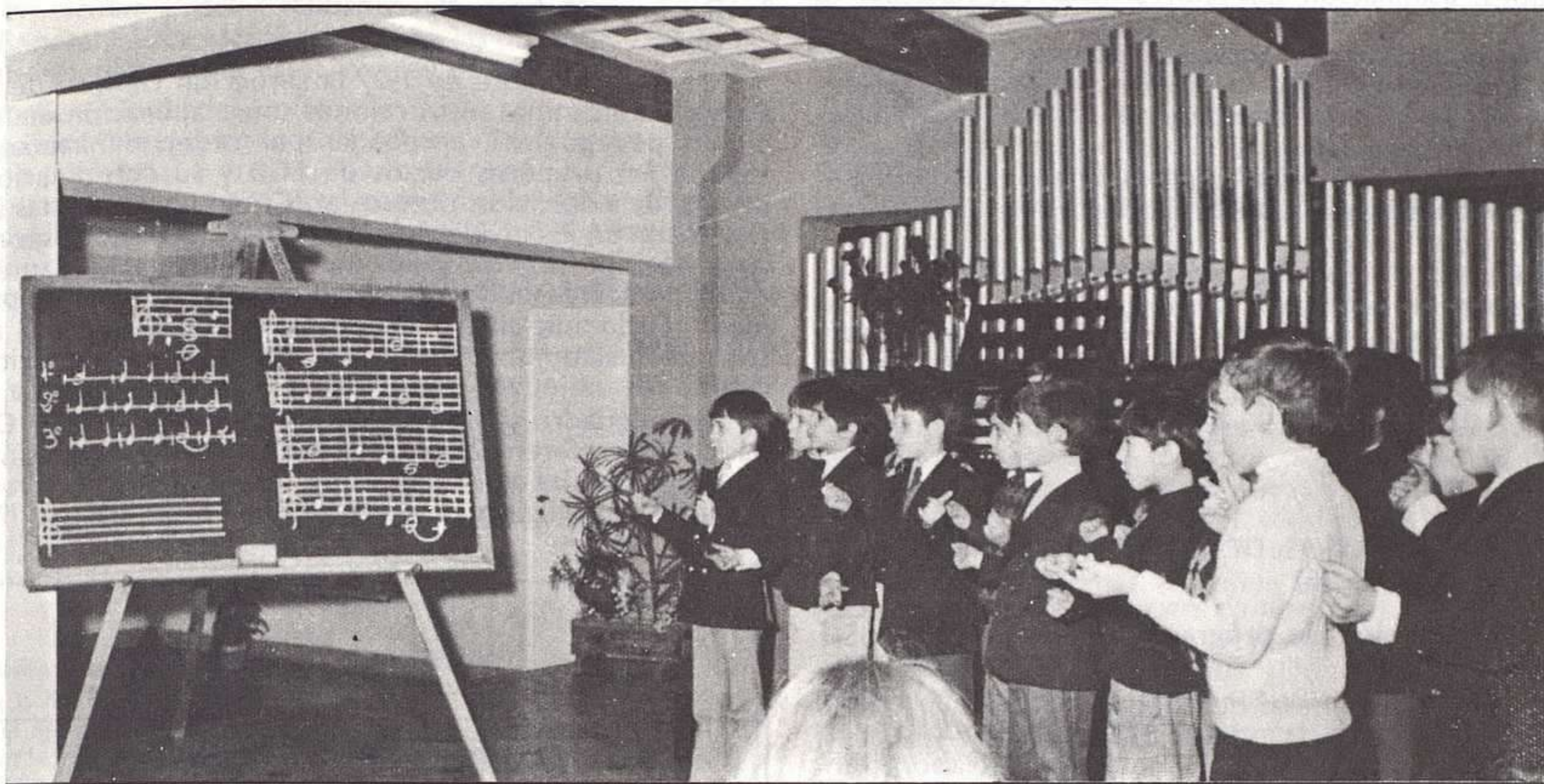
RELACION CRONOLOGICA DE OBRAS INCLUIDAS EN LOS DISCOS COMENTADOS.

(El número final entre paréntesis remite a la relación de discos comentados del final.)

- Petruchka** (1911; versión de 1974), orquestal (1).
- Tres movimientos de «Petruchka»**, para piano solo (1921); con material de 1911) (4).
- La consagración de la primavera**, orquestal (1913) (2).
- La consagración de la primavera**, para piano a cuatro manos (3).
- Ragtime**, (1918), orquesta de cámara (9).
- Rag-Piano-Music**, para piano solo (1919) (4).
- Sonata para piano** (1924), piano solo (4).
- Serenata en La** (1925), piano solo (4).
- Oedipus Rex**, ópera en dos actos (1927) (5).
- Apollon Musagete**, (1927; versión de 1947), orquesta de cámara (7).
- Sinfonía de los Salmos**, (1930); versión de 1948), coral (8).
- Concierto para violín** (1931), violín y orquesta (6).
- Dumbarton Oaks Concerto** (1938), orquesta de cámara (9).
- Tango** (1940), piano solo (4).
- Tango** (1940, orquestación de 1953), orquesta de cámara (9).
- Danzas concertantes** (1942; utiliza algún material anterior), orquesta de cámara (9).
- Concierto en Re** (1946), orquesta de cámara (7).
- Septeto** (1953), cámara (7).

STRAVINSKY: DISCOS COMENTADOS.

- 1.- **Petruchka**. Filarmónica de Nueva York: Zubin Mehta. CBS, IM 35823. (Grabación digital). **Interpretación:** 8'5. **Sonido:** 10.
- 2.- **La consagración de la primavera**. Orquesta de Filadelfia: Riccardo Muti. EMI-Angel, 10C 067-003503. **Interpretación:** 8'5. **Sonido:** 9'5.
- 3.- **La consagración de la primavera** (reducción para piano a cuatro manos). Antonio Ballista y Bruno Canino. Ricordi, RCL 27036. Importador: Ferysa. **Interpretación:** 8. **Sonido:** 8.
- 4.- **Obras para piano: Tres movimientos de «Petruchka», Piano-rag-music, Tango, Serenata en La, Sonata para piano**. Dezső Ránki, piano. Telefunken, 6.42358. **Interpretación:** 9. **Sonido:** 8.
- 5.- **Oedipus Rex**, ópera en dos actos. Ivo Zidek, Vera Sukupova, Karel Berman, Eduard Haken. Orquesta y Coros de la Filarmónica Checa: Karel Ancerl. Ricordi-Orizzonte-Supraphon, OCL 16095. Importador: Ferysa. **Interpretación:** 8'5. **Sonido:** anti-gu.
- 6.- **Concierto para violín**. Sinfonía de Boston. Itzhak Perlman, violín. Seiji Ozawa, director. Deutsche Grammophon, 2531 110. (Más el **Concierto para violín**, de Alban Berg). **Interpretación:** 9'5. **Sonido:** 8'5.
- 7.- **Apollon Musagete, Septeto, Concierto en Re**. Ensemble 13 Baden Baden: Manfred Reichert. EMI-Harmonia Mundi (Deutsche), 10C 065099730. **Interpretación:** 7, 8 y 9, respectivamente. **Sonido:** 8.
- 8.- **Sinfonía de los Salmos**. Coro de la Opera Alemana de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín: Karajan. Deutsche Grammophon, 2531048. (Más el **Magnificat BWV 243**, de Bach). **Interpretación:** 9. **Sonido:** 8'5.
- 9.- **Dumbarton Oaks Concerto. Tango. Ragtime. Danzas concertantes**. London Sinfonietta: Riccardo Chailly. Ricordi, RCL 27-037. Importador: Ferysa. **Interpretación:** 9. **Sonido:** 9.



LA EDUCACION MUSICAL EN ESPAÑA

Programas renovados

Por RAFAEL MARTINEZ,

Licenciado en Ciencias de la Educación y director del Departamento de Educación Musical de la Escuela Superior de Música de Madrid.

Al cumplirse los diez años de la promulgación de la Ley general de Educación de 1970, el director general de Educación Básica presentaba a la opinión pública, en carta abierta, un PROYECTO de renovación de los programas de enseñanza para Preescolar y Educación General Básica. Entre los programas a renovar se incluían los de Educación musical.

Conscientes de la oportunidad del momento, del interés que tiene el tema de la educación musical para toda sociedad, y muy especialmente para los amantes de la música, y estimulados por la propia actitud del Ministerio de Educación y Ciencia, que presenta este Proyecto a modo de «consulta general», ha parecido conveniente a la dirección de RITMO informar a sus lectores de lo que se ha hecho y se está haciendo para renovación de los programas de Educación musical en la escuela; invitándoles a colaborar, con las mismas palabras del director general de Educación Básica: «Estúdienlos en profundidad y envíennos sus aportaciones y críticas. Queremos, antes de llevarlos al **Boletín Oficial del Estado**, enriquecerlos con la experiencia de todos. Les ruego el máximo interés en tema tan importante» (1).

I. PROYECTO DE RENOVACION DE LOS PROGRAMAS EDUCATIVOS

1.- Razones para la renovación de los programas

El profundo cambio socio-político acaecido en España, la evaluación de las tasas de fracaso escolar y el análisis de sus causas, las nuevas demandas sociales, el envejecimiento de los contenidos, son algunas de las razones, entre otras, que han movido a los responsables de la política educativa a tomar la decisión de superar las «Orientaciones pedagógicas» vigentes (2).

Por otra parte, y ciñéndonos al ámbito de los programas escolares, no cabe duda de que las Orientaciones Pedagógicas de 1970, pese a la bondad de los principios que las inspiraron, presentaban determinadas deficiencias, cuyos resultados se han ido haciendo patentes a lo largo de su aplicación:

(1) Carta abierta en «Vida Escolar», 206 (1980). Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Ciudad Universitaria, Madrid-3.

(2) Carta abierta, ibídem.

a) En primer lugar, su carácter meramente indicativo, poco congruente con la necesidad de adquisición de unos niveles culturales mínimos para toda la población infantil española.

b) La formulación de objetivos y contenidos en términos tan amplios y generales que hace difícil interpretar cuáles son los objetivos concretos de aprendizaje y distinguir entre lo «imprescindible» y lo meramente «deseable».

c) La falta de instrumentos de apoyo al profesorado para el desarrollo de una actividad didáctica que se pretendía renovadora (3).

2.- ESTRUCTURA DE LOS PROGRAMAS RENOVADOS

Frente a la formulación imprecisa, incoherente y asistemática de los objetivos didácticos de las orientaciones pedagógicas hasta ahora vigentes, la Dirección General de Educación Básica propone nuevos criterios de programación para conseguir unos objetivos funcionales, precisos, claramente definidos (**Niveles**), fundamentales, imprescindibles (**Básicos**), que tendrán que ser alcanzados obligatoriamente (**de Referencia**) por todos los alumnos de cada curso o «Ciclo» antes de pasar al siguiente. Esto evitará el riesgo de indefinición de los programas y posibilitará el control del rendimiento de los alumnos, del profesorado, de los Centros y del propio sistema educativo.

Al mismo tiempo se pretende ofrecer una visión coherente de las diversas áreas de enseñanza -en nuestro caso, de la educación musical-; y, por tanto, los nuevos programas no se pueden limitar a una nueva presentación de una serie de objetivos sin relación ninguna entre ellos. Para conseguir este propósito se ha tenido en cuenta la siguiente estructuración:

a) **Bloques temáticos.** La materia se agrupa en torno a unos «bloques temáticos» que comprenden varios «temas de trabajo» relacionados entre sí. Ello permite una noción global y sistematizada del área correspondiente, y al mismo tiempo confieren significación a los objetivos o niveles básicos de referencia, que de otro modo podrían aparecer como inconexos.

b) **Temas del trabajo.** Los «bloques temáticos» se subdividen a su vez en los llamados «temas de trabajo», que debido a su propia especificidad tiene entidad para ser tratados aparte, aunque formen un todo dentro del «bloque temático».

c) **Niveles básicos de referencia.** Incluidos dentro de cada «tema de trabajo», vienen a constituir los **OBJETIVOS que se tienen que alcanzar obligatoriamente.** Tales niveles básicos de referencia hacen relación al campo total de la conducta humana. De acuerdo con ello, pueden entenderse como un conjunto de conoci-

(3) Documento base en «Vida Escolar», 206 (1980) página 4.

mientos, actitudes, asimilación de valores, hábitos, destrezas y técnicas de trabajo que los alumnos deberán conseguir al terminar cada curso o «Ciclo». Para mayor claridad, y dada la importancia de la cuestión, puede decirse que vienen formulados del siguiente modo: ¿qué es lo que el alumno debe y puede saber sobre este contenido al terminar la EGB, un «Ciclo», o un curso? Se intenta ofrecer al profesorado unos objetivos funcionales que puedan interpretarse fácilmente gracias a la simplicidad en la formulación y a su vinculación con la realidad escolar española.

d) **Actividades.** Conjunto de acciones y experiencias que se proponen como idóneas para conseguir cada uno de los objetivos propuestos. Estas actividades son **sugeridas y no obligatorias**. Se presentan graduadas de menor a mayor dificultad, y se han elaborado con criterios de innovación, creatividad, actividad, iniciativa y repetición habitadora en los casos que que procede (4).

II. PROGRAMAS RENOVADOS DE EDUCACION MUSICAL Y CICLO INICIAL DE E. G. B. (5)

1.- Origen de la renovación de programas

En 1976 la Dirección General de Educación Básica, preocupada por la problemática de la educación preescolar y su conexión con los primeros cursos de EGB, comenzó la elaboración de unos documentos base para ayudar a los profesores de estos niveles en la programación específica de las distintas áreas, proporcionándoles pautas para el desarrollo de las actividades escolares y criterios sobre la promoción de los alumnos.

Conscientes de que es desde la realidad y desde la experiencia escolar de donde podrían venir las mejores aportaciones a la temática objeto de las instrucciones dictadas, se solicitó la colaboración de profesores de preescolar y de EGB, y de especialistas en las áreas y cursos correspondientes, los cuales trabajaron, a lo largo de 1976-77, en la elaboración de los niveles básicos de referencia. Posteriormente fueron contrastados por equipos del personal docente de los niveles afectados (6).



(4) *Vida Escolar*, 206 (1980) páginas 7-8.

(5) Por Real decreto 69-1981, de 9 de enero (B.O.E. del 17), se hizo una nueva ordenación de la Educación General Básica. La primera etapa de EGB se ordenará, a efectos de programación y de evaluación y promoción de alumnos, en dos ciclos: **Ciclo inicial**, que comprenderá el primero y segundo curso de EGB (art. primero, 1, a), y **Ciclo medio**, que comprenderá los cursos tercero, cuarto y quinto de EGB (art. primero, 1, b). La segunda etapa de EGB se denominará **Ciclo superior** y comprenderá los cursos sexto, séptimo y octavo (art. primero, 2).

(6) «*Vida Escolar*», 193-194 (1977) Presentación

2.- Documento base «de consulta»

El 21 de octubre de 1977 la Dirección General de Educación Básica publica unas instrucciones sobre aplicación de las orientaciones pedagógicas, aprobadas por orden ministerial de 2-XII-1970, a los primeros cursos de EGB y su coordinación con los niveles de educación preescolar. Como anexo a estas instrucciones aparecen los niveles básicos de referencia correspondientes al Área de Expresión dinámica (después se llamará «Expresión artística») para Preescolar y Ciclo preparatorio (que después se llamará «Ciclo inicial»), estructurados en dos grandes apartados: Educación sicomotriz y educación musical, con explicitación precisa de los objetivos y actividades correspondientes a cada caso.

En el cuadro siguiente aparecen sólo los OBJETIVOS (Niveles básicos de referencia) correspondientes a la Educación musical. No añadimos las actividades que señalan las instrucciones dichas por no ser obligatorias y por limitación de espacio (7).

NIVELES BASICOS DE REFERENCIA (documento de consulta).
Area de Expresión dinámica EDUCACION MUSICAL PREESCOLAR
<p>Bloque temático 1.- Educación auditiva.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.1. Lograr la captación del sonido. 1.2. Iniciación a la concentración y dominio de si mismos. 1.3. Iniciación a las nociones de intensidad, tono y timbre de los sonidos. <p>Bloque temático 2.- Educación de la voz.</p> <ol style="list-style-type: none"> 2.1. Aprendizaje de canciones con contenidos claros, cortos y con un vocabulario adecuado a la edad. 2.2. Iniciación a la melodía. 2.3. Iniciación al canto. <p>Bloque temático 3.- Educación rítmica</p> <ol style="list-style-type: none"> 3.1. Iniciación al movimiento controlado. 3.2. Conseguir la asimilación de esquemas rítmicos. 3.3. Iniciarles en la coordinación del movimiento. <p>Bloque temático 4.- Educación instrumental</p> <ol style="list-style-type: none"> 4.1. Conocimiento del timbre de cada instrumento. 4.2. Aprendizaje del manejo de algunos instrumentos de percusión. 4.3. Aprendizaje de la construcción de algunos instrumentos. 4.4 Llegar a realizar una orquesta infantil.
CICLO PREPARATORIO
<p>Los Objetivos (y Actividades) de la Educación musical en Preescolar son válidos para el Ciclo preparatorio, ampliando y profundizando en cada objetivo con arreglo al desarrollo de los alumnos. Los que se incluyen a continuación son específicos de este Ciclo:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.1. Aprendizaje de la colocación de la boca para la educación de la voz. 1.2. Conocimiento sencillo de la escala. 1.3. Aprendizaje de canciones, sabiendo llevar su ritmo con palmas o algún instrumento.

Desde la publicación de este Documento, en 1977, hubo un período de tiempo «para ensayo y consulta», en el que se pudieron hacer las propuestas y sugerencias oportunas (8), según información directa, el programa de Educación musical no se pudo experimentar en algunos Centros piloto por falta de profesor especializado, y en la Comisión de Redacción del programa no se recibió «casi» ninguna sugerencia.

3.- Documento oficial definitivo y obligatorio

El día 21 del pasado mes de enero apareció en el **Boletín Oficial del Estado** una Orden del Ministerio de Educación y Ciencia, del día 17, por la que se regulan las enseñanzas de

(7) «*Vida Escolar*», 193-194 (1977) páginas 18-27.

(8) En el tercer número monográfico de *Vida Escolar*, dedicado Preescolar y Ciclo preparatorio (número 202), coordinado como el número 1 y 2, en los que se publicaron los Niveles básicos de referencia, por el Servicio de Planes de Estudio y Orientación de la Subdirección General de Ordenación Educativa, se publicó un trabajo sobre educación musical elaborado por Montserrat Sanuy, que supongo **complementario** del Documento «para consulta» que hemos insertado más arriba. Su estructura, en efecto, es totalmente diferente, en ninguna parte se hace mención a los distintos niveles de Preescolar ni de Ciclo preparatorio, y no aparecen explicitados los Objetivos precisos que deben servir de marco de referencia para las actividades escolares.

Educación Preescolar y del Ciclo inicial (cursos 1.º y 2.º) de Educación General Básica, derogando todas las órdenes, y disposiciones anteriores referidas a estos niveles educativos.

En esta Orden ministerial, entre otras cosas, se determinan los **nuevos programas** -Niveles básicos de referencia- que se tendrán que aplicar en Preescolar y en el Ciclo inicial de EGB a partir del curso escolar 1981-82 (art. 1.º, 1 y Anexo I), se fija el **tiempo** destinado a cada una de las materias (art. 1.º, 2 y Anexo II), y se precisa el **carácter vinculante** de estos Niveles básicos de referencia para los editores de libros y material didáctico (art. séptimo, 1).

a) NIVELES BÁSICOS DE REFERENCIA
(Plan definitivo)

Educación artística

Educación musical

PREESCOLAR

Bloque temático 1.-Formación rítmica.

- 1.1. Mejorar la fluidez de la respiración.
- 1.2. Captar el ritmo sonoro.
- 1.3. Descubrir la métrica de las palabras facilitando la articulación y expresividad oral.
- 1.4. Captar el contraste entre sonido-silencio.
- 1.5. Asociar palabras por su contenido rítmico.
- 1.6. Integrarse en actividades grupales.
- 1.7. Introducir al niño en la actividad creativa.

Bloque temático 2.-Educación vocal.

- 2.1. Formar un puente entre hablar y cantar, de forma que la iniciación al canto se dé espontáneamente, con naturalidad.
- 2.2. Desarrollar la capacidad creadora por medio del canto.
- 2.3. Buscar la flexibilidad y capacidad de adaptación al grupo, por medio de la actividad vocal.

Bloque temático 3.-Educación auditiva.

- 3.1. Favorecer la capacidad de concentración auditiva.
- 3.2. Lograr captación del sonido y su procedencia con respecto al espacio.
- 3.3. Reconocer diferentes timbres.
- 3.4. Cultivar la memoria auditiva.

CICLO INICIAL

(Primero y segundo de E.G.B.)

Bloque temático 1.-Formación rítmica.

- 1.1. Desarrollar la capacidad de coordinación motriz.
- 1.2. Asimilar esquemas rítmicos por medio del movimiento.
- 1.3. Transmitir y sentir el ritmo a través del tacto.
- 1.4. Interiorizar el ritmo.
- 1.5. Manejar instrumentos de percusión.
- 1.6. Conocer las nociones de intensidad y velocidad.
- 1.7. Asociar ritmos con palabras.
- 1.8. Crear un ritmo musical a partir de otro dado.

Bloque temático 2.-Educación vocal.

- 2.1. Ampliar las posibilidades de ámbito melódico vocal.
- 2.2. Favorecer la espontaneidad y capacidad de improvisación por medio del juego musicovocal.
- 2.3. Fomentar en cada niño la actitud flexible de adaptación al grupo.

Bloque temático 3.-Educación auditiva.

- 3.1. Relacionar el volumen y tesitura de los instrumentos.
- 3.2. Desarrollar progresivamente la memoria auditiva.
- 3.3. Reconocer instrumentos distinguiendo distinta altura.
- 3.4. Iniciación al análisis musical: distinguir voces, instrumentos, temas, etc.

b) HORARIO

	Preescolar	Ciclo inicial
Lengua castellana.....	7	7
Experiencia (social y natural)	4	5
Matemáticas	4	5
Educación artística (música, plástica y dramatización)	5	3
Educación física	2,5	2,5
Enseñanza religiosa o ética	1,5	1,5
Libre disposición	1	1
Total	25	25

III. OBSERVACIONES CRÍTICAS

No intentamos hacer, por el momento, una análisis pormenorizado del programa definitivo sobre Educación Musical en Preescolar y Ciclo Inicial de E.G.B. Nos vamos a limitar a hacer algunas observaciones generales, comparando los criterios propuestos por la Dirección General de Educación Básica para la renovación de programas con el documento oficial publicado en el **B.O.E.** del día 21 de enero.

1.—Las directrices de la D.G. de E.B. querían unos objetivos funcionales **precisos y bien definidos**, de modo que pudieran interpretarse fácilmente y del mismo modo por todos los profesores, ya que se pretendía señalar unos «niveles» fijos, que tendrían que ser superados por todos los alumnos de cada curso o «ciclo». Pero esto no se ha conseguido en los nuevos programas de Educación Musical. Es más: los objetivos del plan definitivo de 1981 son, en gran parte, tanto o más imprecisos y generales que los de las Orientaciones Pedagógicas de 1970 (Primera Etapa de EGB) y de 1973 (Preescolar) (9). Y con una agravante: los objetivos antiguos eran **orientativos**, mientras los nuevos «niveles» son **obligatorios**, tanto para profesores como para editoriales. Un ejemplo de imprecisión: ¿Qué hará un profesor de preescolar con este objetivo: **Captar el ritmo sonoro?** ¿Dónde situará el nivel mínimo obligatorio? ¿Cómo sabrá si los alumnos lo han superado, o no? Cada profesor procederá como mejor le parezca, porque el objetivo no es preciso.

2.—Otro criterio de la D.G. de E.B. era que los objetivos recogidos en los nuevos programas fueran **básicos, fundamentales, imprescindibles** dentro de cada materia y curso. Tampoco en este aspecto es satisfactorio el programa definitivo de Educación Musical. Sobran algunos objetivos y faltan bastantes otros. «Ni son todos los que están, ni están todos los que son.» Por ejemplo: Se señala como objetivo imprescindible para un niño de cuatro ó cinco años «desarrollar su capacidad creadora por medio del canto» (¿?). Por otra parte, y por indicar alguna laguna, creemos que se debería haber incluido la prelectura y la prescripción musical en el Ciclo Inicial, al menos.

3.—Una preocupación de la D.G. de E.B. era poder ofrecer, a través de los objetivos fundamentales, tanto a profesores como a alumnos, una visión **coherente y sistematizada** de cada área de enseñanza. Pues bien, leyendo y releendo el nuevo programa de educación musical, no sólo no se encuentra esa coherencia y sistematización deseada, sino que da la impresión de que se ha caído en lo que se quería evitar precisamente, en una nueva presentación de una serie de objetivos sin apenas relación entre ellos; aunque se los haya agrupado en tres bloques temáticos. ¿Qué tiene que ver, por ejemplo, el objetivo de preescolar **Mejorar la fluidez de respiración**, en el contexto de la Formación rítmica?

4.—Finalmente, se pretendía que los Niveles Básicos de Referencia (más claro sería decir objetivos mínimos obligatorios) abarcaran el campo total de la conducta humana, de modo que pudieran entenderse como un conjunto de **conocimientos, actitudes, asimilación de valores, hábitos, destrezas, técnicas** que los alumnos deberían conseguir al terminar cada curso o «ciclo». Según esto, nos preguntamos ¿qué conocimientos actitudes, valores, hábitos, destrezas, técnicas, por muy elementales que sean, conseguirán los alumnos que superen los objetivos propuestos? ¿Esa es toda la música que **PUEDEN** y **DEBEN** aprender los niños es paños de cuatro, cinco, seis y siete años?

CONCLUSION

Es una lástima que después de tantos años de esfuerzo se haya llegado a publicar en el **B.O.E.** un documento así. A nuestro juicio es el más pobre e impreciso de todos los programas renovados hasta ahora. Y no se trata de echar la culpa a nadie. Y menos a los que han elaborado el programa de educación musical, que han tenido que trabajar con más limitaciones que los demás equipos. Limitaciones de personal, escasez de libros y material apropiado, falta de tradición en educación musical en nuestro país, falta de ambiente colaboración... Pero nos duele el resultado final al que se ha llegado. Y nos duele porque —una vez más— se ha perdido la oportunidad de hacer bien las cosas desde el principio.

Esperamos que estas observaciones no queden en lamentaciones estériles, y sirvan para algo positivo. Aún no se han publicado —ni en su «fase de prueba y consulta»— los Programas renovados de Educación Musical para el Ciclo Medio (ocho, nueve y diez años) y Ciclo Superior (once, doce y trece años) de EGB: ni los «documentos de apoyo al profesorado» de los diversos ciclos. Sería preferible demorar su publicación —como se ha hecho con el documento de «Dramatización» en Preescolar y Ciclo Inicial— y elaborar unos programas de Educación Musical satisfactorios, suficientemente probados y experimentados, a **llegar a su tiempo**, dentro de los plazos señalados, y tener que lamentarnos todos inútilmente al día siguiente de su aparición en el **B.O.E.**

EDUCACION PSICOMOTRIZ Y EDUCACION MUSICAL

Por Mari Angeles Cosculluela y Mari Carmen Farah

¿QUE ES LA PSICOMOTRICIDAD?

Imposibilidad de abordar el tema desde el punto de vista únicamente teórico.

Antes de intentar definir esta palabra, es indispensable formular una aclaración que hace a la esencia de la materia: no se puede llegar a una comprensión profunda del contenido de la educación psicomotriz *utilizando como único medio* la lectura de textos. Ni aun agotada la extensa literatura sobre el tema y escogiendo los autores más prestigiosos. La lectura sobre temas de psicomotricidad nos dará una aproximación a los conceptos teóricos, a sus fundamentos científicos y a una interminable enumeración de ejercicios adecuados a cada objetivo perseguido. Pero la mejor manera de entrar en este mundo es la participación activa y la vivencia directa de cada experiencia psicomotriz. Sólo de esta manera cobrarán vida los conceptos teóricos.

Queda claro entonces que nada puede sustituir la práctica personal, y que tanto para el educador como para el educado es esta una condición indispensable.

Algunas definiciones

Para Jean le Boulch es un método general de educación que como medio pedagógico utiliza el movimiento en todas sus formas.

Según Vayer, es una acción pedagógica y psicológica que utiliza los medios de la Educación Física con la finalidad de normalizar o de mejorar la conducta del niño.

Para Ramos es una técnica que tiende a favorecer por el dominio corporal la relación y la comunicación que el niño va a establecer con el mundo que le rodea.

Y André Lapierre sostiene que «todo movimiento es indisoluble del psiquismo que lo produce, e implica, por este hecho, a la personalidad completa. El movimiento se nos aparece como una de las formas del pensamiento y, al igual que éste, es a la vez y simultáneamente un producto del psiquismo y un factor de construcción y modelado de este último.

Para Joel Defontaine, es la integración de la motricidad elevada al nivel de deseo y de querer hacer. Es comparable a una melodía en la que se reparten armoniosamente las notas anatómicas, mecánicas y locomotrices. La psicomotricidad es la melodía del bienestar en la propia piel tanto a nivel motor como psíquico.

De las diferencias expuestas se deduce que, aunque existen diversas opiniones y tendencias en cuanto al concepto de educación psicomotriz se refiere, todos los autores coinciden en que *hay una unidad indisoluble entre actividad motriz y psíquica*, y, por lo tanto, una interacción permanente.

CUALES SON LOS ASPECTOS QUE ABARCA

Según las personas a las que se dirige, la educación psicomotriz abarca distintos campos:

a) Aquella que tiene como destinatarios individuos que padecen trastornos psicomotores (reeducación psicomotriz).

b) La que intenta resolver los problemas derivados de los trastornos de la personalidad, asociados a trastornos psicomotores (terapia psicomotriz).

c) La que se dirige a niños en edad escolar y que debe ser impartida en preescolar y EGB.

OBJETIVOS DE LA EDUCACION CORPORAL

Si partimos de la idea de *restituir al cuerpo su verdadero valor*, y de que toda educación, especialmente en preescolar y EGB, debe ser activa y vivenciada por el niño, permitiéndole descubrir, construir y crear, comprenderemos fácilmente que *la educación corporal es una necesidad de base para asegurar esa frase tan bonita, pero vacía de contenido: «el desarrollo armónico de la personalidad del niño».*

El objetivo general es mejorar el comportamiento del niño, permitiéndole una mejor integración escolar y social.

Los objetivos específicos, según Picq y Vayer, son:

- 1.-Conciencia del propio cuerpo.
- 2.-Dominio del Equilibrio.
- 3.-Control de las diversas coordinaciones globales y segmentarias.
- 4.-Organización del Esquema corporal.
- 5.-Correcta estructuración espacio-temporal.
- 6.-Obtener las mejores posibilidades de adaptación al mundo exterior.



Objetivos que el doctor Le Boulch reduce a dos:

- 1.-Percepción.
- 2.-Ajuste.

IMPORTANCIA Y FUNCIÓN DE LA EDUCACIÓN PSICOMOTRIZ

El nacimiento de esta disciplina y su gran desarrollo en los campos de la *reeducación* y de la *terapia psicomotriz* han condicionado su entrada, en forma muy tardía, en España, al campo que hoy nos ocupa, o sea la aplicación a los niños considerados normales, dentro de la escuela.

Queremos hacer hincapié en esta circunstancia, ya que muchos de los problemas que padecen los niños «educados» por los medios tradicionales se deben justamente a las deformaciones y carencias de esta «educación» (casos de dislexias, disgrafías, etc.).

Las causas más frecuentes de gran cantidad de fracasos escolares son, precisamente: la falta de dominio del propio cuerpo, del espacio y del tiempo.

Falta de dominio del propio cuerpo: ejemplo, dificultades para inhibirse, concentrar y, por tanto, dificultades de atención. Podríamos reflexionar largamente sobre las consecuencias que acarrea a un niño, en su vida escolar, el no poder prestar atención a las explicaciones de sus profesores.

Problemas de orientación espacial: por ejemplo, dificultades para escribir de izquierda a derecha, o alteración del orden de las letras de las sílabas (cambiando tra por tar..., la b con la d, etc.), imposibilidad de colocar las notas en el pentagrama...

Problemas de estructuración temporal: no diferenciar sonidos largos de cortos, no distinguir diversos ritmos, no percibir grupos de sonidos que se suceden regular o irregularmente.

Problemas de coordinación: imposibilidad de tocar un instrumento polifónico, como el piano, por ejemplo, que requiere coordinación visomanual y coordinación dinámica general.

Pero quizás uno de los ejemplos más claros para comprender la importancia de la educación psicomotriz sea su relación con la escritura.

El hecho de escribir significa: ver, recordar, transcribir de izquierda a derecha; posibilidad de adquirir hábitos psicomotores; independencia de los dedos entre sí, de la mano con respecto al brazo, y éste a su vez respecto al hombro; y esto aplicable tanto a la *grafía escolar* como a la *musical*.

Escribir es un ejercicio de prehensión y coordinación visomotora y a la vez de atención y concentración.

Para poder fijar su atención el niño debe de ser capaz de controlarse (por medio del dominio del cuerpo y de la inhibición voluntaria). La escritura sólo puede conseguirse si el niño tiene: 1) una buena organización de su motricidad; 2) una correcta orientación espacio-temporal, y 3) capacidad de simbolización. Y es aquí donde apunta, precisamente, la psicomotricidad que, como hemos visto antes al hablar de los objetivos, se propone partir de la toma de conciencia del propio cuerpo y su control, desarrollar la capacidad de percepción espacio-temporal y de simbolización.



¿POR QUE ES FUNDAMENTAL EL CONOCIMIENTO DEL PROPIO CUERPO?

Nuestro cuerpo es el instrumento que pone en comunicación el «yo» con el mundo exterior. Las relaciones de cada ser con la totalidad del mundo que le rodea se materializan en base a manifestaciones motrices.

En el niño pequeño es la *experiencia real* y vivida activamente la que le da acceso a conceptos abstractos. En otras palabras, los conceptos de arriba-abajo, delante-detrás, izquierda-derecha, relación espacial entre los objetos, captación de distintos volúmenes, formas, planos, distancias, alturas, sucesiones de elementos, direcciones (aquí pueden agregarse muchos ejemplos, como: grande-pequeño-mediano, frío-caliente, rápido-lento, fuerte-flojo, movimiento-quietud, etc., todos los contrastes).

Las ideas que expresan estos conceptos son fácilmente asimiladas cuando son vivenciadas a través del *trabajo corporal individual y colectivo en un espacio común*.

Tomando como referencia las vivencias que experimenta el propio cuerpo (si me meto *dentro* de un aro y salgo *fuera* de él, por ejemplo), empiezan a tener sentido para el niño una serie de palabras que antes carecían de él.

Y aquí surge siempre esta pregunta: *¿pero es que el niño no es capaz por sí solo de llegar a estos conceptos?* Entonces, ¿cuál es la función del maestro?

Pensamos que la función del maestro es, justamente, *sacar el mayor partido de estas experiencias del niño*, teniendo en cuenta la importancia que revisten.

Si un niño está libre y rodeado de objetos y juguetes, ¿qué hace? Ejercita su propia búsqueda: palpa, toca, lanza, desliza, trepa, tumba, se mete dentro, desarma (si tiene la suerte de que lo dejen), pasa por debajo, golpea, etc. Se trata entonces de *ayudarle en esta búsqueda*, que es totalmente natural, *canalizándola* hacia un buen control de la motricidad y a la representación mental del propio cuerpo.

La educación psicomotora en preescolar es la base de la adquisición de todos los conocimientos. Es lo que el alfabeto a la lectura. Entendiendo que no se apunta a la adquisición de gestos automáticos, técnicas deportivas ni estereotipos, debe utilizarse el movimiento como *medio* y no como *fin en sí mismo*, siendo, por lo tanto, el soporte que permite llegar a los conceptos abstractos.

PSICOMOTRICIDAD Y MUSICA EN GENERAL

«Haendel comprendió que la música se escucha con todo el cuerpo, y ésta es la razón por la que no es necesario ser músico para amarla».

(Beethoven.)

En el punto de unión de la psicomotricidad con la música, es posible distinguir varios enfoques del tema:

Una cosa es hacer psicomotricidad, utilizando todos los recur-

que nos brinda el arte musical como medio para enriquecerla.

Otra cosa es hacer música, utilizando a la psicomotricidad como un medio para comprender mejor y profundizar los conceptos musicales.

O hacer las dos cosas a la vez, como ocurre:

- a) En la zona que es tangencial o común, como la estructuración del tiempo, por ejemplo, aplicable a todas las edades.
- b) Con los niños de tres a siete años, con los cuales es necesario enfocar globalmente ambas actividades.

EDUCACION PSICOMOTRIZ ENRIQUECIDA CON LA MUSICA

La educación psicomotriz puede ser tratada desde distintos puntos de vista, todos ellos válidos e interesantes, entre los que destacan el enfoque musical por su atractivo indiscutible y su riqueza pedagógica.

Pero es preciso dejar claro que la psicomotricidad realizada a través de la música *no sustituye* a las horas de clase de Música que todo niño debe disfrutar en el colegio, y que cumplen un papel indiscutible en su formación.

De esta manera la Educación psicomotriz *prepara y construye las bases previas* a la educación musical.

Debe, por lo tanto, *armonizarse* el contenido de ambas clases, que se complementen entre sí.

Partimos, en consecuencia, de dos afirmaciones:

- 1.-Es mejor hacer la psicomotricidad con música.
- 2.-La psicomotricidad, así entendida, sienta las bases de la educación musical.

¿Porqué es mejor hacer la psicomotricidad con música?. Entre las muchas razones que aconsejan esta unión, señalamos:

- a) El trabajo, que se hace más agradable para el niño.
- b) La repetición de algunos ejercicios apoyándose en la regularidad del ritmo, engendran una inducción motriz que origina el movimiento. La doble exigencia de escuchar y expresarse con movimiento requiere del niño una presencia total.
- c) Además del placer que puede producirle, el niño resulta doblemente beneficiado, porque a la vez que se educa motrizmente, aprende conceptos fundamentales del campo musical.
- d) Si separamos los dos componentes fundamentales de la música: melodía y ritmo, vemos que este último coincide con uno de los aspectos de la educación psicomotriz, que es la estructuración temporal.

De acuerdo con la especificación de los objetivos de la educación psicomotriz formulados por Vayer, que hemos mencionado anteriormente, desarrollaremos a continuación algunos sencillos ejemplos prácticos de cómo trabajarlos utilizando la música.

CONOCIMIENTO Y CONTROL DEL PROPIO CUERPO

a) **En la escuela maternal**, utilizando canciones mimadas que describan las partes que componen el cuerpo. Por ejemplo, «El Molino», para trabajar la decontracción segmentaria de los brazos. O bien dando una consigna y cambiándola cada vez que termine una frase musical, tocar las distintas partes del cuerpo. A la vez que trabajamos el reconocimiento corporal sincronizamos el ritmo o pulso de alguna canción sencilla.

b) **Para los mayores**, en las sesiones de relajación, la música cumple un papel importante facilitando la distensión y creando el ambiente adecuado.

Equilibrio:

a) **Equilibrio estático:** con un tema musical de carácter tranquilo y que cree un clima propicio, los niños deberán permanecer el mayor tiempo posible sobre un pie con los ojos cerrados. Aquí trabajamos específicamente el equilibrio, y la música funciona como «ambientadora» y como factor que contribuye a eliminar tensiones: pero podemos a la vez aprovechar la oportunidad para familiarizar a los niños con una estructura musical que nos interese para otros fines.

b) **Equilibrio o coordinación dinámica:** por ejemplo, con el «allegro» del **Concierto para Dos trompetas**, de Vivaldi, o cualquier otro tema similar que considere el profesor oportuno o

adecuado para la formación auditiva de los niños (pueden ser temas interrelacionados con otras asignaturas: una canción tirolésa en geografía, por ejemplo), los niños saltarán con los dos pies juntos a ritmo sobre unos aros distribuidos a distancias irregulares, atendiendo a no coincidir dos niños en el mismo aro.

CONTROL DE LAS DIVERSAS COORDINACIONES GLOBALES Y SEGMENTARIAS

Para trabajar, por ejemplo, cinco movimientos diferentes del cuerpo, nos apoyamos en una melodía en la que pueden diferenciarse claramente cinco instrumentos musicales: piano, violines, trompeta, flauta y fagot. A cada instrumento le corresponde un movimiento distinto, y cuando oímos que cambia el timbre del instrumento, ejecutamos un movimiento diferente, simultáneamente de este modo el trabajo de coordinación dinámica con el de educación auditiva.

Coordinación visomanual

Botar la pelota siguiendo un ritmo binario y haciendo coincidir el ruido que produce la pelota sobre el suelo con el tiempo fuerte del compás, y el tiempo débil con la prehensión del objeto.



Orientación y estructuración espacial.

Localizar, en una melodía, cuáles son las frases musicales. A cada frase le asignamos un desplazamiento en distinta dirección: con la primera frase vamos hacia la derecha, con la segunda a la izquierda, luego hacia delante, atrás, etc.

Pueden agregarse consignas tales como: cada cuatro frases ocupar todo el espacio de la sala, o formar un corro, o colocarse en fila, etc.

Orientación y estructuración temporal.

Dividiendo la clase en grupos, proponemos el conocido juego de «gatos y ratones»: los gatos siguen un ritmo de negras, marcado por el pandero, y los ratones son las corcheas, que corren siguiendo a un triángulo. Cada vez que un gato coge a un ratón, éste cae al suelo. (Controlar la tendencia natural de los niños a terminar haciendo fusas y semifusas)

Adaptación y relación con el mundo exterior e integración social.

Uno de los ejemplos más valiosos que sintetiza las diversas facetas de la educación psicomotriz es la danza. Para danzar, manejamos conceptos de tiempo, espacio, coordinación dinámica, etc., y si se efectúa en grupo incide también en la relación con las otras personas (danzas colectivas, por parejas, etc.).

Merece un párrafo aparte comentar la alegría que despierta en los niños la danza colectiva. (las danzas de corro, por ejemplo).

Las propuestas de danza dibujan sonrisas y expresiones de gozo, que nos transmiten el placer que experimentan al bailar, especialmente cuando el profesor participa y disfruta con los niños y no se limita solamente a «enseñar» un modelo que los alumnos deben repetir.

Resulta evidente que cada uno de los ejercicios psicomotores propuestos abarca varios objetivos simultáneamente, ya que éstos se interrelacionan todos entre sí. El educador debe tender a desarrollar en cada uno de ellos un objetivo preciso, que toque esencialmente aquello que interese desarrollar, para que el trabajo sea eficaz.

PSICOMOTRIZ Y RITMO

En las **Primeras Jornadas Técnicas Nacionales** de Educación Preescolar, celebradas en Barcelona del 1 al 5 de septiembre de 1980, se especifica en los puntos 7 y 12 de la Mesa de Psicomotricidad, las siguientes conclusiones:

Punto 7: La vivencia musical obtendrá su real dimensión si tenemos en cuenta en la etapa preescolar que el ritmo ya puede ser desarrollado.

—Punto 12: Creemos que el desarrollo psicomotriz debe ser abordado desde el campo médico, psicológico y pedagógico, siendo para ello necesario proporcionar al niño ejercicios dinámicos de ritmo y expresión corporal.

La Educación rítmica conviene impartirla desde los primeros años de vida del niño, ya que es un medio ideal para ordenar armónicamente sus movimientos y dotarle de la coordinación necesaria, sin la cual será arduo y difícil su aprendizaje musical.

En todo momento debe el pedagogo musical considerar la maduración motriz de sus alumnos y, desde luego, comprobar si ésta es adecuada a su edad; es decir, que la edad cronológica no se imponga en ningún momento a la edad de maduración.

No es posible olvidar que del mismo modo que a un niño no le conviene comenzar el aprendizaje intelectual y de la escritura hasta que tenga resueltas o, al menos, ajustadas las distintas conductas motrices, es absolutamente inútil pretender que acceda al proceso intelectual de la música, ya que el ritmo es el estadio más alto de la psicomotricidad -la estructuración del tiempo- que el doctor. Le Boulch recomienda trabajar por medio de la sincronización senso-motriz para mejorar la percepción temporal, señalando sus dos aspectos fundamentales: uno cualitativo, por medio del cual vamos a ser capaces de percibir el orden, la organización, y otro cuantitativo, por medio del que percibiremos el intervalo temporal o, lo que es lo mismo, la duración.

Tanto en educación como en reeducación el ritmo es el medio por el cual el niño se expresa, desinhibe y comunica, contactando con el mundo exterior.

En su comienzo, la educación rítmica parte de Jacques Dalcroze quien, siendo profesor de Armonía del Conservatorio de Ginebra, adquirió constancia de dos hechos:

- 1.-Que el oído de los futuros armonistas no estaba preparado para escuchar los acordes y temas que escribían.
- 2.-Que, frecuentemente, un gran número de alumnos cuyas facultades auditivas se desarrollaban con normalidad retrasaban su aprendizaje, por las dificultades que encontraban de medir igualmente los sonidos de la misma duración. Es decir, la inteligencia percibía las variaciones sonoras, pero el aparato vocal no las podía realizar.

Comenzó por hacer ejercicios de marcha y parada, y también de reacción corporal a la audición de ritmos musicales, y llegó a la conclusión de que la arritmia musical era la consecuencia de una arritmia general, cuya terapia dependía de una educación especial que ordenara las reacciones nerviosas, conciliara músculos y nervios y armonizara cuerpo y espíritu.

Concluyó por considerar incompleta la musicalidad solamente auditiva y se dedicó a buscar la relación entre el tiempo y la energía, entre la motilidad y el instinto auditivo, entre la música y el temperamento, entre la música y el carácter, comenzando a publicarse sus ideas al respecto a partir de 1897.

Hoy se tiende a que el ritmo natural del niño sea su propio punto de partida. Será él mismo quien deberá adquirir conciencia del ritmo y lo establezca. Como indica Francisco Ramos remitiéndonos a Piq y Vayer: «el ritmo ayudará a la supresión de las contradicciones debidas a una actividad voluntaria mal controlada, permitiendo la flexibilidad, la relajación y la independencia segmentaria, elementos indispensables del control psicomotriz». Y sabemos que el control psicomotriz es premisa indispensable para el control del comportamiento.



Usted
lo reconoce
hasta con los ojos
cerrados...
por el sonido

La máxima calidad
en interpretaciones
y grabaciones

Distribuidos por POLYDOR, S. A. - Avda. de América, s/n.
Apartado 35018 - MADRID-27

EL PADRE JOSE IGNACIO PRIETO (1900-1980)

Por JOSE LOPEZ CALO, S. J.

José Ignacio Prieto Arrizubieta nació en Gijón el 12 de agosto de 1900. Estudió Música desde su más tierna infancia. Su primer profesor fue su hermano Luis -quien luego sería, tantos años, organista de Comillas-. Traslada su familia a Bilbao a causa de un nuevo destino de su padre, maestro nacional. El joven José Ignacio siguió sus estudios musicales con don Pedro Martínez, subdirector de la Banda Municipal de la capital vizcaína.

En 1915 ingresó en la Compañía de Jesús. En los primeros años de jesuita apenas si pudo dedicarse a la música, no obstante que sus cualidades musicales sobresaliesen notablemente y llamasen la atención, no sólo de los compañeros sino también de los superiores.

De tal manera sobresalieron que cuando, en 1919, el padre Nemesio Otaño tuvo que dejar el Seminario-Universidad de Comillas, los superiores pensaron en el joven Prieto para sucederle en la dirección de su máxima obra en Comillas, la «Schola Cantorum». No era posible de inmediato, porque antes debía terminar la primera fase de los estudios, por lo que, entre tanto, dirigieron la «Schola» algunos de los seminaristas que habían vivido unidos más íntimamente con el padre Otaño y que supieron continuar su tradición: don Ramón Bidagor, don Angel Sagarmínaga, don José Artero... Pero sí fue enviado allí el joven Prieto varias veces para escuchar la «Schola», dirigida por los discípulos del padre Otaño en algunas ocasiones solemnes -Semana Santa- para que de ellos aprendiera el estilo que el fundador había sabido imprimirle.

Finalmente, en 1924, al terminar la Filosofía, fue enviado a Comillas como director titular de la «Schola». Y ése sería su cargo oficial durante el resto de su vida, salvo breves interrupciones, hasta que la «Schola» quedó suprimida al trasladarse la Universidad Pontificia de Comillas a Madrid.

La primera de esas interrupciones tuvo lugar en 1927, para emprender la segunda etapa de la formación sacerdotal jesuita: el estudio de la Teología y, sucesivamente, el segundo noviciado o «Tercera Probación». Para la Teología le enviaron los superiores a

Barcelona, a fin de que pudiera entre tanto continuar sus estudios musicales con los maestros de allí, y sobre todo para que pudiera vivir el ambiente musical barcelonés. Allí trató a los mejores músicos catalanes de aquel tiempo: Luis Millet, Pablo Casals, padre Massana, Lamote de Grignon, Lambert, Zamacois, etc.

Este contacto con el mundo musical barcelonés fue decisivo para configurar una constante de su vida artística: la tendencia a un modernismo que, sin ser exagerado, tendía, sin embargo, a lo audaz, sin arredrarse ante las más atrevidas combinaciones sonoras.

Peró este influjo tuvo también otro aspecto: imprimió a toda la obra del padre Prieto una tendencia hacia lo profano, incluso en sus obras teóricamente más religiosas -que son las más-. Naturalmente, tanto en este aspecto de su obra como en el anterior, tanta o más parte que el influjo externo tuvo, indudablemente, el propio temperamento del autor. Pero es evidente que aquél fue determinante. La comparación con el otro gran jesuita músico, el ya citado padre Otaño, viene espontánea: si el padre Otaño, en vez de formarse en la fígida escuela de música religiosa de Goicoechea, se hubiera formado en la más liberal de Barcelona, donde lo que predominaba era la música profana, es lógico que su orientación musical futura habría sido otra.

En 1932, terminados sus estudios, volvió a Comillas. Y Comillas sería, desde entonces, su casa. Para Comillas, para su «Schola», fueron sus mejores esfuerzos. Sus conciertos en el salón de actos, sobre todo los de Santa Cecilia, y sus actuaciones en la iglesia del Seminario -sensacionales las de Semana Santa- llegaron a gozar de tal fama, que de toda España, y aún del extranjero, acudía gente a Comillas para oírlas. Y su interés por lograr la máxima perfección artística posible para su «Schola» era tal, que durante varios años llevó, durante el verano, a nutridos grupos de seminaristas escogidos a Solesmes, para que allí aprendieran mejor el supremo canto religioso, el gregoriano, y se empaparan bien en él. Y llegó a organizar viajes de conciertos por el extranjero con la «Schola».

EL PADRE JOSE IGNACIO PRIETO, AL FRENTE DEL CORO DE SANTO TOMAS Y DE LOS PUERICANTORES, TRAS UNA DE SUS ACTUACIONES.



En la temporada 1955-56 realizó una extensa gira de conciertos, como director de coros y de orquesta, por Japón, invitado por la Universidad de Música «Reine Elisabeth», que los Jesuitas fundaron y regentan en Hiroshima. A la vuelta, y hasta 1963, estuvo de profesor de Armonía en el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma. Pero aún durante estos sus años «romanos» su corazón seguía en su Comillas, en su «Schola»; y a Comillas volvió todos esos años para preparar y dirigir los conciertos de Santa Cecilia y las actuaciones de Semana Santa.

Para mantenerse al día en el contacto con los últimos movimientos musicales del mundo. Viajaba mucho al extranjero, sobre todo a París, donde contaba con grandes amigos. En uno de estos viajes conoció al Rvdo. Sr. Maillot, fundador de los «Pequeños Cantores de la Cruz de Madera». Y quedó entusiasmado con esa obra. Hasta tal punto, que desde entonces dedicó muchos de sus mejores esfuerzos a propagarla en España. Luego se le cambiaría el nombre por el de «Pueri Cantores».

Fundó, pues, la sección española, de la que desde entonces fue presidente. Más tarde sería nombrado vicepresidente de la Asociación Internacional. El fue también el organizador y el alma de los congresos nacionales de «Pueri Cantores». Y era tal su interés por ellos, que hasta dos años antes de su muerte siguió asistiendo a estos congresos, no obstante que para entonces las fuerzas le fallaban gravemente.

Cuando la Universidad Pontificia de Comillas trasladó su sede a Madrid, el padre Prieto también siguió la suerte de su «Alma Mater». Pero los tiempos habían cambiado radicalmente. Y ya no era posible continuar con la benemérita «Schola». Entonces cogió -prácticamente fundó- la Coral «Santo Tomás de Aquino» de la Universidad Complutense de Madrid. Con ella obtuvo resonantes triunfos. Incluso ganó varios de los concursos de habaneras de Torre vieja.

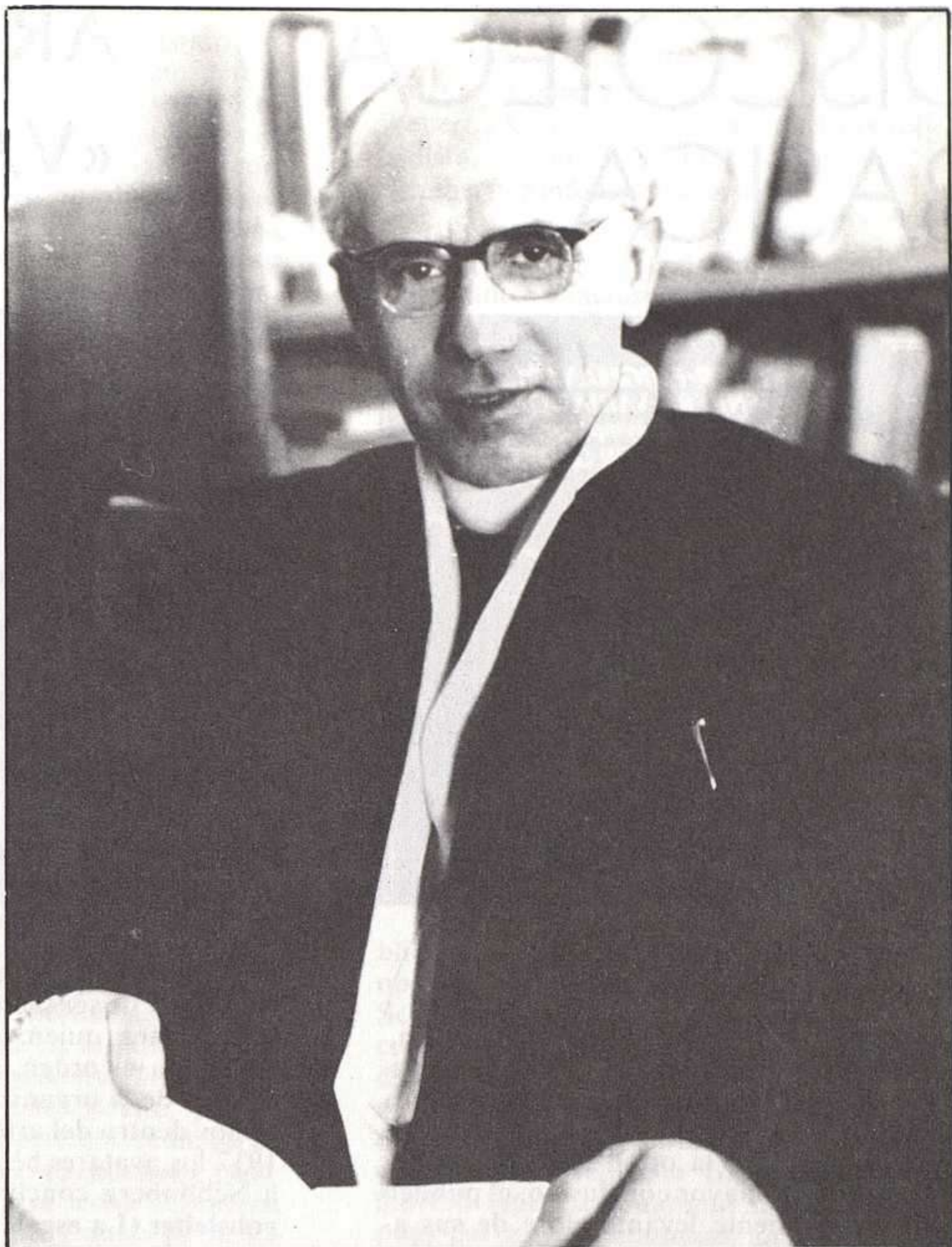
La dejó cuando las fuerzas ya no le sostuvieron. Pero aún después siguió prestando atención a su querida obra de los «Pueri Cantores», presidiendo sus congresos nacionales, concentraciones, etc.

Como compositor deja una obra considerable: numerosas canciones religiosas publicadas en las principales revistas de música sagrada que se sucedieron en España los últimos cincuenta años: **España Sacro Musical**, **Tesoro Sacro Musical**, etc.

Pero donde se sentía más a su aire era en las grandes formas. Algunas de sus obras de esta clase han sido publicadas: **Missa Dominicalis** (1929); **Tria Cantica Sacra** (1931, en Malinas); **Tres coros en estilo madrigalesco** (1940); **Misa Jubilar** (1943); **Missa Nova** (1950); **Salmo XXIII** (1954); **Misa Novísima** (1955); **Messe de St. Laurent** (1962, en París). Entre las que deja inéditas destacan los responsorios de Semana Santa; **Sinfonía Cántabra**, para gran orquesta; **Suite en Mi**, para orquesta de cuerda; **Xavier** («ballet-misterio»), para coros y orquesta; la cantata **Pasce oves meas**, estrenada en presencia del Papa, en la Universidad Gregoriana de Roma, el 19 de diciembre de 1958.

Una arteriosclerosis progresiva fue minando su salud. Desde el verano último ya estaba casi paralizado y tenía que usar una silla de ruedas para moverse. Murió santamente en el colegio jesuítico de Alcalá de Henares, donde pasó los últimos años, el 11 de diciembre de 1980.

Con él se fue uno de los últimos representantes de la gran música sagrada española del siglo XX. Ojalá que su obra como compositor nunca muera. Y ojalá que su gran obra, la «Schola Cantorum» de Comillas pueda resucitar un día, cuando para la música sagrada amanezcan días mejores que los que estamos viviendo.



EL PADRE PRIETO CUANDO SE HIZO CARGO DE LA DIRECCION DE LA SCHOLA CANTURUM DE LA UNIVERSIDAD PONTIFICIA DE COMILLAS.



A SU LLEGADA AL JAPON, EN 1955, PARA UNA EXTENSA GIRA DE CONCIERTOS.



JOSE NAVARRO BOTELLA

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

Martínez Anido, 37

ELDA (Alicante)

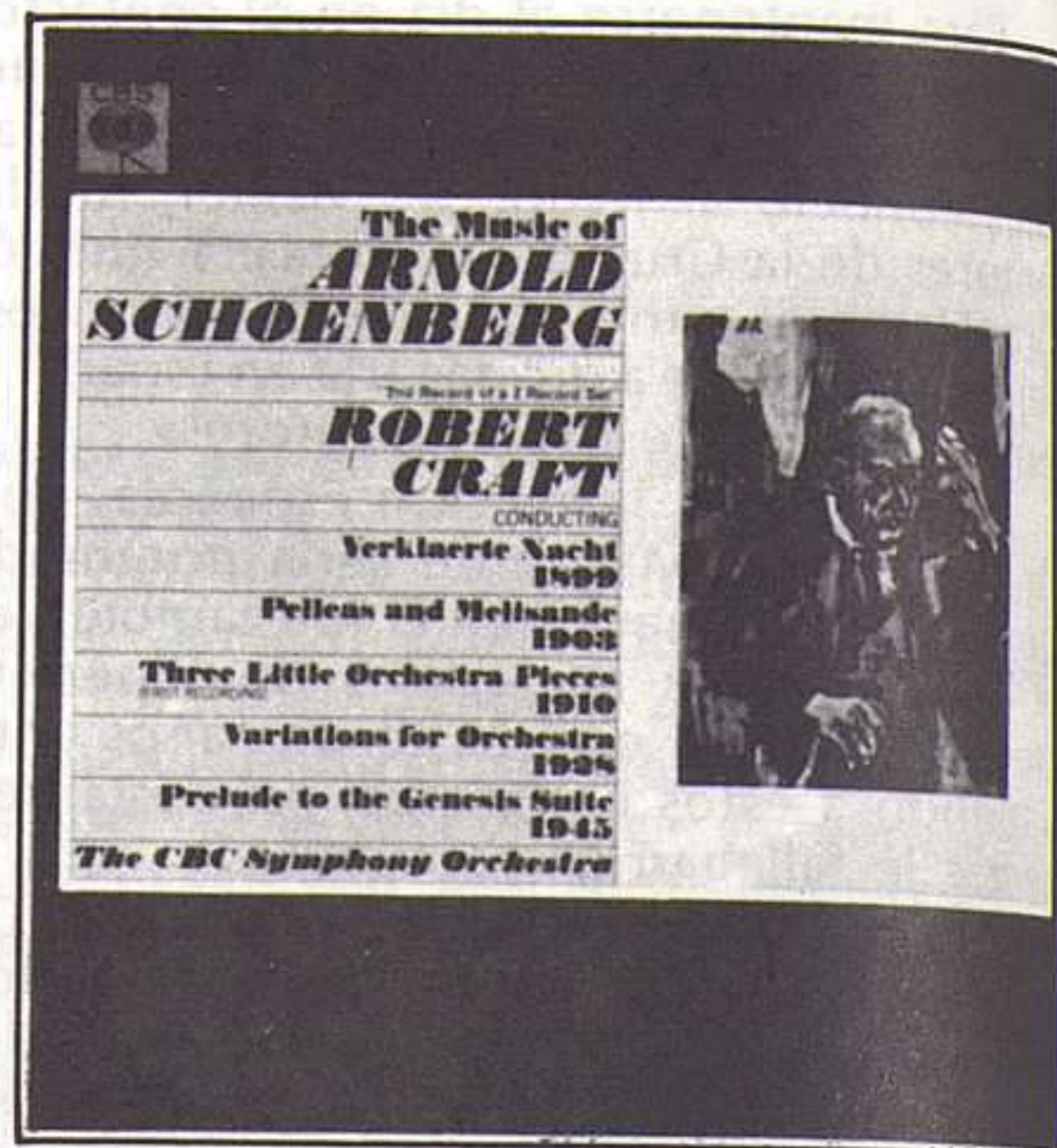
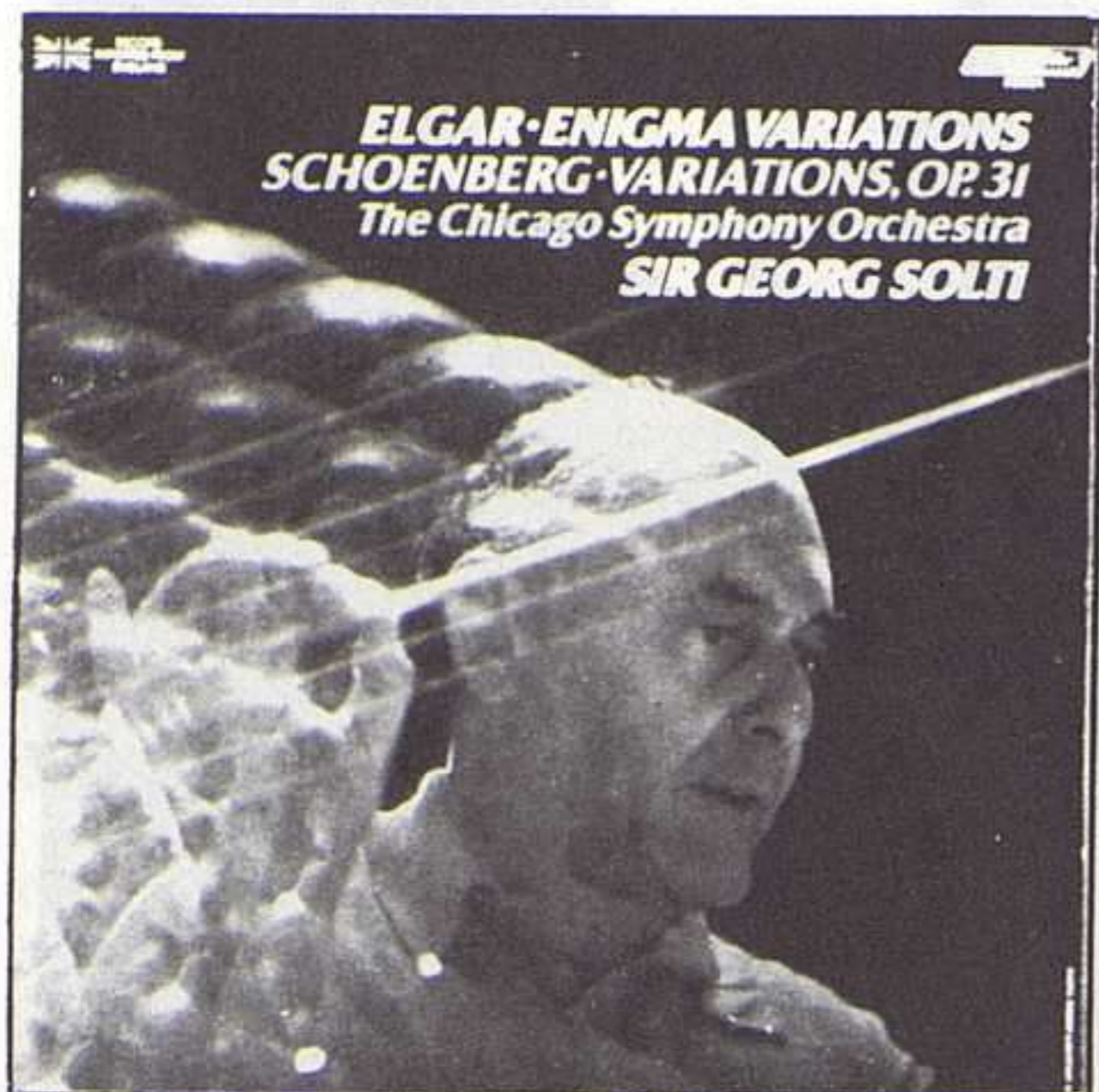
VAC O REC limpiadiscos antiestático. Si no lo conoce, pida folletos y se los mandaremos sin gastos por su parte.

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.

DISCOTECA BASICA

ARNOLD SCHOENBERG: «VARIACIONES, OP. 31»



LAS CIRCUNSTANCIAS

1 En 1913 se produce el estreno, en Viena, de los **Gurre Lieder**, interpretación que reviste caracteres triunfales para su autor, Arnold Schönberg. Durante los últimos cinco minutos de la obra, hasta arribar el imponente *Do* mayor conclusivo, el público va paulatinamente levantándose de sus asientos y, al clausurarse la composición, prorrumpe en una de las más densas e inacabables ovaciones conocidas en la vida musical de la capital austríaca: el autor de la partitura vitoreada, con rostro de perplejo y hosco, es obligado a subir al escenario, a compartir con los intérpretes el momento del triunfo. Schönberg saluda a los artistas que han dado vida a su obra, pero se niega categóricamente a dar muestras de agradecimiento al público: incluso sale de la escena sin volverse a saludar. La reacción, a primera vista ilógica, es sobradamente comprensible: durante casi una década, y a pesar de la esforzada protección que desde un principio le ha brindado Gustav Mahler, Schönberg ha padecido toda suerte de vejaciones, físicas e intelectuales, por parte del público vienés, conservador, reaccionario y ya entonces intestinamente antisemita. Nada debe Schönberg a ese público ingrato, que ahora vocifera y se extasía ante una obra que, dentro de su itinerario estético personal, ha quedado perfectamente sobrepasada: Schönberg ha iniciado sus gigantescos **Gurre Lieder** a principios del siglo XX, viéndose forzado a interrumpir su redacción en varias ocasiones, para finalizarla, con un asombroso sentido de concordancia con el estilo inicialmente propuesto, en una época en la que sus hallazgos revolucionarios en el terreno de la atonalidad le han granjeado la antipatía del noventa por ciento de los cenáculos musicales centroeu-ropes.

En este mismo año, 1913, comienza el largo, significativo silencio creador de Schönberg, que va a prolongarse por espacio de otra década. Se ha especulado largamente sobre las razones que originan el acallamiento de la personalísima voz del autor de **Pierrot Lunaire**; pienso que la reacción del público, manifiesto signo de incompreensión en el fondo, que se ha relatado anteriormente, ha debido tener una influencia decisiva en el ánimo del creador. Por otra parte, el exceso de libertad del

nuevo lenguaje imaginado por Schönberg no dejaba de ser fuente de problemas espirituales para quien, en su fuero interno, respetaba el orden, el estructuralismo y el sentido de la organización como dones máximos dentro del arte creativo. Entre 1915 y 1917 los avatares bélicos y de salud impiden a Schönberg concluir su oratoria **Die Jacobsleiter (La escala de Jacob)**. La penuria económica, dimanada de la guerra, obliga al músico a tomar más y más alumnos: en 1919, éstos superan el número de catorce en el terreno privado. Un año antes, la incansable actividad emprendedora de Schönberg le ha llevado a fundar la Sociedad para Interpretaciones Musicales Privadas, que gozará de cuatro años de exaltada existencia, y cuyo fruto será el estreno de no menos de ciento cincuenta partituras.

Sólo una obra queda terminada entre 1913 y 1923: los **Cuatro Lieder Orquestales, Op. 22**, composición que no rebasa los diez minutos de duración, y en la que su autor trabajaría durante cuatro años. Una obra literaria, **La Danza de la Muerte de los Principios**, acompañado en el terreno de la prosa a este yermo musical. Para muchos, la capacidad generadora de Schönberg ha quedado definitivamente aniquilada. Pero no es así: incansable en su potencia dialéctica, Schönberg lucha consigo mismo buscando la consolidación de un sistema, de unos principios organizativos que le permitan dar validez y seguro de perpetuidad a sus descubrimientos de los primeros diez años del siglo.

En 1921, Schönberg pasa el verano en Traunkirchen. Ha tratado de instalar su residencia estival en Mattsee, pero una autoridad local se ha presentado de inmediato a solicitarle su partida de bautismo; ofendido, marginado una vez más, Schönberg, junto a su familia, se traslada a la vecina villa del Salzkamergut. A finales de junio, durante un paseo matinal junto a los lagos, anuncia a su alumno Josef Rufer un «descubrimiento que garantizará la supremacía de la música alemana durante otros cien años». Schönberg se está refiriendo al sistema serial ó dodecafónico, basado en el empleo temático y constructivo de los doce grados de la escala cromática, en forma de «series» o «líneas» que dominan toda la composición, y que el compositor puede presentar de cuatro formas diferentes: por

movimiento directo (la serie base), por retrogradación (la serie leída del final al principio), por inversión (los intervalos ascendentes pasan a ser descendentes, y viceversa) y por inversión de la retrogradación. A modo de ejemplo, puede citarse que Bach o Bruckner habían empleado estas técnicas en el campo tonal. Schönberg, retomando ahora estos procedimientos, cuyo origen está en el contrapuntismo barroco, los aplicaba a su nuevo lenguaje, a la liberación de los centros tonales, como un nuevo orden, una nueva ley destinada a garantizar el constructivismo de sus obras y a desterrar la anarquía que las manifestaciones primarias de su credo liberador podían haber engendrado. Hoy, en 1981, considero completamente ociosa la discusión sobre las ventajas o los inconvenientes del sistema serial. Incuestionablemente, para Schönberg fue una ayuda de primer orden, ya que esta sistematización, complicada en teoría, pero irrelevante desde el punto de vista de la audición, le ayudó imperiosamente a recobrar su poder creativo, consolidó su libertad interior (aunque la exposición del método pueda dar la impresión de lo contrario) y le sirvió de base para la producción de algunas de sus obras más importantes, considerada de manera global toda una carrera. Por otra parte, la influencia del sistema, ya sea positiva o negativa, ha sido una constante en el proceso creador de los más significativos autores de nuestro siglo, y desde Anton Webern hasta Benjamin Britten el sistema serial posee una línea de conexión, en la que los autores citados marcarían simbólicos ejemplos, de aceptación ferviente en el primero y de rechazo radical en el segundo (aunque sería bueno recordar que, con cierto humorismo, Britten hizo uso de las series de doce sonidos para describir a los espectros de su ópera **The Turn of the Screw**).

En octubre de 1923 fallecía la esposa del compositor, Mathilde, con quien Schönberg había mantenido una relación no siempre fácil, en muchos casos cercana, desde el punto de vista del compositor, a la de los personajes de **Noche Transfigurada**; pero, la pérdida de Mathilde fue un inesperado y trágico golpe para el músico, tal como confiaría a su amigo y mentor Zemlinsky. En diciembre de 1924, con fuerte oposición familiar, Schönberg contrajo nuevas nupcias con la joven Gertrud Ko-

lisch, unión matrimonial que resultaría extremadamente fructífera. En 1926, Schönberg sucedió al fallecido Busoni en la cátedra de Composición de la Academia Prusiana de las Artes, lo que motivó un nuevo cambio de residencia, de Viena a Berlín. La etapa berlinesa de Schönberg, que va de 1926 a 1933, sería la más feliz de su vida. Rodeado de alumnos especialmente queridos, algunos de los cuales no vacilaron el seguirle a su nuevo destino (entre ellos el español Roberto Gerhard), la actividad de Schönberg se diversificó, compaginando sus tareas docentes con actividades directoriales en Dinamarca, Holanda, Italia, Inglaterra, Francia, Suiza o España. De especial importancia fue la estancia de Schönberg en Barcelona, de octubre de 1931 a mayo de 1932, en donde el músico y su esposa compartieron la vivienda del matrimonio Gerhard, período éste en el que fue redactada la mayor parte de **Moisés y Aarón**, secuela en lo musical de la obra dramática **Der Biblische Weg**, de 1926-27.

Esta etapa de plenitud terminaría en 1933, con el advenimiento del Partido Nazi al poder en Alemania. El 1 de marzo de ese año, el presidente de la Academia Prusiana declaraba: «Nuestro Führer desea romper el yugo judío sobre la música occidental». Aquellas frases eran suficientes para Schönberg, quien abandonaría la sesión gritando: «¡No tendrá que repetírmelo dos veces!». Por las mismas fechas, el compositor declaró al joven filósofo y teórico musical Adorno: «Hoy hay cosas más importantes que el arte».

El 17 de mayo, Schönberg, su esposa y la hija de ambos, Nuria, nacida en Barcelona, marchan a París, en donde, el 24 de julio, el músico reingresa en la comunidad judía y vuelve a abrazar la fe israelita, en una sencilla ceremonia de la que es testigo Marc Chagall. El 25 de octubre del mismo año, accediendo a los consejos de sus allegados, Schönberg embarca con su familia en dirección a Boston. No volverá a Europa. Morirá, dieciocho años más tarde, en los Angeles.

LA OBRA

Las **Variaciones, op. 31**, nos presentan a un Schönberg completamente consolidado en el sistema serial. A partir de 1923, Schönberg compuso en su forma definitiva las **Cinco piezas para piano, op. 23**; la **Serenata, op. 24**; el **Quinteto para instrumentos de viento, op. 26**, y la **Suite, op. 29**, para siete instrumentos, páginas todas anteriores a las **Variaciones**, iniciadas por su autor en 1926. El proceso de adopción y asentamiento del sistema dodecafónico no fue fácil para su inventor. Schönberg se daba a sí mismo unas reglas de aparente rigidez, cuyo dominio total era la única vía hacia esa «libertad controlada» que el músico pretendía. Se ha señalado, en ocasiones, el carácter amable y hasta despreocupado del **Quinteto para instrumentos de viento**, indicándose que en el mismo Schönberg había accedido ya a un pleno dominio de las formas seriales: personalmente, me resulta difícil aceptar esta proposición, ya que el **Quinteto** me ofrece siempre una imagen de crispación, de vencimiento (eso sí, definitivo) de los obstáculos «burocráticos» que el sistema podía comportar. Mayor grado de libertad, aunque no de conformismo, es detectable en la **Suite, op. 29**, declaración de libertad que ya se presenta como plena e irrenunciable en las **Variaciones** orquestales. En ellas, Schönberg se nos aparece, quizá con una claridad insólita

hasta ese momento en su obra, como un perfecto clásico, tanto por la seguridad y tranquilidad con que el material sonoro es abordado, como por la referencia y homenaje a la forma clásica de la variación (con la cita de un motivo tan peculiar como el tema B.A.C.H.), y hasta por el enfoque casi brahmsiano de la pieza, pues no en vano su estructura parece mirar, tanto en el talante como en la construcción, a las **Variaciones sobre un tema de Haydn**, del maestro hamburgués.

Schönberg comenzó la partitura el 2 de mayo de 1926, en Berlín, e interrumpió su trabajo después de 200 compases, al final de la «Variación V». Tras diversas «pesquisas» para recobrar el hilo de la siguiente «Variación», aventura compositiva que Schönberg explicaría con todo lujo de detalles a su alumno Erwin Stein, el artista terminaría la obra el 20 de septiembre de 1928, en Roquebrunne, en Cap Martin, localidad cercana a Niza. El manuscrito, abocetado, había quedado terminado el 21 de agosto y con extraordinaria facilidad concluyó Schönberg todo el tratamiento orquestal en la fecha antes indicada.

El estreno, accediendo a una solicitud, ya antigua en el tiempo, del afamado director Wilhelm Furtwängler, tuvo lugar el 2 de diciembre de 1928, en Berlín, actuando el citado maestro al frente de la Filarmónica. Ha habido a veces cierta confusión respecto a la fecha exacta de este estreno, ya que René Leibowitz fija la primera audición en el invierno siguiente, 1929 (Schönberg, 1969, 69, Editions du Seuil); la fecha definitiva, según demuestran los programas de la Filarmónica de Berlín (editados en 1958 por Brockhaus, en Wiesbaden), confirman la anteriormente citada fecha de 1928. Según este opúsculo, el concierto completo se componía de las obras siguientes:

Schönberg: **Variaciones, op. 31**.

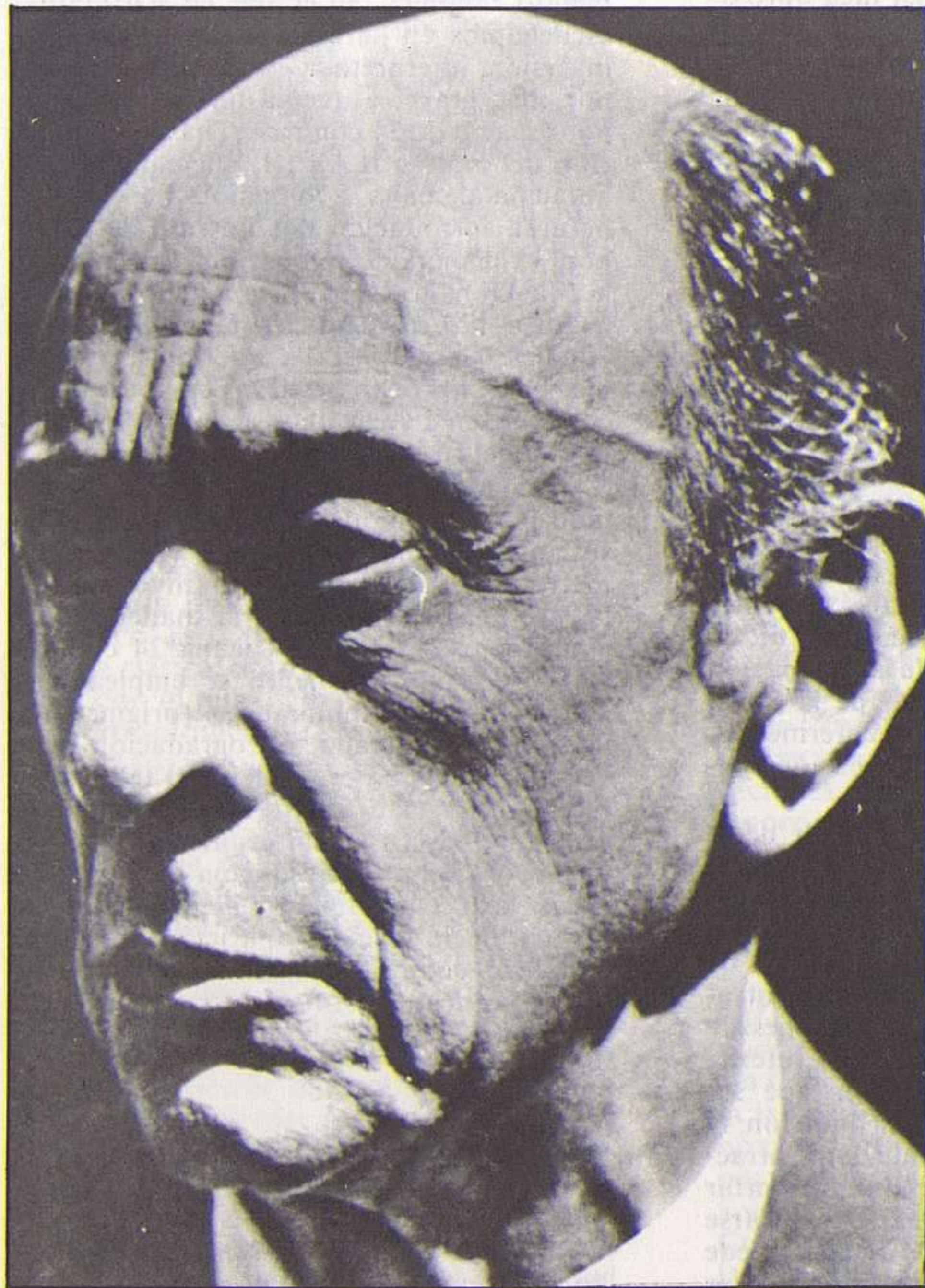
Pfitzner: **Lethe**, para barítono y orquesta.

Weber: «Aria» de «Lysiart», de **Euryanthe** (solista, Friedrich Schorr).

Schubert: **Sinfonía número 9**.

Ha habido, desde la fecha del estreno, importantes e incluso trascendentales análisis de esta formidable composición. En cabeza de todos ellos se sitúa, probablemente, el libro de René Leibowitz, **Introduction à la musique de douze sons**, en el que la mayor parte de la obra está ocupada por un detallado, minucioso y fascinante estudio de la composición. Siendo menores las dimensiones, no dudaría en conceder importancia paralela al extraordinario estudio de Roberto Gerhard, publicado en el libreto del Volumen II del integral fonográfico de CBS, realizado bajo la dirección de Robert Craft, así como al de Helmut Rosner, libretto igualmente de otra edición discográfica, la de Hans Rosbaud para la firma Wergo. Muy sintético, pero extremadamente útil, es asimismo el análisis de Malcolm MacDonald, en su obra **Schönberg** (J. M. Dent, LTD; Londres, 1976).

El anteriormente citado Leibowitz publicó igualmente, un estudio resumido en la obra mencionada más arriba, **Schönberg**. Se recoge en este libro una anécdota particularmente interesante para los españoles, citada, en su día, por Manuel Chapa Brunet en el libreto español del álbum «La Escuela de Viena», debido a Herbert von Karajan, editado por Deutsche Grammophon. En febrero 1968, casi cuarenta años justos después del estreno mundial, Leibowitz dirigió, en Madrid, un concierto a la entonces recién formada Orquesta Sinfónica de la Radio-Televisión Española, en el que figuraba, como obra básica, las **Variaciones, Op. 31**, de Schönberg. «Es fácil comprender





que una orquesta -dice Leibowitz- que se enfrenta por vez primera a páginas tan extremadamente difíciles, sin duda, entre las más complejas de toda la literatura sinfónica, no puede, en sólo unos días de ensayo, más que hacerse una idea aproximada de la obra. En efecto, si cada músico se limita a ocuparse de los problemas puramente técnicos de la parte que debe tocar, le será imposible recibir una impresión global del conjunto y percibir un sentido unitario y real de la música. Constaté, tras el primer ensayo, después de haber trabajado intensamente la introducción de la obra, una reacción de la Orquesta que me sorprendió enormemente. Cuando, por vez primera, tocamos esa introducción sin una sola parada, varios músicos exclamaron: «¡Qué música tan bella!». Durante los siguientes ensayos tuve oportunidad de escuchar numerosas apreciaciones del mismo género, y el primer viola me indicaría que, en su consideración, esta obra era «la Novena Sinfonía de nuestro tiempo». En fin, la obra obtuvo, en el concierto un gran éxito entre el público asistente. Creo recordar que, en esas fechas, el primer viola de la agrupación era Luis Miguel Alvarez Ruiz de la Peña, hoy dedicado, a causa de una enfermedad, a tareas solistas de celesta y percusión dentro de la misma orquesta.

El análisis que voy a proponer de la obra sigue, con mayor o menor cercanía, los anteriormente mencionados de Roberto Gerhard y Malcolm MacDonald; me apresuro a indicar al lector que este análisis de los doce segmentos de la partitura («Introducción», «Tema», «Nueve variaciones» y «Finale»), así como la descripción interna de las secuencias, no tiene por qué ser seguido escrupulosamente en la audición: la obra es, de por sí, lo suficientemente atractiva como para no ser imprescindible portar un «mapa del laberinto» antes de adentrarse en su escucha, y pienso que el análisis puede ser útil para aquellos que, interesados tras

una primera o una segunda audición, decidan profundizar más seriamente en la composición.

Introducción.-Schönberg nos plantea al comienzo de la obra un espectacular tratamiento canónico, en el que, en «Ostinato», escuchamos en paralelo la serie base y su inversión, interpretada ésta una tercera menor más grave, esquema que se prolonga por espacio de 24 compases, hasta la aparición del motivo B.A.C.H., que equivale, en notación alemana, a Si bemol - La - Do - Si natural, introducido por un solo de trombón, «a manera de invocación», según señala MacDonald. La acotación metronómica, negra = 120, es idéntica a la anotada en el «finale». Gerhard se ha referido al «suave oleaje» de los ocho primeros compases, que contribuyen a crear un insospechado efecto hipnótico en el auditor.

Tema.-De corte romántico, es presentado por los violonchelos (serie base), y en sus últimos compases por los violines primeros, con acompañamiento (inversión) de las trompas con sordina, la madera y los contrabajos. El «Tema» ocupa 24 compases, y en su tratamiento se emplean las cuatro formas combinatorias (original, inversión retrogradada, retrogradación e inversión, dadas en ese orden); el tema aparece dividido en dos partes de 12 compases, cada una adscrita a un esquema numérico de 5 + 7 compases, esquema éste base de todas las «Variaciones», menos la «IX». Dentro de la primera aparición del tema, los cinco compases iniciales corresponderían a la idea de «Antecedente», y los siete inmediatos se adscribirían al concepto de «Consecuente».

VARIACIONES

I («Moderato»).-Presenta un desarrollo del tema en los bajos, en forma de

«mosaico» o de «nerviosas señales de Morse» (Gerhard). Corrientes secundarias del tema son las frases «legato» del viento por parejas y los motivos «staccato» en cuerdas y trompas. Respecto de esta «Variación», escribe Gerhard muy acertadamente: «En este pasaje, lo más rentable será la audición sin partitura».

II («Adagio»).-Diversos solos del viento, violín y violonchelo en forma canónica, atmósfera tranquila. «Sombras proyectadas por objetos tangibles», es la descripción de Gerhard. El canon principal lo entonan el solo de violín y el oboe. En esta «Variación» volvemos a escuchar una cita del motivo B.A.C.H.

III («Mässig»).-Brusco cambio ambiental, escuchándose el tema en trompa y trompeta, contra el fondo de semicorcheas repetidas en madera y cuerdas.

IV («Walzer-tempo»).-Destaca la presencia, tímbricamente nueva en el curso de la obra, de arpa y mandolina. Se trata de una danza estilizada, puntuada por el metal y la madera, que contribuyen a conformar un ambiente pesante y tenso.

V («Bewegt»).-Constituye el climax de la obra; el tema se presenta con potencia extrema, contrastando con una nueva aparición del motivo B.A.C.H. Los bajos, en una sección a modo de «Passacaglia», deletrean el tema, en doce compases, antes de que las «fibras» (Gerhard) de la serie se expandan verticalmente y no horizontalmente. Gerhard hace notar asimismo que ésta es la séptima pieza de la obra, y que quedan otras cinco por manifestarse, con lo cual se produce una nueva simetría en el esquema 7 + 5 planeado por el compositor.

VI («Andante»).-Instrumentalmente adopta un matiz paralelo al de la «II Variación», mientras que toma de la «IV» el carácter de danza. Se subraya así, por simetría, el carácter central de la variación precedente. El tono es menos tenso que en la

«IV», y prepara el camino a

VII («Langsam»).-Sección lenta de la composición, «episodio mágico, onírico» en palabras de MacDonald. El tema se escucha en los solos del viento, ornado por la celesta, «glockenspiel», arpa y «piccolo», con solos de la cuerda.

VIII («Sehr Rasch»).-De corte impetuoso, sincopado, en corcheas, presentando un canon por inversión entre oboes y fagotes, en triples unísonos cada uno. El acompañamiento de las cuerdas presenta un abanico de registros: «pizzicato», «collegno», dobles y triples cuerdas.

IX («Listesso tempo»).-Intercambios canónicos en textura más ligera. El esquema métrico de 24 compases cambia a 5 + 5 y 7 + 7, con lo que se ha roto el curso numérico interno de las «Variaciones».

Finale.-Comienza con una cita del motivo B.A.C.H., que será empleado prominentemente hasta el final. Se restaura aquí la acotación metronómica del comienzo, negra = 120. Según Gerhard, se trata de un «libre Ricercare o invención sobre el nombre de Bach». La secuencia es magistral en el plano contrapuntístico. En una inmediata esfera de acción, hallamos dos impulsos contrapuestos: la nostalgia de las variaciones suaves y la direccionalidad conclusiva.

Una tercera secuencia, «Presto», nos ofrece una nueva versión del tema, en su forma original (serie base), en el oboe y los violines, combinándose con el motivo B.A.C.H., entonado por corno inglés y mandolina.

El corno inglés, «Adagio», entona por última vez el tema en su forma original, en una muy breve secuencia cuyo clima parece evocar el de la «VII Variación». La «Coda», «Presto», clausura de forma terminante la obra.

Schönberg reclama para su composición una plantilla orquestal formada por maderas y metal cuadruplicados, con adición de un quinto clarinete; el grupo normal de cuerdas, arpa, celesta, mandolina y un amplio dispositivo de percusión, que incluye un flexatón, instrumento «jazzístico» muy de moda en los años 20.

VERSIONES DISCOGRAFICAS.

Schönberg no tuvo ocasión de escuchar en disco sus **Variaciones**. La primera grabación de la obra tuvo lugar ocho años después de la muerte del compositor, y fue realizada en 1959, al despuntar la era estereofónica. He contabilizado siete registros hasta el día de hoy, de los cuales desconozco el realizado en 1978 por Milan Horvat. Paso a analizar los restantes.

Hans Rosbaud, Orquesta Sinfónica de la Südvestfunk, Baden-Baden (1959). Duración: veintiún minutos y diez segundos. Interpretación de carácter fundamentalmente histórico, al ser la primera traducción completa de la obra para el disco. La toma de sonido, quizá pobre y muy poco clara, con escasa traducción de las texturas y no siempre buena identificación tímbrica. Se advierte en la orquesta una cierta timidez, a pesar de la convicción del director. Me consta que para muchos comentaristas la interpretación de Rosbaud sigue constituyendo un punto de referencia obligado, pero los defectos, ya apuntados, de la grabación me privan del necesario placer auditivo: en muy pocas obras de la

literatura orquestal resulta tan dramáticamente imprescindible percibir todas y cada una de las voces imaginadas por Schönberg, y esta carencia, ostensible en el registro que nos ocupa, llega a ser un fuerte obstáculo para la adecuada recepción de la pieza.

Robert Craft, CBC Symphony Orchestra (Toronto, 1962). Duración: 18'30." Versión muy rápida, exacerbando el discurso musical. La grabación es excelente para la época, con una enorme claridad del tejido instrumental. Craft no hace pausas entre las «Variaciones», menos entre la IV y la V, y entre la V y la VI imagino que en un intento de subrayar la simetría a la que me referí en el análisis. En algunos casos la velocidad es excesiva; tal ocurre en la «VII Variación», en la que falta enteramente el elemento mágico. Se trata de una versión dramática, iconoclasta, todavía hoy sobresaliente en el plano técnico, incluyendo en éste no sólo la calidad de la grabación, sino también la justeza e inatacabilidad de los instrumentistas. Aun con los reparos indicados acerca de la velocidad, sigo considerando la interpretación de Craft como una de las vías de aproximación a la obra más interesante que el disco nos haya deparado.

Zubin Mehta, Filarmónica de Los Angeles (1969). Duración: veintiún minutos y treinta y seis segundos. Median siete años entre la interpretación de Craft y la de Mehta. Este lapso temporal tiene una palpable manifestación en el enorme avance tecnológico del sonido: la grabación, de todo punto admirable, presenta un nuevo «standard» en relación a la obra, al que es forzoso referirse al hablar del sonido de las versiones posteriores. Mehta se revela como un lúcido intérprete de esta música, no siempre convincente (su dramatismo carece, en muchos momentos, de dialéctica; se puede decir que «irrumpe» en los momentos fuertes, pero carece en estas «cuñías» de la virulencia organizativa de Craft), extremadamente atento a la tipología del sonido, e inesperadamente eficaz en la «VII Variación», durante la cual consigue una «suspensión» casi mahleriana. El «Finale», por desgracia, no presenta la necesaria solidez constructiva, y el exagerado contraste interno de los «tempi» resulta gratuito y poco meditado.

Herbert von Karajan, Filarmónica de Berlín (1974). Duración: veintidós minutos y veinticinco segundos. Es la de Karajan la interpretación más dilatada de las llevadas al disco. Esta «grandeza» de «tempo», aparentemente exagerada, no hace sino responder al muy original concepto que de la obra posee el director austríaco. Es la suya una visión absolutamente clásica, olímpica, que se plantea la obra con el mismo distanciamiento estético-cronológico que se daría a una página de Mozart o Beethoven. No encuentro nada de erróneo en este planteamiento, ya que coincide, y mucho, con el que vivía el propio Schönberg a la hora de abordar la composición, tal como se señaló anteriormente. Entra en el terreno de lo discutible la táctica adoptada por Karajan al grabar la pieza, exigiendo una constante mutación espacial a los solistas de la orquesta en cada una de las variaciones, actitud que ha llevado a Karajan a afirmar que las **Variaciones** no pueden ser debidamente interpretadas en concierto (curiosa postura que, en este caso, y por una vez en la vida, hermana a artistas tan disímiles como Celibidache y Karajan). La grandiosidad

de la «V Variación» y el poderío estructural y sonoro patentes en el «Finale», en el que, además, son perfectamente audibles todas las apariciones del motivo B.A.C.H., hacen de esta versión una de las más recomendables, valoración a la que debe unirse la suntuosidad de la toma de sonido, en perfecta equiparación al nivel que planteara la grabación Decca anteriormente comentada.



Georg Solti, Sinfónica de Chicago (1976). Duración: diecinueve minutos y cincuenta y cinco segundos. Dos años después de Karajan, catorce después de Craft, Solti propone una síntesis dialéctica entre las tendencias opuestas de ambos directores. La iconoclastia de Craft y el clasicismo apolíneo de Karajan se juntan en una versión que quizá se constituiría, en mi apreciación personal, como la más equilibrada de todas las que se comentan. Como Karajan, Solti cuenta con una orquesta de primerísimo orden, quizá «la otra» orquesta a nivel mundial en estos momentos: el nivel de ejecución, que ya describí como más que notable en la versión de Craft, alcanza en los trabajos de Karajan y Solti grados de virtuosismo inimaginables cuando, en 1959, Rosbaud grababa por vez primera la página schönbergiana. Si Karajan puede alegar la autenticidad de su orquesta, que estrenara la pieza en 1928, Solti puede acreditar como credencial el contacto habido entre la formación de Chicago con el compositor en los últimos años de la vida de éste. Dramático y contundente en las «Variaciones III» «V» y «VIII» (muy especialmente en ésta, con un vigor rítmico no escuchado en ninguna otra versión), sorprendentemente lírico en la exposición del «Tema», (aunque no tanto como Karajan) y en la siempre difícil «Variación VII», Solti hace concordar vectores en apariencia irreconciliables, e ignoro si recurriendo o no a la táctica operativa de Karajan obtiene una clarificación de timbres y texturas perfectamente comparable a la que nos ofreciera el registro del maestro austríaco.

Pierre Boulez, Orquesta Sinfónica BBC (Londres, 1978). Duración: diecinueve minutos y veintiocho segundos. Sin llegar a defraudar, poco o nada aporta la versión de Boulez al panorama esbozado. Su proverbial claridad se ve superada por la luminosidad de Karajan o Solti, y en algunos momentos incluso de Craft. Su incisividad rítmica es inferior a la de Solti, y lo que podría haber sido un

planteamiento trágico, especialmente dramático o conflictivo, resulta fofo y aséptico al lado de la propuesta de Craft para la misma firma discográfica, CBS, en realización anterior en más de tres lustros. Sólo la punzante presentación del «Wals» de la «IV Variación» ofrece un síntoma de originalidad en el tratamiento del maestro francés.

Una palabra acerca de las presentaciones literarias de los discos comentados, ya que la importancia de la obra reclama tratamiento de excepción en los textos de carpeta: al hablar de los grandes estudios sobre la partitura fueron mencionados los análisis de Gerhard (Craft) y Rösner (Rosbaud), que dominan por entero el panorama; en el disco de Boulez es soporte excelente el comentario de Harry Halbreich, que en el análisis sigue de cerca a MacDonald; a buena altura, asimismo se halla el texto de Hans Keller (Mehta), aunque se echa en falta una mínima descripción orgánica de la

obra; muy sintética, y desde mi punto de vista insuficiente, resulta la referencia de Stuckenschmidt a la obra en el libreto de la edición europea del álbum de Karajan (defecto ya «leído» en su libro sobre el compositor, editado por Rialp en 1964); mucho más útil e informativo es el comentario de Chapa Brunet para la edición española de dicho álbum, con análisis sintetizado, que se basa en Leibowitz (libro de Du Seuil); completamente inaceptable por brevedad, vaguedad y despidió el «texto» de John Ardoin impreso en la contraportada del disco de Solti, triste compañía a tan señora versión.

CONCLUSION: Craft, Karajan y Solti dominan una discografía desgraciadamente no abundante. El primero representa la barbaria, a Dionisos; el segundo, el último escalón de la civilización, a Apolo; el tercero intenta y consigue conciliar ambas tendencias en lectura, hoy por hoy, de absoluta referencia. A guardaremos a Horvat para saber si éste modifica el panorama.

Hans Rosbaud. Südwestfunk. WERGO 6013 (No publicado en España)
 Robert Craft. CBS Symphony. CBS 72268 (No publicado en España).
 Zubin Mehta. Los Angeles Phil. DECCA SXL 6390
 Herber von Karajan. Fil. Berlín DG 2711 014
 Georg Solti. Chicago Sym. DECCA CS 6984 (Publicado sólo en USA).
 Pierre Boulez. BBC Sym. CBS 76577 (No publicado en España).

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA
 (Madrid, febrero de 1981)

POLCAR 1981

CATALOGO GENERAL
 ESPAÑOL
 DE DISCOS Y "CASSETTES" DE
 MUSICA CLASICA

Solicite hoy mismo su ejemplar, antes de que se agote (P.V.P.: 700 Ptas. más 100 Ptas. gastos envío)
 Pedidos: RITMO (V. Aránzazu, 21 MADRID 31)
 teléfono: 729 15 56



unión musical casa werner, s. a.

DISCOS - ALTA FIDELIDAD

DESDE 1929 AL SERVICIO DE LA MUSICA

fontanella, 10 - telf. 302 17 92
 barcelona - 10

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

DISCOS EDITADOS

Entre el 1 de febrero y el 10 de marzo de 1981

I. ORQUESTAL

BACH: **Conciertos para arpa basados en Vivaldi, BWV 973, 976 y 978.** HENDEL: **Conciertos para arpa, Op. 4, número 5 y Op. 7, número 4** (transcr. Zabaleta). N. Zabaleta, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, L. A. García Navarro. Deutsche Grammophon, 25 31 114.

BACH: **Conciertos de Brandeburgo números 1—3.** Solistas. Orquesta del Festival de Bath. Violín y director, Y. Menuhin. EMI 037—000172.

BACH: **Conciertos de Brandeburgo números 4—6.** Solistas, Orquesta del Festival de Bath. Violín y director, Y. Menuhin. EMI, 037—000173.

BACH: **Concierto para violín.** A. Harnoncourt. Concentus Musicus de Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken, 6.42032.

BACH: **Suite para orquesta número 4. Conciertos de Brandeburgo número 5.** T. Pinnock. The English Concert. Director, T. Pinnock. Archiv, 25 33 440.

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 2. Fantasía para piano, coro y orquesta.** A. Brendel, Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Philips, 95 00 471.

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 5 («Emperador»).** A. Brendel, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Philips, 95 00 243.

BRAHMS: **Concierto doble para violín y violoncelo.** I. Perlman, M. Rostropovich. Orquesta del Concertgebouw. Director, B. Haitink. EMI, 067—003691.

BRAHMS: **Sinfonía número 4.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS, 76949.

CHOPIN: **la Obra completa para piano y orquesta.** A. Weissenberg, Orquesta del Conservatorio de París. Director, S. Skrowaczewski. EMI, 167—052240/42, 3 discos.

CHOPIN: **Concierto para piano número 1.** M. Perahia, Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS, 76970.

DEBUSSY: **Imágenes para orquesta. Danzas Sagrada y Profana para arpa.** V. Badings, Orquesta del Concertgebouw. Director, B. Haitink. Philips, 95 00 509.

DVORAK, GLAZUNOV: **Conciertos para violín.** N. Milstein, Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director, W. Steinberg. EMI 037—085135.

GLUCK: **Danza de los Espíritus, de Orfeo.** HAYDN: **Concierto para flauta en Re mayor.** MOZART: **Concierto para flauta número 1.** A. Nicolet, Orquesta Bach, Munich. Director, K. Richter. Telefunken, 6.41008.

HAYDN: **Sinfonías números 46 y 47.** Orquesta de Cámara de Polonia. Director, J. Maksymiuk. EMI, 065—003438.

MENDELSSOHN: **Sinfonía número 3 («Escocesa»).** **Obertura Atalía. Marcha guerrera de los sacerdotes.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Ch. Von Dohnanyi. Decca, SXL 6954.

L. MOZART: **Casación en Sol Mayor** (con la **Sinfonía de los Juguetes**). PROKOFIEV: **Pedro y el Lobo** (narrado en inglés). J. Du Pré, narradora. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 25 31 275.

MOZART: **Concierto para clarinete. Concierto para fagot.** J. Brymer, G. Brooke, Orquesta Real Filarmónica, Londres. Director, Sir Th. Beecham. EMI, 037—000-176.

MOZART: **Sinfonías números 24, 25 y 26.** Orquesta del Concertgebouw. Director, J. Krips. Philips, 65 00 529.

MOZART: **Sinfonías números 23, 28 y 30.** Orquesta del Concertgebouw. Director, J. Krips. Philips, 65 00 527.

MOZART: **Sinfonías números 32, 33 y 34.** Orquesta del Concertgebouw. Director, J. Krips. Philips, 65 00 526.

MOZART: **Sinfonías números 35 al 41** (incluyendo la **número 37**). Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J. F. Paillard. RCA, RL—40837, tres discos.

OFFENBACH: **La Gaité Parisienne.** DUKAS: **El Aprendiz de Brujo.** SAINT-SAENS: **Danza Macabra.** Orquesta Nacional de Francia. Director, L. Maazel. CBS 769-09.

PROKOFIEV: **Conciertos completos: violín números 1—2, piano números 1—5, Sinfonía concertante para violoncelo.** R. Ricci, G. Tacchino, L. Varga, Orquesta Sinfónica de Radio Luxemburgo. Director, L. de Froment. Hispavox, S 66.404, cuatro discos. Precio oferta: 1960 ptas.

RODRIGO: **Concierto de Aranjuez. Concierto Madrigal para dos guitarras.** N. Yepes, G. Monden. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, L. A. García Navarro. Deutsche Grammophon, 25 31 208.

RODRIGO: **Concierto de Aranjuez. Pepe Romero. Concierto Andaluz para cuatro guitarras.** Los Romero. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 95 00 563.

SCHUMANN: **Sinfonías números 1 («Primavera») y 4.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 25 30 660.

SCHUMANN: **Sinfonía número 2. Pieza de Concierto para cuatro trompas.** D. Chevenger, R. Oldberg, Th. Howell, N. Schweikert. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 25 30 939.

SCHUMANN: **Sinfonía número 3 («Renana»).** **Obertura Manfredo.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 25 30 940.

VIVALDI: **Conciertos para oboe R 448, 449, 456, 543 y 548.** H. Holliger. I Musici. Philips, 95 00 604.

II. CAMARA

BACH: **Ofrenda Musical.** Música Antigua, Colonia. Director, R. Goebel. Archiv. 25 33 422.

BACH: **Ofrenda Musical.** Academia de St. Martín-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 95 00 585.

SCHUBERT: **Octeto.** Solista de la Academia de St. Martín-in-the-Fields. Philips, 95 00 400.

III. INSTRUMENTAL

BACH: **Concierto Italiano. Concierto basado en Vivaldi, BWV 972. Obertura Francesa.** T. Pinnock. Archiv., 25 33 424.

BACH: **Toccatas para cémbalo, vol. I: BWV 910 y 912. Fantasía BWV 906. Preludio y fuga BWV 894. Fantasía cromática y fuga.** T. Pinnock. Archiv., 25 33 402.

BACH: **Toccatas para cémbalo, vol. II: BWV 911 y 913—916.** T. Pinnock. Archiv., 25 33 403.

BACH: **Tocata Dórica y fuga, BWV 538. Passacaglia, BWV 582. Variaciones corales BWV 768.** K. Richter. Archiv., 25 33 441.

CHOPIN: **Sonata para piano número 3.**

Polonesas números 3 («Militar»), 4 y 6 («Heróica»). E. Gilels. Deutsche Grammophon, 25 31 099.

FRANCK: **Preludio, Coral y Fuga.** BACH—BUSONI: **Chacona.** MOZART: **Rondó K 511.** A. Rubinstein. RCA, RL—25253.

LISZT: **Obra para órgano completa.** S. Margittay, G. Lehotka, E. Kovacs. Hispavox, S 66505, cinco discos. Precio oferta: 2450 ptas.

RACHMANINOV: **Danzas Sinfónicas. Rapsodia Rusa para dos pianos.** V. Ashkenazy, A. Previn. Decca, SXL 6926.

SOR: **Sonatas para guitarra, Op. 22 y 25.** Pepe Romero. Philips, 95 00 586.

IV. VOCAL y CORAL

BACH: **Cantatas completas, vol. 7.** Solistas, Coros. Leonhardt Consort. Concentus Musicus, Viena. Directores: G. Leonhardt, N. Harnoncourt. Telefunken, SKW 7—114, cuatro discos.

M. A. CHARPENTIER: **Te Deum. tres Villancicos La Grande Ecurie et la Chambre du Roy.** Director, J. CL. Malgoire. CBS, 76891.

HAENDEL: **L'Allegro, il penseroso ed il moderato.** Solistas, Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Director, J. Eliot Gardiner. Hispavox, S 66044, dos discos. Precio oferta: 1470 ptas.

HAYDN: **Música sacra completa, vol. 1.** Solistas, Coro de Cámara de Stuttgart. Orquesta de Cámara de Württemberg. Director, F. Bernius. Hispavox, S 66341, tres discos. Precio oferta: 1470 ptas.

PURCELL: **Te Deum. Oda Yorkshire Feast.** Esswood, Grenat, Beverly, Pro Cantione Antiqua. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director, J. Cl. Malgoire. CBS, 76925.

V. OPERA

BARTOK: **El Castillo de Barbazul.** Sass, Kovacs. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir G. Solti. Decca, SET 630.

CACCINI: **Euridice.** Solistas, Conjuntos vocal e instrumental. Director, R. de Zayas. Hispavox, S 66043, dos discos. Precio oferta: 980 ptas.

CAVALLI: **Ercole amante.** Solistas, Coro y Orquesta Barroca del Festival Bach, Inglaterra. Director, M. Corboz. Hispavox, S 66340, tres discos. Precio oferta: 1470 ptas.

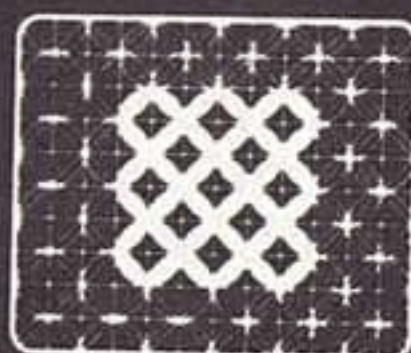
VI. RECITALES

MITCHELL, Leona: **Arias para soprano** de Mascagni, MOZART, PUCCINI, ROSSINI y VERDI. Orquesta Nacional Filarmónica. Director, K. H. Adler. Decca, SXL 6942.

«OBERTURAS ITALIANAS DE OPERA». BELLINI: **Norma.** MANCINELLI: **Cleopatra.** PONCHIELLI: **Los Novios.** ROSSINI: **Semíramis.** SPONTINI: **La Vestal.** VERDI: **Juana de Arco.** Orquesta Filarmónica de la RTF. Director, Cl. Scimone. Hispavox, S 60543.

«TESOROS DE LA MUSICA BARROCA», vol. 7. **Obras** diversas de PURCELL. André, Boulay, Troyanos, Palmer. Coros y Orquestas. Directores: J. E. Gardiner, R. Leppard, N. Marriner. Hispavox, S 66339, tres discos.

VICTORIA DE LOS ANGELES y FISCHER—DIESKAU: **Dúos** de J. C. BACH, BEETHOVEN, BERTHOZ, DVORAK, FAURE, HAYDN, PURCELL, SAINT—SAENS, SCHUBERT y TCHAIKOVSKY. Con G. Moore. EMI, 065—000197.



LANZAMIENTO MES DE FEBRERO 1981

CARL NIELSEN
Symphony n. 2 Op. 16
London Symphony Orchestra
Dir. Ole Smith
GRABACION ANALOGUE
KPM 7002 (Unicorn)
P.V.P.: 895— Ptas.

CARL NIELSEN
Symphony n. 3 Op. 27
London Symphony Orchestra
Dir. Ole Schmidt
GRABACION ANALOGUE
KPM 7003 (Unicorn)
P.V.P.: 895— Ptas.

VAUGHN WILLIAMS: On Wenlock Edge
JOHN IRELAND: Suite, The Overlanders
West Australian Symphony Orchestra
Dir. David Measham
GRABACION ANALOGUE
KPM 8001 (Unicorn)
P.V.P.: 895— Ptas.

JEAN SIBELIUS
Symphony n. 5
E. RAUTOVAARA
A requiem in Our Time
Helsinki Philharmonic Orchestra
Dir. Jorma Panula
FA 313 (Finlandia)
P.V.P.: 895— Ptas.

JEAN SIBELIUS
Lemminkäinen
J.S. NEIDOT
E. Bergman Abade
Helsinki Philharmonic Orchestre
Dir. Jorma Panula
FA 314 (Finlandia)
P.V.P.: 895— Ptas.

**MUSICA FINLANDESA
PARA ORGANO**
Jean Sibelius y Pekka Kostianen
Matti Vainio, órgano
FA 318 (Finlandia)
P.V.P.: 895— Ptas.

BRAHMS
Sonata para violín y piano
SIBELIUS
Sonatina Op. 80
THOMAS BYSTROM
Sonata para violín y piano Op. 1
Yoshico Arai, violín
Izumi Tatemo, piano
FA 312 (Finlandia)
P.V.P.: 895— Ptas.

OBRAS PARA PIANO DE RAVEL
Vlado Perlemuter, piano
2103 (Nimbus)
P.V.P.: 2.850— Ptas. 3 Lps.
SATIE
Sócrate: Drama sinfónico con voces
Hugues Cuenod, tenor
Geoffrey Parsons, piano
2104 (Nimbus)
P.V.P.: 950— Ptas.

ANTONIO SOLER
Seis conciertos para dos órganos
Grabado en la catedral Metropolitana de Liverpool.
Terence Duffo y Noel Rawsthorne,
organistas.
LBX 659 (Abbey)
P.V.P.: 895— Ptas.

**CANCIONES ITALIANA DE LOS
SIGLOS XVI Y XVII**
David Lumsden, órgano y clavicordio
Jane Ryan, viola da gamba
LBX 713 (Abbey)
P.V.P.: 895— Ptas.

LUIS COUPERIN
Tres suites para clavicordio
Gustav Leónhardt
065-99871 (Deut. Harmonía Mundi)
P.V.P.: 895— Ptas.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY
String quartet, vol I
números 2, 3 y 7
Bartholdy Quartet
HA 21815 (Acanta) 2 Lps.
P.V.P.: 1.790— Ptas.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY
String Quartet, Vol II
números 1, 4, 5 y 6
Bartholdy Quartet
HA 21966 (Acanta) 2 Lps.
P.V.P.: 1.790— Ptas.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY
String Quartets, Vol III
Op. 44 número 3
Bartholdy Quartet
DC 22913 (Acanta)
P.V.P.: 895— Ptas.

CHAUSSON
Poème de L'amour et de la mer
DEBUSSI
La Damselle Elue
Montserrat Caballé, soprano
Janet Coster, mezzo
Ambrosian Ladies Chorus
Symphonica of London
Dir. Wyn Morris
P.V.P.: 895— Ptas.

BEETHOVEN
Symphony n. 3 Op. 55
Symphonica of London
Dir. Wyn Morris
P.V.P.: 895— Ptas.

BEETHOVEN
Piano Concerto n. 4 Op. 58
Charles Rosen, piano
Symphonica of London
dir. Wyn Morris
P.V.P.: 895— Ptas.

WAGNER
Das Liebesmahl der Apostel
BRUCKNER
Helgoland
Ambrosian Male Voice Chorus
Symphonica of London
dir. Wyn Morris
P.V.P.: 895— Ptas.

**ESTABLECIMIENTOS
DISTRIBUIDORES**
SERVICIO ENVIOS POR CORREO:
Apartado de correos 151036 MADRID

ALFARO
Fueros, 21
VITORIA

DISCOTECA
San Bernardo, 75
GIJON (Asturias)

DISCOTECA
Toreno, 14
OVIEDO (Asturias)

DISCOTECA
José Cueto, 6
AVILES (Asturias)

DISCOTECA
Jovellanos, 2
PALMA DE MALLORCA

AIXELA
Rambla de Cataluña, 13
BARCELONA - 7

ALGUERO
Balmes, 199
BARCELONA- 6

CASA WERNER
Fontanella, 20
BARCELONA - 10

DISCO 100
Escorial, 100
BARCELONA - 24

FIDEL COLOR
Pl. Universidad, 8
BARCELONA - 7

PAER
Diagonal, 590'
BARCELONA - 21

VIDOSA
Balmes, 335-343
BARCELONA- 6

ELISIA
Duque de Tetuán, 15
CADIZ
ABRINES RADIO
Dr. Ramón y Cajal, 12
JEREZ DE LA FRONTERA
(Cádiz)

ALMACENES FUENTES
GUERRA
Cruz Conde, 30
CORDOBA

BAMBUCO
Angel, 10
LA CORUÑA

MUSICAL EIXIMENIS
Eiximenis, 18
GERONA

MUSICAL EIXIMENIS
Vilafant, 51
FIGUERAS (Gerona)

UGARTE
Fuenterrabía, 20
Paseo Colón, 17
SAN SEBASTIAN

ELISIA
Granada, 5
MALAGA

S.A. LAINZ
Puente, 2
SANTANDER

DISCOS XIDAS
Carmen, 5
LEON

RADIO ALFA YEBENES
Pl. del Callao, 8
MADRID - 13

LIBRERIA CARRERA
Marqués de Valladares, 59
VIGO (Pontevedra)

CHASTON
Mártires de la Patria, 45
PAMPLONA

LA CASA DEL SIGLO XV
Juan Bravo, 32
SEGOVIA

CASA DAMAS
Sierpes, 61
SEVILLA

VIUDA DE M. ROCA
Cirilo Amorós, 8
VALENCIA - 4

MUSICA Y QUINIELAS
Pl. Mayor, 15
VALLADOLID

PALACIO DE LA LUZ
San Miguel, 10
ZARAGOZA



LANZAMIENTO MES DE MARZO 1981

J. S. BACH
Suites pour violoncello, 1-6
André Navarra, violoncello
Cal 1641/3 (Calliope) 3 Lps.
P.V.P.: 2.685— Ptas.

MOZART
Quintette pour clarinette K, 581
Quatour en sol maj. K, 156
B. Zahradnik, clarinete
Quatour Talich
Cal 1628 (Calliope)
P.V.P.: 895— Ptas.

RACHMANINOV
24 preludios
Peter Katin, piano
UNS 230 (Unicorn) 2 Lps.
P.V.P.: 1790— Ptas.

ROBERT SIMPSON
Symphony n. 3
London Symphony Orchestra
Dir. Jascha Horenstein
UNS 262 (Unicorn)
P.V.P.: 895— Ptas.

CARL NIELSEN
Symphony n. 6
London Symphony Orchestra
Dir. Ole Smith
KPM 7006 (Unicorn)
P.V.P.: 895— Ptas.

**CANCIONES INGLESAS DE LOS
SIGLOS XVI Y XVII**
Gerald English y David Lumsed, órgano y
clavicordio. Jane Ryan, viola da gamba
LPB 712 (Abbey)
P.V.P.: 895— Ptas.

THE LONDON VIRTUOSI VOL I - II
Beethoven, Serenada in D, para flauta vio-
lin y viola.
Mozart, cuarteto for solo oboe and strings.
Mozart, adagio for chor anglais and strings
James Galway, flauta. Anthony Camden,
oboe. John Gerogiadis, violín. Brian Haw-
kings, viola. Douglas Cummings, cello.
VOL II: Bach, sonata in E min. Mozart,
adagio and fugue.
PBH 722-723 (Abbey) 2 Lps.
P.V.P.: 1.790— Ptas.

BENJAMIN BRITTEN
Church music
New college choir, Oxford
Dir. David Lumsden
LPB 753 (Abbey)
P.V.P.: 895— Ptas.

HUGO WOLF
String quartet in D min.
Keller Quartet
SM 92709 (Da camera magna)
P.V.P.: 895— Ptas.

G. F. HAENDEL
Conciertos para órgano.
Rudolf Ewerhardt, organist.
Collegium Aureum
157-99880 (Deuth. Harmonia Mundi)
4 Lps.
P.V.P.: 3.580— Ptas.

MUZIO CLEMENTI
3 sonatas in A major.
Luciano Sgrizzi, piano
DB 195 (Alpha records)
P.V.P.: 895— Ptas.

RECITAL DE LUCIA POPP
Obras de Dvorak, Prokofiev, Kodaly y
Janacek.
Lucia Popp, soprano
Geoffrey Parson, piano
EA 23330 (Acanta)
P.V.P.: 895— Ptas.

KIRSTEN FLAGSTAD, RECITAL
Beethoven, Strauss; lieder.
BB 23189 (Acanta)
P.V.P.: 895— Ptas.

CHOPIN
Ballades, 1 a 4
Blado Perlemuter, piano
2110 (Nimbus)
P.V.P.: 950— Ptas.

FRENCH SONGS VOL I
Caplet, Chabrier, Honneger, Menasce and
Satie.
Hugues Cuenod, tenor
Geoffrey Parson, piano
2118 (Nimbus)
P.V.P.: 950— Ptas.

FRENCH SONGS VOL. II
Auric, Manziarili, Milhaud, Poulenc and
Roussel.
2118 (Nimbus)
P.V.P.: 950— Ptas.

FRENCH SONGS VOL. III
Debussy.
2127 (Nimbus)
P.V.P.: 950— Ptas.

CESAR FRANK
Symphonie en re mineur.
Orchestre de Bordeaux
Dir. Roberto Benzi
Cal 1864 (Calliope)
P.V.P.: 895— Ptas.
LA BELLE EPOQUE DU PICCOLO
Voir Boisson, Damaré, Fontbonne, Genin,
Mayeur.
J.L. Beaumadier y M. Larrieu; piccolos
Jean Koerner, piano
GRAND PRIX DU DISQUE
Cal 1900 (Calliope)
Cal 1867 (Calliope)
P.V.P.: 895— Ptas.

CINCO SIG. DE ORGANO FRANCES
Attaignan, Couperin, Gervasio, Guilain,
Clerambault.
Andre Isoir, bajo diez organos diferentes
Cal 1900 (Calliope)
GRAND PRIX DU DISQUE
P.V.P.: 895— Ptas.

JACQUES OFFENBACH
Six fables de la Fontaine
Chansons de Fortunio
Cinq melodies
Bruno Laplante, barítono
Marc Durand, piano
Cal 1881 (Calliope)
GRAND PRIX DU DISQUE
P.V.P.: 895— Ptas.

**LOS ULTIMOS SISTEMAS MUNDIA-
LES DE GRABACION DISCOGRAFI-
CA YA ESTAN AL ALCANCE DEL
AFICIONADO ESPAÑOL.**

Consulte en cualquiera de los estableci-
mientos distribuidores de FERYSA, y allí
le mostrarán discos de importación gra-
bados con los sistemas:

**GRABACION DIRECTA
GRABACION DIGITAL
ANALOGUE
ANALOGUE 45 Rev./min.**

CRITICA DISCOGRAFICA

DOS ASHKENAKY Y DOS DE LARROCHA

Decca nos propone dos nuevas grabaciones (por duplicado) de dos pianistas «exclusivos» de su sello, Vladimir Ashkenazy y Alicia de Larrocha. Sería absurdo hacer un análisis comparativo de estilos porque los modos de expresarse son diferentes como lo son los repertorios elegidos en los discos que comentamos en esta ocasión. Eso sí, los dos intérpretes confirman, una vez más, su pertenencia a la difícil categoría del «estrellato» pianístico actual.

Tres **Sonatas** más de Beethoven por Ashkenazy (imaginamos que Decca, al igual que con las de Mozart por De Larrocha, debe tener el proyecto de grabación paulatina de la integral de las **Sonatas** de Beethoven por este pianista). En Beethoven (excepto en la op. 110 y en la op. 111) Ashkenazy no posee todavía la misma «grandeza» con que traduce a Chopin, por ejemplo. No es, desde luego, una cuestión de técnica o musicalidad, probadas las dos, sino de madurez psicológica que aseguramos llegará en su momento. Ni un pero al estilo o a la evidente autenticidad en traducir esta música, pero sí echamos a faltar aquella sensación de «creación» propia y de «irrealidad» de los grandes pianistas beethovenianos para las tres **Sonatas** de este disco (admitiendo que dar una nueva y trascendental versión de la **Claro de Luna** empieza a ser difícil).

Chopin es uno de los campos donde Ashkenazy ha obtenido sus mayores triunfos y donde comparte hoy la primacía interpretativa junto con Pollini y con Argerich. El volumen V Decca de la «Música para piano de Chopin» está centrado en dos obras máximas de la producción del compositor, la **Balada número 3** y la **Fantasia en Fa menor**. En ambas, Ashkenazy se muestra simplemente perfecto, interpretativamente admirable. Lo mejor del disco, con todo, es la versión del **Nocturno número 1 en Do menor, op. 48**, por la exhibición musical a todos niveles ofrecida.

Alicia de Larrocha aparece en dos discos completamente diversos. En uno, como solista de los **Conciertos 25 y 27** de Mozart, dirigida por Solti; en el otro, como intérprete del **Carnaval**, de Schumann, y de la **Sonata op. 120**, de Schubert. Solti es el responsable de que en los dos **Conciertos** de Mozart no se logre del todo la gran interpretación esperada. La dirección es «sinfónica» y de trazo grueso, no profundizando en las inmensas posibilidades de estos **Conciertos** y sin contar, además, con una pianista y con una orquesta de una excelencia de todos conocida. Así, pianista y orquesta se doblegaron ante la un tanto superficial concepción del director. Sí, De Larrocha no es siempre en Mozart la «gran» De Larrocha que es en otros compositores, pero aquí está evidentemente limitada por la dirección, ofreciendo momentos aislados de su arte. Momentos que sólo en la entrada del piano después de la última «cadenza» del tercer

movimiento del **27**, alcanzan lo extraordinario, y que nos hacen lamentar el no haberlo logrado en la totalidad de las dos obras, de haber mediado otra concepción.

Nueva versión del **Carnaval**, de Schumann, en la que De Larrocha es tan personal como Benedetti e imaginativa como ella misma. Técnica poderosa y lirismo por doquier. Estupendo final («Davidsbundler») en la línea de la mítica y nunca igualada interpretación de Rachmaninoff. En el **Carnaval**, Rubinstein sigue siendo insuperado y De Larrocha entra en el grupo de Rachmaninoff, Arrau y Benedetti, que le siguen. La **op. 120** de Schubert es ofrecida con una gracia alada, quasi-mozartiana, poco y cuidadosísimo pedal y «tempo» «sempre-avanti», características propias de la pianista, y que consiguen dotar a la obra de un evidente atractivo.—«I TADDEI».

BEETHOVEN: Sonatas para piano número 13, en mi bemol mayor, op. 27, número 1 («Sonata quasi una fantasia»); **número 14, en do sostenido menor, op. 27; número 2** («Claro de Luna») («Sonata quasi una fantasia»), y **número 16, en sol mayor, op. 31, número 1**. Vladimir Ashkenazy, piano. Decca Estereo, SXL 6889.

Interpretación: 7.

Sonido: 9.

CHOPIN: «La Música para piano». Volumen quinto: **Fantasia en fa menor, op. 49; Dos Nocturnos, op. 48; Balada en la bemol mayor, op. 47; Mazurca en la menor a Emile Gaillard; Tres Mazurcas, op. 50; Tarantela, op. 43, y Preludio en do sostenido menor, op. 45**. Vladimir Ashkenazy, piano. Decca Estereo, SXL 6992.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 9.

MOZART: Conciertos para piano número 25 K. y número 27 K. 595. Alicia de Larrocha, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir Georg Solti. Decca Estereo, SXL 6887.

Interpretación: 7.

Sonido: 9.

SCHUMANN: Carnaval, op. 9; SCHUBERT: Sonata en la mayor, op. 120, e Impromptu en la bemol mayor, op. 90, número 4. Alicia de Larrocha, piano. Decca Estereo, SXL 6910.

Interpretación: 8.

Sonido: 9.

RAFF Y LOS LIMITES DE LA MUSICA PROGRAMATICA

No se trata aquí de acumular acusaciones contra algo que hace tiempo está sentenciado, la música programática, gran moda de décadas en el siglo XIX. Se trata de señalar sus límites mediante un ejemplo, la **Sinfonía número 5** de Joachim Raff, **Leonore**, que un raro disco nos ofrece.

Joachim Raff (1822-1882) debió creer, como tantos otros, que la literatura podía servir de punto de apoyo o de influencia mutua y fértil a la música, en un momento en que se pretendía que aquella fuera algo más que ella misma. Tal vez la ilusión de Raff, cercano a Liszt, cercano éste a Wagner, anduviera por caminos semejantes a los de la utopía de la «Obra de Arte Total». Tamaña soberbia —unida a la lujuria orquestal y otras enormidades— habría de llegar a los compositores del siglo XX, por reacción, a un recogimiento y modestia casi militantes. Por eso atacarían alternativamente a Liszt, a Wagner, a Brahms, a

NUEVOS TELEFONOS

de nuestra Redacción y Administración:

7291556-7291552

Bruckner... y destruirían famas aparentemente sólidas, como la de Raff.

Con el tiempo, muchos —aunque no todos— advertirían que Liszt, programas aparte, era un compositor de considerable talento. Sus programáticos poemas sinfónicos son relativamente breves y constituyen, en su casi totalidad, obras de gran altura. Lo que es tanto como decir que hay algo más que programa en el mejor Liszt.

La publicación de discos como éste podría inducirnos a creer que se da una revalorización de Raff cuando las removidas aguas de la indignación del siglo XX vuelven a su cauce y la ira deja paso a la perspectiva. Me permito dudar de ese renacimiento. Raff, con obras como ésta —o como su **Sinfonía número 3, «En el bosque»**— aparece, más que otra cosa, como un Chaikovsky de Occidente —aunque ya sabemos que Chaikovsky es considerado un ruso atípico, con mirada hacia el oeste. Como la **Patética** y otras sinfonías del mismo autor, la **Leonore** de Raff es una obra orquestal en que pesan los dos movimientos finales, donde es imposible negar la belleza de los dos primeros, por muy enfáticos, gesticulantes o exaltados que éstos nos parezcan. Las sugerentes melodías, la fuerza comunicante de ciertos momentos de la descripción hacen que obras como **Leonore** puedan aspirar aún a cierta —sólo «cierta»— supervivencia.

De todos modos, constituye un buen ejemplo de lo efímero de ciertos gustos musicales, de cómo unas grandes cualidades de buen creador pueden desaparecer entre los tópicos y la servidumbre al formalismo vacío que toda época sufre como específica tentación. Y es que el tiempo suele aquilatar la verdad y la falsedad de todo discurso, ya que éste posee una serie de mecanismos de anclaje —al tiempo que de espejismos— en determinado público, eso que a veces se llama, con ingenuidad o ignorancia, la «actualidad» de un tema. El tiempo viene a demostrar la validez no de lo intemporal —que a veces es una de las trampas del presente, una «moda» más—, sino de lo que fue auténticamente de su tiempo, sin gestos enfáticos, sin pública declaración de modernidad, sin explícitas adhesiones a arrolladoras corrientes del momento, como lo fue la música programática. Si no, se descubre que lo que es aceptado hoy con furia es apartado poco tiempo después, sin dificultad, cuando su fantasmagoría, su irrealidad, su «mise en scène» ya no tienen vigencia.

La grandeza de la música de Raff está en lo que le une al sinfonismo que su tiempo nos ha legado, como se evidencia en esos dos primeros movimientos, aunque en algún momento los afee un voluntario histerismo chaikovskiano. El discurso sonoro de Raff aparece hoy adornado con la parte insincera del romanticismo —que tiene su gran parte sincera, prácticamente hasta el final, desde la **Claro de luna** hasta la **Noche transfigurada**, esta última con programa—, si bien su filiación romántica, precisamente por serlo; su oficio musical e incluso a veces su gusto nos ofrecen ciertas melodías que sólo el afán descriptivo puede a veces agostar.

Y es que lo engañoso del programa obliga a pintorescas servidumbres que empeoran el conjunto si se alargan por voluntad

del autor. Es el caso de la «scherzante» marcha del tercer movimiento de **Leonore**, obligada por la partida a la guerra de uno de los personajes: más de la mitad del movimiento es ocupada por un tema simplísimo, que carece de desarrollo y que es repetido hasta la saciedad en progresión, simplemente, decibélica. Este tema es sustituido por un motivo lánguido y tópico, que pretende describir una despedida de enamorados. Pronto retorna la marcha con más brío, y de nuevo el tema se repite «ad infinitum», en «alejamiento» (decrecimiento decibélico y cierre del arco). Para ser justos, es preciso indicar que el tercero es el peor de los cuatro movimientos de esta sinfonía, e insistir en que los dos primeros ofrecen bellezas innegables.

El cuarto movimiento, de ingenua escritura, nos presenta escenas de ultratumba con sonos que no consiguen ni el misterio ni la trascendencia. Lo mismo que en el **Mazeppa**, de Liszt, hay aquí un galope de caballos, pero qué diferentes cabalgadas. Podemos describir ambas con palabras semejantes, pero en **Mazeppa** hay lo que no hay en **Leonore**, acaso porque Liszt tuvo como músico lo que no tuvo Raff, y tal vez porque Liszt, con dos ideas, sólo compuso un movimiento, mientras que Raff, con dos ideas pretendió cuatro de envergadura. La coda, en pianísimo, es un monumento al tópico del romanticismo musical tardío.

En resumen, dos movimientos dignos y a veces muy bellos, otros dos donde se auna lo gratuito a lo facilón. ¿Será exagerado ofrecerlo, como ejemplo de los límites de una música antaño supervalorada, a la mirada acaso perpleja de las generaciones venideras?

No creo que proceda hablar demasiado de interpretación, sobre todo por la ausencia de versiones con que realizar comparaciones. Sí cabe dejar constancia del entusiasmo del director Bernard Herrmann, paladín de Raff —no olvidemos que también lo fue de Charles Ives cuando éste no era el valor reconocido de hoy—. La sensación de belleza de esos dos primeros movimientos ha sabido darla con intensidad y comprensión. Ese entusiasmo no es capaz, lógicamente, de poner donde no hay, es decir, en los dos movimientos finales. Renunciemos a calificaciones en esta ocasión.—**SANTIAGO MARTIN.**

RAFF, Joachim: **Sinfonía número 5, «Leonore», op. 177.** Orquesta Filarmónica de Londres: Bernard Herrmann. Unicorn, UNS 209. Importador: Ferysa.

SHOSTAKOVICH - HAITINK

Dmitri Shostakovich falleció, en Moscú, el 9 de agosto de 1975. Un año y medio más tarde, a finales de 1977, Bernard Haitink iniciaba la grabación de un ciclo completo de las **Sinfonías** del músico soviético para Decca. Seis páginas de la serie han sido llevadas al disco por el maestro holandés en estos últimos cuatro años: las **Sinfonías, Diez, Quince y Cuatro**, editadas ya en España; la **Séptima**, publicada el pasado diciembre en Inglaterra, y las **Sinfonías Primera y Novena**, pendientes de aparición a la hora de redactar estas líneas. Comentada por Luis Sales la interpretación de la **Cuarta** (Decca, SXL 6927) en el pasado número, me referiré ahora a las otras dos obras publicadas entre nosotros. Anótese las fechas de grabación de los tres registros: **Décima**, diciembre del 77; **Quince**, marzo del 78; **Cuarta**, enero del 79; La **Séptima** data de enero del 80, y **Primera y Novena** corresponden a la primavera del mismo año. Las grabaciones, hasta la fecha, se han efectuado siempre en el Kingsway Hall londinense, variando el equipo técnico en los diversos registros: si bien Ricardo Beswick aparece en todas las carpetas como productor, Richard Dunkerley figura como ingeniero de sonido en las tomas de la **Décima** y la **Cuarta**; Colin Moorfoot, en las de la **Quinta**, y Peter Cook asume, junto a Moorfoot, la responsabilidad sónica de la **Séptima**, alternativas en el plano técnico que no dejan de ser perceptibles en la audición de los discos.

Una pregunta obligada: ¿cuáles son las credenciales de Ber-

NUEVOS TELEFONOS

de nuestra Redacción y Administración:

7291556-7291552

nard Haitink como intérprete de esta música? O sea, ¿en qué medida aparece asociado este artista a la obra de Shostakovich? La verdad es que, hasta el momento presente, las partituras en cuestión no han frecuentado el atril directorial del titular del Concertgebouw. Pero la firmeza con que Haitink trata de sacar adelante el actual ciclo parece indicar que las anteriores palabras, «hasta el momento presente», señalan una frontera en la relación compositor-intérprete. Conviene, además, recordar que en la década de los 70 Haitink promovió, en Londres, interpretaciones aisladas más que notables de las **Sinfonías Quince y Cuatro**. Y, en este terreno, más interesante me parece hacer referencia a la concreta personalidad de nuestro director. Haitink es un artista sobrio, reflexivo, que se halla más a gusto en lo meditativo y especulativo que en lo empírico o práctico. Le va más a nuestro hombre la trascendencia interior que el gesto externo, la idea vence en él al grito. Fenomenal intérprete de Bruckner, cuando traduce los ambientes grotescos o irreales, frecuentes en el sinfonismo de Mahler, los eleva al nivel de lo ineludible en el plano lógico: nadie ha hecho tan coherente y dialéctica la irrealidad de la **Séptima** mahleriana o la fantasmagoría de la **Fantástica**, de Berlioz. Si hay un director conceptual por antonomasia, éste es Haitink.

De otra parte, Shostakovich mantuvo, desde 1935, una dualidad creacional, lo que se ha dado en llamar «obra pública y obra privada», distinguiéndose así aquellas obras en las que el músico, voluntariamente o «inductivamente», hace oír su voz para difundir un mensaje (que no siempre es de contenido político) de aquellas otras en las que la partitura es un medio de plasmación de vivencias y pulsiones personales, no totalmente evidentes ni manifiestas. Aunque la regla no es universal, las obras orquestales suelen adscribirse al primer apartado, mientras que las instrumentales y «camerísticas» ocupan el segundo. Hay, sin embargo, ejemplos contundentes de personalismo en el aspecto sinfónico, tales como las **Sinfonías Ocho, Catorce o Quince**, en los que la «voz externa» del compositor se contrapesa con una peculiar cadencia íntima. Veamos el caso de las dos **Sinfonías** que motivan el comentario.

La **Décima**, de 1953, señala, no sólo para su autor, el principio de la era post-staliniana. El famoso motivo D-S-C-H (Re-Mi bemol-Do-Si, en notación alemana, grafía de la inicial del nombre y de las tres primeras letras del apellido del compositor en la transcripción germana) aparece por vez primera, en la obra de Shostakovich, en el tercer movimiento de la obra, con un claro sentido autobiográfico. Un angustiado «Moderato» inicial, un fanático y brutal «Scherzo», el mencionado movimiento de autocita y un «Finale» en el que las cuatro notas del motivo antedicho terminan por barrer del mapa sonoro las obsesiones del primer tiempo, permiten configurar un atisbo de programa, que tampoco tiene por qué ser evidente, ya que no ha sido el compositor especialmente devoto de los dagramas sinfónicos. La permanencia de la propia creatividad es, en todo caso, una idea que Shostakovich expone aún más obviamente en las **Sinfonías Trece y Catorce**, permanencia que termina por superar todas las corrientes adversas o negativas que atraviesan estas obras, lo cual tampoco implica, ni mucho menos, un «happy end» de las piezas en cuestión.



Haitink no navega a gusto en la **Décima**. La ejecución es casi perfecta, aunque no siempre atenta a los acentos (en el «Moderato», un compás antes del número 13, los violines primeros no atacan su tema en «forte»; las fusas de las trompetas, en el climax de ese tiempo, número 40, son inaudibles; en el «Allegretto», número 114, la trompa solista no toca su motivo en 'p', lo que priva de «lejanía» a su intervención). En determinados pasajes «camerísticos», Haitink brilla a gran altura: así, el tercer tema del «Moderato», números 17 y 18, tema de flauta y clarinete sobre el «pizzicato» de las cuerdas, o el 'pp' súbito de los primeros violines cinco compases antes del número 29, creando un clima de particular expectación, o también la reaparición del tema inicial del «Allegretto» en el fagot, número 111, anotado «dolce», de especial finura tímbrica. El mayor problema es la falta de intencionalidad, de convicción: el triple climax del primer movimiento, números 44 a 47, aparece inflado, retenido, poco claro por ende, sin que tal descarga de decibelios se articule dialécticamente en el esquema de la obra; el asfixiante «Allegro» es técnicamente impecable, pero carece de mordacidad; el trío de fagot, corno inglés y contrafagot, repitiendo el tema inicial en el «Allegretto», número 122, no posee intención ni ironía; en fin, la asertividad del motivo D-S-C-H en el «Finale», número 203, no suena, ni remotamente, como un «¡Aquí estoy yo, pese a todo!», sino más bien como un woodyalleano «Bueno, pasaba por aquí, ¡qué le vamos a hacer!», lo cual podría resultar muy ingenioso en otras circunstancias. La misma grabación, difusa, gris, lejana, no ayuda en exceso a esta desincronización de Haitink con uno de los más rotundos gestos de afirmación externa del compositor.

Muy otro es el panorama en la **Sinfonía Quince**. Enrique Franco acuñó hace algún tiempo una excelente descripción del **Concierto para orquesta** de Bartok, «Amarcord musical», citando la película de Federico Fellini. Yo no vacilaría en dar esa misma referencia de la **Sinfonía** final de Shostakovich, en la que el músico pasa revista a todo su ciclo orquestal y a su coetánea existencia tamizando optimismos, amarguras e ironías bajo el signo de la «realidad soñada», con un felliniano toque de nostalgia y onirismo. Con la de Haitink son cuatro las versiones existentes de la pieza: Kondrashin es más vital que el desenfadado (aparentemente) primer tiempo; Maxim Shostakovich cala más en las «grotesquerías» (el término lo usaba Alkan al referirse a su propia música) del «Scherzo», y Ormandy es más etéreo en el «Finale», pero ninguno iguala a Haitink en el bruckneriano tratamiento del tiempo lento (la sentida meditación del violonchelo como símbolo) y en su visión global, cargada de tranquila, desapasionada melancolía, enfocada toda ella hacia la mágica «Coda» de la obra, para mí la más perfecta y cuidadosa clausura de una sinfonía desde la **Novena** de Mahler, que Haitink lee al «tempo» más lento posible, desgranando todos los motivos originadores de la estructura musical. Gran lección de servicio a una partitura.

Coincidiendo fundamentalmente con Luis Sales en su crítica a la **Cuarta Sinfonía** en el pasado número, quisiera significar que esa base mahleriana, tan bien advertida por mi compañero, a veces pierde sentido orgánico, ya que Haitink más parece estar interpretando Mahler que Shostakovich: algunas de las caras grotescas de la obra, a veces gratuitas, parecen intimidar a un maestro que contempla el ciclo desde la perspectiva final del mismo. Perspectiva que, sorprendentemente, ha vuelto a rendirle a nuestro artista óptimos dividendos en su lectura reciente de obra tan externa como la **Séptima Sinfonía**.

Conclusión: Gran reflexión sobre la **Quince**, pensamientos vagos sobre la **Diez**, en un tratamiento lógico, conceptual y finalista del ciclo de **Sinfonías**.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

SHOSTAKOVICH: **Sinfonía número Diez en Mi menor, op. 93. Sinfonía número Quince, op. 141.** Orquesta Filarmónica de Londres, Bernard Haitink. Decca, SXL 6838 y 6906.

Sonido: 6 (Diez), 8,5 (Quince).

Interpretación: 6,5 (Diez), 9 (Quince).

ORQUESTAL

R «Aurora Borealis» (Music from Norway). Royal Philharmonic Orchestra. Violín, Arve Tellefsen. Acordeón, Mogens Ellegaard. Director, Rer Dreier. Unicorn, RHS 357/8.

Grabación: 9.

Interés: Mucho, **Spur**; menor, el resto.

Bajo el título «Aurora Borealis» se nos presenta una antología de compositores noruegos contemporáneos; se trata, pues, de un álbum en el estilo de los publicados por la ACSE en España. La música noruega tuvo su máxima figura histórica en Edward Grieg, quien supuso la reacción nacionalista contra el modelo del sinfonismo romántico que llegaba a través del danés Niels W. Gade; en palabras del propio Grieg: «Nos conjuramos contra el escandinavismo blando, mendelssohniano, al estido de Gade, y emprendimos con entusiasmo el nuevo camino, que es el de la escuela nórdica actual». La ideología musical de Grieg va a perdurar tanto en el operismo nacionalista de Gerhard Schjelderup como en los «lied» y música «camerística» de Christian Sinding, quienes son los representantes de un postromanticismo de corte wagneriano.

Los condicionantes políticos y sociales de Noruega inducen un conservadurismo estético, que hay que interpretar como un proceso de decadencia. Difícilmente puede hablarse de tradición musical continuada en una sociedad que obliga a sus miembros a emigrar para adquirir una formación musical idónea. Hay una clara invitación al «dilettantismo» y una despreocupación general por la problemática musical. Cuando, tras la guerra mundial, ingresa Noruega en la ISCM va a tener ocasión de ser escenario de estrenos y participar en la vida musical europea del momento, y comienza a esbozarse una sociedad musical noruega.

La obra más interesante del álbum es **Spur**, de Arne Nordheim, para acordeón y gran orquesta. Nordheim es, actualmente, la figura más difundida de la Nueva Música noruega y, según mis noticias, la más importante de la música de su país. «Pionero» en Noruega de la utilización de medios electroacústicos, poseedor de una robusta formación técnica, su evolución muestra una maduración progresiva desde posiciones románticas hasta este **Spur**, muestra magistral de escritura orquestal y solística. Sobre una construcción formal de suma coherencia aparece una explotación sistemática de las posibilidades del acordeón —que es reproducido estereofónicamente gracias a un micrófono coloca-



do en cada una de las caras del instrumento—, se conjunta con la orquesta según los moldes tradicionales, incluyendo una virtuosística cadencia. La coherencia gramatical, la riqueza sonora extraída de la orquesta, el permanente interés de la partitura, conseguido a través de la variedad y el contraste, son los principales atractivos de una obra que justifica por sí sola la adquisición de este álbum. Oír lo que consigue hacer con el acordeón Mogens Ellegaard es algo impresionante y suma atractivo a la recomendación.

Dentro de concepciones bastante más tradicionales, es de sumo atractivo **Arabesk**, de Finn Arnestad. La obra, de primorosa escritura, es una pequeña fiesta sonora, en la cual el título remite no a la presencia de elementos musicales exóticos, sino a un símil entre las filigranas típicas de la artesanía del norte de Africa y la complejidad contrapuntística, tímbrica y melódica empleada en la confección de esta hermosa partitura que, por otra parte, no posee más pretensión que la puramente artesanal.

Menor interés poseen las obras **Barbarisk**, de Olav Anton Thommessen (orquestrada por Arnt Bukkevold), y **Legende**, de Bjorn Fongaard, ambas plenamente tradicionales y con cierta atracción por lo exótico, si bien sin más relación que este último accidente. Dentro de una tendencia neorromántica, y con escaso interés gramatical, **Polaris**, de Ragnar Sderlind, no presenta especial aliciente, lo mismo que **Forspill**, de Alfred Janson's, para violín y orquesta, con inclusión de elementos repetitivos y abundancia de «citas» y referencias, si bien en esta obra tienen cabida algunos tenores que mantienen la atención del auditor; es también fuente de atracción la intervención del violín solista, Arve Tellefsen.

La partitura de John Persen CSV es el típico ejemplo de acumulación de materiales en una partitura, sin dar resolución a éstos y sin intentar ni siquiera esbozar una ordenación. Quizás lo más atractivo sea el par de disparos de pistola que incluye la partitura, no por ellos mismos, sino porque anuncian el fin de una obra que busca exclusivamente el efectismo y, a su través, el aplauso fácil.

No puedo juzgar las interpretaciones de

obras cuyas partituras desconozco: sólo puedo elogiar, pues, el buen sonido orquestal, así como las excelencias de grabación y prensado. Los textos son de interés y la presentación atractiva.—X. M. C. A.

BACH, Carl Philipp Emanuel: **Concierto para violonchelo número 3, Wq. 172.**
HAYDN, J.: **Concierto para violonchelo y orquesta, op. 101.** Paul Tortelier, violonchelo y dirección. London Chamber Orchestra. UNICORN UNS 207 (Importador: Ferysa).

Interpretación: 8 (en ambos casos).

Sonido: 7.

Debemos dar la bienvenida a esta grabación del año 1970 por partida doble: además de suplir la laguna del **Concierto para violonchelo** de C. P. E. Bach, nos muestra el arte de Tortelier en el más conocido de Haydn.

El **Concierto** de Bach es una obra maestra del género, en la tonalidad de La mayor. El primer movimiento, en un estilo italiano «a lo Vivaldi», pero con las aportaciones del último barroco, de alegre colorido, deja paso al «Largo con sordini, mesto», de gran seriedad, apoyado tan sólo por un bajo continuo. El tercer movimiento, «Allegro assai», es uno de esos típicos movimientos de C. P. E. Bach, de estilo agitado y marcado por una cierta ansiedad, tan presente en sus **Sinfonías para orquesta de cuerda** y en su gran **Magnificat**, consecuencia directa de una época de transición entre los últimos grandes barrocos (representados por su padre) y el clasicismo de Haydn, época en que la investigación teórica sobre la música y el afán de descubrimientos sonoros ha hecho que permaneciera casi desconocida hasta nuestros días.

La versión de Paul Tortelier tiende a limar asperezas en la exposición de los temas, dotándolos de una gracia más clasicista que propiamente de «Sturm und drang». Sin embargo, se trata, como siempre en este instrumentista, de una versión presidida por el buen gusto, por la delicadeza. Su manera de **cantar** el segundo movimiento es conmovedora. Por otro lado, tampoco tenemos en España otro objeto de comparación (y yo, personalmente, sólo contaba en mi discoteca con una versión anterior a cargo de Pierre Fournier con el Festival Strings de Lucerna, DG 138 816), y seguimos casi sin tenerlo, porque esta grabación no es, en puridad, producida aquí. La Orquesta de Cámara de Londres debería contar con un mejor director que el propio Tortelier, pues éste infunde poca vida a la ejecución de las partes orquestales: no es fácil ser direc-



LOS ULTIMOS DISCOS CBS • MASTERWORKS

SAINT-SAENS: CARNAVAL DE LOS ANIMALES (versión original)
VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE BEETHOVEN
POLONESA PARA DOS PIANOS
Conjunto de solistas- **PHILIPPE ENTREMONT**
(También disponible en cassette)

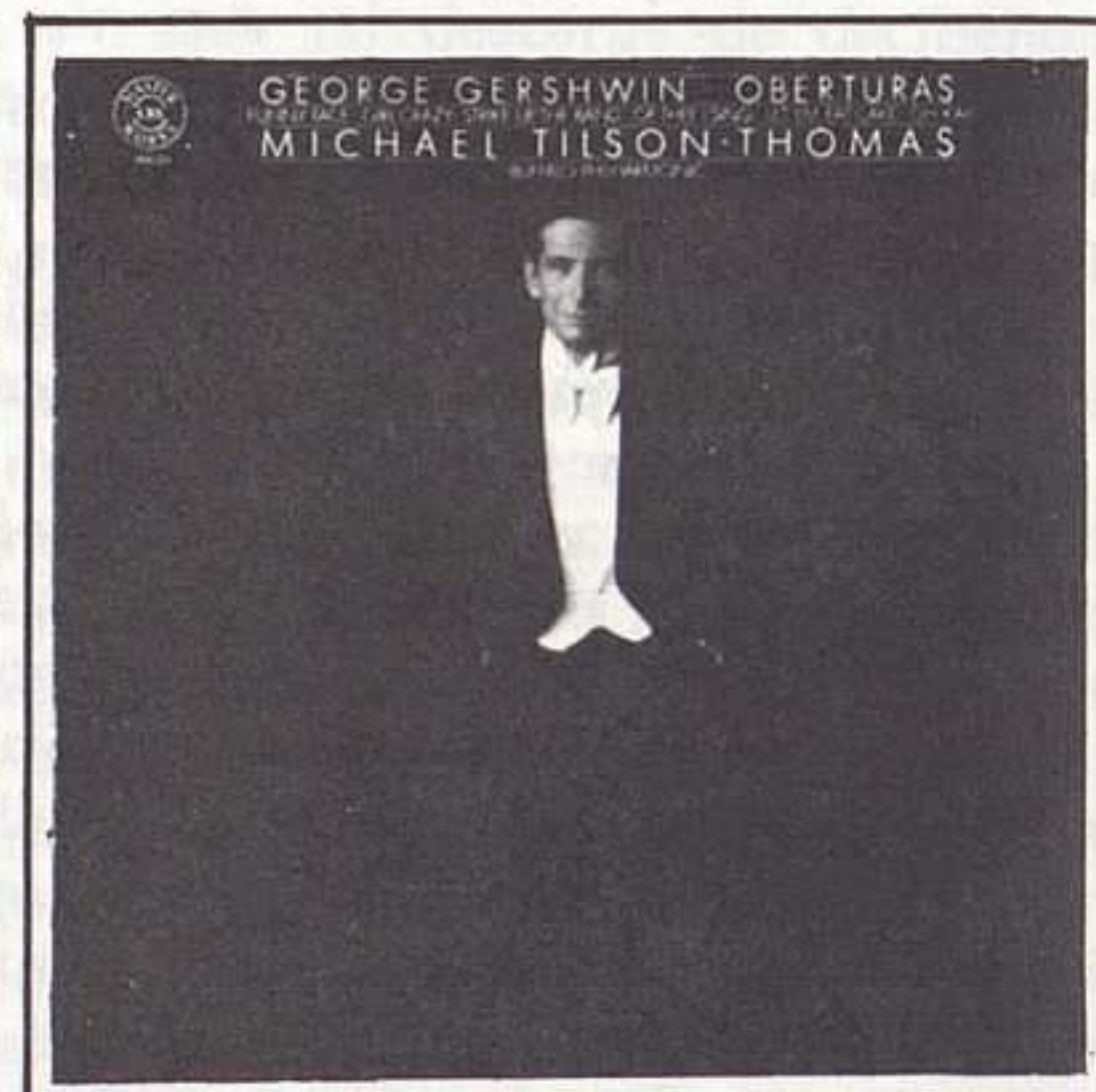
GERSHWIN: OBERTURAS
Filarmónica de Búfalo
MICHAEL TILSON-THOMAS

OFFENBACH: GAITE PARISIENNE
SAINT-SAENS: DANZA MACABRA
DUKAS: EL APRENDIZ DE BRUJO
Orquesta Nacional de Francia. **L. MAAZEL**

CHOPIN: CONCIERTO PARA PIANO N.º 1
Filarmónica de Nueva York
MURRAY PERAHIA, Piano ZUBIN MEHTA, Director
(También disponible en cassette)

PURCELL: TE DEUM.
ODA YORKSHIRE FEAST
La Grande Ecurie et la Chambre du Roy
JEAN-CLAUDE MALGOIRE

JOHANNES BRAHMS: SINFONIA N.º 4
Filarmónica de Nueva York
ZUBIN MEHTA



**1 DISCO DEL CATALOGO MASTERWORKS GRATIS
POR LA COMPRA DE 3 DE NOVEDAD**

**OFERTA LIMITADA HASTA EL 30 DE JUNIO DE 1981,
EN LOS MEJORES ESTABLECIMIENTOS DE DISCOS CLASICOS**

tor y solista. Y ello se nota sobre todo en el **Concierto en Re menor**, de Haydn, donde Tortelier se encuentra estilísticamente más a gusto, pero sin la perfección y rotundidad de sonido de un Rostropovich (EMI, 065-02767), sin competencia en esta obra.

En conclusión, se trata de un válido documento sonoro para conocer mejor a Carl Philipp Emanuel Bach.—S. B.

R CHOPIN, Frederic: **Concierto para piano número 1, op. 11.**

Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Carlo María Giulini. Piano, Krystian Zimerman. DG, 2531 125. Precio: 700 pesetas.

Interpretación: 9,5.

Sonido: 9.

De nuevo otra versión, que no una más, del **Concierto número 1** de Chopin. Su intérprete, al piano, es un joven pianista ganador del Concurso «Chopin» de Varsovia del año 1975 (contaba entonces diecinueve años), al igual que Maurizio Pollini, que lo obtuvo en 1960.

Zimerman enfoca el **Concierto** de una manera juvenil, no afectada, dándole a cada frase su justo valor, con estilismo y depuración. Posiblemente, la visión de Pollini (que grabó, para EMI, con Paul Kletzki a los dieciocho años) sea más ajustada a la realidad, aunque más apoyada en la mecánica, lo que le conduce a una creación más metálica. Junto a éstas, Martha Argerich (con Claudio Abbado en DG) obtiene resultados brillantísimos, con los que también hay que contar. Y, por supuesto, las versiones de Claudio Arrau, sobre todo la de CETRA, tomada en directo en 1954, y que cuenta con el apoyo de Otto Klemperer, y en la que pianista y director parece que van descubriendo la obra a medida que la interpretan, alcanzando un clima de auténtica alucinación.

Pero volvamos de nuevo con Zimerman. Este dispone de ese «monstruo» de la dirección de orquesta (para mí, es como mi «padre», y por eso no me atrevo a hablar mucho, porque se me notaría) que es Carlo Maria Giulini. No es de extrañar que la parte orquestal, tantas veces despreciada como fácilona, suena en sus manos como algo prodigioso digno del concierto de piano más complejo, cosa que también ocurría con Klemperer y, en menor cuantía, con Abbado y Kletzki. Todos tienen cierta tendencia a darle más énfasis a los pasajes «maestrosos» que a los «allegros», e incluso algunos, como Kletzki, «rubatea» en exceso, permitiéndose mayores «ritenutos».

En general, es difícil valorar en su jus-



to punto esta versión, contando con tan buenos competidores, pero podríamos resumir: un Giulini perfecto para un Zimerman también perfecto, pero cargado de juventud, y del que esperamos que en un futuro interprete de nuevo este **Concierto**, al que ofrecerá otra nueva e interesante versión.

Asombrosamente, siendo una toma en directo de un concierto en Los Angeles, goza de un sonido espléndido, muy claro y ambiental, espacioso. El proceso de depuración del sonido, para librarlo de ruidos parásitos (las omnipresentes toses del público), ha llegado a ser muy perfeccionado. Realmente, si no se nos informara de ello, no se notaría en demasía la grabación pública. ¿Dónde están las toses, tan cercanas, del **Parsifal** de Hans Knappertsbusch en PHILIPS, tomado en Bayreuth? Los comentarios de contraportada son interesantes y claros.

Conclusión: Hay que oírlo.—M. G. G.

R

ELGAR: **Concierto para violín y orquesta en Si menor, op. 61.** Kyung-Wha Chung, violín. Orquesta Filarmónica de Londres. Sir Georgi Solti, director. Decca, «Stereo», SXL 6842.

Interpretación: 9.

Sonido: 8,5.

Empieza a ser divulgada entre nosotros a través de los discos la obra de Edward Elgar (1857-1934). Trátase de uno de los compositores británicos de principios de siglo más apreciados en su país, a pesar de que su música —adscrita a un ultrarromanticismo deudor en gran medida de Brahms— no resulta tan propiamente inglesa como la de Vaugahn Williams o Walton, más representativos. Aunque su producción abarca desde la música de cámara hasta el oratorio, el **Concierto para violín, op. 61**, dedicado a Fritz Kreisler, es una de las obras de más entidad, junto a las dos **Sinfonías** y las más conocidas **Variaciones «Enigma»**. Más largo de lo usual (dura unos cuarenta y ocho minutos), el **Concierto** se nos mues-

tra rico en expresivos temas y rebotante del más apasionante lirismo, aunque, en su conjunto, un tanto enfático y pomposo, característica, por lo demás, típica de la música elgariana. Según decía un crítico inglés, Elgar «es un improvisador nato de la vieja escuela», cuyo modo de componer consistiría en tomar un tema y «añadir compás tras compás sin tener una idea verdaderamente clara de lo que escribiría después...». Hay que reconocer, no obstante, que los temas de este **Concierto** son hermosos e inspirados, y que la obra resulta grata de escuchar. Sólo que, como decía cierto director de orquesta, «es música para viejecitas».

El presente disco fue grabado hace unos años en Londres, tras el éxito obtenido por los intérpretes en un concierto público en el que se interpretó además la **Segunda sinfonía** también de Elgar. Se ha hablado de un «amor tardío» de Solti por la música de este autor, a juzgar por la atención que le dispensa. Lo cierto es que la interpretación que nos brinda el maestro húngaro de este **Concierto** elgariano es de una fuerza y categoría tales que casi nos hacen olvidar el trasnochado estilo del compositor. En efecto, la batuta despliega una arrolladora energía, propia casi de Richard Strauss, en la exposición de los temas del «tutti» inicial y en las brillantes codas, sabiendo también contenerse en los momentos más líricos, como en el «Andante», para dejar que el violín cante con total libertad. La solista coreana Kyung-Wha Chung se muestra correctísima —tal como cabía esperar— desde el punto de vista técnico, lo que, dadas las enormes dificultades de la obra, ya es bastante. Sin embargo, la encontramos un punto menos apasionada, más cerebral que Solti, sobre todo en el primer movimiento. En el «Andante» se entrega de una forma más libre, alcanzando su fraseo momentos realmente muy expresivos.

Excelente toma de sonido y correcto prensado.

Conclusión: Uno de esos casos en los que la interpretación beneficia considerablemente a la obra.—L. S.

GERSHWIN: «Suite» de **Girl Crazy** (orquestración de Leroy Anderson). Oberturas: **Oh, Kay!**, **Funny Face**, **Let'em eat eake**, **Of the I sing** (orquestradas por Don Rose). **Wintergreen for the President** (orquestrada por Walter Paul), **Los tres Preludios** (orquestrados por Gregory Stone). **Rapsodia número 2 para piano y orquesta** (arreglo de Robert McBride). **The Boston Pops**, dirigidos por Arthur Fiedler. Ralph Votapek, piano (**Rapsodia**). Decca, cuatro fases, PFS 4438.

Interpretación: 8.

Sonido: 7,5.

Gershwin hizo labor de músico en los círculos más próximos a Broadway, su lugar de nacimiento, y este acercamiento al «music-hall» le proporcionó fama y fortuna, a la vez que condicionó su creación musical. Con todo, los esquemas armónicos, rítmicos y tímbricos del espectáculo teatral neoyorquino, y, por ende, americano, se vieron renovados y enriquecidos por la intervención de Gershwin. La grabación de la Decca nos proporciona una antología variada de la obra teatral del compositor; en grabación de la Boston Pops Orchestra, dirigida por Arthur Fiedler, podemos escuchar una «suite» de **Girl Crazy**, las oberturas de **Oh, Kay!**, **Funny Face**, **Let'em eat cake**, y **Of thee I sing**, así como **Tres preludios** y la **Rapsodia número 2 para piano y orquesta**.

Todo es espectacular en Gershwin; el nivel, muy aceptable, de sonido de la versión discográfica permite apreciar en toda su dimensión esta espectacularidad de la orquesta americana, en la que la parte de cuerda cede su papel preponderante al metal más brillante y superficial. De todos los fragmentos grabados el de más interés es, sin duda, la **Rapsodia número 2**, la única que se da en versión completa y original, que es de las menos oídas de Gershwin, aunque no de las de menos interés, similar en su estructura y temas a la famosa **Rhapsody in blue**, no saliendo de los esquemas musicales de su autor.—X. A.

HINDEMITH: Nobilissima Visione. Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Weber. Filarmónica Checa: Gaetano Delogu. Ricordi-Orizzonte-Supraphon OCL 16124. Importador: Ferysa.

Interpretación: 4 (**Nobilissima...**), 5 (**Metamorfosis**).

Sonido: 6.

El caso de Hindemith es uno de los más curiosos de toda la historia de la música del siglo XX. Autor de una amplia **Música de cámara**, de óperas famosas, como **Matías, el pintor**, y **Cardillac**; de numerosa obra orquestal, como las grabadas en este registro, y numerosos conciertos. Considerado en algún momento como revolucionario, la visión que comenzamos a tener ahora es más bien la de un conservador que con aparentes búsquedas, deliberadamente alejadas de la escuela de Viena, pretendía salvar lo que ya resultaba insalvable. No importa que el «omnieutánico» régimen nazi le concediera el honor de perseguirle entre los artistas «degenerados». Sus posiciones, encontradas en política con Strauss o Hindemith, son

objetivamente coincidentes con las de estos ilustres conservadores, por otra parte compositores de talento, en lo que se refiere al enfrentamiento con las novedades de Schönberg, Berg y Webern.

Al mismo tiempo que se ven las cosas más claras con respecto al Hindemith aportador, el Hindemith músico sufre un cierto retroceso en su estimación pública. Fuera de Alemania sus obras no se programan demasiado, y existe la convicción de que se trata de un excelente operista y un compositor desigual en los demás géneros.

De todas formas, sería preciso que llegaran al mercado español al menos las obras más importantes de este autor. EMI debería publicar la versión que Kubelik grabó de **Matías, el pintor**, por pedir algo difícil. Entre nosotros ha merecido una pequeña serie de versiones tan sólo la «suite» sinfónica de esa ópera.

Por ello es de lamentar que estas dos obras, que no carecen de virtudes, no lleguen en traducciones tan mediocres, **Nobilissima Visione**, «suite» orquestal de un «ballet» sobre la vida de San Francisco de Asís, tiene una introducción lenta, que en el «ballet» intentaba expresar la meditación del santo y su matrimonio con la pobreza. Este fragmento precisa una batuta que sepa dar la tensa serenidad de tan sublime momento, pero Delogu nos ofrece un fragmento orquestal que no expresa nada, que se mantiene en una caída linealidad, incapaz de provocar el interés o sugerir espiritualidad alguna. La escena de la boda mística está banalizada, como el segundo movimiento (la marcha y la pastoral). El contrapunto del tercero, tan caro a Hindemith en su especial manera de abordar su difícil escritura, está dado con gruesas pinceladas decepcionantes.

Las **Metamorfosis**, una obra tal vez de mayor interés, se aguanta más, pero también es difícil prestarle atención así. Los «fortes» siguen siendo tremendos, y los pianos se caen sin remedio.—S. M.

R

MOZART: Divertimento número 17 en Re mayor, K. 334

(Serenatas, Vol. 9). Conjunto Mozart, de Viena. Director, Willi Boskovsky. Decca. SXL 6724.

Interpretación: 9.

Sonido: 8.

Aparece un nuevo volumen de **Serenatas y Divertimentos** de Mozart por el Conjunto Mozart, de Viena, dirigido por Boskovsky. Los publicados anteriormente pueden consultarse en el catálogo POLCAR 1977, páginas 153-54.

Buena labor la de este Conjunto al ir

recopilando poco a poco esta magnífica selección monográfica de obras de Mozart poco difundidas. Presentimos que una vez completada la colección serán agrupados todos los discos en un solo álbum de serie económica, como ya sucediera anteriormente con la magnífica y deliciosa colección de **Marchas y Danzas**, también de Mozart, publicadas originariamente en discos separados y posteriormente agrupadas en un álbum. Aunque, desgraciadamente, con muy mal criterio, fuera incluida sólo parte de la integral.

El **Divertimento K. 334** fue compuesto por Mozart en 1780, encargo de la familia Robinig. Es obra de gran belleza y elegancia. Música puramente cortesana. Su tercer movimiento, «Menuetto e trío», es una de las piezas mozartianas más conocidas: uno más, quizá el más famoso de todos, de los muchos y deliciosos «minuetos» que Mozart compusiera.

Pasando a la interpretación, diremos lo siguiente: Willi Boskovsky es especialista en un tipo de obras, llamémoslo así, de porcelana. Todo el mundo le conoce por sus entrañables «Conciertos de Año Nuevo» con la Filarmónica de Viena, donde se dan vales, polkas, marchas, etc., de los Strauss. Es un vienés de pura sangre. En toda la música que hace refleja como nadie ese espíritu elegante y exquisito del alma vienesa.

Diremos que la interpretación que hace el Conjunto Mozart, de Viena, de esta obra de Mozart es la justa y correcta, sin «trascendentalismos» de ningún tipo que enturbien las esencias purísimas de esta música sin par. Sencillez y naturalidad, ánimo alegre y jovial, diremos que son las notas características del disco.

Buen trabajo, sin divismos y protagonismos, el de estos hombres que nos hacen gozar de lo lindo al transmitirnos con toda su pureza e integridad este bellísimo **Divertimento** de Mozart.

Conclusión: ¡Compréelo, se alegrará! **M. G. G.**

NUEVOS TELEFONOS
de nuestra Redaccion y Administración:
7291556-7291552

PROKOFIEV: **Sinfonía número 4. Obertura rusa.** Filarmónica de Londres. Decca, SXL 6P08.

Interpretación: 8.

Sonido: 8,5.

La London Philharmonic Orchestra, bajo la batuta de Walter Weller, ofrece una versión de la **Cuarta sinfonía** de Prokofiev, obra escrita sobre ideas musicales aparecidas ya en el «ballet» **Hijo pródigo**, construido para los Ballets rusos de Diaghilev, en 1929, y estrenada en primera versión, en 1930, por S. Koussevitzky; una segunda remodelación fue escrita en 1947, alargando su duración en casi el doble; esta segunda versión ha entrado mejor en los círculos musicales europeos, a la vez que era más del agrado de su autor, sin ser por ello de las obras más aceptadas y conocidas de Prokofiev, puesto que se graba con relativa poca frecuencia (sólo existían dos versiones más en el mercado internacional).

Toda la obra rezuma brillantez y apoteosis, a la que nos tiene acostumbrados Prokofiev; en ella cada una de las partes de la orquesta mantiene una equilibrada intervención en el desarrollo de la obra, que se encuadra en el género de la gran sinfonía con desarrollos temáticos exhaustivos.

Para completar la grabación, la Decca incluye la **Obertura rusa** de 1936, en su segunda versión, reducida, que el mismo autor escribió muy poco tiempo después, siguiendo la tónica de revisar sus obras anteriores.

La London Philharmonic Orchestra nos tiene acostumbrados a prestaciones de calidad; ofrece una versión en la que los contrastes de intensidad sonora no son espectaculares, sin dejar por ello de ser brillantes, en la que las maderas, sobre todo los clarinetes y los oboes, son de primerísima calidad y con una gran homogeneidad entre las diferentes partes. Por todo ello se trata de una grabación de gran interés para el melómano, a la que no hacen sombra ni la de Rozhdestvensky ni la de Martinon, recientemente aparecidas. X. A.

R RAMEAU, Jean-Philippe: **Seis conciertos para sexteto.** Orquesta de Cámara de Caen: Jean-Pierre Dautel. Calliope, CAL 1838. Importador: Ferysa.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 9.

La paternidad total de estas obras no parece ser de Rameau. Muchas manos debieron intervenir en el arreglo de di-

versos temas hasta que ha llegado esta versión a nuestros días. En todo caso constituye una muy estimable colección de música de cámara de un autor que dedicó sus esfuerzos musicales a una importante obra teórica y al campo de la escena, con títulos como **Zoroastro** —que recoge algún tema de estos **Conciertos**—, **Las Indias galantes** o **Hipólito y Aricia**. Los seis **Conciertos** no ignoran la existencia del ya por entonces cristalizado «concerto grosso» —estamos en 1741—, pero que se sitúan al margen de ese modelo al no dar relevancia especial al solista. Por otra parte, las obras no se dividen tanto en movimientos como en «retratos». El primer concierto, por ejemplo, se divide en «La Coulicam», «La Livri» y «Le Vézinet», alusiones a Kuli Kanh, rey de Persia; al conde de Livri y a una campiña, cercana a la capital francesa.

Ya conocíamos, al menos, una versión de estos **Conciertos**. La publicó Philips en su serie económica (Solistas de Stuttgart: Couraud), y en su planteamiento era semejante a ésta, si bien sin tantas ambiciones en la investigación. Sí, en cambio, en lo relativo a ejecución: tenemos la fórmula de interpretación de la música barroca a base de instrumentos modernos, es decir, la manera tradicional. En todo caso se trata de una interpretación de gran altura por una orquesta que confesamos desconocer hasta el momento, dirigida por su titular de siempre, Jean-Pierre Dautel, uno de esos silenciosos investigadores de provincias, en Francia, que a menudo obtienen resultados de gran altura artística. De eso puede ser pequeño exponente este disco, con eruditas notas a doble página. El disco es francés.—S. M.

R RACHMANINOFF, Sergei: **Concierto para piano número 3.** Vladimir Horowitz, piano solista. Filarmónica de Nueva York: Eugene Ormandy. RCA RL-12633.

El **Tercer concierto** de Rachmaninoff constituye, tal vez, su obra concertante artísticamente más ambiciosa. En realidad, se trata del **Concierto** más soportable dentro de su producción. El primer movimiento, gracias, sin duda, a ese tema recurrente que algunos han interrogado con sospechas de paternidad folklórica, es lo mejor de toda la obra, con momentos de indudable belleza. En todo caso como en cualquiera de los **Conciertos** del autor, el equilibrio de «lo concertante» entre virtuosismo y orquesta es siempre una victoria de lo primero. No en vano fue Rachmaninoff un virtuoso. Viendo la obra de Paganini y la de este buen Sergei



—compositor emigrado de la Rusia soviética a partir de cierto momento, evidentemente por razones ajenas a lo artístico— uno pide siempre que el dios de la Música nos libre de los virtuosos y tecnicistas metidos a emborronar pentagramas. A no ser que se llamen Mozart o algo así.

La versión que se nos ofrece ahora es de lujo. Lo es por el arte de Horowitz, del que destacar algún elogio, hoy, a estas alturas, podría resultar ridículo. Maravilloso pianista, Horowitz se ha enfrentado siempre a este **Concierto** como lo que es, un desafío a la técnica y el buen hacer de un profesional con talento. El resultado, claro está, es de gran altura. La nitidez y matización del piano de Horowitz potencia las virtudes de ese hermoso primer movimiento y mantiene con la belleza de su percusión el énfasis, típicamente de Rachmaninoff, del tercero. En el movimiento lento, Horowitz se muestra lírico, poético, con la sutileza característica en él a la hora del «ritardando», del «pianísimo» o del «cantabile». La orquesta, tal vez con exceso de servidumbre al monstruo sagrado o al espíritu del autor, se mantiene discretamente acompañante. El sonido apagado de la misma —la grabación es en directo— contribuye a la prepotencia del piano de Horowitz frente a la orquesta de Ormandy.

Conclusión: Una de las mejores interpretaciones que hoy se pueden conseguir de este **Concierto**. Recomendable por Horowitz, que en una obra como ésta es principalísima figura y hace prescindible el resto. El registro es la toma en vivo del concierto del cincuentenario de Horowitz en Estados Unidos (1978). Gran apoteosis final.

Orquesta-Ormandy: 7.

Sonido: 7.

Horowitz: No soy digno de calificarle, pero su sola presencia bastará para que recomiende una grabación de Rachmaninoff.—S. M.

SCHUMANN: **Concierto para piano y orquesta en La menor, op. 54. Introducción y Allegro Appassionato en Sol menor. Introducción y Allegro de concierto en Re mayor.** Rudolf Serkin, piano. Orquesta de Filadelfia. Dirección, Eugene Ormandy. CBS (Serie Maestro) S-61921. Precio: 350 pesetas.

Interpretación: 4.
Sonido: 7.

No voy a emplear mucho tiempo en comentar la presente grabación: no lo merece.

Desde los primeros compases del **Concierto en La menor** empieza a notarse algo raro: la orquesta no funciona bien, va mal, atropellada, sin sentido del «tempo», de la conjunción, ni nada. El primer movimiento es un naufragio.

La cuerda suena perfectamente empastada, hay que reconocerlo, en el «Andantino grazioso», pero sólo eso, pues nada más comenzar el último movimiento del **Concierto** empiezan otra vez las carreras, los desajustes, la distorsión del piano con respecto a la orquesta, etc. Y así, el disco entero. Ormandy y su orquesta, en este disco, están hechos un desastre.

Solamente Rudolf Serkin se salva algo del desmadre, pues, sin dudar, pensamos que es un gran pianista. Pero su labor queda totalmente eclipsada en la presente grabación.

Conclusión: Grabación muy irregular. No recomendable en absoluto.—M. G. G.

CAMARA

BACH, J. S.: **Los seis concierots de Brandenburgo.** Deutsche Bachsolisten. Helmut Winschermann, director. RCA RL-30457 (2).

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

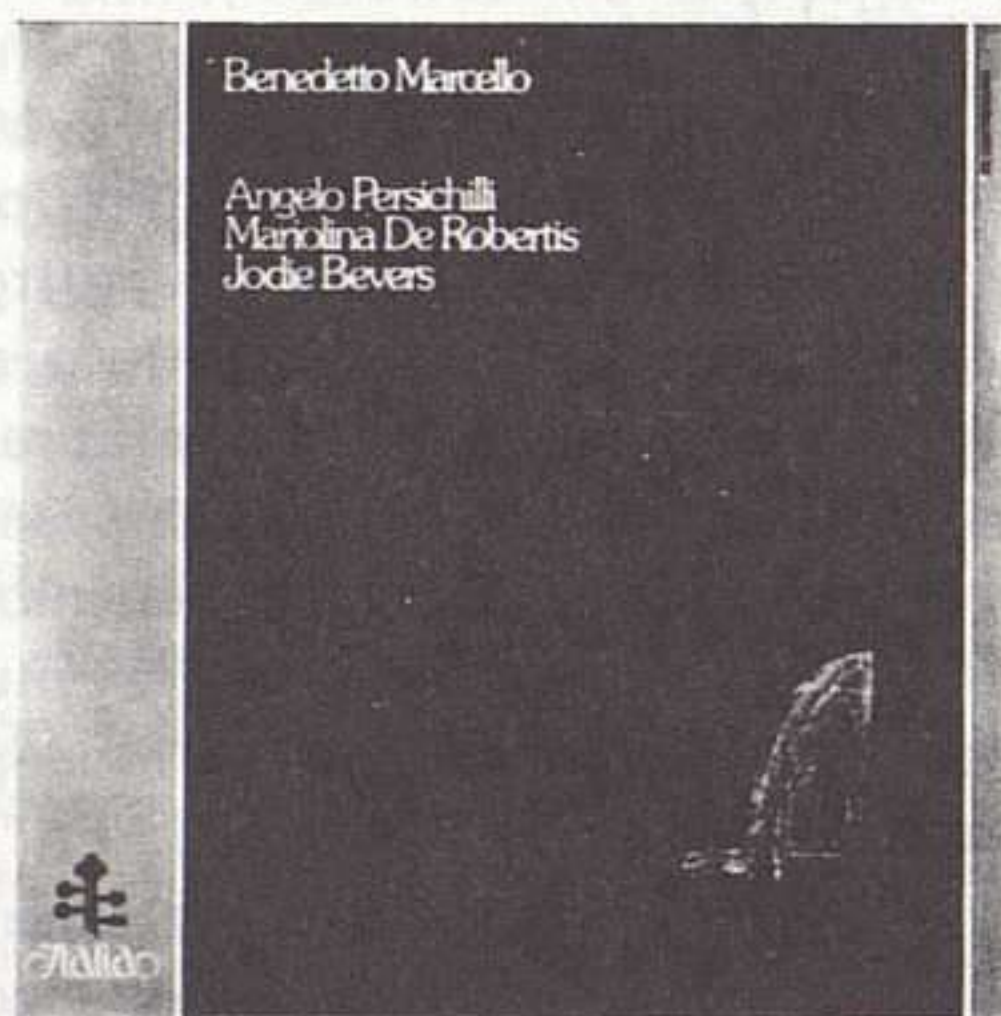
Obras: Archiconocidas. No en vano se trata de algo que repetidas veces ha aparecido en el mercado discográfico. Por supuesto que se trata de auténticas cumbres en la historia de la música.

Interpretación: Puede calificarse de buena. Es evidente que se encuentra dentro de la línea acertada en que actualmente

se mueven las grandes figuras en el campo del barroco.

Sonido: Correcto.

Conclusión: Es absolutamente injustificado en 1930 lanzar al mercado otra nueva grabación de los **Conciertos de Brandenburgo**, si ésta no es verdaderamente excepcional. Creo que, en la actualidad, la única versión que merecería la pena ser editada entre nosotros es la del Leonhardt Consort. Las demás sobran, pues ya han existido aquí versiones superiores a las que se nos pueden ofrecer, como la del Collegium Aureum, etc. Absurda edición, que sólo puede interesar a los coleccionistas de **Conciertos de Brandenburgo**.—P. C. C.



MARCELLO, Benedetto: **Dodici sonate per flauto e basso continuo, op. 2.** Flauto, Angelo Persilli. Clavicémbalo, Mariolina de Robertis. Violoncello, Jodie Bevers. Italia, ITL 70057.

Interpretación: 8.
Sonido: 9.

En el número 507 de RITMO (pág. 70) publica Pablo Cano una crítica acerca de una edición del **Op. 2** de Benedetto Marcello. El lector interesado en adquirir este hermoso ciclo tiene ahora una buena alternativa en la versión que reseño, en la cual Angelo Persichilli realiza una excelente interpretación acompañado por un continuo sobrio y elegante, por Mariolina de Robertis y Jodie Bevers. Benedetto Marcello refleja en su música su posición polémica e inequívocamente conservadora, y la sobriedad, que, a lo que conozco, no es pariente de la sosera, es virtud en un intérprete de su música que, por otra parte, no renuncia en su formalismo a la fantasía de los músicos del XVIII veneciano.

La nota de Claudio Casini es corta y, si bien excelente, exige cierta información previa para su aprovechamiento. El enmaquetado de la caja es modélico, como acostumbra «Italia». El sonido es excelente. La pega es el desaprovechamiento de espacio para la grabación, ya que se invierten tres discos en 115,53 minutos. X. M. C. A.

WOLF: **Serenata «Italiana».** KODALY: **Cuarteto número 2.** SUK: **Cuarteto número 1.** Musikverein Quartett. Decca, Ace of Diamonds, SDD 543. Precio: pesetas 400.

Interpretación: 6,5.
Sonido: 8,5.

Este joven cuarteto (fundado en 1973 por su primer violín, Rainer Kuchl, concertino de la Orquesta Filarmónica de Viena) ha trabajado firmemente en los siete años que lleva de labor en común, de modo que en poco tiempo ha logrado un nivel de cohesión muy alto, que les permite afrontar con éxito piezas de dificultad técnica considerable.

En la grabación de Decca se nos ofrece la **Serenata «Italiana» en Sol mayor**, de Hugo Wolf, fantasía de gran vivacidad y deliciosos momentos líricos, contrastados por otros en los que las diferentes partes resaltan su papel en el desarrollo temático; el **Cuarteto número 2, op. 10**, de Zoltan Kodály, obra de gran dificultad técnica y en la que con frecuencia los instrumentos se agrupan en dos voces para contraponerse en una férrea lucha; y, finalmente, el **Cuarteto número 1 en Si bemol, op. 11**, de Josef Suk, quien, no contento con el desarrollo del cuarto movimiento de su **Cuarteto**, cambió, al cabo de veinte años, algunos de sus elementos; la versión del Musikverein Quartett es la primera, considerada más original y acorde con el conjunto.

La interpretación del grupo vienés nos parece excelente, si bien desearíamos más especificidad en cada una de las piezas, que, para nuestro gusto, son tratadas todas ellas bajo patrones similares, aun siendo obras pertenecientes a épocas y estilos diferentes. En ello, precisamente, demuestra un conjunto musical su verdadero dominio de la interpretación: en ofrecer versiones adaptadas a cada obra, y, para nuestro gusto, los instrumentos suenan demasiado igual en las tres obras, dando una versión más cercana a los presupuestos de Kodály que de Wolf, para poner un ejemplo.—X. A.

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.

VOCAL-CORAL

ANONIMO: **Le Jeu de Daniel**. The Clerkes of Oxenford. Director, David Wulstan. CALIOPE, CAL 1848. Importador: Ferrysa.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 8.

Le Jeu de Daniel es una hermosísima obra que fue creada por los estudiantes de la Escuela Episcopal de Beauvais hacia el año 1150. Aparte de la curiosidad que despierta su origen, la obra es importante por otros conceptos. Este llamado drama litúrgico tiene notables cualidades musicales y dramáticas. Se puede hablar, como se ha hecho, de «Opera medieval». En su estructura podemos observar el embrión de lo que será el oratorio y la ópera barrocos: se suceden intervenciones a solo y coros en unísono acompañados por una sugerente percusión; una fanfarria de la trompeta anuncia la presencia de los diversos personajes bíblicos.

Para hacer posible la recreación de una música escrita hace más de ochocientos años es, como ya se sabe, indispensable una transcripción a la notación moderna, transcripción que es ya en sí misma una interpretación. La que realiza David Wulstan es muy adecuada, obteniéndose un mundo sonoro totalmente fiel y al mismo tiempo de una gran riqueza tímbrica. **Le Jeu de Daniel** así presentado es una verdadera obra maestra, en la que contrastan los momentos de «brillantez» rítmica con los de honda intimidad. La obra tiene para nosotros una frescura y una «modernidad» asombrosas.

Pasando a lo que es propiamente interpretación, en el sentido de ejecución, The Clerkes of Oxenford, conducidos por David Wulstan, realizan una lectura luminosa y de gran empuje en los coros, y una profunda interiorización en las partes más característicamente religiosas de la obra. La labor de conjunto es irreprochable, y tan sólo en algunas intervenciones vocales solistas podría pedirse algo más de calidad, tanto en la materia prima como en la expresividad. El acompañamiento instrumental es siempre bello y experto.

Un disco muy recomendable, en especial para quienes se interesan por la música medieval.—E. M. M.

D'INDIA, Sigismondo: **Arias, Madrigales y Motetes**. The Five Centuries Ensemble. ITALIA, ITL 70026. Importador: Ferrysa.

Interpretación: 6,5.
Sonido: 8.

Sobre la transición del último Renacimiento al Barroco temprano se comienza a disponer de más datos y a valorar más justamente ciertos nombres, hasta ahora poco menos que desconocidos. Si las contribuciones de un Monteverdi o un Gesualdo al nacimiento de una nueva estética son capitales, no por ello hay que dejar de apreciar a los Caccini, Peri o D'India; quizá, al tener un conocimiento más acabado de su obra, estos autores dejen de parecerse de segunda fila.

Sigismondo D'India (h. 1580-1629), nacido, por lo que sabemos, en Sicilia, llevó una vida viajera la mayor parte de su existencia. Tan sólo entre 1611 y 1623 se afincó en Turín, al servicio del duque Carlo Emanuele I. En estos años de tranquilidad produjo D'India una parte considerable de su obra vocal, y su aportación a la Historia de la Opera: **Zalizura, favola pastorale**.



Hay que apreciar en D'India su escritura para la voz, retórica, en efecto, pero de gran belleza y lejos de toda falsedad y afectación. El autor siciliano, por otra parte, consigue una utilización de la armonía nada convencional para su momento. Sigismondo D'India, dejando a un lado su modesta contribución en el campo de la ópera, sentó las bases del género de la cantata a solo y continuo.

Este primer disco que nos llega con obras de D'India hay que valorarlo como una primera aproximación. Lo logrado tiene calidad, más por la convicción de los intérpretes que por lo efectivamente conseguido. Los planteamientos son, probablemente, demasiado directos; se echa en falta una mayor depuración estilística y una plasmación sonora más claramente delineada. Si consideramos a los componentes de The Five Centuries Ensemble uno por uno, vemos que son unos músicos correctos, y bien conjuntados como tal grupo; sin embargo, hay un par de puntos negros: el poco atractivo contra-

tenor John Patrick Thomas y el clavecinista y organista Arthur Hass, quien se muestra bastante poco claro y con construcciones endebles, especialmente al clave.

Disco muy atractivo por las obras que contiene, pero en traducción que será mejorada.—E. M. M.

OPERA

VERDI, Giuseppe: **Otello**. Renata Tebaldi, soprano; Mario del Mónaco, tenor; Leonard Warren, barítono; Giuseppe Zampieri, tenor; Anna Maria Canali, «mezzo»; Mario Tozzi, bajo, etc. Orquesta y Coro de La Scala, Milán. Director, Antonino Votto. Grabación efectuada en La Scala el 7-1-54. Cetra. Opera-Live. LO 74.

Interpretación: 6,5.
Sonido: 4.

¿Qué cosa nueva nos trae un **Otello** como este en un mercado como el nuestro, en el que ahora mismo se pueden encontrar, al menos, cinco o seis versiones discográficas de la obra, alguna de ellas con intervención de idénticos sopranos y tenor principal? Poco, esa es la verdad; aunque quizá ese «poco» no sea desdeñable. Fundamentalmente, la oportunidad de escuchar «en vivo» a tres magníficas voces. A Tebaldi y a Del Mónaco los hallaremos muy poco después (sólo unos meses) en la grabación Decca dirigida por Erede y, algo más tarde, también en Decca, en la primera de Karajan (1961). Con respecto a estos dos registros, el que se comenta se sitúa en un lugar intermedio entre el dramatismo directo, tosco y de una pieza de aquél y la mayor sutileza de exposición y riqueza expresiva de éste. Ni la soprano ni el tenor (y menos, Protti, que les acompañaba en las dos incisiones) se distinguieron nunca por la amplitud y variedad de su juego vocal, pero no cabe duda de que en las manos del director austríaco anduvieron más «finos». De todas formas, sus instrumentos estaban ya en decadencia, lo que marca la principal diferencia con la versión de Erede, mucho menos matizado y exigente. Tampoco Votto, que conduce esta representación con sus proverbiales autoridad y seguridad, parece pretender otras cosas que una buena ordenación de masas y una estructuración dramática funcional y práctica, con correcto soporte a las voces solistas (lo que, ciertamente, no es poco). En todo caso,

éstas se muestran en magnífica forma, y aun sin vencer todas las dificultades expresivas de la partitura ni atender todas las indicaciones en ella contenidas, nos dan una visión válida y vibrante de las figuras verdianas. Tebaldi, todavía en condiciones de mostrar cabalmente la casi insultante belleza de su timbre, puro como el cristal, incisivo como el tañir de una campana, terso y bruñido como la plata (aunque en la zona aguda estas características perdían ya brillo y entidad, rompiéndose no pocas veces el sonido), hace una «Desdémona» sin destellos interpretativos especiales, pero bastante entonada y justa de acento, en prestación superior a la que brindaba en los registros señalados. Del Mónaco, con sus habituales peculiaridades de emisión, sus abruptos ataques y sus defectos de articulación, nos da su clásica visión del «Moro»: monolítica, férreamente dramática, brutal, con escasos rasgos líricos, poco contrastada, muy lejos de poder sortear los peligros que le plantea la sutil escritura verdiana; pero, por otro lado, nos admira con la maravilla de su torrente, con la belleza de su broncíneo color, con la seguridad y vibración de sus agudos, con la amplitud de sus registros, obteniendo excelentes y directos efectos en su dúo con «Yago» («Sì, per ciel!»), en su «Ora e per sempre addio», en el gran conjunto del tercer acto o en su muerte, y dando la plenitud y valentía exigidas al «Esultate!». Por su parte, Warren intenta un «Alférez» sutil, muy controlado y meditado, con indudables aciertos expresivos, jugando bien la baza de su timbre oscuro. Se encuentra limitado, sin embargo, por la dureza de su emisión, la escasa riqueza de su gama de colores y la característica y criticable utilización de los resonadores, que otorgan al sonido un feo y casi gutural espesor. Bien, Zampieri, con voz de más entidad de la que se suele emplear para «Cassio». A discreto nivel, los demás. Coro y Orquesta, por lo que se puede percibir en una grabación realmente mala (oscura, distante, llena de ruidos), cumplen con algunas irregularidades.

Conclusión: El único interés verdadero: escuchar en «su» momento (en particular por lo que respecta a la de él) dos de las más destacadas voces del siglo y disfrutar, en lo que permite la toma sonora, del placer físico que puede derivarse de ello. En cualquier caso y en conjunto, las versiones de referencia de esta ópera son otras: Toscanini, Barbirolli, Karajan, Serafin... Aunque todas flaqueen en algún o algunos puntos.—A. R.



RECITALES

CABALLE, Montserrat - ZANETTI, Miguel (piano). Volumen 1: **Compositores italianos** (Vivaldi, Lotti, Paisiello, Marcello, Pergolesi, Constanzi y Giordani). Volumen 2: **Compositores españoles** (Granados, Falla, Albéniz, Obradors, A. Vives y Rodrigo). Alhambra, SCE 984-985, 600 pesetas cada uno.

Interpretación: 8.
Sonido: 7.

Dos discos, por separado, componen el presente recital de Montserrat Caballé, uno dedicado a compositores italianos de los siglos XVII y XVIII, y el otro dedicado a compositores españoles de nuestro siglo.

Hemos escuchado siempre arias de óperas de Vivaldi en muchos recitales de Montserrat Caballé; es un autor que le gusta, no hay duda. En el volumen primero de los discos que comentamos selecciona seis arias de las óperas **Ottone in villa, Ercole sul Termidonte, L'Ateneide, Bajazet y La Griselda**, más otras arias de los compositores arriba señalados.

El volumen segundo está dedicado a obras poco conocidas de autores españoles, tales como **Besa el aura y Del salón**, de Albéniz, con textos de Bécquer; **Del caballo más sutil, El Molondrón, El Vito, Aquel sombrero de monte**, de Obradors, músico catalán de principios de siglo, de fácil inventiva, personalísimo y original; **El amor y los ojos, El retrato de Isabela y Válgame Dios que los ánsares vuelan**, de Amadeo Vives; **La Maja dolorida**, de Granados; **Tres ojillos negros**, de Falla, y **Cuatro madrigales amorosos**, de Rodrigo.

Discos ambos de indudable interés para los amantes del género. Para el comentarista lo son relativamente, pues no soy partidario de trocitos de obras de muchos autores en un mismo disco, me gustan más las monografías o las óperas completas; en fin, es una opinión.

Montserrat Caballé canta con su peculiar estilo: voz aterciopelada, perfecta dicción, justa emisión del sonido, afinación absoluta...

Miguel Zanetti es el pianista ideal de siempre para acompañar el canto, es su especialidad. Sabe dar el tono justo y el ritmo preciso al piano acompañante.

Conclusión: Lo dicho, dos discos de relativo interés.—M. G. G.

R Folklore de la Región Murciana. Volumen 1. EDA, E 9 - 1074.
Folklore de la Región Murciana. Volumen 2. EDA, E 9 - 1075.

Folklore de la Región Murciana. Volumen 3. Movieplay, 012055/0, 012055/3 y 012060/3.

Interés: Altísimo.

Uno de los problemas más graves, entre los relativamente recientes, que se presentan en la sociedad musical española es la aparición súbita de miríadas de redentores del folklore. Cuando está sin investigar el rico y variado folklore musical de los pueblos de España, he aquí que grupos o personas sin otro estandar que su rotunda ignorancia y un prestigio adquirido por razones extramusicales —resistencia antifranquista, generalmente— descubren en el folklore al mágico elixir que les permita continuar en el candelerero. Las aberraciones teóricas van acompañadas de prácticas aberrantes, ambas soportadas por teorías generacionistas, dignificadoras o actualizadoras. Aquí, en Galicia, hemos de sufrir los embates de estas teorías anticientíficas rebozadas de celtismo o de enxebriismo, y se ha creado un mercado curiosísimo del que participan teóricos, intérpretes, constructores de instrumentos y organizadores de conciertos, todo ello con el apoyo administrativo y económico, en forma sistemática, del Ministerio de Cultura a través de la gestión de los cuatro ministros habidos hasta el presente. Según demostramos Margarita Soto y yo, en un reciente trabajo, el origen de este tinglado, y muy especialmente en lo que a los celtas se refiere, se halla en las publicaciones que Rodrigo de Santiago hizo durante su estancia en A Coruña; publicaciones de nivel científico tal que no duda en adecuar los datos a las conclusiones, como en el inefable artículo: «Musicología celta. El pentatonismo en la música gallega».

Visto este panorama, es laudable que la Diputación Provincial de Murcia apoye un proyecto de recogida sistemática del folklore musical de su región. El proyecto, adscrito al Centro Regional de Teatro, Música y Folklore, está dirigido por Manuel Luna Samperio, y de momento ha desarrollado sólo la edición de cinco discos y la organización del Primer Encuentro de

Cuadrillas y Hermandades del Estado Español. Están prometidos más discos, y es de esperar que el trabajo no se limite sólo a la recogida y edición fonográfica, sino que la Diputación apoye la labor de análisis y codificación de los materiales recogidos, así como la publicación de las transcripciones y los análisis.

La peculiar historia político-económica de Murcia, junto a los condicionantes sociológicos que posee, origen de ese racismo, semejante al vigente para con los gitanos, que hizo contemplar con desconfianza a los murcianos, condiciona, evidentemente, el lenguaje musical de la Región. La permanencia de fórmulas arcaicas tanto en la sintaxis musical como en el tipo de agrupaciones y el «rôle» social de éstas es buena muestra de lo que digo. Es sorprendente encontrar vigente a la cofradía como comunidad musical, y asombra la inmensa variedad estilística que existe aún dentro de cada cofradía. La inclusión en el volumen 3 de un amplio estudio etno-musicológico de la autoría de José Antonio Ruiz Martínez y Eduardo Montesinos Pérez-Chirinos me excusa de extenderme sobre este tema.

El volumen 1 de la colección está dedicado a La Cuadrilla de Puerto Lumbreras, que es de tipo profano, abundando en la interpretación de bailes y pregones. El volumen 2 se dedica a Los Animeros de Caravaca, agrupación de repertorio preferentemente religioso, que no duda en interpretar algunas interesantes piezas profanas. Desdichadamente, estos dos discos se presentan sin documentación, lo que es grave defecto en estas ediciones de material de estudio científico. El volumen 3, que incluye tres discos, lleva dos caras dedicadas íntegramente a música religiosa, dos que alternan ésta con los bailes, y otras dos que se dedican a la música profana; este volumen recoge materiales de El Raiguero de Totana, Rosario de Fuente Alamo, Blanca, Yecla, Mazuza, Benizar, Javalí Nuevo, Santa Cruz, Zarzilla de Ramos, La Copa de Bullas, Barranda, San Cristóbal de Lorca y Corvera. Presenta una amplísima antología de estilos, y se

acompaña del denso libreto ya citado. Me permito citar como especialmente interesante la **Aurora** de Lorca (cara 5) como audición referencial.

Ignoro la forma de comercialización elegida por la Diputación de Murcia, supongo que se podrán conseguir estas grabaciones dirigiéndose al Centro Regional de Teatro, Música y Folklore, caso de no poderse adquirir por las normales vías comerciales.—**XOAN M. CARREIRA.**

GUIARRA RENACENTISTA Y BARROCA:

Diego Pisador: **Pavana**. Alfonso Mudarra: **Fantasia que imita al arpa**. Francesco da Milano: **Dos Fantasías**. Anónimos: **Música isabelina para laúd**, del siglo XVI. Silvius Leopold Weiss: **«Suite» en La menor. Tombeau sur la mort de Msgr. Comte de Logy**. Michel Ditrach, guitarra. Columbia, «Aristocrate», SXL 27252.

Interpretación: 5,5.

Sonido: 8.

Indudablemente, este disco grabado en 1975 no constituye la mejor prueba de la inmensa literatura que para la vihuela y el laúd se escribió durante el barroco musical, como acertadamente pone de manifiesto el artículo de contraportada firmado por Odile Martin.

Las melancólicas melodías de la época isabelina inglesa, la seriedad y sobriedad de las obras de Mudarra y Pisador, y el rico estudio de Weiss constituyen, de antemano, un buen programa para una grabación divulgadora de la guitarra clásica. Pero parece demasiado atrevido que las bellas canciones y danzas inglesas del siglo XVI sean interpretadas con una guitarra de diez cuerdas: la sonoridad obtenida con este instrumento no tiene casi nada que ver con la del laúd barroco, que debería haber sido el instrumento empleado. Y tampoco ayuda su ejecución, pues no hace olvidar el inconveniente expues-

to: poca gracia en el fraseo, que se hace desmadejado y sin color, aunque exista limpieza de sonido.

Es una lástima que no se encuentre (por lo que yo recuerdo) en el catálogo español una grabación de precio reducido divulgadora de este tipo de obras con un análisis interpretativo superior. A otro nivel de precio, es muy interesante, para quien se sienta atraído, la serie de siete discos de Archiv Produktion con una selección de obras del laúd renacentista y del primer barroco interpretada (desigualmente) por Konrad Ragossnig.—**S. B.**

«MUSIK FÜR CONSORT»: Sonatas, Fantasías y otras obras de Francesco Turini, Heinrich Ignaz Franz Biber, Georg Muffat, Samuel Scheidt, William Byrd, Thomas Lupo, Biagio Marini y Johann Heinrich Schmelzer (siglos XVI-XVII). Leonhardt-Consort. Gustav Leonhardt, director. Telefunken, «Aspekte», 6.41063.

Esta grabación, del año 1964, tenía como finalidad mostrar la nueva manera de interpretar la música antigua, que en aquellos momentos era casi desconocida para el gran público mientras fuera anterior a Johann Sebastian Bach (de ahí el simplismo de haber llamado a Bach el «padre de la música», con todo el respeto debido a su gran obra). Con el tiempo, éste y otros grupos han ido educando al aficionado en la música barroca y renacentista (mérito que debe reconocérsele), y han intentado sacar a Bach, Haendel y sus contemporáneos de los rígidos moldes románticos para convencer, mediante los instrumentos originales, de su redescubrimiento (hallazgo este todavía discutido y discutible). En fin, hay que reconocer a Gustav Leonhardt, como a Nikolaus Harnoncourt y al resto, su gran labor artístico-interpretativa y su seriedad, demostrada en el tratamiento de cualquiera de sus opiniones.

El disco que comentamos es una excelente muestra del arte de Leonhardt aplicado a compositores mayoritariamente centrados en el siglo XVII. Y aunque hoy ya no tenga razón de ser esta selección para el público conocedor, todavía es muy válida para los que se acercan a la música de tal época. Las diferentes obras están interpretadas con seriedad, pero sin aburrimiento (Leonhardt es siempre, a mi parecer, menos radical y menos rígido que Harnoncourt) y con gracia, con una idea muy acertada de la dinámica que debe regir las obras de Biber o de Schemelzer. Un poco más discutible es la elección de instrumentos originales: no por la opción en sí, sino por cómo se ha llevado a la práctica. Se trata, en general, de instrumentos del siglo XVIII (sobre todo las cuerdas), un poco demasiado modernos para la época que se intentaba interpretar.—**S. B.**



LA CUADRILLA DE PUERTOLUMBRERAS.



ARION S 66.043 (2 LPs.)



GIULIO CACCINI
EURIDICE
Dirección y realización musical:
RODRIGO DE ZAYAS
PRIMERA GRABACION MUNDIAL

PRECIO OFERTA:
980 Ptas.
Primera grabación mundial

ERATO S 66.044 (2 LPs.)



HAENDEL
L'ALLEGRO, IL PENNEROSO
ED IL MODERATO
JOHN ELIOT GARDINER

PRECIO OFERTA:
980 Ptas.
Versión única

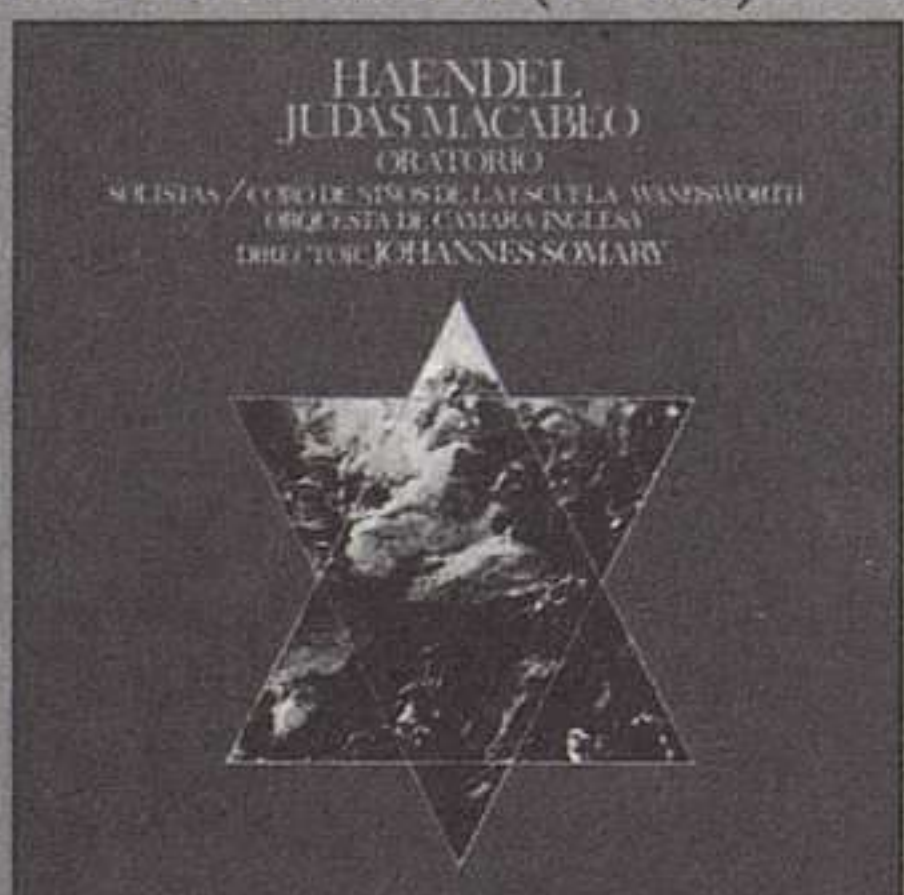
VOX S 66.342 (3 LPs.)



SCHUMANN
INTEGRAL DE LA OBRA PARA PIANO / Vol. 2
Peter Tränkle

PRECIO OFERTA:
1470 Ptas.
Versión única

ERATO S 66.344 (3 LPs.)



HAENDEL
JUDAS MACABEO
Oratorio
Músicas / Coro de Niños de la Escuela Wandswoethi
Cantata / Coro de Niños de la Escuela Wandswoethi
Dirigido por JOHANNES SOMMAY

PRECIO OFERTA:
1.470 Ptas.

Oferta especial música clásica

Primavera 1981

Hasta el 30 de junio de 1981

ERATO S 66.340 (3 LPs.)



CAVALLI
ERCOLE AMANTE
YVONNE MINTON, PATRICIA MULLER, FELICITY PALMER, ULRICH GOLD
MICHEL CORBOZ

PRECIO OFERTA:
1.470 Ptas.
Primera grabación mundial

VOX S 66.341 (3 LPs.)



JOSEPH HAYDN
INTEGRAL DE LA MUSICA SACRA
Vol. 1
STABAT MATER / SALVE REGINA / MISSA BREVIS
GRAN MISA CON ORGANO

PRECIO OFERTA:
1.470 Ptas.
Versión única

HUNGAROTON S 66.505 (5 LPs.)



FRANZ LISZT
INTEGRAL DE LA OBRA PARA ORGANO

PRECIO OFERTA:
2.450 Ptas.
Versión única

VOX S 66.404 (4 LPs.)



PROKOFIEV
LOS CONCIERTOS
LOS 5 CONCIERTOS PARA PIANO
LOS 2 CONCIERTOS PARA VIOLIN
SINFONIA CONCERTANTE PARA VIOLONCELO

PRECIO OFERTA:
1.960 Ptas.

ERATO S 66.343 (3 LPs.)



BELA BARTOK
LOS SEIS CUARTETOS PARA CUERDA

PRECIO OFERTA:
1.470 Ptas.

ERATO S 66.405 (4 LPs.)



el arte de la flauta
Desde el siglo XVII al XX
por Jean Pierre Rampol

PRECIO OFERTA:
1.960 Ptas.

DISCOS PARA LAS CENAS DEL REY

BEETHOVEN: Sonata op. 13, «Patética»; Sonata op. 27, número 2, «Claro de luna»; Sonata op. 57, «Appassionata». Friedrich Gulda, piano. ORIZZONTE, OCL 16008. Importador: Ferysa.

BEETHOVEN: Sonata op. 53, «Waldstein»; Sonata op. 81a, Les adieux»; Sonata «Quasi una Fantasia», op. 27, número 1. Friedrich Gulda, piano. ORIZZONTE, OCL 16036. Importador: Ferysa.

Obras: Las seis sonatas más tocadas de Beethoven.

Interpretación: Gulda ha escogido la transparencia y el equilibrio. Su Beethoven es clásico, casi mozartiano en algunos momentos. Los tiempos, generalmente bastante rápidos (en especial los iniciales), y las tensiones relajadas acaban por perfilar una visión, bella y con personalidad, sin duda, pero en la que se echa en falta mayor hondura y contrastación dinámica (7).

Sonido: Claro y con buena presencia del instrumento; sin embargo, hay una cierta distorsión en el que incluye la **Sonata «Patética»**. Las grabaciones son de 1967 (6,5-7).

Conclusión: Interpretaciones estimables de obras archiconocidas —lo que ya es mucho—, pero parciales.—**E. M. M.**

BOLLING, Claude: «Suite» para flauta y «jazz»-piano. Jean Pierre Rampal, flauta; Claude Bolling, piano; Marcel Sabiani, batería; Max Hédiguér, contrabajo. CBS, 73900.

Obras.—Dice en el comentario de la carpeta del disco que «Bolling ha unido sus fuerzas con las de su amigo Rampal» en la consecución de este trabajo. Supongo que lo de la amistad, en este caso, habrá sido más que

determinante, pues, de lo contrario, me es difícil entender qué hace un músico como Rampal en una obra (?) como ésta.

Efectivamente, esta **«Suite» para flauta y piano**, superventas en los Estados Unidos, según tengo entendido, está formada por una serie de piezas inconexas, pero que, además, tampoco admiten ningún tipo de análisis como un todo: simplemente, un conjunto de melodías dulzonas, una vez verdadera música «para soñar», otras, marcadas a un ritmo tan vulgar y petulante que ni tienen de clásico ni de «jazz», como parece que pretende su autor (la primera de ellas se titula nada menos que «barroco y "blue"»).

Así que, en el mejor de los casos, estamos ante una de esas «magnas experiencias» consistentes en hacer comprensible al gran público la idea de que el «jazz» (o cualquier otra cosa) no es una música para elegidos, y que usted, cómo no, también la puede entender; así que compre usted el disco y etcétera, etcétera, etcétera.

Interpretación.—No ha lugar.

Sonido.—Artificial, hinchado, efectista y lleno de distorsiones, debido al deficiente prensado (6).

Conclusión — Disco especialmente pensado para aquellos a los que no les interese la música, pero que quieran quedar bien «al café» con los amigos, oyéndolo de fondo y bajito.—**P. G. M.**

DE FALLA, Manuel: El sombrero de tres picos y El amor brujo. Solistas: María Luisa Salinas y Nati Mistral. London Symphony Orchestra. Director, Eduardo Mata. RCA, RL-12387. Precio: 650 pts.

Interpretación: Pésima.

Sonido: Mediocre.

Ignoro si el maestro Mata dirige vestido de vaquero y fumando un grueso puro, pero tras escuchar esta grabación he quedado con esa duda, a la vista no ya de su interpretación, inexistente, sino de su sentido orquestal, ignorante de la existencia de los planos sonoros; de su notorio desprecio por la observación de las indicaciones rítmicas y de «tempi», y de su peculiar sentido del fraseo. Nati Mistral se encuentra cerca del final del declive de unas condiciones vocales que nunca fueron envidiables, y María Luisa Salinas se despreocupa meritoriamente de asemejar su intervención a la de una cantante. Se trata, pues, de un producto capaz de hacer empalidecer de envidia a las **Noches en los Jardines de España** que Odón Alonso grabó para el Ministerio de Cultura, y a aquel **Retablo de Maese Pedro** gritado por Lola Rodríguez Aragón, que de vez en cuando emite Radio Nacional de España para penitencia de pecadores.—**X. M. C. A.**

GRANADOS: Goyescas. Primero y segundo libros. **El pelele.** Joaquín Achúcarro, piano. RCA, RL-35301. Precio: 650 pesetas.

Obra: **Goyescas** plantea al pianista grandes dificultades, tanto en la vertiente técnica como en la interpretativa. Dentro de esta última la captación del exacto «rubato» es primordial, como también lo son el ritmo interno en determinados momentos y una gracia especialísima por doquier.

Interpretación: Joaquín Achúcarro logra una estupenda versión, musical y estilísticamente hablando, cuando el «rubato» es en pasaje lento o de las características del **Coloquio en la reja**, o los primeros compases de

La maja y el ruiseñor. Cuando el «rubato» es a «tempo» vivo (la casi totalidad de **Los requiebros** o ciertos momentos de **El pelele**, falto, además, en esta ocasión, del ritmo necesario), la inadecuación es completa. Al nivel del **Coloquio**, realmente excelentes, los dos números del Segundo Libro, mientras que **El fandango de candil** está muy bien resuelto rítmicamente en su primera parte, para decaer a medida que avanza la obra.

Sonido: Bueno.

Conclusión: Un excelente pianista para una obra difícilísima. Se utiliza la partitura de Granados normalmente editada, que no contiene los arreglos y variaciones del compositor, que poseen únicamente escasísimos pianistas heredados de su escuela.—**«I TADDEI».**

E HAYDN: Sinfonía número 43, en Mi bemol («Mercurio»).

Sinfonía número 44, en Mi menor («Lamento»). Orquesta Filarmónica Húngarica. Antal Dorati, director. Decca («Ace of Diamonds»), SDD 546.

Obras: Dos **Sinfonías** del período medio de Haydn, «camerística» y galante la primera, y más introspectiva y dramática la **Sinfonía del «Lamento»** (o «Fúnebre»), pero lejanas ambas todavía de las grandes **Sinfonías** de la última época.

Interpretación: Este disco pertenece a una integral de **Sinfonías** de Haydn parcialmente publicado en España, gracias al cual se ha ganado Antal Dorati una merecida reputación como haydniano. Su visión de Haydn es vigorosa y objetiva y de un rigor estilístico fuera de toda discusión, aunque tal vez sea el suyo un Haydn excesivamente serio. Quizá por eso se mueve más

a gusto en el mundo grave de la **Sinfonía del «Lamento»**, de la que da una versión ejemplar, que en el «camerístico» y jovial de la **43**, a la que le falta la nota de levedad, humor o humanidad que saben aplicar a Haydn directores como Marriner, Jochum o Beecham. Excelente la Orquesta Filarmonía Húngara. (Puntuación: 8,5.)

Sonido: Muy bueno (8), como es propio de la serie económica «Ace of Diamonds».

Observaciones: Los comentarios de la contraportada, «adaptación de las notas» de H. C. Robbins Landon, aparecen descuidadamente incompletos: el texto es interrumpido en varias ocasiones con motivo de dejar espacio para supuestas ilustraciones musicales que no aparecen, quedando el espacio en blanco.

Conclusión: Buen disco de serie económica. Como alternativa, Marriner (Philips, 6542107/112, seis discos).—L. S.

HAYDN: Sonata para piano número 62, en Mi bemol mayor (Hob. XVI/52). **BEETHOVEN: Rondó «a capriccio», op. 129; Treinta y dos variaciones sobre un tema en Do menor, WoO 80; Estudio para piano, en La menor (bagatela) «Para Elisa», WoO 69; Fantasía en Si mayor para piano, op. 77.** Rudolf Buchbinder, piano. Telefunken «Estereo», 642265.

Obras: A excepción de la conocidísima bagatela **Para Elisa**, este disco está integrado por piezas poco divulgadas y de escasa o nula discografía, como la **Sonata número 62 (52)**, de Haydn, con su magnífico «Adagio»; y obras de Beethoven que van desde las **Treinta y dos variaciones**, anteriores a 1800, al **Rondó «a capriccio», op. 129**, obra póstuma, **op. 129**, obra póstuma **op. 77 (1809)**, la obra tal vez más importante de todas ellas.

Interpretación: Rudolf Buchbinder es un pianista joven que se va imponiendo con personalidad y seguridad. Le respaldan una considerable experiencia musical en el ámbito del clasicismo

vienés, una técnica irreprochable y un indudable buen gusto. Son notables en este disco su pulsación pulcra y clara y su elegancia, faltándole, sin embargo, un punto más de fantasía, de intuición momentánea, de saber variar el matiz imperceptiblemente en las repeticiones. Por ello, sus interpretaciones, inatacables en el aspecto técnico, pecan de algún grado de monotonía. (Puntuación: 7,5.)

Sonido: Muy nítido y claro, con gran amplitud dinámica y adecuada sonoridad. Sólo en algún momento percibimos alguna metalización, siendo difícil de atribuir a la toma sonora o al pianista. (Puntuación: 8.)

Conclusión: Disco interesante por lo infrecuente de las obras que incluye.—L. S.

LEONCAVALLO: Pagliacci. Con Carlo Bergonzi, Carla Gavazzi, Carlo Tagliabue. Orchestra Sinfonica e Coro di Torino della Radiotelevisione Italiana. Director, Alfredo Simonetto. Cetra, LPO-2 2024.

Obra: Junto con **Cavalleria rusticana**, pieza capital de la escuela verista. Amplísima discografía: 25 versiones completas—sólo aventajada por **Rigoletto**, **Carmen**, **La Bohème** y **Madama Butterfly**. La han grabado todos los grandes tenores, desde Merli (1930) hasta Carreras (1980).

Interpretación: Poco interesante. Bergonzi se hallaba (1952) al inicio de su carrera, y se aprecian las lógicas vicisitudes del paso de barítono a tenor (operado un año antes): voz siempre atrás, emisión engolada, agudos cortos y difíciles, timbre artificial, ausencia de «legatura». Mediocre actor—da la sensación de estar leyendo su parte—, este híbrido de barítono y tenor queda muy lejos del maestro que todos conocemos y admiramos. Sobre no ser «Canio» uno de sus fuertes, el gran Carlo superaría con creces (DGG/1966, con Taddei y Karajan) a este pre-Bergonzi, inseguro e impersonal. En su ocaso, Carlo Tagliabue presta al «Prólogo» las excelencias de una escuela clásica, noble y refinada, logrando momentos valiosos a partir de «E

vuoi, piuttosto che le nostre povere gabbane», con una formidable ascensión al registro agudo sobre «al par di vuoi» y un más que digno «Sol» en «Andiam, incominciate». Por contra, su «Tonio» es rutinario e inexpressivo (sin posible parangón con un Gobbi, EMI/1954). El resto, menos que discreto (4).

Sonido: Aceptable, aunque plano y con excesivo predominio de las voces sobre la orquesta (en especial, Tagliabue parece cantar con el micro dentro de la boca) (5).

Conclusión: Album superfluo, que no añade nada a la gloria de Leoncavallo y Bergonzi. Una selección del mismo estuvo ya publicada por Zafiro. No recomendable.—G. B. M.

E MAHLER, Gustav: **Cantos de un caminante y Kindertotenlieder.**

Maureen Forrester, contralto. Orquesta Sinfónica de Boston. Charles Munch, director. RCA, GL-11338.

Obras.—En este disco se dan cita dos de los ciclos de «lied»-sinfónico más representativos del mundo sonoro-literario, en este orden, del cada vez más de moda compositor bohemio Gustav Mahler.

Cualquier análisis de estas obras, a estas alturas, sería ocioso e innecesario. Simplemente, recordar que el acercamiento a la obra de Mahler, a pesar de ser el casi último gran sinfonista romántico, pasa necesariamente por su música vocal. Quizá ésta, más que su obra sinfónica pura, defina con mayor precisión su evolución, su trayectoria y los momentos más importantes de su vida como músico.

Interpretación.—Forrester canta con una delicadeza y un cuidado dignos de encomio. Su voz es muy adecuada para este tipo de interpretación: densa, grande, bien modulada y de vivo color, además de expresivísima. Pero el concepto, a mi juicio, está superado por otras realizaciones, lo que no resta un ápice de interés a su trabajo.

Menos afortunado es el acompañamiento orquestal de un Munch, bastante alejado por sen-



sibilidad del complejo Mahler, al que se aproxima bastante superficialmente, no alcanzando a sumergirse nunca en su subconsciente (algo casi necesario para interpretarlo). Forrester: 8; Munch: 6,5.

Grabación.—Salvo algunos ruidos de prensado poco importantes, excelente (8).

Conclusión.—Disco interesante por su contenido y por su precio (pertenece a la serie económica LINEA TRES). En lo que se refiere a la interpretación, posee suficiente dignidad para ser adquirido, sobre todo si va a constituir una primera aproximación a estas obras. En cualquier caso, son más recomendables los **Kinder** de Baker-Barbieroli (en el extranjero) y los **Fahrennden** de Minton-Solti (aunque éstos, necesariamente, acompañados de la **Sexta**).—P. G. M.

E MAHLER, Gustav: **Sinfonía número 4.** Lisa della Casa, soprano.

Orquesta Sinfónica de Chicago. Fritz Reiner, director. RCA, GL-11333.

Obras.—Junto con la **Primera**, y dicho con todas las reservas que requiere el caso, la más poética de sus sinfonías.

Si el Mahler de las sinfonías constituye la última consecuencia del camino iniciado por Haydn y Beethoven, su **Cuarta sinfonía** viene a ser una verdadera declaración de principios dentro de su evolución como músico. El binomio naturaleza-muerte (como negación de la anterior), sembrado en las tres primeras sinfonías, germina en ésta para dar fruto en las tres siguientes, «luchando contra»,

constituyendo las dos últimas una conclusión-aceptación que engrandece su figura como músico y como ente humano.

Interpretación.—Reiner fue un mahleriano de primer orden. Su visión de esta obra es, para mí, de gran altura; lo complejo y lo elemental, lo lírico y lo dramático, lo lúdico y lo intelectual, lo consciente y lo escondido, cualquier sub-texto, por complicado de descubrir que sea, es captado y traducido por el genial director húngaro. La orquesta es adecuadísima para interpretar Mahler, y Lisa della Casa aporta la belleza tímbrica de su voz y su muy buen hacer en el cuarto movimiento, que, como ya he dicho en otra ocasión, es, desde mi punto de vista, lo menos interesante de la sinfonía (8,5).

Grabación.—Y éste es el inconveniente. El disco no suena bien. Tengo entendido que el prensado que existió en España hace algunos años era de mejor calidad. Por consiguiente, y por desgracia, esta grabación no se puede convertir en alternativa «única» para el aficionado, a pesar de ser reeditada en serie económica.

Conclusión.—Si en su discoteca sólo quiere tener presente una versión de esta sinfonía, sin dudarle un momento, Klemperer-Schwarzkopf-Filarmonía. Si sus disponibilidades o intereses se lo permiten, le aconsejo adquiera este disco.—**P. G. M.**

MOZART: Concierto para oboe y orquesta, KV 314 (285d). Concierto para fagot y orquesta, KV 191 (186a). Jürgen Schaeftlein, oboe; Milan Turkovic, fagot; Orquesta del Mozarteum de Salzburgo; Leopold Hager, director. Telefunken, 6.42361.

Obras: Dos auténticas joyas dentro del catálogo mozartiano. Imprescindibles para todo buen aficionado e ideales para familiarizarse con el timbre de ambos instrumentos de viento.

Interpretación: Irreprochables versiones de un riguroso mozartiano como Leopold Hager al

frente de la Orquesta del Mozarteum. Además de una gran justeza en el estilo y en los «tempi», Hager tiene la virtud de dar a estas piezas el sabor típico de «Matinée» salzburguesa. Respecto de los solistas, hay que destacar la muy buena actuación del fagotista Turkovic, por su entonación, belleza de timbre y calidad en el fraseo. A menor nivel, el sólo discreto oboe Schaeftlein. (Puntuaciones: **Concierto-oboe:** 7; **Concierto-fagot:** 8,5.)

Sonido: Bastante bueno (8).

Conclusión: Una preciosa versión del **Concierto para fagot** y una sólo buena del de oboe. Preferibles, sobre todo en este último, las magistrales versiones de Böhm (DG 2530527 y DG 2530411).—**L. S.**

NIELSEN, Carl: Sinfonía número 4, Inextinguible. Sinfónica de Londres: Ole Schmidt. Unicorn-Kanchana KPM 7004. Importador: Ferysa.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

Las **Sinfonías** de Nielsen, tras la aparición del poco demandado álbum de Blomstedt (EMI), son escasas en nuestro mercado. La **Cuarta**, una de las más populares, ha merecido alguna edición suelta en España (Mehta, Decca). Sigue siendo escaso el volumen de oferta de este compositor, que no es nada difícil—nuestro público (no todo) entiende, por difícil al menos, lo que se considera típico del siglo XX—. Se trata de una obra muy bella, que propone un discurso musical de gran originalidad, como siempre en este autor danés. La versión que tenemos aquí no alcanza las cotas de una **Quinta** que comentamos el año pasado, también de Unicorn, pero debida a Horenstein. Sin embargo, es una versión teóricamente auténtica por la ciudadanía del director, Ole Schmidt. Nos llega esta sola entrega sin poder juzgar las otras cinco sinfonías que también ha grabado este músico para Unicorn. A la espera del resto, podemos adelantar que se trata de un acercamiento correcto e interesante,

si bien no siempre intenso y profundo.—**S. M.**

SCHUMANN: Concierto para violoncello y orquesta, op. 129.

TCHAIKOVSKY: Variaciones sobre un tema rococó, op. 33.

CHOPIN: Introducción y Polonesa para violoncello y piano, op. 3. Mstislav Rostropovich, violoncello; Sviatoslav Richter, piano; Orquesta de Radio Moscú; Kiril Kondrashin, director. OCL, 16013 (Ricordi). Importador: Ferysa. Precio: 720 ptas.

Obras: Bajo el título **El violoncello romántico**, este disco incluye grabaciones «en vivo» de tres clásicos del repertorio violoncellístico.

Interpretación: Rostropovich, indiscutible primer violoncellista de la actualidad, nos ofrece, como era de esperar, extraordinarias versiones de las tres obras, admirablemente acompañado por Kondrashin en el **Concierto** de Schumann y en las **Variaciones rococó**, y por Sviatoslav Richter al piano en la **Introducción y Polonesa** de Chopin, obra ésta de la que dan ambos una versión memorable. (Puntuación global: 9).

Sonido: El problema de este disco radica en su sonido, que es, sencillamente, pésimo, hasta el punto de impedir prácticamente la posibilidad de gozar de la interpretación. Por otro lado, este mismo disco que ha importado Ferysa ha estado distribuido en España por la marca Discophon (S-4341) con un sonido ligeramente menos malo y a un precio reducidísimo. Ignoro si aún estará en catálogo, pero, seguramente, puede encontrarse en algún establecimiento.

Conclusión: Importación innecesaria. Quien desee el **Concierto** de Schumann por Rostropovich puede adquirir el disco EMI Q 065-02841, dirigido por Bernstein, aunque yo recomendaría antes le versión de Casals (CBS 73090). Para las **Variaciones rococó:** Karajan-Rostropovich (DG 1139044), junto con el **Concierto** de Dvorak. De la preciosa **Introducción y Polonesa** de Chopin no conozco otra grabación.—**L. S.**

TCHAIKOVSKY: El cascanueces.

Orquesta Sinfónica y Coros de Niños de Toronto. Director, Andrew Davis. CBS, 79.222. Dos LPs.

Interpretación: 6,5.

Sonido: 8.

Obra: El **Cascanueces** es una de las partituras más célebres de su autor, especialmente por la «suite» formada con varios números del «ballet». Sin embargo, raramente se escucha su versión completa, y es una lástima, porque Tchaikovsky nos ofrece, de una manera encantadora, su visión del mundo mágico de la infancia.

Discreta interpretación de director y orquesta, que por apearse demasiado al espíritu de la letra pierden la fantasía que emana del cuento de F. T. A. Hoffmann.

Conclusión: Ante un catálogo excesivamente cargado de versiones de la «suite», ésta es una oportunidad para descubrir una obra deliciosa bastante alejada del mundo atormentado de su creador.—**AGUSTIN MUÑOZ.**

E TCHAIKOVSKY: **Concierto número 1, en Si bemol menor, op.**

23. Chicago Symphony Orchestra. Emil Gilels, piano. Fritz Reiner, director. RCA GL-12908. Lineatres.

En octubre de 1955, Emil Gilels debutaba en América con el **Primer concierto** de Tchaikovsky, colaborando con la Orquesta de Filadelfia, dirigida, naturalmente, por Ormandy. Poco después llevaba al disco la grabación que ahora RCA resucita. Trátase, pues, de un registro que entra casi en la categoría de histórico, y que podría serlo si en lugar de «adivinar» la versión pudiéramos oírla con claridad. Lo digo porque, al menos, el ejemplar cedido por la Casa editora para este comentario presenta deficiencias que llegan a desanimar al discófilo, especialmente un ruido de fondo que casi consigue sofocar la música en las bandas interiores, sobre todo en la segunda cara, amén de unos extraños vaivenes de la intensidad y otras menudencias.

Con todo, la opulencia orquestal y pianística parece dominar esta versión: recomendamos la audición del primer movimiento, para tener una muestra de lo que podríamos llamar manera de tocar «heroica», tanto por parte del entonces joven Gilels como por parte de Fritz Reiner, en esta ocasión un gran director.

Interpretación: De difícil evaluación.

Grabación: Defectuosa.—**J.-L. V.**

TCHAIKOVSKY: Sinfonía número 4 en Fa menor, op. 36. Orquesta Filarmonía. Vladimir Ashkenazy, director. Decca, SXL 6919.

Obra: De repertorio.

Interpretación: Es este otro caso de notable instrumentista (pianista, en este caso) que se siente vocado hacia la dirección de orquesta. Conocemos preclaros antecedentes en Barembain y Rostropovich, y deseamos que Ashkenazy corra la misma suerte. Por el momento, la interpretación que nos ofrece en este disco de la **Cuarta** de Tchaikovsky no pasa de ser una aseada lectura, bien realizada, bien construida, aunque no del todo bien planificada (excesiva atención a las cuerdas, en detrimento de los vientos; pobreza de colorido orquestal). Debe destacarse, en todo caso, un delicado y expresivo segundo movimiento y un borroso y poco claro tercero. (Interpretación: 7.)

Sonido: Desequilibrado a favor del plano de las cuerdas, con viento algo lejano. Timbal excesivamente oscuro. Por lo demás, buen sonido. (Puntuación: 7.)

Conclusión: Buena versión, sin más. Otras opciones recomendables son: Karajan (varias); Maa-zel (Decca SXL 6157); Rostropovich (EMI Q 167-002900/6, integral); Mravinsky (DG 2726040, 2 LP, Privilege).—**L. S.**

ALBINONI, CIMAROSA, MARCELLO: Concerti italiani per oboe. Orquesta Pro Arte. Oboe, Evelyn Rothwell. Director, Sir John Barbirolli.

Obras: Dos bellos **Conciertos** de Albinoni, uno del raramente grabado Alessandro Marcello y otro insólito y menor del operista Domenico Cimarosa.

Interpretación: Lo primero que sorprende es ver a un director reputado de romántico—acaban de cumplirse los diez años de su muerte— dirigiendo con brío, gracia y frescura una serie de conciertos que son—salvo el de Cimarosa— del más puro barroco veneciano. Su esposa, Evelyn Rothwell, demuestra su virtuosismo en el oboe.

Baste comparar los dos **Conciertos** de Albinoni con la versión—reciente en España— de Vittorio Negri (Philips), de gran altura. La de Barbirolli con Rothwell puede situarse a nivel semejante. Ambas acceden al barroco sin acudir a instrumentos originales, aunque la de Barbirolli es aún más tradicional, lo que no deja de tener su lógica dada la mayor antigüedad de la grabación. Curiosamente, la interpretación de Sir John es más ligera, si bien alcanza gran intensidad en los movimientos lentos—in-sisto: sin necesidad de interpretarlos con criterios románticos, lo que puede resultar un ejemplo para muchos, que acuden a tales trucos anacrónicos a la hora de enfrentarse al barroco.

Conjunto: 8,5.

Conclusión: Buen disco, no imprescindible, pero interesante. Muy importante para los amantes del barroco, a pesar de que el **Concierto** de Cimarosa sea de escaso interés.

Sonido: Distorsiones por prensado deficiente en el **Concierto** de Marcello, al menos en mi ejemplar. Pero, en general, el sonido es bueno para la orquesta y excelente para el solista.—**S. M.**

LES MUSiciens DE PROVENCE (Instrumentos antiguos). Volumen 5. **El arte de las flautas Provenzales.** HISPAVOX, S60.414.

Obras.—Este disco (quinto volumen de una serie de la que no he podido «constatar» su continuidad) está constituido por una selección de danzas para diferentes combinaciones instrumentales—con instrumentos

originales, y he de decir que, en esta ocasión, con muy buen criterio—, que abarcan casi seis siglos de música popular. El nexo de unión de todas estas piezas parece ser el hecho de estar escritas (o tocadas con) para el que es el instrumento principal y de más tradición en Provenza: el conjunto «flûtet»-tamboril.

El ejecutante, llamado «tamborilero», maneja la flauta (de tres agujeros, aunque puede dar todas las notas según la fuerza de soplo) con la mano izquierda, tocando un pequeño tambor con la derecha, el cual actúa de soporte rítmico de la melodía.

De las diecisiete pequeñas obras recogidas en esta grabación, once de ellas son de autor desconocido; de éstas es de destacar la popular **De los álamos vengo, madre**, en versión instrumentada para «flûtets». El resto de la serie son de origen provenzal, si exceptuamos el **Ballet y branle doble**, una hermosa danza del compositor alemán Michael Pretorius (siglo XVII).

Interpretación.—La joven agrupación Les Musiciens de Pro-

vence demuestra, a lo largo de todo este trabajo, una absoluta dedicación y un estudio profundo de la música que interpretan.

Los planteamientos son siempre rigurosos, no haciendo en ningún momento concesión alguna a un «snobismo», por desgracia, cada vez más presente en este tipo de trabajos. Poseen, además, una excelente técnica y una gran musicalidad, lo que les permite tocar, en general, con un refinado sentido de la belleza (7,5).

Sonido.—Aunque se nota que la toma es buena, el prensado español es de muy baja calidad (6).

Conclusión.—Como conjunto, esta grabación no tiene excesivo interés, por lo heterogéneo de su selección. Como muestras aisladas y a título de curiosidad, es un disco que se puede adquirir. De todas formas, a mí me parece que en «épocas de crisis» la selección de una discoteca parece que ha de hacerse con mayor exigencia, por lo que una recomendación, en sentido estricto, no sería justa en este caso.—**P. G. M.**



sus discos a su justo precio

Escorial, 100 • Tel. 214 09 04 • BARCELONA

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

LIBROS

FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael: **Manuscritos y Fuentes musicales en España. Edad Media.** Madrid, Editorial Alpuerto (Caños del Peral, 7, Madrid-13), 1980 (Colección **Opera Omnia**, dirigida por Rodrigo de Zayas). 394 páginas en 4.º mayor. Sin indicación del precio.

Este libro es un exponente de la potencia y altura científica de la joven escuela musicológica española. Hasta hace muy pocos años hubiera sido poco menos que inimaginable; hoy es una venturosa realidad. En él, el autor se propuso, nada menos, confeccionar una lista, lo más completa que fuera posible, de todos los manuscritos musicales españoles de la Edad Media. Empresa ambiciosa si las hay, que supone muchos años de constante y paciente dedicación, gran competencia científica y una capacidad de organización de los materiales recogidos fuera de lo común.

Porque el autor no sólo enumeró el impresionante número de 541 códices o fragmentos (si no he contado mal), e hizo una cuidada descripción de ellos (en algunos casos, muy extensa, incluso de varias páginas), sino que a cada uno añadió una referencia bibliográfica de los estudios publicados que tratan del respectivo códice. Esta bibliografía la llama el autor, modestamente (pág. 12), «un pequeño apartado bibliográfico»; en realidad, se trata, por lo general, de una bibliografía completa y precisa en sus datos. Y muy al día —lo mismo que la «bibliografía general» de las páginas 22-32.

Y luego queda el ímprobo, pero altamente remunerador para los usuarios del libro, trabajo de los índices. Con razón dice el autor en la introducción que una obra como ésta «pierde buena parte de su utilidad si no está dotada de sus correspondientes índices». Cuánto sean detallados éstos se comprenderá con sólo decir que ocupan casi la mitad del libro, articulados en siete secciones: canto visigótico-mozárabe, canto gregoriano, monodía lírica latina, cantos varios latinos, polifonía, monodía lírica romance e índice geográfico de manuscritos. Y aun algunas de estas secciones están subdivididas en varios apartados. Un trabajo imponente, con inclusión de los «incipits» de todas las composiciones de todos los manuscritos, catalogados por orden alfabético de «incipits», con indicación del género a que pertenece cada uno, códice en que se encuentra y ediciones modernas. Algo tan perfecto, tan completo, que uno no puede menos de sentir profunda admiración al considerarlo, al par que intensa gratitud hacia su autor por el trabajo que se tomó para ofrecernos un tan valioso ins-

trumento de trabajo, de una calidad tan superior, que la Musicología española debe agradecer, ya que esta obra quedará como de obligada referencia para muchos años, y que, aunque podrá y deberá ser completada y perfeccionada, ya será insustituible.

Lagunas las tiene, evidentemente; ni podría ser de otra manera, ya que es la primera vez que en España se acomete una labor así de conjunto. Y erratas también, a pesar del cuidado —que se trasluce, con toda evidencia— en la corrección de los originales y de las pruebas. Errores como el de la página 100 («BN 913» por «931») son tan evidentes y naturales —casi inevitables—, que cualquier lector sensato los comprenderá y los subsanará; errores como el de la página 74, al decir que el **Códice de Ripoll** (sigla BACA 99 de este catálogo del Prof. Fernández de la Cuesta, y que desde ahora será manera obligada de citar) no fue copiado del **Códice Calixtino**, es igualmente comprensible, pues, aunque yo mismo he demostrado, ya en el lejano 1963, que esa suposición era equivocada, la revista en que publiqué ese trabajo (**Compostellanum**, vol. VIII, páginas 181-189) es de difusión tan reducida —más en el ámbito geográfico que en el número de tirada—, que a nadie puede resultar extraño que se haya escapado a la diligencia investigadora del Prof. Fernández de la Cuesta; deficiencias como la de no haber incluido más que un fragmento de Santiago (pág. 169), y de haber descrito imperfectamente el que describe, así como haber omitido el importante misal de Lugo, y tantas otras que sin duda habrá, se justifican plenamente por no haber sido estudiados los respectivos códices, o, si lo fueron y esos estudios han sido publicados, lo fueron en revistas tan desconocidas e inaccesibles aun al más diligente investigador, como, en el caso de esos fragmentos de Santiago, el artículo del Padre Germán Prado en la revista **Nos**, en 1932 (aparte de otros que están sin estudiar todavía). Por supuesto, me he fijado en algunos casos que yo conozco más directamente; otros habrá, sin duda, en otras ciudades españolas.

Más que fijarse en esas lagunas con espíritu crítico, habría que manifestar un deseo: que todos los musicólogos españoles tomásemos como empresa propia el perfeccionar al máximo esta obra y comunicásemos a su autor todas nuestras aportaciones, para incluirlas en una próxima edición.

Más sería me parece una objeción que creo se podría hacer justamente al modo de presentar algunos códices, y precisamente algunos de los más importantes.

Así, por citar sólo tres de los principales, el **Antifonario** de León (pág. 58), el de Alvaro de Córdoba (pág. 59) y el **Calixtino** (pág. 107). Estos códices, y otros semejantes, no aparecen catalogados, como los demás, dentro de las bibliotecas o archivos en que se guardan, sino por el nombre del códice. Esto origina dificultades para localizarlos, pues, dada la orientación general del libro, uno tiende a ir a buscarlos en la ciudad, biblioteca o archivo en que se encuentran. Al menos, a mí me sucedió así, y, de momento, quedé desorientado, hasta que, a fuerza de consultar los índices, o de adivinar incluso, di con ellos. Y, por supuesto, si la razón de colocarlos así, por el nombre, fue su importancia y el hecho de conocerse ya por un «nombre propio», no se ve por qué no se hizo lo mismo con otros códices no menos famosos e importantes, que también tienen un «nombre propio» y que, sin embargo, están catalogados —justamente, creo yo— por la ciudad y archivo o biblioteca en que se encuentran; por ejemplo, el Códice de Roda (página 38), el de Azagra (pág. 87), etc. Pienso yo que en una deseable nueva edición esas pocas excepciones deberían ir a sus lugares lógicos, para hacer así perfecta esta obra fundamental de la moderna musicología española.—**JOSE LOPEZ-CALO.**



GHEUSI, Jacques: **Donizetti.** 122 páginas. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1979.

Pese a la popularidad de **Lucia** o **Elixir**, la figura de Donizetti es sólo relativamente conocida; y parcialmente, además. En castellano hacía tiempo que no aparecía una biografía suya. Por eso era interesante «a priori» este librito editado por Espasa-Calpe, perteneciente a la colección «Músicos de Nuestro Tiempo». Gheusi, es-

POLCAR 1981

No olvide reservar
su ejemplar

pecialista francés, nos trae con él noticia de la vida y la obra del compositor bergamasco, que forma con Rossini y Bellini la gran trilogía operística del primer romanticismo italiano, y que representa, junto al músico de Catania, las más puras tendencias «belcantistas».

La obra es útil, pero insuficiente e incompleta; sumamente incompleta. Nos da información, sí, acerca de las distintas óperas del autor, pero se limita, las más de las veces, a contarnos poco más que su argumento, la fecha de su estreno, algunas de sus vicisitudes; a facilitarnos el nombre de sus intérpretes. Falta en todo instante un planteamiento crítico, un propósito analítico estético-musical, un ánimo de profundizar en el contradictorio mundo creativo del operista, de imbricarlo en las líneas artísticas y culturales dominantes, de situarlo rigurosamente en el punto justo de un devenir musical, con una tradición a sus espaldas. Hubiera sido deseable, por ello, dar una visión más lúcida y crítica de la influencia que sobre él tuvo un maestro tan importante como Mayr, de las coincidencias que mantuvo con su rival Bellini, de las diferencias que separaron sus respectivas producciones; realizar un examen —no necesariamente extenso ni profundo— de la estructura musical y vocal, de la significación «histórica» de sus obras fundamentales. Tampoco habría venido mal una más amplia información sobre su vida y sobre su personalidad. Los intentos que el biógrafo hace para centrar y describir esta última resultan tímidos e incompletos, epidérmicos. De acuerdo, puede decirse como disculpa que en 122 páginas es difícil sintetizar todo ello; pero de eso se trataba, al fin y a la postre.

La traducción, de Víctor Andresco, es mediocre, muchas veces mal construida sintácticamente. Aunque hay que reconocer que la prosa de Gheusi tampoco es un dechado de perfección. Se aprecian, por otra parte, numerosos fallos de impresión y errores de transcripción.

En suma, obrita que sólo tiene el interés, estimable si se quiere, de conocer el argumento de las óperas de Donizetti.—
ARTURO REVERTER.

MANCINI, Roland: **Mussorgsky**. Traducción de Víctor Andresco. Espasa-Calpe: «Clásicos de la Música». Madrid, 1979.

Al margen de una traducción tal vez apresurada y una composición escasa en cuidados, este libro resulta interesante

NUEVOS TELEFONOS
de nuestra Redacción y Administración:
7291556-7291552

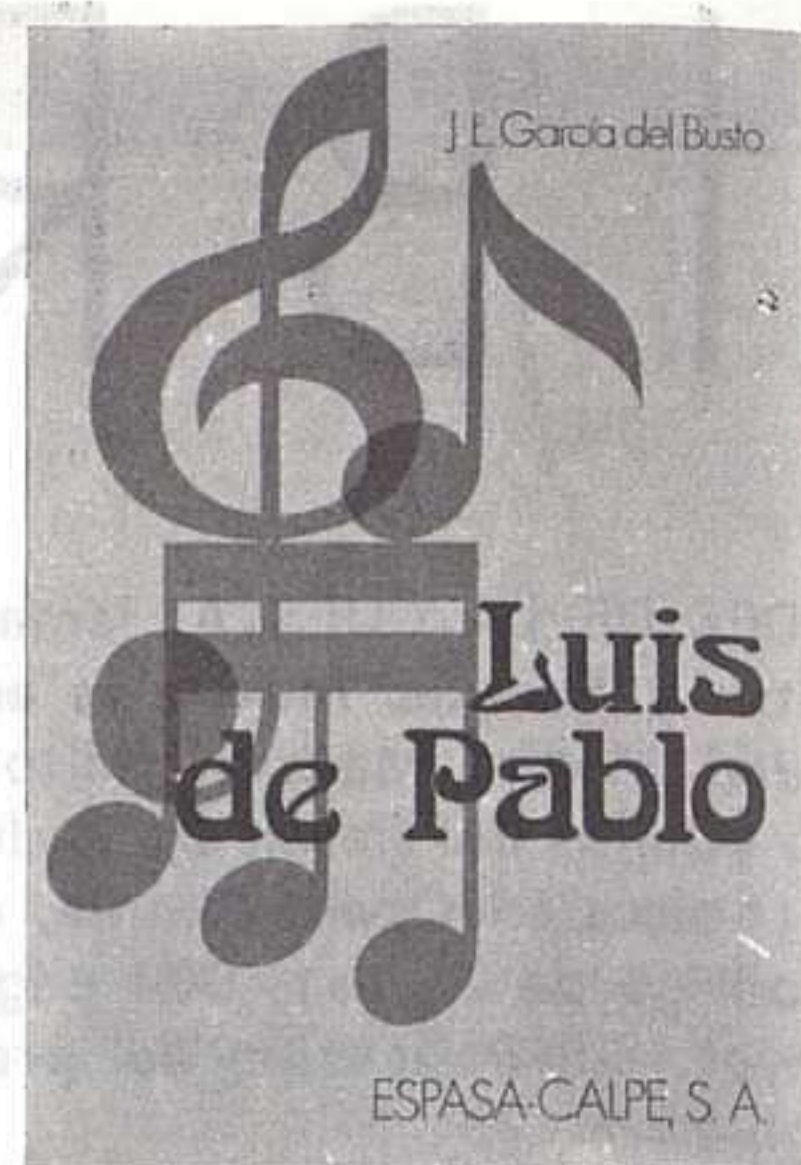
como primera introducción a la vida y la obra de Mussorgsky (en el interior del libro se escribe Musorski, con más acierto y menor complicación en la grafía).

Mancini intenta terminar con los tópicos que rodean a este compositor capital: que si era un inculto, que si no sabía música, que si hay que estarle agradecido a su amigo Rimski-Korsakov por sus incursiones en la obra de Modesto. Mancini rechaza tales aseveraciones como injustas y establece la figura de un Musorski revolucionario en tanto que compositor, muchas de cuyas aportaciones, ácidas y vertidas al futuro, no podían ser comprendidas por los academicistas, a quienes tanto se enfrentó en vida. Según esto, sus obras sufrieron el saco de manipuladores incompetentes o de amigos que no supieron ver todo lo que legó el genio. Reclama el autor, con razón, la edición de las obras de Musorski expurgadas de las «aportaciones» ajenas, aparte las orquestaciones coherentes con el espíritu de las mismas. Tal vez la ejecución y edición fonográfica de la obra de Musorski, limpia de la aportación, no siempre benevolente, de Rimski, aclarara muchas cosas. Este libro pretende aclararlas a su manera.

La edición española está un poco atrasada en este sentido. Así, en la discografía final, que no ha sido puesta al día ni adaptada a las disponibilidades del mercado español, se habla de un **Boris** polaco presumiblemente auténtico que «va a ser» grabado. Se trata del excelente registro de Semkow, con Martti Talvela, editado en España por EMI hace ¡tres años! Recordemos, en contraste con la tesis de Mancini, la crítica de José Luis García del Busto sobre este registro: «Para mí ha constituido una cierta sorpresa constatar que la primera versión "auténtica" que escuchaba atentamente de la genial composición de Mussorgsky... no me parecía tan otra, tan distinta de la bien conocida versión Rimsky» (RITMO, núm. 47, noviembre de 1977, página 49).—**SANTIAGO MARTIN.**

GARCIA DEL BUSTO, José Luis: **Luis de Pablo**. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1980. 136 páginas.

Si la recensión de un trabajo de autor español siempre puede resultar comprometida, por lógicas razones de vecindad y contacto ambiental, ¡cuánto más en este volumen de la serie de biografías de músicos de Espasa-Calpe debido a mi amigo y tocayo García del Busto! Añádanse a estos agravantes los del «padrinazgo» del firmante en el «fichaje» de García del Busto por la Editorial reseñada. En fin, tras esta entrada, asumo toda responsabilidad al decir que estamos ante un libro **indispensable**. Con su biografía sobre Luis de Pablo, J. L. G. B. plasma un ejemplo de lo que debe ser un estudio sobre un autor vivo y en ejercicio, pararelo (aunque menor en el número de páginas) al trabajo, igualmente modélico, que Harry Halbreich acaba de dar a conocer, en Francia, sobre Olivier Messiaen. Con un estilo narrativo directo, desprovisto de ditirambos, incluso descarnado por su sobriedad, García del Busto se acerca a la figura del músico



vasco con el afecto del admirador, y a la vez el rigor del analista. No siempre esta última faceta ha sido brillante en otros volúmenes de la colección; en el trabajo que comentamos la disección de las obras ocupa, con justicia, más de la mitad de las páginas, y siempre el acercamiento a las obras se hace de manera «legible», sobria, pretendiendo (y consiguiendo) que el lector comprenda y aprecie la labor del biografiado. Es evidente que J. L. G. B. ha debido recopilar una inmensa cantidad de material sobre Luis de Pablo, material que fácilmente hubiera dado pie a un libro doble o triple en dimensiones: el propio García del Busto indica en el Prólogo cómo la concisión de la serie le ha hecho renunciar a la transcripción de no pocas de sus conversaciones con Luis de Pablo. Esa misma renuncia conforma una obra carente de «paja», en la que nada es superfluo, y que, por encima de todo, se convierte en lo que su autor ambicionaba que fuera: el necesario y constante libro de consulta sobre el tema.

La ausencia de las —presumiblemente— deliciosas charlas con Luis de Pablo no constituye obstáculo para que García del Busto relate la vida de nuestro músico con atención a lo esencial: la actividad plural como conferenciante, promotor de conciertos, crítico e incluso abogado del creador de **Al son que tocan**; sus relaciones con otros miembros y grupos de la vanguardia artística española en los años 50 y 60 (y en este itinerario el libro de García del Busto tiene varios instantes de coincidencia narrativa con el de Tomás Marco, **Música española de vanguardia**, anterior al presente en una década); el esclarecimiento de hechos y situaciones polémicas (la postura de Luis de Pablo en el «Concierto de los XXV años de paz», en 1964, con la confusión onomástica de una misma obra, **Tombeau**, allí llamada **Testimonio**, o los avatares del filme **La Madriguera**, de Carlos Saura, con la censura, a causa, ¡precisamente!, de una secuencia musicada por el artista); la actuación, finalmente, de Luis de Pablo en Darmstadt, Royan o en Canadá, puntos cronológicamente relevantes del trayecto artístico y personal del músico.

La cuidada selección de apéndices facilita el examen de parcelas diversas tocadas por el biografiado; así, la catalogación de sus trabajos para el cine (Apéndice V), la recensión de libros escritos por el compositor (Apéndice IV), los cuadros sobre la actividad, esencial y definidora, de «Alea» bajo la dirección de su creador (Apéndice II), o los resúmenes de los «Encuentros de Pamplona»

MUSICA OTRA

Por LLORENÇ BARBER

LOS VIERNES «ELENFANTE»

Hay que hacer lo que se puede y no lo que se quiere, hacer lo que se quiere a partir de lo que se puede, hacer lo que se quiere con lo que se tiene, y, además, soñar imposibles.

Los Cursos de Creación Musical habían generado cierto potencial de ilusiones que se vieron estimuladas con el Festival de la Libre Expresión Sonora, y que alcanzaron su cima con el éxito y la euforia del ENSEMS-80.

Y con lo que teníamos, comenzamos. Así nació Elenfante: sin otros planteamientos que los de agrupar y promover toda iniciativa otra.

Músicas con ayuda de ordenador, mundanas, electrónicas, minimalistas, repetitivas y, en especial, cualquier tipo de música de contacto directo con el tiempo/espacio: músicas-improvisadas. Esto es, las músicas que, de una forma u otra, llevábamos practicando cada uno por libre o en grupos, y que precisaban una presentación conjunta para subsistir; necesitaban, en una palabra, que inventáramos Elenfante. Y lo inventamos DESDE LA ACCION. Así comenzaron, con el curso, los «Viernes Elenfante de Villalar-7» (una academia de Artes Plásticas donde se nos acogió con interés).

UNA SORPRESA LLAMADA NUTAR.—La Luna, cincuenta veces menor que la Tierra, tiene una masa considerable, que ejerce (principio de Newton) una atracción sobre la Tierra capaz de desplazar su eje. Ese efecto de giro excéntrico se conoce con el nombre de nutación.

Como es arriba, así es abajo. Nutar nació con un fin muy concreto: cultivar la música repetitiva, y hacerlo con todas sus exigencias. No olvidemos que ciertas músicas repetitivas son tan inexorables, predeterminadas y difíciles de interpretar como las más abstrusas músicas serialistas. (El período de nutación de la Tierra es exactamente de dieciocho años y doscientos veinte días.)

Simplemente dolor, de Ramón González, la primera obra interpretada por Nutar, toma como materia prima a moldear el biorritmo más cotidiano y evidente: la constante alternancia entre inspiración y espiración. Forzando, enfatizando, contrastando y concentrando los diversos ritmos de los intérpretes se consigue en **Simplemente dolor** una música cálida, expresiva y como ejerciendo una gran atracción (como es arriba, así es abajo) sobre el oyente.

Las aguas celestes, de Pere Estevan, tuvo una versión en el concierto que Nutar ofreció, el viernes 31 de octubre, para cuatro sartenes ligeramente percutidas. Fue la obra más estricta y virtuosística de la



PRESENTA
LA

ELENFANT
SENSION



VIERNES 19 DICIEMBRE 1980

LUNA 90. 2ª. 8 T. 1980

velada: cuatro células rítmicas de distinta extensión eran superpuestas y abandonadas al juego del continuo desfase producido. No obstante, el instrumento escogido, las sartenes con un algo de agua que al moverse generaba ligeros y hermosísimos «glissandi», contrasta con los objetivos y distanciadores órganos electrónicos o xilófonos utilizados por los más fríos músicos americanos que cultivan este género.

La obra con que se cerró el concierto, **Nutación**, es un trabajo colectivo en el que se plantea un diálogo a distancia; esto es, los intérpretes están esparcidos por la sala y unidos por la oscuridad. El estímulo de esta obra, en la que se equilibra la oportuna aportación personal de cada intérprete con el esquema previamente determinado, está a la base de **Natur**, título de la obra que Nutar presentó en el Festival 2000, en el Teatro Martín, el 8 de diciembre.

Natur es una obra-río en la que confluyen los diversos intérpretes (reforzados por una cinta pregrabada), tras andar buscándose (sonoramente), y aportando separadamente los elementos que, juntos, constituyen el «pattern», la matriz mil veces repetida/variada con que culmina la obra.

En el Colectivo Elenfante confluyen, como se ve, planteamientos distintos, e incluso contrapuestos, pero hay un común deseo de inventar situaciones y resolverlas en caliente. Así es como nacie-

ron las primeras «Elenfant Sensions»: encantadoras actuaciones, en las que todo es posible (desde un impecable solo de violín hasta la cuchicheta que más se adivina, o se ve, que se oye), pero para las que no «to er mundo é güeno», como daba a entender un crítico madrileño en una supuesta defensa del comportamiento de los músicos en todas las épocas.

Quizá las mejores sorpresas del Elenfante nos vengan de futuras «Elefant Sensions» que ya se plantean. (Atención al próximo Festival de la Libre Expresión Sonora: 25 de marzo, Universidad Complutense.)

El Eco-Grupo Instrumental es el componente aparentemente más convencional del Elenfante. A su cargo estuvieron los conciertos del viernes 14 y del viernes 21 de noviembre. Una plantilla variable, pero básicamente compuesta por piano, trío de cuerda, cuarteto de madera, percusión, guitarra, voz y electrónica, han dado vida, hasta el momento, a obras de Risset, Barber, E. del Cerro, Pepe Iges y J. Maderuelo. Todas ellas obras en las que el ordenador (esa máquina tonta que nunca se equivoca) ha jugado algún papel. Bastantes de estas obras han sido realizadas en el Seminario de Arte e Informática.

Glotis, grupo que ya se dio a conocer el curso pasado en el Festival de la Libre Expresión Sonora, condensa las búsquedas de ese trasmúsico que es Javier Maderuelo. Muchos años de activismo en la Poesía visual y/o Sonora, han dado paso a un Glotis especialista y maduro, cuyo campo abarca desde el caligrama a las «readings», desde la «sound-poetry» a la experimentación vocal o las músicas textuales.

El concierto que Glotis ofreció el 2 de noviembre estuvo todo él (exactamente noventa y dos minutos) dedicado a presentar la primera versión integral de los **62 Mesostics de Re Merce Cunningham** (1971), de John Cage, que se ha realizado en España. (La soprano Esperanza Abad, tan cercana a la vida y obras del Elenfante, ha interpretado tan sólo alguno de estos **Mesostics**).

La versión de los **62 Mesostics** resultó muy cagiana, esto es, cuidadosamente objetiva, fría, intentando en todo momento que la música pasara por los intérpretes neutramente, sin sufrir alambicados «procesos de». («Lo más inteligente que podemos hacer —escribía Cage en su famoso libro **Silencio**— es abrir de repente nuestros oídos y oír un sonido de golpe, antes de que el pensamiento lo convierta en algo lógico, abstracto o simbólico. Los sonidos son sonidos y los hombres son hombres».)

El último concierto de estos Viernes Elenfante estuvo a cargo del Taller de Música Mundana, quien presentó su último trabajo, **Te traeré un viento**, la misma obra que días más tarde llevaría al Festival 2000.

No seré yo, arte y parte del Taller, quien adjetive este trabajo. Tan sólo pondré de relieve el esfuerzo por recuperar unos «instrumentos», los cuernos, y el intento por rescatar las resonancias telúricas que guardan, al tiempo que, urgando en lo bello (es una constante en la música de los últimos veinte años, las distintas recuperaciones de lo sonoramente bello), se les somete a procesos de transformación, con ayuda de rudimentarias sordinas metálicas.

El título que da nombre al trabajo, **Te traeré un viento**, hace referencia a un lejano mundo musical brujeil (femenino), una manifestación más del ciclo cultural De la Gran Madre, que con el advenimiento de la modernidad ha sido reprimido e incluso «masacrado».

Para el semestre que comenzamos, el colectivo Elenfante traslada sus «viernes» al salón de Juventudes Musicales (calle del Pez, esquina a San Bernardo). Si nadie lo remedia, viernes tras viernes, lo más rico y tal de la nueva/vieja música, Orquesta Elenfante incluida (si tienes alguna idea, si sabes «algo» de música, si dispones de instrumentos que quieras «hacer sonar con», si tienes afición a dirigir y te falta orquesta, VEN, hay un hueco para ti), estaremos sonando fuerte en los VIERNES ELENFANTE DE LA CALLE DEL PEZ.

TEXTO PARA UN FESTIVAL

Tras demasiados años de apatía, de epigonismos falsamente vanguardistas, que ofrecían una música escleritizada y oficializada.

Tras demasiadas distancias, pretensiones y tecnicismos, que ahuyentan un público cuyo alimento sonoro lo constituyen cómodos y vasetomizados productos «standard».

Vemos nacer hoy, por contra, vestigios de algo «otro», todavía informe, que preludia un mundo nuevo: Actum, Ensem, Taller de Música Mundana, Festival de la Libre Expresión Sonora, Glotis, Piolín, Eco-Grupo, Nutar o Elenfante son algunos de los muchos vestigios que se vislumbran. Entre ellos aparece la húmeda y cálida sombra de ZAJ.

Distintos y diversos, todos participan de una perversa y polimorfa actitud post-moderna: La MUSICA O (EN)CANTA, O NO ES.

Esta llamada obsesiva por retomar la sensualidad de la música, por postular una música que levite (frente a la grave música de nuestros mayores), corre pareja con una intencionada pobreza (minimalismo le llaman algunos), que busca despertar fecundos ecos interiores.

LLORENÇ BARBER. Noviembre 1980

«Nadie comprende ya el lenguaje sensual, y los pájaros en el aire y las bestias en la selva lo comprenden de acuerdo con sus especies. Por consiguiente, el hombre debe reflexionar sobre aquello de lo cual ha sido despojado y tiene que recuperar en su segundo nacimiento.

Porque en el lenguaje sensual todos los espíritus hablan entre sí, no necesitan otro lenguaje, porque ése es el lenguaje de la Naturaleza.»

BOEHME

«Nutar ejerce una acción, similar a la de la Luna sobre la Tierra, en el mundo sonoro. Lo descentra, lo presenta bajo otra perspectiva, cíclica, sensual, tal vez incluso arrastrando el subconsciente de los espectadores.

Nutar es música. Música repetitiva, obstinada, como el temperamento hispano, sensual como su raíz árabe.»

CODA: Nutar es vida.

JAVIER MADERUELO

Si la música es ordenación en el tiempo y en el espacio de hechos sensibles de naturaleza sonora, no cabe duda de que la coherencia interna de dicha ordenación es imprescindible. Lo dicho, a secas, implicaría, no obstante, comenzar la casa por el tejado, puesto que nada es la cuestión de la coherencia interna si no está al servicio de la sensación-idea que deseamos expresar.

En su actual estado, por tanto, yo concibo la creación musical como un hecho consciente y más o menos deliberado de búsqueda de formas, lo más eficaces posible, para expresar las sensaciones-ideas que deseamos.

PEPE IGES, 11-XI-80



Viernes Elenfante

TEMPORADA 80-81 - PRIMER TRIMESTRE

«VILLALAR-7»

OCTUBRE: VIERNES, 31

NUTAR

MUSICA REPETITIVA

SIMPLEMENTE DOLOR..... RAMON GONZALEZ
LAS AGUAS CELESTES..... PEDRO ESTEVAN
NUTACION..... NUTAR.

NOVIEMBRE: VIERNES, 7

ELENFANT SESSION

(IMPROVISACION LIBRE)

NOVIEMBRE: VIERNES, 14

ECO-GRUPO INSTRUMENTAL

INHARMONIQUE..... JEAN-CLAUDE RISSET
REUNION..... JOSE IGES

NOVIEMBRE: VIERNES, 21

ECO-GRUPO INSTRUMENTAL

HIPNAGOGICA..... EMILIANO DEL CERRO
CINOTEMA N.º 2..... JAVIER MADERUELO

NOVIEMBRE: VIERNES, 28

GLOTIS

MUSICAS TEXTUALES

DICIEMBRE: VIERNES, 5

TALLER DE MUSICA MUNDANA

MUSICAS POST-ANTINEA

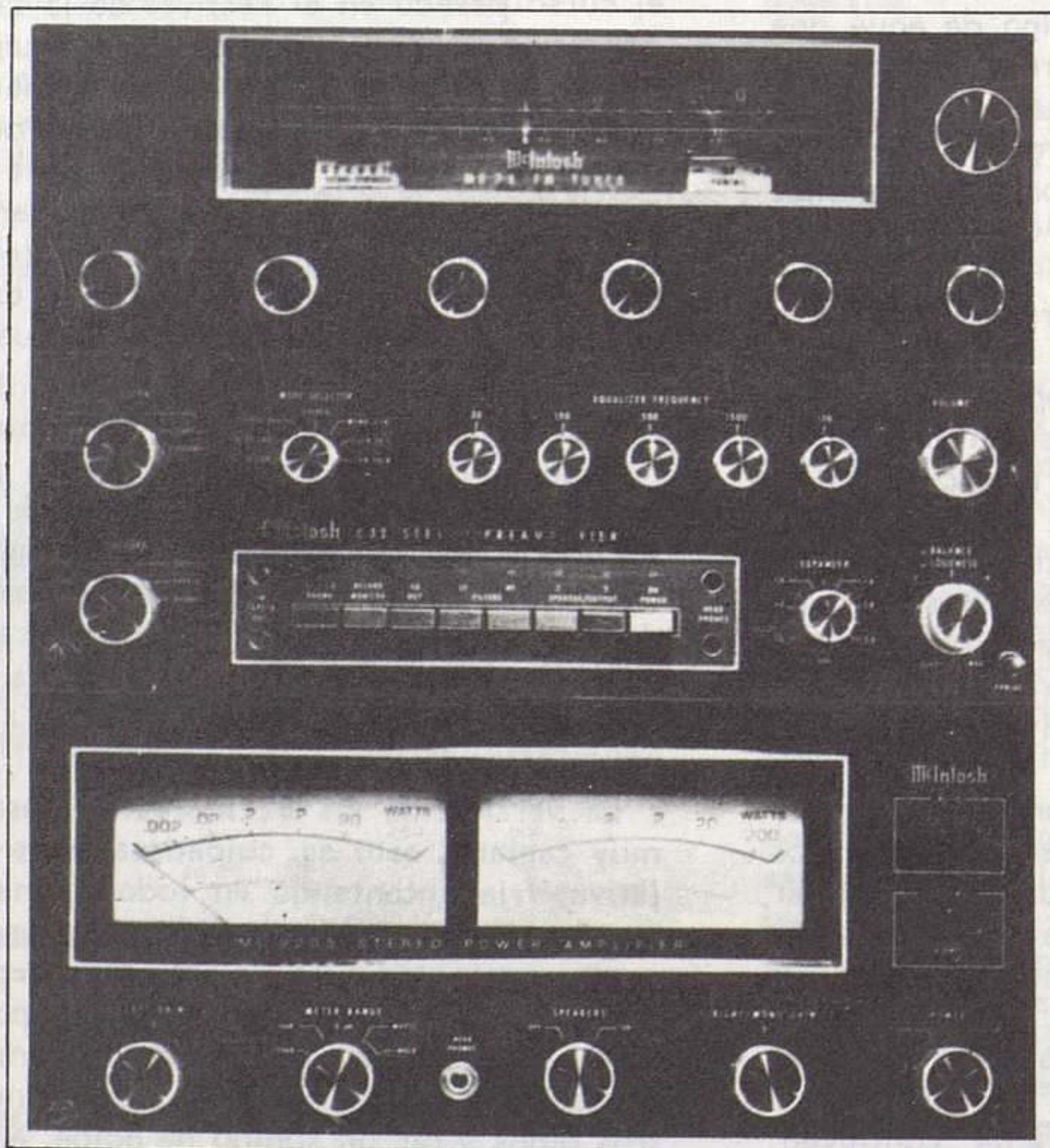
ESTOS CONCIERTOS SE CELEBRARAN EN LA ACADEMIA VILLALAR, VILLALAR, 7 (SEGUNDO PATIO SOTANO), A LAS 8 DE LA TARDE. LA ENTRADA ES LIBRE. EL AMBIENTE CORDIAL. VEN A ESCUCHARNOS. SE PUNTUAL, VALE LA PENA.

ELENFANTE: Mértres de la Ventilla, 15 - MADRID-29

Diploma reg. M. 37.529-1980-PPH0254

La calidad hecha sonido

McIntosh



SINTONIZADOR MR 78
PRE AMPLIFICADOR C 32
AMPLIFICADOR DE POTENCIA MC 2205



EL ARTE DEL SONIDO

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

DON TADDEO IN BARCELONA

Por «I TADDEI»

APRETADA AGENDA MUSICAL TEMPORADA GRAN TEATRO DEL LICEO (II)

«ELISIR D'AMORE» (Donizetti), 6, 9 y 14 de diciembre de 1980.

Esta amable pieza, situada a medio camino entre el estilo florido rossiniano y la ópera romántica italiana, es una de las pocas obras de su autor que no han dejado nunca de representarse habitualmente en nuestro Liceo desde que se estrenó en 1848. Esta vez ha reaparecido con un reparto que, sin ser homogéneo, fue satisfactorio en líneas generales, y con un protagonista que podemos considerar como uno de los más adecuados del momento actual: Eduard Giménez.

Creemos que ha llegado el momento de incluir a este notable tenor lírico ligero catalán entre las grandes figuras de que puede estar orgullosa nuestra familia musical. Eduard Giménez es un cantante para el que las obras del siglo XVIII italiano (Cimarosa), algunos títulos mozartianos y rossinianos y el Donizetti ligero no tienen secretos. Es contratado habitualmente en Italia y en otros muchos países europeos y americanos como el especialista más idóneo para estos «roles», especialmente ahora que Luigi Alva se halla en el ocaso de su carrera. Además, Eduard Giménez une unas facultades vocales muy notables («fiato», agilidad, sensibilidad musical) unas dotes consumadas de actor. En el Liceo, Giménez fue el pueblerino algo primitivo, aunque enamorado que encarna a «Nemorino»; sufrió los desaires de «Adina» con la paciencia y la tristeza en su grado justo; se entusiasmó con el brebaje como lo hubiera hecho cualquier «tonto del pueblo» y luchó por conquistar no sólo las simpatías de la casquivana protagonista, sino las de todo el público, que premió su labor con notables ovaciones. Su voz ha ganado consistencia, además, en estos últimos años, y si no es todo lo bella que fue la de Tito Schipa, pongamos por caso, tiene un registro de matices más que suficiente para dar color a situaciones de distinto signo, y una agilidad y una claridad destacadas.

Adriana Anelli fue una «Adina» positiva. Su voz no tiene nada de particular en cuanto a timbre, pero tiene una agilidad considerable y salvó los difícilísimos escollos de su intervención en el último acto (escollos que, como no son muy aparentes, nadie valora como debiera) con facilidad y naturalidad.



(FOTO A. BOFILL)

NEMORINO-GIMENEZ: LA ESTUPENDA ENCARNACION MUSICAL Y ESCENICA DE UN PERSONAJE.

Enric Serra, aunque con medios vocales que no sobrepasan un nivel correcto, hizo un notable «Belcore», porque también es un actor consumado y el papel resulta agradecido. Desgraciadamente, en la última representación (que fue la que transmitió posteriormente TVE en su programa mensual de enero de 1981) fue sustituido por Vicenc Esteve, quien, pese a su buena voluntad, resultó muy inferior. Esteve es un barítono que actualmente puede desempeñar partes pequeñas con corrección, y no dudamos de que puede llegar a mucho más en el futuro, pero actualmente es prematuro que se le confíen papeles como éste, en el que hay demasiadas dificultades para que pueda superarlas con comodidad.

En el papel de «Dulcamara» se presentó un bajo en estado ruinoso, Federico Daviá, quien pudo superar la tempestad que sus ostensibles fallos hubiera merecido gracias a una actuación teatral simpática y un desparpajo considerable. El último día fue felizmen-

te sustituido por Nelson Portella, cuyo resultado fue bastante mejor.

Finalmente, en el papel de «Giannetta» se destacó María Antonia Martín Regueiro, quien con su contagiosa simpatía hizo notar su presencia mucho más de lo que el exiguo papel le concedía. Acertada fue la dirección escénica de Vittorio Patané, y graciosos los decorados milaneses de Sormani, del mismo estilo que los de la *Cenerentola* del año pasado.

«DON GIOVANNI» (Mozart), 13, 16 y 20 de diciembre de 1980.

Pocas veces se logra, en el Liceo, que las óperas de Mozart den de sí todo lo que potencialmente llevan dentro, y que puede hacer las delicias de una representación cuando se cumplen unos mínimos de calidad, buena voluntad e interés por parte de los responsables de la puesta en escena. Una especie de fatalismo, rutina o complejo de trámite se suele imponer, y el resultado acaba por descorazonar a un público que todavía no ha descubierto verdaderamente al gran Mozart teatral.

En esta ocasión *Don Giovanni* tuvo un tratamiento mediocre, sin ser totalmente negativo. El reparto era medianamente adecuado, debiendo figurar en el capítulo positivo, a pesar de sus ostensibles fallos en su última aria «Non mi dir», la soprano Luisa Bosabalian, quien nos tememos que ha llegado tarde al Liceo para demostrarnos su calidad, ahora ya en declive. Con todo, su «Doña Anna» fue, salvo en el aria citada, cuyas notas picadas fueron francamente deficientes, una intérprete de voz densa, rica y de actitud digna y majestuosa. A su lado cabe citar una desigual pero en conjunto aceptable «Elvira» de Adelaide Negri, quien tuvo momentos brillantes y otros simplemente pasables. Tampoco fue censurable el «Don Juan» de Nelson Portella, un tanto corto de voz y energía para este vital personaje, pero con agilidad y presencia física adecuadas. Raimundo Mettre es un tenor mozartiano que intenta experimentar con la *mezza voce* en los pasajes líricos de sus arias; al hacerlo, suele fracasar estrepitosamente en su intento. Pero cuando canta con normalidad cumple adecuadamente.



(FOTO A. BOFILL)

CABALLE-CARRERAS-WEIDINGER- SARDINERO-SERRA-VINCO: «LA BOHEME» A CLAMADA POR EL PUBLICO.

En lugar del Ivo Ingram anunciado, ejerció de «Leporello» el cantante de color Pedro Liendo, notoriamente insuficiente como actor para el personaje, pues quedó como un descolorido Cantinflas en las escenas cómicas, y con medios vocales bastante limitados. Por si fuera poco, no se sabía el papel, y cometió constantes desaciertos y entró a destiempo en más de una ocasión.

Mal Vicenç Esteve en el papel de «Masetto», para el que su situación actual no es todavía adecuada; nos remitimos a lo que hemos dicho de este cantante, que mejorará, sin duda, en el comentario sobre *L'Elisir d'amore*. Muy positivo, en cambio, dentro de unos medios vocales suficientes, pero no generosos, Antonio Borrás como «Comendador», uno de sus mejores papeles hasta hoy.

La dirección escénica de Vittorio Patané fue, en contraste con la de *L'Elisir d'amore*, primitiva y sin gracia. Como es ya costumbre -diríamos vicio-, hizo cantar a «Don Ottavio» su aria «Il mio tesoro», en cuyo texto habla a otras personas, completamente solo en el escenario. Y no se preocupó mucho de que tuvieran sentido las entradas, salidas y movimientos de los personajes en escena. Los decorados eran de colores otoñales y francamente agradables a la vista, aunque no siempre adecuados a la escena que ocurría en cada momento; los del cementerio eran los únicos que, además, resultaron pobres. Dirección de orquesta discreta de Alexander Sander, con los fallos inevitables de costumbre, pero sin cebarse, afortunadamente, en ellos.

«MANON LESCAUT» (Puccini), 21 y 23 de diciembre de 1980.

Manon Lescaut es una de las obras más complejas a que se pueden enfrentar cantantes, orquesta, coro y director. En su partitura, Puccini plasmó toda su sabiduría técnica e interpretativa, cuya realización requiere una enorme preparación en todos los aspectos por parte de los participantes en la ópera. Obra de exigencias vocales grandes para «Des Grieux» (tenor «pinto» semejante al protagonista de *Andrea Cheniér*, con poten-

cia suficiente para atravesar la densa orquestación y ascensiones a los «Si» y «Do» altos) y para «Manon» (dos octavas sometidas al verismo orquestal), amén de la profundidad psicológica de estos personajes. *Manon Lescaut* no es obra nueva para Montserrat Caballé, aunque raramente la haya ofrecido sobre el escenario (por primera vez, y en el Liceo, en 1964). La ciencia canora de la Caballé, de todos conocida, no es aplicable a esta ópera, ya que no puede afrontar una serie de realidades presentes en la obra e incompatibles con dicha ciencia; entre otras, vocalmente, el cantar en las zonas media y grave de la voz con orquesta quasi-sinfónica; interpretativamente, por la necesidad de una dicción dramática netamente verista. En la primera de las dos representaciones Caballé se mostró, además, con una cierta inseguridad (quizá debida a los años transcurridos desde su última asunción del «role»), que le hizo «atacar» con suma cautela su parte. En la representación del día 23 esta inseguridad desapareció, aunque continuaron insalvables los problemas antes apuntados. Momentos aislados, en los que brilló el «sistema» Caballé (en cierto modo, «In quelle trine morbide», por doquier, la potencia y seguridad de los agudos), no justifican de ningún modo una interpretación. Francisco Ortiz mostró los mismos problemas vocales que en *Norma*; es decir, por encima del «Sol», la emisión se hace curiosamente hacia atrás, con lo que la parte aguda se resiente, pierde potencia; el color de la voz cambia, y hay siempre la posibilidad de algún «accidente». Se mantiene invariable la calidad intrínseca del instrumento con ausencia de cualquier logro musical o dramático. Buena interpretación de Vicente Sardinero como «Lescaut», y sin mención todo lo demás, coro incluido, excepto una excelente prestación de Raquel Pierotti como el «Músico» del segundo acto. Carlo Felice Cillario reapareció en el podio tras años de ausencia en el Liceo, logrando su mejor actuación hasta la fecha. La Orquesta respondió correctamente a la versión en el más puro estilo verista del director.

«LA BOHEME», EL EXITO DE PUBLICO DE LA TEMPORADA - 28 y 30 de diciembre 1980 y 2 y 3 de enero de 1981.

Con el Liceo abarrotado en las cuatro representaciones se llegó al previsible gran éxito de público de la temporada, tanto por la obra como por sus intérpretes. En *La Boheme*, Montserrat Caballé se encuentra con la suavización vocal e interpretativa de las dificultades puccinianas que le plantea *Manon Lescaut* (aquejada de un resfriado, la diva se recuperó en gran medida en la última representación). Caballé no es en *La Boheme* lo que en el Liceo han sido Capsir, De los Angeles, Tebaldi o Zeani, todas memorables. O lo que como interpretación completa en nuestros días puedan ser Freni, Cotrubas o quizá Te Kanawa. Es una cuestión de personaje, de emoción intensa, de encanto en sencillez expositiva, todo ello difícil para la Caballé. Pero ella puede también «cantar» (su gran recurso) a «Mimi». Entonces, los momentos en que puede hacerlo se transforman en inimitables por cualquiera de las tres sopranos citadas de hoy: la frase «Ora permetta che accenda il lume. E tutto passato», el «pianissimo» maravilloso en «di primavere», en su aria del primer acto. Interpretativamente lento, aunque bello, «Si, mi chiamano Mimi»; demasiado lento «Donde lieta uscì», y realmente extraordinaria la muerte: aquí sí que Caballé logró aunar palabras y hermosos sonidos en clima de emoción. De José Carreras como «Rodolfo» nos remitimos al comentario de nuestro compañero Arturo Reverter (RITMO, número 504) sobre la actuación del tenor en el mismo «role» en el último Festival de la Opera de Madrid, pues coincide, en líneas generales, con nuestro punto de vista. Muy superior este «Rodolfo» de Carreras al del mismo tenor, en el Liceo, en 1977; aria y dúo final del primer acto, transportados. Estupendo segundo acto de Christine Weidinger como «Musetta»; quizá desde Lolita Torrentó no oíamos «cantar» el «Vals» en lugar de gritarlo. Bien de voz y de estilo Vicente Sardinero como «Marcello», personaje que tantas veces nos ha ofrecido en el Liceo y que, evidentemente, domina. Y excelencia de Enric Serra como «Schaunard» y de Ivo Vinco como «Colline», éste último en la línea de «recuperación» vocal que se inició en la última *Gioconda*. Decorados ya conocidos de Anguerra, efectiva dirección escénica de Monjo y orquestal de Eugenio M. Marco, sin poder decir nada nuevo de este último, en cuanto a sus habituales características.

UNA «CARMEN» SIN PENA NI GLORIA 4, 6, 8 y 10 de enero de 1981.

Hay días que una representación no acaba de cuajar, sin que existan unas razones específicas y convincentes que lo expliquen completamente. Este es el caso de la «Carmen» que nos ocupa que, para el éxito, contaba «a priori» con la presencia de Fiorenza Cossotto, en el «role» protagonista, y de Daniel Lipton, del que teníamos un buen recuerdo como director improvisado de la conflictiva *Cenerentola* del año anterior, como concertador. Sin embargo, se produjo una falta de comunicación entre intérpretes, dirección y público que hizo «pasar» la representación; Lipton no logró sacar a la orquesta del sonido gris de la cuerda, de esa falta perenne de homogeneidad del metal; debe destacarse la intervención de Salvador Brotons en el intermedio del tercer acto, con un nivel muy superior a sus compañeros.

Una de las cosas más positivas de estas funciones fue el hecho de que el Coro cantara en francés, como el resto de los intérpretes.

con lo que creemos se ha dado un primer paso para conseguir que las obras se canten en su idioma original o, al menos, en aquellos idiomas tan corrientes, operísticamente hablando, como son el francés y el alemán. La actuación del Coro fue del estilo de anteriores representaciones, desajustados en algunos momentos (primer acto, sobre todo los varones), y algo mejor en los postreros actos.

Dentro del capítulo de intérpretes hablaremos, en primer lugar, de Fiorenza Cossotto, que a pesar de contar con un público fiel no consiguió galvanizarlo hasta el último acto; con todo, su ascensión del personaje fue poco ortodoxa y quizá excesivamente teatral, sin dificultades en el plano vocal. Guy Chauvet venía precedido de cierta fama y, realmente, nos defraudó un poco; su voz es importante, pero presenta serias dificultades de pase de voz, y en los registros altos, y nos dio una versión del personaje algo distante, falta de apasionamiento, tan normal en los tenores latinos. Tuvo cosas interesantes, pero su actuación fue deslucida por los defectos antes apuntados. Menos que discreta Elena Baggione, en un papel inadecuado para su voz y su estilo interpretativo; y totalmente inadecuado, vocalmente, Gian Koral. Dentro del cuarteto de contrabandistas debe destacarse la «Frasquita» de lujo de Raquel Pierotti, y el buen hacer de Cecilia Fondevila, estando el resto de comprimarios a nivel bastante inferior.



(FOTO A. BOFILL).

FIORENZA COSSOTTO O LA ÚLTIMA GRAN MEZZO-SOPRANO ITALIANA HASTA HOY; LA VOZ, AUN SINGULAR, AL SERVICIO DE LA MUSICALIDAD Y TEMPERAMENTO INDESMAYABLES.

Correctos los decorados de Claude Perrier, que ya conocíamos, y muy floja la dirección escénica de Gianpaolo Zenaro, con unas proyecciones luminotécnicas discutibles y con detalles de falta de cuidado. Debe mencionarse la discreta intervención del cuerpo de baile (?), que vio mermada su actuación en el último acto, al suprimir el «ballet», tradicionalmente incluido, de *L'Arlesiana*.

UNA «TRAVIATA» SIN HISTORIA, - 11, 15, 17 y 20 de enero de 1980.

Conocíamos ya la «Violetta» de Mariana Nicolescu por haberla cantado en este mismo teatro hace dos años, y esta nueva actuación nos ha permitido confirmar que

su interpretación de la heroína verdiana es muy «sui generis», alcanzando su particular visión del personaje su cota más alta en el primer acto, difícil escollo que requiere una soprano con extensión en el registro agudo y una gran facilidad para ciertas agilidad; de ahí que antiguamente esta obra era cantada por sopranos ligeras. Nicolescu, siendo una cantante muy correcta, no anda sobrada de ninguna de estas características y adapta la obra a sus condiciones, con lo que resulta una interpretación llena de pausas excesivamente largas, de «tempi» lentísimos (que contrastaron con los del resto de cantantes, y de los que el propio director concierta en los fragmentos en que no interviene la soprano) y de unas libertades en las agilidad y en el registro agudo excesivas. Con todo, el buen hacer de la cantante nos dio también momentos interesantes.

Antonio Blancas, que no posee una voz excesivamente voluminosa y timbrada, cumplió con profesionalidad, quedando limitado en los registros extremos y en aquellos momentos de mayor dramatismo vocal; en muy inferior categoría, el tenor Vincenzo Bello, de voz blanca y caprina, con una actuación que preferimos olvidar. Correcta la intervención de Cecilia Fondevilla, y muy flojos el resto de comprimarios. Creemos que Diego Monjo ha hecho, hace y puede hacer interesantes cosas en el Liceo, pero dado el estado actual de su voz, no debería cantar.

Párrafo aparte merece la dirección de Gerardo Pérez Busquier, de quien hemos oído cosas mejores, pero este año no nos ha convencido; por un lado, permitió los «tempi» fuera de lugar de Nicolescu; por otro lado, no consiguió sacar a la Orquesta de su sonido amorfo, sobre todo los violines, empezando por el concertino, nada convincente ni por sonido, ni por técnica. Flojo el Coro en las intervenciones del primer acto, y algo mejor en el tercero. Los decorados nos parecieron correctos en el primero y tercer acto, con un exceso de cortinaje en el segundo, siendo obra de Constantino Anguera. La dirección escénica de Gianpaolo Zenaro fue superior a la que exhibió en *Carmen*, aportando ideas, y mejorando el nivel escénico de los comprimarios, salvo en las entradas y salidas del segundo acto.

LOS CONCIERTOS DE PROMUSICA REPARACION DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES

Coincidiendo con la primera representación de *Tosca* en el Liceo, el Patronato Pro Música, estrenaba su temporada con la Orquesta Sinfónica de Londres bajo la batuta de André Previn y la colaboración de Cho-Liang Lin. Este jovencísimo violinista domina la técnica de su instrumento a la perfección; poca cosa más, en este aspecto, podrá aprender a lo largo de los años. Un sonido dulce, nunca áspero; afinación perfecta, denso y a la vez bastante transparente, le define. No obstante, el *Concierto para violín y orquesta en Re menor, op. 47*, de Sibelius, ofrecido, aún estando muy bien ejecutado, no llegó a descubrir nada más que la perfección técnica citada. Se necesita más sutileza, más vida interna y más romanticismo (un poco en el sentido exagerado del término) para servir esta obra, que, por otra parte, está falta de recursos melódicos apasionados y tiende a cansar si se descuida la necesaria expresión artística y emocional. El acompañamiento de Previn estuvo bien, más inspirado que el solista, pero tampoco convenció demasiado, aún extrayendo de la Orquesta Sinfónica de Londres todas las numerosísimas virtudes

ya conocidas por otras visitas a nuestra ciudad.

No obstante, lo que adquirió tintes de acontecimiento fue la versión ofrecida de la *Sinfonía número 10 en Re menor, op. 93*, de Dimitri Shostakovich. La soberbia Orquesta que dirige André Previn nos deslumbró con su esplendor: ¡qué cuerdas, qué flauta, qué «chelos» y contrabajos, qué clarinete, qué todo! El primer movimiento, «Moderato», fue expuesto con todo su encanto y misterio (un poco «a lo Bruckner»), consiguiendo perfectamente el «climax» sin solución que requiere la obra. El segundo movimiento, dicho con verdadera furia, explotó al máximo las posibilidades de los metales, que en momento alguno taparon al resto del conjunto. Sabiamente, Previn mantuvo la ansiedad sin relajar deseada por el compositor, mediante la plena utilización de la orquesta, el misterio suscitado con anterioridad. El director se mostró muy atento a los detalles dinámicos y tímbricos que pueblan el tercer movimiento (maderas, platos...), disponiendo hábilmente los planos e intensidades sonoras, para concluir en un movimiento final exuberante, aunque no dislocado. Realmente, una muy buena versión de la *Sinfonía número 10* de Shostakovich.

El segundo concierto de la Orquesta Sinfónica de Londres acaparó aún más la atención, debido a la presencia de André Watts en el *Concierto «Emperador»*, de Beethoven, que se ofreció en la segunda parte, completándose el programa en la primera parte con una amplia selección de números del «ballet» *Romeo y Julieta*, de Prokofiev. Este último tipo de obras son las que tradicionalmente «le han ido» a un director como Previn, en cuyas manos la L.S.O. suena entre las cinco mejores orquestas del momento. La efusividad de su gesto, la respuesta rápida y certera de los músicos a sus indicaciones (aunque el gesto y la misma presencia del director no sean, precisamente, elegantes) dieron como resultado una muy bella creación del «ballet», particularmente en los números «Capuletos y Montescos», donde la Orquesta mostró todo su poderío sonoro, su precisión de ataque en las cuerdas, su claridad de texturas antes aludidas, su arte; «Romeo y Julieta» y «Romeo en la tumba de Julieta» fueron llevados por Previn con un cuidado, exquisitez y morosidad no exenta de morbidez.

Indudablemente, André Watts no es el pianista mejor escogido, «a priori», para una interpretación del *Concierto para piano y orquesta número 5, en Mi bemol mayor, op. 73, «Emperador»*, de Beethoven. Su exagerado (en el buen sentido) romanticismo, sus «rubati», sus cambios de «Tempo», su manera de tocar, que en modo alguno puede dejar indiferente, pueden ser demasiado para Beethoven. Y, realmente, la versión que oímos fue atractiva, hermosa, conmovió; nos entusiasmó o nos exasperó; todo ello pudo llevar a ocurrir, lo que no existió, en su interpretación, fue el estilo beethoveniano tradicional. Y, además, ello se hizo más evidente por la contradictoria versión que de la obra ofrecieron pianista y dirección: por parte de esta última, contención en la visión romántica. El que no se resintiera toda la interpretación global con las concepciones distintas al podio y al piano fue debido a la capacidad de Previn para acompañar. Como colofón, constatar la expresión facial de Watts, a ratos patética, a ratos evocando intrascendencia, que puede llegar a producir cierta sensación de mascarada: es connatural a su personalidad.



VERSION PERSONALISIMA Y SUGESTIVA DEL «EMPERADOR» BEETHOVENIANO; ARTIFICES, WATTS-PREVIN.

IGOR OISTRAKH

Igor Oistrakh, hijo del que fuera famosísimo David Oistrakh, violinista como su padre, nos ofreció un recital el 23-1-1981, acompañado al piano por su esposa, Natalia Zertzalova. Con un programa, en principio, bastante atractivo, su actuación no sobresalió por nada en particular. Con una técnica depurada, con un bello sonido, siempre afinado, de poca fuerza y volumen; con todo ello, es incapaz de superar la barrera que media entre lo hermoso y lo genial. Sus ejecuciones no encierran mensaje alguno y no llegan a pasar de lo bello a secas.

En este contexto, la **Sonatina en La menor, Op. 137, 2**, de Schubert, quedó desvaída, con poco interés, sin traducir el particular intimismo y lirismo del mundo de Franz Schubert, que debe ser conjugado con su relativo respeto al elemento formal. El acompañamiento del piano, siempre en segundo plano fue conciso, como en todo el resto de la velada. La **Sonata en Do menor, número 3, Op. 45**, de Grieg, no tuvo aquella especial belleza que le dan sus románticos temas melódicos, y las **Cinco Melodías, op. 35 bis**, de Prokofiev, fueron interpretadas con exactitud idiomática, pero también desprovistas de un aliento vivificador, siempre necesario en toda manifestación artística. Con todo, en esta obra se dio la mejor parte del piano de la Zertzalova, quien cuidó más sus matices y dicción musical. La célebre **Chacona**, de Bach, única obra interpretada por violín solo, y donde Oistrakh dio la sensación de mayor entrega, fue bien traducida, con adecuados acentuación y ritmo barrocos, pero le faltó, no obstante, cierta garra.

Correspondiendo a unos aplausos intensos, pero no arrebatados, el dúo se dignó ofrecer hasta tres «propinas», paliando en parte el escaso contenido material del concierto programado. En resumen, un concierto bello, pero intrascendente.

LA ORQUESTA DE LA CIUTAT

Como continuación de la temporada de la Orquesta, los días 6 y 7 de diciembre

ofreció Salvador Mas un programa bello y atractivo, con resultados altamente irregulares en cuanto a interpretación. Tras un interesante comienzo con **Dos soliloquis**, de Joaquim Homs, se nos dio una más que satisfactoria versión del **Concierto para violín**, de Mendelssohn, para terminar la sesión con una desastrosa interpretación de **Así hablaba Zarathustra**, de Richard Strauss. Irregularidades a las que ya estamos acostumbrados quienes seguimos de cerca la evolución de nuestro primer director.

Los dos fragmentos citados del compositor catalán contemporáneo Joaquim Homs pertenecen a una serie de siete **Soliloquis**, escrita en 1972, inicialmente para piano y orquestada más tarde. Construidos dentro de la lógica del atonalismo, son obras de viva elocuencia y rico contenido expresivo, como demostró, sin evidentes problemas, la interpretación que escuchamos.

Pero la verdadera sorpresa interpretativa de esta ocasión nos la dieron Salvador Mas y Christiane Edinger en el **Concierto para violín**, de Mendelssohn, del que ofrecieron ambos una versión realmente muy hermosa. La solista berlinesa se nos reveló como una consumada violinista, tanto por su técnica (afinación segurísima, agilidad, volumen sonoro) como por su madurez interpretativa y su capacidad para el fraseo y el matiz, cualidades todas sorprendentes en una artista totalmente desconocida para nosotros. Su actuación fue intachable en todo momento, tanto en el **Concierto**, por su admirable gusto para cantar los bellos temas, como en el prelude de la **Tercera «Partita»** de Bach, que interpretó como bis, donde impresionó por su agilidad y justeza estilística. En cuanto al director, hemos de elogiar su compenetración con la solista y su capacidad para erigirse en cointérprete de la obra, mostrando un gran dominio y habilidad para llevar la Orquesta, a la par del violín, deteniéndose en los momentos más expresivos, y desarrollando gran viveza en los «tutti». La OCB respondió con gran profesionalidad.

Sin embargo, no todo fue feliz en este concierto, pues lo de la segunda parte, con una de las obras más difíciles de Strauss en los atriles, fue harina de otro costal. Ni nuestra Orquesta posee en este momento el grado de precisión técnica, colorido tímbrico y afinación que requiere la partitura, ni Salvador

Mas la madurez para ofrecer una visión de conjunto, sin perderse en el complicado universo sonoro de la obra. Ciertamente, la batuta, dedicada a destacar voces y detalles originales, no alcanzó a revelar el hilo discursivo que vertebra la obra, ni a mantener vivo el interés. Respecto a la Orquesta, basta con evocar la primera nota de las trompetas, totalmente roncas y destempladas, para indicar que ésta fue una de esas lamentables ocasiones donde, salvo honrosas excepciones (trompas, contrabajos), no se alcanzó ni el más elemental nivel de mera ejecución de notas.

Para el quinto concierto de la temporada (13 y 14 diciembre 1980) el Patronato de la Orquesta Ciudad de Barcelona contrató a Bernhard Klee como director invitado. Klee va siendo conocido como un director que, aún siendo joven, es serio y responsable, y que acertadamente encamina, por ahora, sus pasos hacia un género de obras no siempre bien tratadas por la memoria de los músicos, aficionados y programadores de conciertos (ha grabado para DG algunas sinfonías primeras de Haydn, los **Conciertos para flauta**, de Mozart; **Las alegres comadres de Windsor**, de Nicolai y, últimamente, **Der Wildschütz**, de Lortzing), con visión viva y detallista de este tipo de obras. Faltaba por escuchar, pues, qué podía hacer con obras de Beethoven (su antigua grabación del oratorio **Cristo en el Monte de los Olivos** no fue una revelación), Debussy y Ravel.

En primer lugar, hay que destacar que Debussy no es lo suyo. Los dos Nocturnos ofrecidos «Nubes» y «Fiestas» fueron dirigidos queriendo controlar mucho la Orquesta, en una versión trabajada, pero de tiempos demasiado lentos y desmayados, sin que el particular aire impresionista llegara a conseguirse. Tampoco ayuda a esto último la O.C.B., en la que estuvieron mejor las cuerdas, pero bastante mal las maderas y, definitivamente mal, las trompetas (que en lo que va de temporada tienden a desafinar ostensiblemente), más un cuidadoso timbal, instrumentista realmente apreciable que, tristemente, fue sustituido en Beethoven.

Para el **Concierto para piano y orquesta en Sol mayor**, de Maurice Ravel, se contó con una verdadera especialista de la obra, la pianista Rosa Sabater. Es evidente que tiene la obra estudiadísima y que, dominadas que

han sido todas las dificultades técnicas, se entrega a un minucioso análisis (y sabia exposición) de los elementos y detalles que conforman la composición, conjugándose plenamente dentro de la orquesta (dado el importante papel que ésta interpreta) en un diálogo, tan claro al estilo compositivo de Ravel, no sin dificultades por parte de los solistas instrumentales y la dirección.

Como era de esperar, Klee quiso demostrar todo su arte en la **Sinfonía número 8 en Fa mayor, op. 93**, de Beethoven. La concepción que «a priori» pudo haber tenido de la obra sería francamente interesante, si la Orquesta le hubiera dejado exponerla. Fue realmente penoso (y, por momentos, cómico) que el director, entre el segundo y tercer tiempos, debiera «enseñar» a los violines a llevar el arco con un gesto que apreció toda la sala. No obstante, por lo que pudimos llegar a apreciar, Klee compuso un primer movimiento rápido y algo mecánico, mejorando en el «Allegretto scherzando» subsiguiente, en el «Minueto» y acabando con un «finale» realmente bien resuelto, en la medida justa de ritmo, esforzándose en controlar a los instrumentistas y en enseñarles a interpretar. Colegimos de todo ello que Klee podría haber sido un director muy beneficioso para la Orquesta Ciudad de Barcelona, si hubiera tenido la oportunidad de trabajar por un tiempo más amplio con ella, programando obras del repertorio clásico y dando forma al conjunto: en fin, vimos lo que Bernhard Klee podría haber llegado a conseguir.

El siguiente concierto (21-XII-1980), bajo la batuta de Salvador Mas, se inició con un desacorde de la madera, que presagiaba una **Sinfonía 100** de Haydn horrorosa, aunque luego el desarrollo fue muy apreciable, si se exceptúa un cierto atropello de las diferentes partes de la orquesta en el «Presto» final, debido a la falta de gesto decidido por parte del director. Esta misma impresión nos causó al iniciarse los **Tres responsos de Nadal**, de Narcís Casanovas; la inseguridad de los intérpretes dio un resultante más bien mediocre de unos fragmentos que contienen en sus notas todo el regocijo de la fiesta navideña.

Entre el público se esperaba con cierta impaciencia el **Magnificat**, de J. S. Bach, cosa que hizo que las dos **Antífonas**, de Cererols, una de las cuales, el «Salve Regina», con doble coro, pasasen sin demasiado interés. El **Magnificat** desplegó todo el aparato de una orquesta barroca, coro y cinco solistas, que nos dieron una versión más bien ingenua, en ocasiones de gran calidad y en otras tan mala que sentíamos estar presentes.

Las voces de los solistas eran muy desiguales; al lado de una Carmen Bustamante o de una Young Hee Kim Lee (soprano segunda), muy a la altura de su papel, había una Yoshie Tanaka, contralto, que si bien logró momentos muy aceptables tuvo también indecisiones, esperando el gesto del director, y unas voces masculinas, Suso Mariategui, tenor, y Alfonso Echevarría, de baja calidad.

La parte de coro de las obras de Casanovas y Bach estuvo a cargo del Cor Madrigal, entidad que dirige Manuel Cabero; no queríamos cargar las culpas de la inseguridad con que interpretaban las partes a un coro que ha dado suficientes pruebas de labor bien hecha, pero obras como el **Magnificat** requieren un trabajo previo que sólo un coro estable, que pueda, igual que la OCB., concentrar sus esfuerzos en la preparación de la temporada, puede realizar.

En fin, nos tememos que el público barcelonés fiel a los conciertos de la OCB acabe por acostumbrarse a estas versiones y no se atreva a exigir más calidad y mayor presupuesto para sus músicos.

El año 1981 se inició en la OCB con la perspectiva de la celebración del centenario

de Bela Bartok, del que en su honor se vienen ofreciendo siete de sus partituras más famosas: **Tres conciertos para piano, Concierto para violín, El Mandarín maravilloso, Música para cuerdas, percusión y celesta** y el **Concierto para orquesta**. Encomiable decisión para una orquesta la de programar obras de la dificultad técnica de las citadas, habida cuenta la calidad de nuestra OCB.

La primera sesión dedicada a esta conmemoración (17 y 18 de enero de 1981) contaba con la participación del director Peter Keuschnig y la colaboración del pianista Adam Fellegri, que sustituía al anunciado Joseph Kalichstein. El **Concierto número 1 para piano y orquesta**, de Bela Bartok, fue dicho con todo el vigor que requiere, y más todavía, si ello es posible, con la colaboración de una percusión, en general, desatada. El pianista supo modular con maestría las intensidades sonoras (demostrándolo luego con la **Música de noche**, que ofreció como bis), y dijo su partitura con aplomo y gran efectividad sonora. La Orquesta, luego de traspapelarse un tanto al principio, cogió las riendas, sobre todo las de los metales y maderas, con cierta elegancia. De resultar así la serie bartokiana, podemos esperar sacar provecho del centenario.

En la segunda parte se ofrecía la **Música para cuerda, percusión y celesta**, que sea por el cansancio del director, que se movió muy expresivamente a lo largo del concierto; sea por un cierto desaliento de la Orquesta ante la noticia del fallecimiento de un miembro

del conjunto, Sebastià Soler, fue una larga y desafortunada tortura para los oídos, sobre todo a causa de la cuerda alta, que a lo largo de todo el concierto dio muestras de su desacuerdo y desgana.

Todo ello después de una Sinfonía 35 de Mozart, que se nos antoja un mal relleno para un concierto de la índole del que comentamos, sobre todo si se tiene en cuenta la versión anodina y a veces desafinada que se nos dio. Decididamente, convendría revisar el criterio de dedicación de nuestra formación orquestal.

En el momento de entregar a imprenta el comentario mensual anterior nos llega la noticia del nombramiento, para la próxima temporada, de Antoni Ros Marbá como director de la Orquesta Ciutat de Barcelona. En su día no compartimos los criterios de nombramiento de Salvador Mas, pero ahora tampoco estamos de acuerdo en el procedimiento utilizado en el cambio de director. Nosotros, que no hemos regateado críticas a la labor de Salvador Mas cuando hemos considerado de justicia hacerlo (Más es, evidentemente, todavía y por tiempo, un directen formación), consideramos que se le ha convertido en víctima propiciatoria de una política musical del Ayuntamiento no definida, por lo que sería de desear que, en el futuro, se meditaran más las decisiones a tomar, sobre todo cuando, como en el caso que nos ocupa, afectan de forma trascendental al porvenir de nuestra orquesta.



UNA INTERPRETACION PIANISTICA SIEMPRE ADMIRADA: LA DEL CONCIERTO EN «SOL» DE RAVEL POR ROSA SABATER.

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

UN GRAN PROTAGONISTA: BELA BARTOK

Como es sabido, este año se cumple el centenario del nacimiento de Bela Bartok. Es lógico, por ello, que en todo el mundo culto se esté conmemorando la efemérides como se merece. Hasta nuestros dos primeros conjuntos sinfónicos han tenido el buen cuidado de programar determinadas obras del compositor húngaro, si bien la forma en que se ha hecho ha sido incompleta, nada didáctica, desordenada; con el agravante de que, además, una y otra orquesta, como casi siempre, han actuado de manera independiente, dándose -no ya en Bartok, sino en otros autores- coincidencias inexplicables e imperdonables. Un ejemplo: el **Concierto número 3**. ¿No habría sido más lógico, racional e interesante llegar a un acuerdo para que una de las dos formaciones lo sustituyera por otra obra? En fin, aun con estas notas, bien venida sea la música de uno de los grandes creadores contemporáneos.

ocasiones esa difícil síntesis entre lo sinfónico y lo «camerístico» (aunque no se lograra la transparencia exigida en el tercer movimiento). Un cuarto tiempo contrastante, llevado a ritmo veloz, fue lo menos feliz; en él no se logró del todo la necesaria conjunción y claridad de líneas. Con la interpretación de Ashkenazy nos encontramos en otro universo, ya anunciado tras la exposición de la frase con que el solista comienza la obra: la acentuación, la técnica en el manejo del «rubato», la dicción, el aire son otros más «auténticos», más conectados con toda una tradición folklórica, con todo un mundo popular. El pianista ruso otorga a la obra todo su sabor, entre arcaico y moderno, producto de conseguir una difícil síntesis entre lo rítmico-danzable (dionisiaco) y lo melódico-cantable (apolíneo), profundizando increíblemente en su significado y desentrañando mágicamente su estructura musical. En sus manos el «Adagio religioso» adquiere una concentración su-

perior, una extraña y, sin embargo, transparente densidad, tendiendo lógicamente el puente -también apuntado en los comentarios a los programas de la ONE y RTV por Pérez Adrián y Sopeña, respectivamente- hacia atrás y enlazando con el segundo movimiento del también incluido en el concierto de Ashkenazy, **Concierto número 4**, de Beethoven. En el «Allegro-vivace» final el solista supo encontrar admirablemente el tono vital y rústico (no exento, por supuesto, de refinamiento) tan propio de Bartok, así como el toque aéreo requerido para este animado y «nostálgico» movimiento. El pianista fue otro -otro estilo, otra forma de ataque, otra manera de frasear, otro modo de dosificar la dinámica- en la obra beethoveniana, revelando una versatilidad y una capacidad de entendimiento y clarificación reservada a los grandes. Toda la exposición de la rica y sugerente partitura fue realizada de manera nítida, diáfana... y comprometida, ya que

PIANO

En el dominio de este instrumento, bartokiano por excelencia, hemos podido escuchar, como se dice más arriba, dos versiones del **Concierto número 3** (hace unos meses, en interpretación plausible, debida a Malcolm Frager y Gómez Martínez, escuchamos el 1): la de Guillermo González, con la Orquesta Nacional de España y Ros Marbá (11-1-81), y la de Wladimir Ashkenazy, con la Radio-Televisión y García Asensio (24-1-81). Fueron dos aproximaciones muy distintas: la del pianista canario, cuidada en el sonido, bien fraseada, cantada, correctamente acentuada, puede calificarse de buena, aunque algo superficial; denotadora de un criterio musical sensible, de una técnica suficiente (al menos, para este **Concierto**, el menos comprometido de los tres) y de una claridad de expresión encomiable. Encajó y conectó bien con esta línea el acompañamiento, hecho casi con mimo por la batuta. En resumen: una interpretación válida, interesante, dotada de cierto encanto sonoro, bien dibujada y expuesta, resaltando los detalles delicados de la orquestación, resaltando hábilmente los timbres; una interpretación, sin embargo, fatal de energía, de incisividad, de contrastes; casi raveliana por la atmósfera en la que estuvo envuelta, podría decirse. Un Bartok limado, «domesticado». En el mismo concierto Ros Marbá dirigió, con buen pulso, **Secuencias sobre una mort**, de Cervelló, obra reveladora de un oficio y de una postura estética y artística ante la vida y la muerte; obra quizá algo farragosa tras su subjetivismo a ultranza. Luego el director catalán interpretó la **Segunda Sinfonía**, de Brahms. Fue una versión muy lírica, contenida, bien expuesta y delineada, buscando y logrando en muchas



BELA BARTOK: UN PROTAGONISMO TOTALMENTE JUSTIFICADO.

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

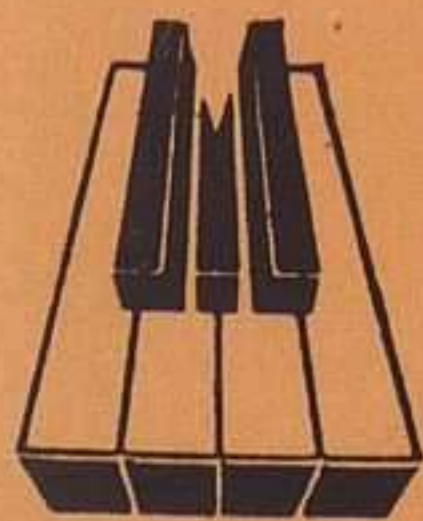
Se ofrecen muebles de precisión diseñados artísticamente. Una selección más amplia que la de cualquier otro fabricante del mundo.

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 _____ T.F. _____

Remitir en sobre cerrado a:
Centro Musical **MAXPER**
Carretera de Andalucía, Km. 12,600

ENCICLOPEDIA SALVAT DE LOS GRANDES COMPOSITORES

CON LA COLABORACION DE DISCOS PHILIPS Y DEUTSCHE GRAMMOPHON

100 fascículos • 100 discos o cassettes
5 volúmenes • 1700 páginas
más de 3000 ilustraciones



Con la garantía SALVAT

Ashkenazy, aun partiendo de premisas formales clásicas (dentro de las que, en líneas generales, está construida la obra), se adentra totalmente en el romanticismo, extrayendo sus significados y poniendo de relieve la específica dialéctica del autor, al igual que pudieran hacerlo un Kempff o un Arrau, pero con los poderosos medios de un Gilels (por hablar de pianistas en cierto modo «clásicos»).

Gran artista y pianista, pues, en un momento extraordinario de madurez; tanto como para tocar fondo en dos obras que, como éstas, llevan mucho dentro. Son muchas las cualidades técnicas que Ashkenazy posee para alcanzar esta meta: mecanismo prácticamente infalible, limpidez y rapidez de ataque, densidad y nitidez de pulsación, amplia gama dinámica, homogeneidad sonora... A ellas suma una inteligencia clara, una lucidez que le permite utilizar las de la manera más conveniente, entegrándolas en un discurso siempre bien estructurado, estilísticamente centrado y artísticamente depurado, aunque planteado desde perspectivas musicales modernas y creativas. De todas formas, todo ello, aún siendo importantísimo, quizás no definiera suficientemente la entidad del intérprete creador si éste, partiendo de tales características, no las ordenara, de forma rigurosa, en un universo musical absolutamente coherente. García Asensio, que primero había ofrecido una bien expuesta, aunque pálida versión de los **Dos retratos**, de Bartok, actuó apoyando al pianista con su proverbial eficacia y seguridad métrica, si bien estuvo muy lejos de acercarse a las elevadas coordenadas en las que aquél se situó. En el compositor húngaro sobró acritud y faltó delicadeza tímbrica, produciéndose confusionismos dinámicos ostensibles en el tercer movimiento. En Beethoven debió existir más cuidado y pulcritud sonoros, y pudo procurarse una mayor adecuación al fraseo solista; en ocasiones la cantidad fue excesiva y la tosquedad acentual molesta (segundo movimiento). Claro que la Orquesta, nunca depurada en el sonido, con maderas y metales en poco afortunada noche, tampoco ayudó demasiado.

ORQUESTA

Dos de las tres obras que el músico húngaro escribiera para la escena se han programado este año en los conciertos de la Nacional: **El mandarín maravilloso** y **El castillo de Barbazuk**. Hasta ahora hemos podido escuchar la primera, en su versión íntegra, que incluye unos breves compases con coro. El encargado de servirnosla ha sido un hombre competente en estos menesteres: Eliahu Inbal, que se ha reencontrado así, de nuevo, con la Orquesta. El director israelí ha trabajado duro en los ensayos -encontrando a unos músicos bastante receptivos- y ha conseguido un nivel interpretativo muy aceptable (nos estamos refiriendo a Bartok). Las mil aristas que posee este extraño «ballet», su complejidad rítmica, su virtuosismo orquestal fueron reproducidos con decoro e incluso, en determinados momentos («vals»), con brillantez, obteniéndose, si no siempre, sí casi siempre, la claridad y nitidez de «lectura» exigibles. Fue una buena labor, pues, la de director y Orquesta, a pesar de las imperfecciones aludidas y de la falta, por parte de aquél, de una más ancha gama de dinámicas y de una capacidad para personalizar y diferenciar la complicada tímbrica. Inbal es un hombre de técnica variada y rica (ya analizada aquí con anterioridad), de notables cualidades constructoras, pero algo escaso de fantasía, tímbricamente gris. Y, desde luego, bastante alejado del universo mozartiano, aun cuando su exposición de la obertura de **Las bodas de Fígaro** fuera discreta. Lo de-

mostró con creces en el más bien vulgar y estólido acompañamiento, falto de refinamiento, a Alicia de Larrocha en esa joya que es el **Concierto número 23**. Todo fue bastante descuidado: sonido, acentuación, matiz, aunque cuando no pueda hablarse de ninguna barbaridad musical propiamente dicha. Quizá por ello, la pianista catalana, aún sin perder su habitual compostura, seguridad y nitidez de pulsación, se mostró sólo relativamente inspirada; su discurso, bien construido fue, sin embargo, algo lineal, y su concepción superficial, desprovista de esa íntima efusión propia del fraseo mozartiano.

VIOLIN

Agustín León Ara fue el protagonista del **Concierto número 2**, obracaleidoscópica, colorista, llena de brillos y claroscuros, incisiva y tierna al tiempo. El violinista canario, que desde hace años reside en Bélgica, en donde tiene a su cargo una cátedra, se mostró en buena forma, mucho mejor, al menos, que la que evidenció cuando, hace algún tiempo, interpretó la misma composición con la Radio-Televisión. Generalmente afinado, dueño



ASHKENAZY: UNA TÉCNICA EXTRAORDINARIA AL SERVICIO DE UNA INSOLITA COHERENCIA MUSICAL.

de un sonido de aceptable homogeneidad, ya que no particularmente bello, expuso con medida musicalidad su compleja y variada parte. Estuvo muy lejos, sin embargo, de calar en el profundo significado de estos pentagramas, de conectar con su «idioma» esencial, para lo cual hubiera hecho falta una técnica más inteligentemente depurada y un sentido más propio del rico juego rítmico danzable bartokiano. Es decir, una versión correcta, expuesta con claridad, pero ayuna de alguno de los rasgos más definitorios de esta música. Limitaciones que también se encontraron en el más bien vulgar acompañamiento de Tchakarov, huérfano de refinamiento, característica inseparable de la exquisita y variada orquestación del compositor magyar. Refinamiento que tampoco tuvo la batuta del joven director búlgaro -que tan buena impresión había causado el pasado año con Schostakovitch- para pintar con la necesaria delicadeza la tímbrica propuesta por Schubert en su muy interesante **Misa número 5**, en **La bemol mayor**, y para otorgar al conjunto ese romántico y tornasolado ropaje que le proporciona su amplio y variado juego moduladorio. El Coro Nacional, llevado con pulso bastante firme, pero sin gracia, ni elasticidad, ni capacidad para dosificar las intensidades, cantó de manera simplemente correcta, sin llegar a conseguir siempre la afinación y empaste adecuados. El cuarteto vocal solista era totalmente hispánico: Paloma Pérez Iñigo, soprano, ajustada y segura, aunque falta de dulzura; María Folco, «mezzo soprano» (cosa discutible), nerviosa y gris, pero musical; Manuel Cid, tenor, con concretos momentos bellos, pero con graves problemas de emisión en el paso, lo que le obligó a cantar forzado y, a veces, con excesiva afectación; Jesús Sanz Remiro, bajo-barítono, entonado, serio, correcto y eficaz.

EL PIANO LUMINOSO DE ALICIA DE LARROCHA.

Si buena a secas, en ningún caso para promover entusiasmo, fue la interpretación de la pianista barcelonesa del concierto mozartiano; de excelente y aun extraordinaria cabría calificar su interpretación de la integral de la **Iberia**, de Albéniz, acontecimiento ya en principio significado, teniendo en cuenta lo poco que se suele ofrecer esta partitura en su totalidad pero, que luego, después del

INBAL: CON BARTOK DA LO MEJOR DE SI.



LOWREY

tiene el orgullo
de presentar el MX1
el organo que se adelanta al futuro



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

concierto, ha de destacarse doblemente, considerando el nivel interpretativo alcanzado. En efecto, tuvimos ocasión de asistir a uno de los grandes conciertos de la temporada. Alicia de Larrocha ha logrado una compenetración profunda con la obra, que es en sus manos un prisma de infinitas caras, dada la variedad de enfoques y de luces que consigue cada vez que se acerca a esta importante composición; hay dos fundamentales virtudes en la instrumentista española que la hacen idónea para este cometido (quizá no haya nadie que pueda sacarle tanto partido a la escritura de Albéniz): claridad, nitidez de ataque y pulsación, por un lado; sentido del ritmo, por otro. Aquella cualidad se complementa, naturalmente, con una rara capacidad de análisis, lectura y desentrañamiento de planos y con un soberbio manejo del pedal. Sólo así puede obtenerse esa diafanidad, esa «definición» de voces, esa transparencia polifónica, tan necesaria en una escritura heredera de los procedimientos lisztianos y que emplea tantas veces un lenguaje propio de la guitarra. A este respecto, solamente pudieron advertirse leves desfallecimientos en la exposición de los complejos pasajes polifónicos de «Corpus Christi en Sevilla». En lo rítmico, la pianista va más allá de un dominio a nivel de lectura y diferenciación: llega hasta el fondo y capta la sustancia interna, lo que le permite otorgar una variedad, una riqueza y una autenticidad magníficas, dando así a cada uno de los números (y a sus partes) que componen la «suite» el carácter agógico que le corresponde. Por otra parte, la incisividad de su toque, la concreción de su pegada, que en otras ocasiones y para otras obras pueden resultar algo secas, se adaptan de maravilla a la música española de este tiempo, configurando un discurso perfectamente articulado y proporcionando una luz y un relieve muy propios de las técnicas pictóricas impresionistas y, más concretamente, puntillistas. Claro que también cabría hablar de imágenes propias de un Rusiñol. Sólo así puede conseguirse traducir tan ajustadamente, tan auténtica y profundamente, piezas tan difíciles como el «Corpus» «Lavapiés» o «Navarra» (ofrecida como lógica «propina»). Excelente así mismo la altura alcanzada en fragmentos más «delicados», como «Evocación», en los que la precisión y la incisividad no están reunidas con la ceñida poesía. La artista, que al principio de la sesión daba la impresión de encontrarse algo cansada, aguantó fenomenalmente la dura prueba, y aún ofreció seis «regalos», entre ellos la citada «Navarra» y una sensacional «Valencia», de Granados. Lo menos bueno se centró quizá en la «Danza

del Fuego» de **El sombrero de Tres picos**. Se unen, por tanto, en la diminuta pianista una sorprendente fortaleza y vitalidad y un juego de ritmos y colores muy aptos para reflejar el mundo de su compatriota (aunque no lo sea tanto para ilustrar el de otros compositores).

TRES FORMAS DE VER A BEETHOVEN

Markevitch.- Y volvió Igor Markevich con «sus muchachos» de la Radio-Televisión, a quienes no dirigía, tras su «portazo», desde hacía tres temporadas. Volvía para dirigir nada menos que la **Novena sinfonía** de Beethoven, obra que ya había dirigido en Madrid, al menos, en otras dos ocasiones; pero esta vez «en versión original», de acuerdo con el examen y análisis que de las sinfonías del músico alemán ha realizado durante años el director ruso, quien también ha incluido en su estudio datos históricos en relación con su tradición interpretativa y con la evolución que se ha producido en su entendimiento por parte de los directores de distintas épocas. Desde luego, ninguna de las modificaciones hechas por Markevitch en esta edición crítica, al menos por lo que atañe a la **Sinfonía «Coral»**, afecta a la esencia de la obra; si acaso, a su orquestación o a su acentuación. Al oído, sin examinar la partitura arreglada, no se aprecian demasiadas novedades: determinados acordes «stacatti», intervención del contrabajo, reforzamiento de los metales en el «Scherzo», empleo de los tres trombones, en vez del «bajo» señalado, en la parte final... Por ello quizá sea excesivo hablar de «versión original», ya que, además, lo verdaderamente **original** habría sido una versión rigurosamente **histórica** (disposición de elementos, número de ejecutantes, instrumental de época, etc.). En cualquier caso, hay que aplaudir iniciativas como ésta, sobre todo cuando parten de una personalidad tan significada en el mundo de la cultura musical europea de este siglo como es Markevitch, quien recientemente ha lanzado el primer tomo (550 páginas) de lo que parece que van a ser unas extensas e interesantes Memorias.

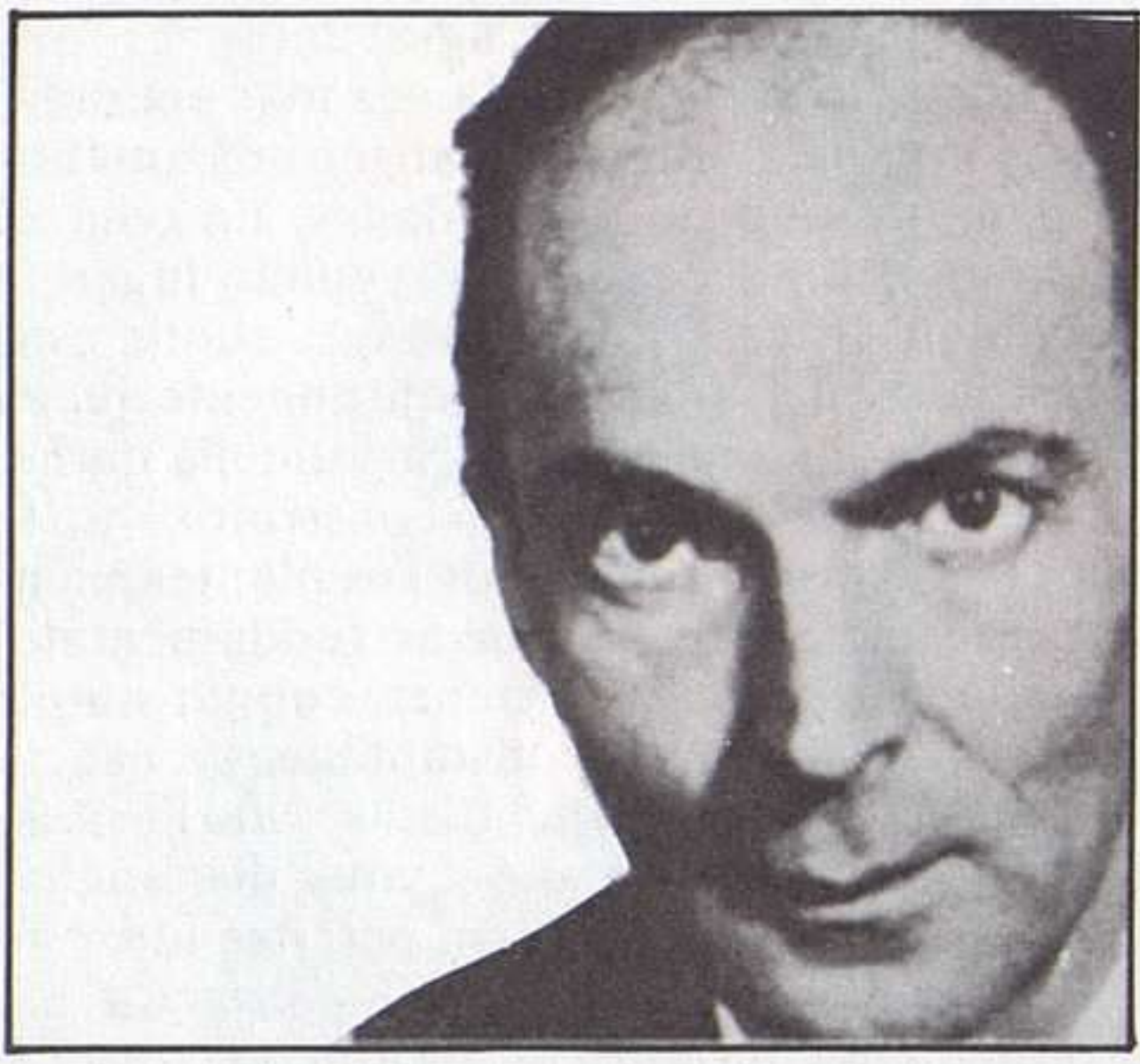
La ejecución dejó bastante que desear, aunque el éxito de crítica y público fue muy grande. Nunca me ha convencido el Beethoven del director ruso, ya que se me antoja demasiado descarnado y áspero, poco «humanista» (cuando se trata de música caracterizada, entre otras cosas, por esta cualidad). Sus interpretaciones anteriores de la magna obra beethoveniana se acogieron a tales coordenadas. La que se comenta sigue, más o menos, las premisas y planteamientos de a-

quellas, pero con varios agravantes. En primer lugar, la sordera, cada vez más acusada, lo que impide al director realizar una auténtica planificación de intensidades, un control de dinámicas adecuado. En segundo lugar, la fragilidad física: ¿dónde están ahora esos arrestos, aquel amplio y contundente juego de hombros, aquella violencia, aquella muñeca, que permitía al maestro construir sobre la marcha, exponer (dentro de sus planteamientos «esencialistas») las líneas fundamentales de cada composición, obtener, con un simple golpe de batuta, una instantánea y exacta respuesta de los instrumentistas? Markevitch, hay que decirlo, está ahora muy disminuido físicamente, y aunque sigan percibiéndose en él rasgos de un gran y peculiar director, no otorga ya la confianza de antaño, ni consigue convencer absolutamente de que sus a veces rudimentarios y siempre austeros presupuestos interpretativos son los más válidos. La Orquesta sonó en esta ocasión bastante mal y muy insegura. Por eso esta **Novena** no pasará, precisamente, a la historia. El sábado, al menos (dicen que el domingo todo fue mejor). El primer movimiento rondó el desastre: amalgama de sonidos, falta de línea conductora temática, desajustes, desafinaciones... Una pena. Algo mejoró el «Scherzo», aunque en él no existiera asomo de refinamiento y laxitud en el trío; el ritmo, aunque muy «marcato», fue demasiado primario. En el «Andante» encontramos lo mejor, a nivel realmente alto: exposición del segundo tema, hecha con gusto, sencillez y elegancia (una frase realmente «beethoveniana»). El final fue un desmadre, donde hubo poco control y en donde la batuta exigía al coro que cantara más y más alto (que gritara más y más alto), empeñada en no hacer prácticamente ningún matiz dinámico, buscando insistentemente las tres «f» allí donde sólo están indicadas en un par de ocasiones. El Coro, muy bien adiestrado por Pirfano para esto, se despachó a gusto. Los solistas, generalmente desentonados, se encontraron pocas veces. Un menos que regular cuarteto (Seibel, Wyatt, Kozma y Stryczek).

Gómez Martínez.-Si el Beethoven de Markevitch, con todos sus importantes defectos y sus fallos de ejecución fue, con todo, serio y con ciertos detalles musicales, el de Gómez Martínez con su **Séptima**, fue, pese a su mayor precisión y ajuste, una caricatura. Supone un claro retroceso en la carrera del joven director granadino, dotado de tan buenas cualidades (seguridad, claridad, precisión memoria, amplitud, técnica firmísima, aunque monocorde), entre las que no parece hallarse -por ésta y anteriores actuaciones- las del estudio en profundidad- o al menos el estudio lógico de lo que hay detrás de las notas de una partitura, del espíritu que la anima; del cuidado por eso que tan pocos respetan y conocen: el estilo. Si el año pasado Gómez Martínez nos había brindado, dentro de su nerviosidad habitual, una interesante **Quinta** de Tchaikowsky, a principios de esta temporada ya nos había «mosqueado» tras acompañar muy bien a Malcolm Frager el **Primero** de Bartok para hacer después una **Sinfonía** de Frank desencajada, despersonalizada y presurosa. Ahora, luego de un Haydn (**Sinfonía número 88**) discreto y plano, y un Listz (con un aseado pero poco relevante Vakarelis), nos ha defraudado con su Beethoven impropio: seco, cortante, sin respiración, en el que si, dentro de una línea de ejecución orquestal no muy elevada todavía pueden pasar por su concepción y realización los dos primeros movimientos, han sido inadmisibles los dos últimos: no ya por la vertiginosa velocidad imprimida, sino porque con ella se descoyuntaba absolutamente el discurso, se cambiaban caprichosamente los acentos y se descabalaba la dinámica,



LUZ, COLOR, AGRESIVIDAD RÍTMICA: TRES CARACTERÍSTICAS ESENCIALES DEL PIANO DE ALBÉNIZ Y EXCELENTEMENTE SERVIDAS POR ALICIA DE LARROCHA.



MARKEVITCH, GOMEZ MARTINEZ Y ROS MARBA: TRES BEETHOVEN DISTINTOS Y UNO SOLO (EN PARTE) VERDADERO.

convirtiéndose todo en un amasijo nada musical ni nada beethoveniano. Gómez Martínez cayó en la tentación en la que caen tantos, si bien exagerándola aún más: dar mucho más rápido el cuarto movimiento que el tercero cuando, de acuerdo con los metrónomos del autor, ha de ser, precisamente, al revés. ¡Qué forma más fea de frasear y resolver el trío del «Scherzo»!. En el «Allegro con brío» final, donde el desaguisado fue mayor, sólo podían percibirse con cierta claridad los golpetazos del timbal y los berridos de las trompetas. Todo quedó desfigurado y trabucado. Lo cual no fue óbice, claro, para que el entusiasmo popular se desatara al final. ¡Qué pena! Con las buenas cualidades que tiene Gómez Martínez; con lo buen director que podría llegar a ser. Incluso, quién sabe, podría alcanzar un día el cargo de titular de la Opera de Viena, cosa que no es ahora (sí uno de los directores fijos de la Entidad), a pesar de lo que diga su «curriculum».

Ros Marbá.-No es que la *Quinta* de Ros fuera una cosa maravillosa, pero al lado de aquella *Novena* y de esta *Séptima* fue casi una obra maestra; hubo honestidad, honradez en su planteamiento, realizado desde premisas que podríamos denominar «clásicas». La construcción fue lógica y la realización orquestal, en general, aseada. Incluso no le faltó cierta vibración interior y cierta «aparatosidad», factores no dominados en otras oportunidades por el director catalán. Eligió para el «Allegro con brío» inicial un «tempo» ligero, pero dosificó bien sus fuerzas e hizo inteligible el discurso. Correcto el «Andante», aunque con desequilibrios dinámicos entre cuerda grave, por un lado, y aguda y viento por otro. Hubiera sido deseable una lectura más en profundidad de los últimos movimientos. La transición no estuvo totalmente clarificada, y hubo cierta tendencia a marginar la cuerda aguda y hacer todo «de una pieza» (en el concierto del domingo, quizá por sufrir un calambre en la mano derecha, dirigió casi todo el final con la izquierda, de forma nerviosa y algo destemplada). El enfoque dado a la *Sinfonía 39*, de Mozart, fue «celibidachiano», pero faltó, de todos modos, dar un remate mayor a la exposición y realización. Yepes tocó, con soltura, un estreno de Montsalvatge: *Metamorfosis de Concerto*, obra agradable y ligera, «divertimento» que muestra el gusto del músico catalán para vestir su conservadurismo con ropajes de cierto atrevimiento tonal y tímbrico.

BRUCKNER EN FORMA DE LADRILLO

No valdría demasiado la pena hablar de este concierto dirigido por Moshe Atzmon a la Radio-Televisión, si no fuera para resaltar

el hecho importante de que se programa una sinfonía tan poco frecuentada entre nosotros como es la *Quinta* de Bruckner (Hace tres temporadas la puso, discretamente, en los atriles de la ONE Gulschbauer.) La Orquesta de la Radio-Televisión la tocaba por primera vez. Y se notó. Claro que el principal culpable fue, sin duda, el mediocre director húngaro-israelí, ya que es como nos había demostrado en anteriores visitas, un hombre de una inusitada falta de imaginación, de una asepsia musical apabullante. Se limitó a marcar, intentando coordinar y construir (no más), y logrando, como mucho, un epidérmico ajuste. No hubo casi nunca un auténtico discurso musical, una ilación temática y rítmica. Todo se redujo a una inmensa e interminable peroración, en la que las masas brucknerianas nos aplastaron de manera inmisericorde; en la que faltó lógica expositiva, dosificación y



ANDRE PREVIN: TRAS UN FISICO POCO ATRACTIVO (AUNQUE INQUIETANTE) SE ESCONDE UN DIRECTOR MUY SERIO.

regulación de planos e intensidades, gracia y lirismo (tan consustanciales al músico austriaco). Así, esta monumental partitura, quizá la más árida de su autor, es poco menos que intragable. ¡Qué manera de marcar, esto lo «gendarme», el «Scherzo»! Y como final, cabe preguntarse: ¿qué pintaban en un concierto como este, al lado de tal partitura, tres números de la *Iberia*, de Albéniz: «Evocción», «Corpus», «Triana»? Además, Atzmon y la Orquesta consiguieron hacer una versión grisácea e insulsa, mucho menos «sinfónica» que la que días después interpretaría, al piano, Alicia de Larrocha.

EXTRAÑA PERSONALIDAD

La de André Previn, uno de los directores más cotizados hoy día, que ha visitado Madrid con el conjunto al que ha estado unido durante varios años: Orquesta Sinfónica de Londres, afortunadamente ya conocida entre nosotros. Previn ha puesto de manifiesto en su visita varias cosas: que sabe y conoce lo que hace, que no busca el brillo externo en sus interpretaciones y que es un director que podría denominarse «serio», consciente y trabajador. Su aspecto físico no inspira, en principio, sin embargo, mucha confianza: pequeño, con gafas, con «cara de poker», cargado de hombros, flequillo... Una imagen actualizada de un abate dieciochesco, un «Tartufo» de tarima. Pero debajo de esa apariencia no especialmente atractiva, nada impresionante, hay una mente muy clara, precisa y lúcida, y un temperamento férreamente controlado, capaz de coordinar y organizar mensajes musicales muy concisos siempre y expeditivos. Ayudado de una técnica gestual si se quiere nada vistosa y un poco atrabiliaria (movimientos desgarrados de los brazos, extraños giros de batuta), consigue efectos de primer orden en cuanto a construcción general y a planificación. Es preciso, cortante y exacto. Sin ninguna clase de aspavientos desplegó ante nosotros, apoyado en la excelentísima Sinfónica de Londres, una muy notable, notabilísima, *Décima* de Shostakovitch, en la que todas sus exigencias virtuosísticas fueron vencidas ampliamente, y en la que se encontró el tono y acento justos, el ritmo adecuado. Puede que, puestos a exigir, si hubiera deseado que tras la estupenda y nítida exposición hubiera un trasfondo de acidez más acusado, una ironía más feroz en los tremendos giros del músico ruso. Pero el nivel fue muy alto. Como lo fue, aunque menos, en Sibelius, cuyo *Concierto para violín* acompañó muy bien, quizá de forma demasiado compacta, Previn al joven Cho Liang Lin, cada año más hecho como violinista y como artista.

Baleares

PALMA DE MALLORCA

Las fuerzas vivas de las diversas entidades englobadas en el casco urbano de nuestra capital, casi al «unísono», han desatado furiosamente sus «combates», emprendiendo el curso 1980-81 con afluencia de «notas» y sonidos musicales que han despejado, en parte, la atmósfera contaminada por el vértigo circulatorio que nos asfixia... Lo han despejado en sentido espiritual, naturalmente.

Fulminante y furiosamente se ha establecido un tremendo pugilato entre «Auditorium», Teatro Principal, Orquesta Ciudad de Palma, etc., que, naturalmente, ha repercutido y ha dado también su correspondiente fruto e influencia cultural. Así, pues, la fiebre pianística se ha apoderado de nuestras salas de audiciones, hasta el punto de coincidir recitales en una misma fecha y horarios. Sorprendente y muy casual en Palma, huérfana de protección oficial.

Anotemos los que, de momento, recordamos, con relación a pianistas: Janis Varkarelis, Dominique Coronil, Eric Landerer y Ramón Coll en el «Auditorium», con otros tantos en el Principal, como, por ejemplo, el del cantante yugoslavo Jurica Murai y el de Joan Rubinat, catalán, que pueden catalogarse de sesiones memorables todas. También debemos consignar el recital de canto («Auditorium») por la soprano Ginette Duplessis y el barítono Roger Bellemare, con la colaboración del pianista Ignacio Furió. Intercalando dichos conciertos, los de la Orquesta Ciudad de Palma, dirigida por el competente maestro Ribelles, con la colaboración, hasta la fecha en que redactamos esta crónica, del «cellista» Rafael Ramos, el guitarrista Diego Blanco y los pianistas Francisco Capllonch y Mario Monreal. Todas estas audiciones en el «Auditorium», con notable éxito artístico.

ZARZUELA EN EL PRINCIPAL

La Compañía Lírica, de Madrid, «Isaac Albéniz», de Juan José Seoane, ha actuado intensamente, con un elenco integrado por valiosos y prestigiosos cantantes y un repertorio de siete famosas obras de nuestro género lírico. El público correspondió al esfuerzo de la Empresa, ya que el espectáculo lírico zarzuelero tiene un considerable número de adeptos en Palma.

VI CONCURSO «ANDRES SEGOVIA»

Muy reñida ha sido, en la sexta edición, la convocatoria guitarrística del Concurso «Andrés Segovia», en Palma. Se presentaron hogaño 33 participantes, y tras enconada lucha obtuvo el primer premio el joven japonés, de veintidós años, Minoru Inagaki. Dicho Concurso se ha venido desarrollando en el Teatro Principal, de Palma.

BANDA MUNICIPAL DE PALMA

Dirigida por el maestro Ribelles, la Banda Municipal ha emprendido el nuevo curso 1980-81 con sus quincenales conciertos matinales en el Teatro Principal. Esmerados y escogidos programas adornan la pulcritud interpretativa de las audiciones, que lastimosamente pasan inadvertidas por falta de la debida propaganda anunciadora.

● Como ya es tradicional, los músicos celebraron el patronazgo que conmemora la festividad de Santa Cecilia con un acto religioso en la parroquial iglesia de Santa Eulalia, en cuyo recinto fue interpretada la *Missa «O quam gloriosum»*, de la figura cumbre de la polifonía religiosa Tomás Luis de Victoria, a cargo de la Capella Mallorquina. La audición se completó con un breve recital de órgano del organista Miguel Pons.

ALFREDO KRAUS

Al concluir la presente crónica se anuncia para el sábado 20 de diciembre la actuación, en el «Auditorium», del célebre tenor español Alfredo Kraus. Representa un acontecimiento de envergadura tal anuncio, y parece, en principio, que ha despertado extraordinario interés entre los melómanos mallorquines con apego al género operístico.

90 ANIVERSARIO DEL ORFEON MAHONES

Del presidente actual del Orfeón Mahonés, la entidad musical más antigua de las Baleares, hemos recibido atento saludo y programa de los actos culturales en perspectiva ante la conmemoración de su 90 aniversario. Agradecemos a don Emilio Orfila Carreras su fina atención y le deseamos mucha prosperidad y muchos éxitos. No en balde la entidad que preside nos ha merecido siempre mucha admiración y simpatía. De este dignísimo Orfeón han salido prestigiosas voces, que han honrado el nombre del Orfeón Mahonés y el de Menorca en general. ¡Enhorabuena! Y «molts d'anys».—LORENZO GALMES CAMPS.

Guipúzcoa

MUSICA EN GUIPUZCOA Y SAN SEBASTIAN

Varios conciertos locales con buenos solistas: André Watts, pianista de primera fila, y el ya conocido por nuestro público Igor Oistrakh, con su replandeciente ejecución de la *Chacona*, de Bach.

De otro carácter fue la audición de SEMA (Seminario de Estudios de la Música Antigua), que nos visitaba por primera vez con motivo histórico como convenía al caso: VIII Centenario del Fuero de San Sebastián, con música «ad hoc» de los trovadores de Cataluña y *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, amén de las composiciones de los monasterios de Las Huelgas y de Montserrat, sin olvidar el Renacimiento italiano, cuyos primeros ejemplos tienen ya en su léxico musical nuevos modismos y un vocabulario rico, que va a participar directamente en la formación del lenguaje de la polifonía.

Como nota curiosa, los artistas de SEMA —en total, dos cantantes, soprano y tenor, y siete profesores ejecutantes de instrumentos de la época— hicieron oír una obra de Anchieta, maestro de capilla que fue de Carlos V, y que ayudada por el ritmo insistente de un tamborcillo nos pareció el primer «zortzico» que aparece en la historia.

En audición organística, Jesús María Alberdi, joven concertista, interpretó en la catedral del Buen Pastor obras de Franck, Garbizu y Hindemith y una producción original, titulada *Turkatz*, marcada con un estilo fuertemente contemporáneo, que fue muy aplaudida. La audición, organizada por ADAMUSIC (Asociación de Amigos de la Música), resultó un éxito.

Sin embargo, la nota de vitalidad, de energía creadora y planificación eficaz, con miras al funcionamiento de una orquesta sinfónica, es la labor que está realizando, en Mondragón, el director, maestro Arzamendi, quien al frente del Conservatorio Municipal —520 alumnos— ha formado una orquesta de alumnos —53 en total— que interpretan ya obras de Mozart, Arriaga, etc., además de colaborar eficazmente con el coro mixto del Conservatorio, que hace un conjunto digno de todo aplauso. Tiempo requieren las cosas, pero si se llegan a realizar sus proyectos, en pocos años esperan disponer de una masa orquestal de cien alumnos, que será un hito en la música de Guipúzcoa. La noticia merece ser subrayada, porque cuantos esfuerzos se han hecho para constituir una gran orquesta sinfónica con miras a la televisión ha quedado en eso: en ideas.

Iniciado en el nivel de primer grado —alumnos—, el logro de la Orquesta de Mondragón —Arrasate— puede ser noticia a tener muy en cuenta.

El Conjunto Barroco de San Sebastián ha ofrecido una interesante audición con obras de Gervaise (siglo XVI), así como el *Concierto para dos flautas*, de Vivaldi, por José María Urquiola y Carlos Gil.

La parte vocal tuvo su representación en la soprano Idoia Garmendia, que interpretó muy lucidamente el *Aria número IX* de Haendel. El recital concluyó con el *Otoño*, de Vivaldi, hábil muestrario de la buena factura en su dicción y del estilo, tan discutido, del barroco, que muchos encuentran la verdad de su manera fielmente adaptada a la música de la época.—JUAN URTEAGA.

La Coruña

«**QUER LOGO AQUI A PINTURA,
QUE VARIA, AGORA DELEITANDO,
ORA INSINANDO**» (1)

Como ya anunció RITMO en su número anterior, los coruñeses recibieron un hermoso regalo navideño de su Ayuntamiento mediante la creación de la Orquesta Municipal de Cámara. Esta tendrá una plantilla de catorce cuerdas (4, 4, 3, 2, 1), que podrá enriquecerse con profesores de viento procedentes de la Banda Municipal y con instrumentistas de cuerda procedentes de la Orquesta del Conservatorio.



ORQUESTA DE LA CORUÑA

Según noticias imprecisas, existía ya a finales del siglo XVIII una pequeña orquesta formada por músicos de la guarnición militar; de hecho, van a ser los militares quienes posibiliten el nacimiento de la poderosa tradición operística a la que me refería en el mes de diciembre en esta misma sección. Las investigaciones del profesor Barreiro Fernández demuestran que el puerto de La Coruña permitió el florecimiento de una burguesía poderosa. La opción liberal tomada por esta burguesía, opción obligada si se deseaba un «despegue» económico, va a repercutir en la creación de una sociedad ilustrada y sumamente aficionada a la música. Hay una anécdota deliciosa, acaecida en 1788: «En esta época se encuentra la idea de establecer una casa de recogidas, propuesta al Ayuntamiento por don Lorenzo Folgueira y Saavedra, rector de la parroquia de San Nicolás; pedía este celoso eclesiástico para el objeto indicado el edificio del teatro, alegando con el mayor fervor que pudiera ser más útil como casa de corrección y ejemplo que como casa de diversión. Sin embargo, no tuvo resultado esta indicación» (2). Indicaré que diez años más tarde, cuando hubo

(1) Luís de Camões: *Os lusíadas*. Canto X, estrofa 84.

(2) Enrique de Vedia y Goosens: *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, página 132 (A Coruña, 1845).

de elegirse entre la construcción de un hospital de caridad y un teatro, tras fuerte debate se eligió el hospital. El primer teatro de la ciudad, destinado a la ópera, se construyó en 1768, luego de la llegada a La Coruña de la compañía lírica que dirigía Nicolás Séttaro, en terrenos militares. Luego, tras la recuperación militar de los terrenos, se construiría el «Teatro Viejo», propiedad particular. En 1838 se inician, sobre el solar de la iglesia de San Jorge, las obras del teatro municipal que se llamaría sucesivamente «Nuevo», «Principal» y «Rosalía Castro». Cuando, en 1841, se inaugura, ocurría que «Su frente principal no está acabado y presenta un aspecto poco grato, pero el interior o sala es verdaderamente magnífico, y puede calificarse de uno de los mejores de la Península: tiene tres órdenes de palcos, y un paraíso o cazuela alta con asientos,

y la división correspondiente a ambos sexos: el patio está cubierto enteramente de lunetas, y alrededor corren en arco dos líneas de sillones y gradas; todo el ámbito proporciona cómoda localidad a mil personas. El foro es capaz, si bien no corresponde a la amplitud de terreno que ocupa el público; y entre el telón y la orquesta corre una espaciosa platea de ocho pies de anchura próximamente, entre cuatro pilastras istriadas de orden corintio coronadas con una bóveda de casetones, que dan mucho ornato al proscenio» (3). El Teatro Nuevo tenía orquesta propia para las numerosas representaciones operísticas, que dirigiría, desde 1862, Canuto Berea. En 1847 se funda la Orquesta del Circo de Artesanos, de carácter profesional, que luego pasaría a ser Orquesta de la Sociedad Filarmónica, la cual tenía una Escuela de Música e invitaba a sus conciertos a sus alumnos y a los ciegos de la ciudad, y celebraba sesiones para los trabajadores: «Recordáis, camaradas, el magno concierto dado para nosotros los trabajadores por esta Orquesta en el Rosalía Castro. ¡Qué maravilloso conjunto!, qué severa unidad orquestal, de qué forma maravillosa interpretaron la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, y nosotros, los trabajadores, compenetrados nuestra sensibilidad artística con el conjunto que teníamos de-

(3) *Ibid.*, páginas 270-271.

lante, olvidamos en aquellos momentos solemnes nuestras inquietudes, nuestras rebeldías de esta deformada sociedad que padecemos, para elevar nuestros espíritus a las altas regiones de una estética pura, emotiva y deliciosamente emocional; ni el más leve rumor se sentía en aquellos momentos en la sala; después, la admirable Orquesta, puesta en pie, con su insigne maestro, recibía el premio de los trabajadores, y esto fue la ovación más clamorosa y sincera que había escuchado en su vida artística, y para nosotros, los obreros, la satisfacción de escuchar por labios de los instrumentistas que habíamos dado una lección a los grandes públicos filarmónicos» (4).

Tras la guerra, se funda por el Ayuntamiento, en 1946, la Banda Municipal y la Orquesta Sinfónica Municipal, con un grave defecto administrativo, ya que mientras los profesores de viento tenían categoría profesional, los artículos 72 b y 73 del Reglamento les negaban esta categoría a los instrumentistas de cuerda, lo que equivalía a condenar a la Orquesta al «amateurismo». Por esta razón, cuando, en 1968, abandona La Coruña el maestro Rodrigo de Santiago, la Orquesta desapareciera. Su sucesor, Roxelio Groba, consigue crear la Orquesta del Conservatorio, no profesional, cuya supervivencia ha sido una auténtica muestra de heroísmo, al carecer de apoyos oficiales estables.

Tras cierta dejadez por parte del Ayuntamiento, se decidió abordar el problema del Reglamento de la Banda-Orquesta Municipal. Una oportuna recogida de firmas y la actuación de algunos concejales nacionalistas animó a la Comisión de Cultura Municipal a llevar al Pleno la propuesta de modificación del Reglamento, que fue aprobada en fechas navideñas. Ahora comienza la tarea de convocar las oportunas oposiciones, y luego los ensayos para presentar la Orquesta al público. Queda un pequeño problema, y es la necesidad de un teclista, clave y piano, que debería de poseer también categoría de funcionario.

La reforma del Reglamento no contempla la creación de catorce nuevas plazas, sino que aprovecha las posibilidades que la anterior normativa concede respecto a las cuerdas graves y la transformación de algunas plazas, vacantes, de viento en cuerda. Aun así, se crean nuevas plazas para completar la plantilla. Dado que el estatuto de funcionario es compatible con la docencia, los profesionales contratados podrán encargarse de la enseñanza en los Conservatorios gallegos, que en el capítulo del cuarteto de cuerdas es deficitaria. Es indudable que la existencia de profesores y de una orquesta, así como la posibilidad de tocar en la Orquesta del Conservatorio, son incentivos importantes para el estudiante.

Nuevos problemas administrativos, de fácil solución, aparecerán con el régimen de ensayos, programación de actuaciones, creación de un Patronato... Por otra parte, esta Orquesta significa una esperanza para el futuro de las temporadas operísticas de A Coruña, ya que la cada vez más decidida opción municipal de apoyo a la ópera se podrá potenciar con las actuaciones de esta Orquesta. Pero estos serán temas a tratar en su día. De momento, vean las buenas nuevas.—**XOAN M. CA-
RREIRA.**

(4) Rogelio Ares Valiño. Publicada en *Solidaridad (CNT-AIT)*, número 32 (A Coruña, 1 de febrero de 1936).

SOCIEDAD FILARMONICA DOS VERSIONES DIFERENTES DE BACH

Tres conciertos monográficos dedicados al maestro de Eisenach. Los dos primeros por Rosalyn Tureck, en inauguración de la temporada, y el tercero, por la English Chamber Orchestra, bajo la dirección de su concertino, José Luis García Asensio. La primera interpretó la mayoría de los **Conciertos para piano**, y la segunda, la totalidad de los **Conciertos de Brandeburgo**. Dos concepciones o versiones diferentes, y hasta encontradas en varios aspectos, del genial compositor. Particularmente, me resultaron muchísimo más satisfactorias las ejecuciones de la ejemplar agrupación británica, más vivaces y brillantes. Más oscuro, triste y sombrío el de la pianista norteamericana, que junto a momentos de gran belleza y exquisitez tuvo otros muy opacos, planos, de gran dureza de pulsación. No rechazo la interpretación de Rosalyn Tureck, a la que en anteriores actuaciones he reconocido sus excelencias, sin olvidar en modo alguno que es una de las mayores autoridades mundiales en la investigación y especialización bachiana, pero estos conciertos no alcanzaron los niveles óptimos que cabía esperar de su prestigio y categoría, pues la innominada orquesta estuvo floja y relegada a un simple acompañamiento, apagada frecuentemente por el piano, siempre en primerísimo plano. Por eso mis preferencias se inclinan hacia la English Chamber Orchestra, porque la dirección de José Luis García Asensio fue más ajustada y cercana —en mi opinión, quizá equivocada— al espíritu de Bach, y por ello me sentí más identificado con sus interpretaciones.

- Línea de superación constante la de la Coral Polifónica de Las Palmas, que dirigida por su titular, Juan José Falcón Sanabria, desarrolla un interesante programa con el estreno de la difícil y jocosa partitura, de Lothar Siemens Hernández, **Tententiti Niguada**.

- Calidad sobresaliente la del Coro Académico de la Universidad Politécnica de Ezczezin, dirigido por Jan Szyrocki, con un repertorio en el que ocupaban lugar preferente compositores polacos contemporáneos de gran calidad, encabezados por el prestigioso Krzystof Penderecki con su impresionante **Stabat Mater**.

- Uno de los recitales más plúmbeos y soporíferos que haya soportado tuvo por intérprete al pianista Andras Schiff, quien en una interminable velada se dedicó a efectuar sondeos sonoros en partituras de Schubert, Schumann y Chopin.

AULA DE MUSICA DEL MUSEO «CASA DE COLÓN»

Con el patrocinio del Consejo Nacional de Cultura de Venezuela, muy buena actuación del trío de maderas Pro Arte, integrado por Lido Guarneri (oboe), José Gay (clarinete) y Filiberto Núñez (fagot), con un atrayente programa con inclusión de compositores venezolanos contemporáneos: Federico Ruiz —estreno mundial de **Tres piezas para trío de cañas**— y Eric Colón, y obras de Bach, Mozart, Milhaud y Tomasi.

- Recital del prometedor pianista local Francisco Martínez, que exhibió sus notables condiciones, muy especialmente en el **Carnaval**, de Schumann —pieza de

innegable compromiso aun para profesionales ya experimentados—, y que ha marchado a Filadelfia para su perfeccionamiento.

- Clausura del Primer Cursillo de Otoño de Guitarra Clásica, dirigido por el guitarrista grancañario Blas Sánchez —fundador y director del Círculo Guitarrístico de L'île de France, y profesor de este instrumento en los Conservatorios de Vitry-sur-Seine y Kremlin Bicetre—, con un concierto en el que, además de exhibir su maestría interpretativa, también nos dio elocuentes muestras de su inspiración como compositor. En las partituras para voz contó con la valiosa colaboración de la soprano María Isabel Torón. En la segunda parte, los alumnos que siguieron su docencia demostraron su aplicación y asimilación de las lecciones recibidas.

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE CANARIAS «PEREZ GALDOS»

Auspiciada por los Cabildos Insulares de Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote, se celebró la Primera Semana de Música en esta ciudad, en el auditorio de Los Jameos del Agua, de Lanzarote, y en la Casa de la Cultura, de Puerto del Rosario, capital de Fuerteventura —las tres islas que constituyen la provincia de Las Palmas—.

- En la histórica ermita de San Antonio Abad —donde, según la tradición, oró Cristóbal Colón a su paso por esta capital en su viaje del Descubrimiento—, recital del guitarrista Carmelo Martínez, que se revela como un gran intérprete.

- En el mismo marco, concierto por el tenor Jesús Martínez —organizador de este ciclo—, acompañado a la guitarra por Carmelo Martínez, con un grato programa de canciones de Monteverdi, García Lorca, Alonso de Mudarra, Guastavino, Ginastera y Moreno Torroba, que cantó con su proverbial gracejo, musicalidad y escuela.

- Edelmiro Arnaltes protagonizó una plausible velada pianística en el aula magna de la Universidad Internacional, estrenando un piano Bösendorfer, todavía algo duro de sonido.

- En el patio de la «Casa de Colón» los primeros bailarines del Gran Teatro del Liceo, de Barcelona, Asunción Aguadé y Fernando Lizundia interpretaron con gran acierto un variado repertorio de danza española.

AULA CULTURAL DE LA CAJA INSULAR DE AHORROS DE GRAN CANARIA

Con motivo del Día Universal del Ahorro, brillante recital en el Teatro Pérez Galdós por la gran arpista María Rosa Calvo-Manzano. En su sala de la Alameda de Colón, Ciclo de Música Romántica, con dos interesantísimas y documentadas charlas sobre «El Ballet, desde sus orígenes hasta nuestros días», por Célida Párrera Villalón, y un ciclo de lecciones por el profesor Pedro Machado de Castro, dividido en dos partes: «La Música Romántica. Los prerrománticos: Haydn, Mozart y Beethoven, Schubert, Schumann y Liszt», y «Federico Chopin: su vida y su obra», aquí con la muy estimable colaboración del pianista Andrés Sánchez Tirado, que interpretó varias de las más importantes obras del compositor polaco.

- Recital del bajo guineño Victoriano Fernández-Oliva Hernández, voz de poderosas facultades y gran registro grave, pero de rudimentaria técnica y escuela y con notorias deficiencias de cuadratura.

- Presentación del pianista sueco-canario Luis María Söderberg con un comprometido programa, que supo plantear y desarrollar con claridad, equilibrio y seguridad, dejando patente su notable sentido musical y los progresos alcanzados en su estancia neoyorkina bajo la disciplina del prestigioso profesor Salomón Mitowsky. El jovencísimo intérprete —dieciocho años— posee unas ínsitas facultades para el teclado de primerísima calidad que, debidamente encauzadas, como lo están siendo, pueden convertirle en un gran concertista.

- Recital del prometedor tenor canario Manuel Ramírez, que evidenció su buen momento vocal, aunque tuvo que luchar contra el desafortunadísimo acompañamiento pianístico de Gabriel Angel.

REAL CLUB NAUTICO

Esperanzadora actuación de la Orquesta de Cámara de Las Palmas, dirigida por Víctor Ureña Revuelta, con el flautista Juan Truyol Marí.

- Excelente concierto por el Coro Académico de la Universidad Politécnica de Szczecin.

BALLET LAS PALMAS, DE GELU BARBU

Para el estreno de **Concierto para un Faycán** (1) —primer concierto para guitarra-arpa y orquesta lo define su autor, el guitarrista y compositor canario Blas Sánchez—, partitura muy interesante y de calidad, de moderna concepción, pero sin caer en el vanguardismo, Gelu Barbu realizó una de sus mejores coreografías, que complementaba la original escenografía del pintor local Pepe Dámaso, y que, a pesar de su complejidad, fue muy bien desarrollada por los danzarines, alcanzando el conjunto un nivel muy estimable.

TEATRO PEREZ GALDOS

El grupo de teatro lírico Orfeo escénica la opereta, de Pablo Sorozábal, **Katiuska**, con un nivel muy digno, y que supera a las compañías profesionales que últimamente han actuado en este escenario. Destacaron la soprano Maribel Cabrera —solista de la Coral Polifónica de Las Palmas y voz muy prometedor— y el tenor Manuel Ramírez. Aceptable, el barítono Oscar Ramírez. Bien, el Coro del Círculo Mercantil, y el Ballet, dirigido por Tony Britton. Cumplió la Orquesta Festival, bajo la dirección de Gabriel Angel, que concertó con acierto.

Simplemente aceptable la actuación del Conjunto Nacional de Canción y Danza Rustavi, de la República Soviética de Georgia.—**CARMELO DAVILA NIETO**.

Valencia

DONDE SE PROSIGUE LA GRACIOSA AVENTURA DEL TITIRITERO, CON OTRAS COSAS DE VERDAD HARTO BUENAS

Pecaría de demasiado ingenuo este comentarista si hubiese pensado que el simple cambio de titular, en la Orquesta Municipal de Valencia, debía traer consigo

(1) Sacerdote de los aborígenes canarios prehistóricos.

una inmediata y sustancial mejora en la calidad intrínseca del conjunto y en el hecho concreto de sus actuaciones.

Varias son las razones que apoyan esta idea: el que los problemas de nuestra Orquesta no vienen de ayer, ni siquiera de anteayer, sino que se remontan a su misma etapa fundacional; la existencia de problemas estructurales, administrativos y burocráticos en el seno de la Orquesta y de la misma concejalía; las deficiencias técnicas y hasta humanas, ya denunciadas en un artículo anterior (ver RIMO, número 501); la actitud del público y crítica local, y un largo etcétera, que nos llevaría a consideraciones que quedan fuera del lugar y del espacio a los que, por fuerza, he de ceñirme.

La programación: «Nihil novum sub sole»

Una simple ojeada al avance de la programación oficial de la Orquesta, facilitado (¡por una vez, y gracias!) poco antes de iniciarse la temporada, permitía vislumbrar lo recortado del espectro cronológico y estético dentro del que iba a moverse el ciclo 1980-81. Si exceptuamos la inclusión de algunas novedades —significativas, como la **Sinfonía concertante para violín y viola**, de Mozart; la obertura **Genoveva**, de Schumann; o totalmente irrelevantes, como la **Fantasia sobre temas galeses**, de Grace Williams—, el repertorio tradicional aparece, como siempre, reducido a los ya clásicos de Brahms (**Sinfonía 1.ª y 3.ª**), Beethoven (**Heroica**), Tchaikowsky (**Cascanueces, 1812**), Rachmaninoff (**Concierto número 3**) y Dvorak (**Concierto para «cello», Sinfonía número 8**), etcétera.

Una novedad curiosa, achacable quizá a la vocación y amor que siente Benito Lauret por la zarzuela, es la inclusión de preludios e intermedios zarzuelísticos, ensartados en unos programas hispano-rusos, en los que se hermanan piezas tan dispares como el «Preludio» de **La Revoltosa** con el poema sinfónico **En las estepas de Asia Central**, o el **Himno regional**, de Serrano, con **Una noche en el Monte Pelado**; asociaciones freudianas tan peregrinas que harían sonreír incluso a nuestras abuelitas.

Del músico de Sueca se cumplen en el mes de marzo los cuarenta años de su muerte, lo cual convierte la programación de tres obras suyas en pequeño y, sin duda, merecido homenaje a un autor tan popular. Pero a la vez que nos felicitamos por este recuerdo, echamos en falta la cita de otras y más significativas efemérides: así, se ha desaprovechado la ocasión que ofrecía el 125 aniversario de la muerte de Schumann para dedicarle algún programa monográfico, en todo caso posible gracias a la circunstancia de haber seleccionado tres de sus más bellas composiciones (**Genoveva, Concierto para «cello», Sinfonía número 3**), que aparecen desperdigadas en diversas sesiones, en combinaciones no siempre felices. También en 1980 se cumplió el centenario del nacimiento de Béla Bartók, de quien no se ha programado ninguna obra, pese a que, hace ya algunos años, Eduardo Cifré montó aquí la **Sonata para dos pianos y percusión**, de la que existe una versión concertante, hecha por el propio Bartók, la cual podría haberse utilizado, echando mano de algunos elementos disponibles de aquel montaje de Cifré, y haber puesto así en los atriles de nuestra Orquesta una obra capital del presente siglo, en versión orquestal, más asequible para el gran público.



BENITO LAURET: UNA INCOGNITA QUE NO ACABA DE DESPEJARSE.

El director: buena voluntad y escasa personalidad

Benito Lauret ha demostrado, en su ya larga carrera como director, una competencia y un buen hacer innegables a la hora de enfrentarse con partituras líricas, en especial españolas, de lo que ha quedado una buena muestra en su serie de grabaciones de zarzuela para la Casa Columbia.

Su labor al frente de la Sinfónica de Oviedo fue muy alabada en diversas ocasiones por mis compañeros de redacción en Asturias, desde estas mismas páginas de RITMO, y no voy a ser yo quien ponga en tela de juicio las virtudes y méritos del maestro Lauret.

Sin embargo, y tras escuchar cuatro de los programas en que ha dirigido a la Orquesta Municipal, durante el primer trimestre de la temporada, la impresión de este cronista, siempre lleno de buena voluntad para con el recién llegado, no es, en verdad, muy halagüeña. Lauret, que prepara con esmero y detalle los programas, no acierta a dar la medida del director dominador, claro, preciso, que posea ideas auténticamente personales acerca de las obras que dirige, que profundice en el espíritu de las partituras (y esto se aprecia, de manera muy evidente, en las obras del repertorio romántico alemán, que a él parece gustarle en particular, si juzgamos por el número de piezas incluidas en la presente temporada); pero, sobre todo, y esto es lo más grave, se advierte una preocupante falta de conexión y disciplina entre la Orquesta y su director, que lleva al conjunto a desmandarse y a quedar como fuera de control en los momentos en que las diferentes familias instrumentales se enfrentan y yuxtaponen en los desarrollos sinfónicos de cierta envergadura.

* * *

Pasaré, a continuación, a comentar los conciertos celebrados hasta el momento de redactar esta crónica.

La primera, en la frente (16 y 18-X-80)

Precedida de una conferencia de Antonio Fernández-Cid sobre el tema «Grana-

dos y Albéniz: dos grandes del pianismo español» (en homenaje a José Iturbi), la temporada oficial se abrió con la interpretación de **Acuarelas valencianas**, de Eduardo López Chavarri, padre del crítico musical del diario **Las Provincias**. Siempre es de agradecer la programación de obras de autores valencianos, máxime cuando, como en el presente caso, se trata de uno de los más equilibrados y dúctiles de nuestra escuela nacionalista, el cual hace gala de una inspiración limpia, fluida y sin excesos ni efectismos fáciles.

Eran de presumir, dadas las características de la obra y de los intérpretes, unos resultados artísticos en todo caso correctos, pero, además, una actitud de cariño de compenetración entre los ejecutantes y el director, frente a unas páginas tan poéticas y nuestras como las de L. Chavarri. Sin embargo, la interpretación resultó pálida de expresión, con un «Estival» faltoso de color y de intensidad emocional, y unos tiempos extremos sin vitalidad ni gracia. A ello hay que sumar la nada cuidada sonoridad, la falta general de empaste en las cuerdas y un tono general de rutina e inseguridad.

Siguió **La Procesión del Rocío**, de Turina, pieza abigarrada, colorista, sensual, donde ni la batuta ni la Orquesta lograron cuajar una versión coherente, tanto por la enorme confusión de planos sonoros y la falta de orientación dinámica como por lo rudo y desafinado del sonido.

En la **Alborada del Gracioso**, de Ravel, no se dieron las notas características imprescindibles para la música impresionista. Faltó luz, animación, sutileza, juego de contrastes rítmicos y armónicos, dándose, en cambio, sonido grueso, descontrolado y rudimentario.

«La **Sinfonía «Renana»**, de Schumann, tampoco alcanzó una versión que podamos calificar de correcta en lo musical. Ya en el primer «Vivace» se hizo patente un desequilibrio entre la sonoridad de las cuerdas, nada refinada ni ajustada, y los excesos del metal y la percusión, que ahogaban con frecuencia a las demás voces hasta el punto de convertir el sonido en algo estruendoso, bien lejos de la pasión y la fantasía románticas que impregnan estas páginas schumannianas. Las cosas empeoraron en los movimientos centrales. Ni el paseo por el Rhin ni la ceremonia en la catedral de Colonia encontraron aquella atmósfera propicia, aquella imaginación y elocuencia que sólo pueden darse cuando la ejecución es, al menos, precisa en la simple lectura de los pentagramas. Si esto falla, si orquesta y director no respetan las indicaciones expresivas, dinámicas y rítmicas de la partitura, no se puede hablar, en términos absolutos, de recreación o de interpretación personal. Todo lo más, asistimos a un intento aproximativo a una obra y a un compositor de terminados. Y lo demás se queda en el tintero.

Por razones inexcusables no pude asistir al segundo concierto de la temporada por lo cual renuncio a cualquier tipo de comentario personal. Las obras interpretadas fueron: **La Gruta de Fingal**, de Mendelssohn; **Variaciones sobre un tema de Haydn** y **Sinfonía número 3** de Brahms.

Mucho ruido y pocas nueces (13 y 15-XI-80)

Programa nada atractivo, por su composición, y de escasa fortuna en su realización. El joven director Pablo Sánchez Torrella, Premio «Manuel Palau» 1979, no acertó a dominar ni a imponer su autoridad sobre una orquesta descontrolada, cada día más vociferante, que alcanzó en la ejecución de **Pinos de Roma**, de Respighi

un grado de ruido y de algarabía que con-
virtió esta página en auténtico «pandemó-
nium» musical. La sección final, en parti-
cular, me hizo temer por la salud de mis
tímpanos.

Antes, una gris y deslucida **Sinfonía nú-
mero 2** de Borodin, con un arranque des-
afinado y enormemente lento, un «Scher-
zo» nada juguetón —donde la Orquesta
demostró su actual penuria técnica—, un
«Andante» plano e inexpressivo y un «Fi-
nale» ruidoso y superficial.

La pieza que completó el programa,
Obertura festiva, de Shostakovich, no fue
de simple relleno, con sonoridad
dura, aparatosa y sin ningún tipo de ca-
lidad.

Concierto, pues, decepcionante, ya que
se desaprovechó la oportunidad que su-
ponía la presentación de Sánchez Torre-
lla, que viene dirigiendo con eficacia di-
versas bandas de la región.

Del virtuosismo de Ilan Rogoff (27 y 29-XI-80)

Tras una obertura de **Ruslan y Ludmilla**,
de Glinka, llevada a una velocidad sor-
prendentemente lenta, con fallos y des-
ajustes en la madera y las cuerdas, es-
cuchamos al joven pianista israelí Ilan
Rogoff el **Concierto número 3** de Proko-
fieff. La indiscutible valía técnica, el vir-
tuosismo desbordante y la facilidad me-
cánica de Rogoff plasmaron un Prokofieff
brillante, externo, volcado hacia la galería,
pero sin profundizar apenas en todo lo
que de sutil, ingenioso, delicado y trans-
parente hay en ciertas páginas de este
Concierto, en especial el delicioso «Tema
con variaciones» central. La Orquesta lo
secundó sin brillantez ni calidad, pero la
batuta de Laurent evidenció aquí un cui-
dado y un tacto en el acompañamiento
realmente valiosos.

En la segunda parte figuraba la **Sinfo-
nía «Heroica»**, de Beethoven. Ante una
obra de tal envergadura se demostró, una
vez más, la imperiosa necesidad de una
batuta inspirada, dominadora, que traduz-
ca con nitidez las concepciones intelectu-
ales y sensitivas que estos pentagramas
despiertan en el intérprete y en el oyente.
Dada la calamitosa situación de nuestra
Orquesta, Benito Lauret tuvo que vérselas
y deseárselas para llevar a buen puerto
esta **Heroica**, que estuvo a punto de nau-
fragar en más de una ocasión no sólo por
culpa de las siempre presentes deficien-
cias técnicas, sino también por la cada
vez más acusada arritmia de la batuta. Así,
resultaron descabellados ciertos «tempi»,
como el excesivamente lento del «Scher-
zo» (donde hubo fea desafinación de las
trompas), o la absurda velocidad con que
se llevó el arranque del «Finale», confuso
también en la exposición de la fuga y ca-
rente, en todo momento, de vigor y fuego.

Un bello programa frustrado (11 y 13-XII-80)

Está claro que hoy existen unos crite-
rios filológicos y musicales acerca de las
obras del Barroco que, si se ignoran, con-
denan toda interpretación a convertirse
en una pieza de arqueología o, lo que es
peor, en una auténtica antigualla. Y es
que Lauret aplicó al **Concerto grosso en
Re menor, op. 3, número 11**, de Vivaldi,
unas concepciones totalmente desfasadas,
en número de instrumentistas, aspectos
rítmicos, formales y armónicos, y una vi-
sión global muy cercana a aquellos farru-
gosos «arreglos» de hace treinta o cua-
renta años. Faltó luminosidad, viveza rít-
mica y claridad de texturas. La sonoridad,
poco cuidada, de la cuerda; en particular,
la rudeza de los violoncellos arruinó esta
bella muestra del genio vivaldiano.

Siguió la **Sinfonía concertante en Mi be-
mol mayor, K. W. 364, para violín, viola y
orquesta**, de Mozart. Juan Llinares, violín,
lució un sonido pulcro, incluso brillante en
alguna ocasión, pero su interpretación re-
sultó excesivamente académica. El viola
Emilio Matéu ofreció un sonido más bien
mate, apagado, y su asociación con Lli-
nares no siempre alcanzó el nivel de cohe-
sión deseable. En la orquesta, aparte de
las deficiencias tantas veces apuntada, se
apreció un mayor cuidado, por parte del
director, que tuvo momentos buenos en el
primer movimiento, si bien se le escapó
la poesía y la ternura del «Andante» (pre-
romántico en su espíritu) y el «Presto»
final careció de la ligereza y del humor
característicos.

El concierto finalizó con la **Sinfonía «Es-
cocesa»**, de Mendelssohn, ejecutada sin
interrupción. Esto permitió que la obra co-
brase un carácter de poema sinfónico en
cuatro secciones, lo cual resultó intere-
sante desde un punto de vista externo,
pero la realidad fue que los instrumentis-
tas necesitaban de aquellas pausas entre
los diferentes movimientos para proceder
a los ajustes de afinación lógicos e indis-
pensables. Al no ocurrir esto y haberse
dado, ya desde el primer «Allegro», nume-
rosas destemplanzas en las cuerdas, lle-
gamos a un «Scherzo» confuso y desarticu-
lado; a un «Adagio» inexpressivo, para cul-
minar en un «Allegro guerrero» desequi-
librado en lo rítmico e incoherente en la
exposición. La coda, con sorprendentes
cambios de ritmo, careció en absoluto del
carácter «maestoso» que exige Mendels-
sohn.

Concierto de Navidad (18-XII-80)

Es sorprendente que para un concierto
navideño se seleccionen piezas tan dis-
pares como el **Cascanueces** o el interme-
dio de **La boda de Luis Alonso**, existiendo
tantas y tan bellas músicas relacionadas
con la Navidad.

Pero aún más sorprendente es el hecho
de que un director tan experimentado en
el campo de la zarzuela como Benito Lau-
ret ofreciese versiones descuidadas e irre-
levantes de algunos de los más populares
fragmentos orquestales de nuestro género
lírico. Por poner unos ejemplos, resulta
inadmisibles la escasa diferenciación de
planos y el exagerado «fortissimo» con
que se ejecutó el preludio de **El Caserío**,
la tumultuosa y ruda coda de **La boda de
Luis Alonso** (donde se escuchó una or-
questa con sonoridad de banda militar), o
el ataque equivocado de **La Revoltosa**.

Antes habíamos escuchado unas versio-
nes insípidas y convencionales de **En las
estepas del Asia Central**, de Borodin (con
permanente desafinación de las cuerdas),
y de la citada «suite» de Tchaikowsky, en
la que hubo una «cadenza» increíblemente
mala del arpa (al principio del «Vals de las
Flores»), junto a otros despropósitos oídos
a varios de nuestros instrumentistas a lo
largo de la obra.

Como «propina», inesperada y extempo-
ránea, se ofreció una muy discreta ver-
sión del **Himno regional**, de Serrano, cu-
yos últimos versos fueron coreados «sotto
voce».

Al final de este concierto, como en to-
dos los anteriores, se produjo la ya clásica
ovación entusiasta de un público que
parece confundir la calidad de la música
con la cantidad de decibelios.

A la vista de todo lo escuchado hasta
el momento, y dicho sea con todo el res-
peto que merecen el maestro Lauret y los
profesores de nuestra Orquesta, se hace
difícil creer que la temporada 1980-81 vaya

a remontarse a cotas de calidad o, al me-
nos, de dignidad artística superiores a las
alcanzadas en el ejercicio anterior.

Del anonimato a la sandez (Un «mini» «Fall Wagner» sin Nietzsche)

En un editorial de RITMO (núm. 506) se
habló del jaez de algunos textos que acom-
pañan a los programas de mano de las
orquestas madrileñas. Es sabido que en
todas partes cuecen habas, y también que
el cultivo de esta papilionácea debió de
ser muy abundante entre los mozárabes
antes de 1238, a juzgar por las ricas co-
sechas que ofrecen sus actuales descen-
dientes.

Como muestra de los exquisitos platos
que se condimentan por estos lares, re-
produciré algunos sabrosos ejemplos, to-
mados de los programas de mano de la
temporada 1980-81, haciendo la salvedad
de que el/los cocinero/s, autor/es de es-
tas joyas permanece/n en el limbo del
anonimato. Sirva este pequeño vermut de
estímulo para que se decida/n a abando-
nar tan empírea y cómoda postura.

Hablando del «Andante con moto» de la
Sinfonía «Escocesa» se advierte que es
«de gran flexibilidad y bastante inspira-
do», mientras que al «Scherzo» «lo repu-
tan algunos críticos como verdadera joya
del genio de Mendelssohn» (11, 13-XII-80).

«Muchos antecedentes en la música ru-
sa (...) pueden ser descubiertos en este
texto (**Obertura festiva**, de Shostakovich),
pero sin nunca llegar a no reconocer en
ella sus propias raíces contemporáneas»
(13, 15-XI-80).

En torno a la **Heroica** (del «sordo ge-
nial», claro) se dice que «una satisfac-
ción campestre y rústica canta, pero en
plano superior aparecen los intereses, an-
helos y la Naturaleza mostrándose gene-
rosa con sus juegos sonrientes y graciosos»
 («Scherzo») (27, 29-XI-80).

Acerca de Prokofieff, «su desaparición
conmovió a todos los que se sienten fas-
cinados por el extraño sortilegio del es-
fuerzo creador» (27, 29-XI-80).

Las citas podrían multiplicarse y provo-
carían el regocijo de todo un don Antonio
Barrera y de su inefable Angelines.

Pero, puesto que no hay regla sin ex-
cepción, por una vez se incluyó un texto
firmado por pluma tan ilustré como la del
novelista Vicente Blasco Ibáñez. Pertene-
ce el fragmento a **Oriente** (capítulo II), y
en su último párrafo se dice textual-
mente:

«A muchos les parecerá un sacrilegio
lo que voy a decir, pero no por esto es
menos cierto. La música de **La Gran Vía**
la tocan más en el mundo y es más co-
nocida que la del **Anillo del Nibelungo.**»

«Ya sabemos que Chueca no es Wagner.
Pero la inmensa mayoría de los que
escuchan conciertos en el extranjero, aun-
que fingen por «snobismo» una admira-
ción de personas correctas hacia las obras
consagradas, prefieren en su interior el
«Caballero de Gracia» a todos los «Caba-
lleros del Santo Grial.»

Pienso que todo quisque tiene perfecto
derecho a escribir alguna tontería en un
momento determinado de su vida, aunque
no estoy convencido de la necesidad de
denigrar el gazpacho andaluz para ensalzar
las virtudes de la fabada asturiana, como
tampoco me parece justo vapulear a Cer-
vantes para exaltar a Guillermo Sautier
Casaseca. Yo, con o sin el permiso de mi
admirado don Vicente, soy ferviente devo-
to de cualquier simple y puro caballero
—o, incluso, escudero— del Santo Grial.
Por eso agradezco la exclusión de las
obras de Wagner de la programación de

la presente temporada. De este hecho salen gananciosos no sólo el autor de **Parsifal**, sino también todo buen aficionado, al verse así libre de tormentos tan refinados como el atroz «Preludio» de **Tristán**, escuchado en 1979-80.

Pero, a la vez, entiendo que no fue muy afortunada la exhumación del texto de Blasco, ubicado, para mayor inri, en un concierto extraordinario de Navidad, festividad universal por excelencia. Concierto que estuvo, además, salpicado de connotaciones del más rancio sabor localista.

Y, puesto que de Cervantes —manco, pero no sordo— se ha hablado aquí, acabaré recordando la contestación que el gracioso titiritero dijo a Don Quijote cuando éste arguyó que entre moros no se usaban campanas, sino atabales y dulzainas:

«No mire vuesa merced en niñerías, señor Don Quijote (...). ¿No se representan por ahí casi de ordinario mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y con todo eso corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo? Prosigue, muchacho, y deja decir; que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el Sol.»

GONZALO BADENES MASO.

Vizcaya

BILBAO

SOCIEDAD FILARMONICA

Concierto extraordinario el que nos ha ofrecido el gran violinista Igor Oistrakh, junto a una colaboradora también extraordinaria, como es su esposa, la pianista Natalia Zertzalova.

El programa reunía a los maestros como Grieg, Schubert, Prokofieff, Bach, cuyas obras todas tuvieron unas versiones muy dignas; así, ante la versión de la **Chacona** para violín solo, de Bach, el público quedó impresionado, lleno de asombro por la firmeza del violinista, la claridad de su virtuosismo. También las **Cinco melodías** de Prokofieff y la **Sonata número 1** de Grieg fueron como vuelos líricos que llegaron al auditorio con gran pasión, por su sensibilidad interpretativa.

En suma, un concierto verdaderamente brillante, para el que colaboró con gran eficacia la pianista Natalia Zertzalova.

● Por cuarta vez en esta Sociedad, la Orquesta de Cámara de Munich, bajo la dirección de Hans Stadlmair, que interpretan obras de F. Schubert, R. Strauss, F. Mendelssohn y P. I. Tchaikowsky, por cierto con un gran éxito, ya que el público asistente aplaudió con entusiasmo al final de cada obra.

Se aprecia una gran calidad artística entre los componentes de esta Orquesta, quince instrumentistas de cuerda y un clavecinista, y así, la solista Sigrd Cénariu consiguió un gran éxito en el **Concierto en Re menor para violín y orquesta de cuerda**, de Mendelssohn.

A destacar el **Sexteto en Re menor, op. 70 «Souvenir de Florence»**, de Tchaikowsky, donde creemos alcanzó mayor categoría el concierto, si bien todo él fue de una buena altura musical, y el público aplaudió largamente, ante lo cual ofrecieron fuera de programa el delicioso **Andante de la «Cassación»**, de Mozart.

SOCIEDAD FILARMONICA

● Esta Sociedad ha dedicado un concierto-homenaje al compositor catalán Federico Mompou. Intervinieron en este concierto Rosa Sabater, pianista de renombre universal, y la soprano Carmen Bustamante, que cantó una serie de canciones del citado maestro.

Antes del comienzo del concierto Rosa Sabater transmitió un efusivo saludo de Federico Mompou, que por circunstancias de salud no pudo trasladarse a Bilbao, como era su ferviente deseo.

Comenzó Rosa Sabater interpretando **Música callada**, segundo cuaderno (1962), de F. Mompou, y **Seis canciones y danzas** del mismo autor. Fueron unas versiones brillantes y explayó un curso del arte pianístico de Mompou, que el público premió con largos aplausos.

Después la soprano Carmen Bustamante, con voz de exquisita calidad, sensible e igual, interpretó una serie de canciones del maestro.

Ambas artistas, pianista y cantante, tuvieron un feliz éxito, y el público premió su labor con grandes ovaciones.

● Un gran recital del pianista André Watts, que nos visita por quinta vez.

En el programa, obras de Haydn, Brahms, Chopin, A. Copland, Debussy y F. Liszt, que interpreta con gran técnica y temperamento, incluso llegando en algunos momentos a una fogosidad impetuosa; en Brahms expuso una limpieza extraordinaria, y debemos destacar la versión de la **Rapsodia húngara, número 13**, de Liszt. En suma, fue un buen concierto, que el público aplaudió mucho y obligó a prorrogar el programa.

● El Cuarteto Schubert ha logrado un buen concierto, con estilo fino y sonoridad de calidad, si bien en algunos pasajes faltó algo la fuerza, cohesión y empuje; pero esto quedó compensado con la calidad y temperamento de estos jóvenes artistas, que interpretaron obras de Schumann, Haydn y Schubert.

● Primer concierto de Tiempo de Música, patrocinado por el Banco de Bilbao, en colaboración artística de la ABAO y Orquesta Sinfónica de Bilbao. En la primera parte, fragmentos de óperas de Rossini, Mozart, Verdi, Cilea, Ponchielli y Usandizaga, con intervención de la soprano Rosario Morillas, el bajo Carlos Zugasti, el tenor Luis María Bilbao, el barítono Gerardo Seoane y los Coros de la ABAO que dirige J. J. Larrinaga. Urbano Ruiz Laorden dirigió la Orquesta dentro de una línea operística.

En la segunda parte, nuestro pianista Joaquín Achúcarro, en el **Concierto número 3 para piano y orquesta**, de Rachmaninoff, en el que dio cima de forma magistral al **Concierto** con toda su fuerza y colorido, buen conocedor de las obras de este autor, Achúcarro nos mostró su apasionante ritmo, realizando una versión del **Concierto** verdaderamente brillante.

SOCIEDAD FILARMONICA

● Ha pasado por esta Sociedad el grupo femenino de color Stars of Faith, compuesto por cinco cantantes y un pianista. En esta su presentación el público fue muy numeroso, atraído por el interés y atracción que han suscitado otros grupos de parecidas características escuchados en esta misma Sociedad Filarmónica.

Un programa monótono y sin el movimiento escénico que requiere el espectáculo, sin un escenario donde actuar a

gusto desde un punto de vista teatral, privaron de ver algo que se esperaba.

● Dúo Villa Rojo-Luis Rego, clarinete, piano, con obras de Schumann, Brahms y C. Franck, que tuvo una línea, en general, aceptable.

● Por primera vez en esta Sociedad el pianista ruso Michael Rudy, que interpretó un programa difícil como las **Siete fantasías, op. 116**, de Brahms; de los nueve **Estudios-cuadros, op. 39**, de Rachmaninoff, el **1-2-6 y 9** (por motivos de programación), y de F. Liszt, **Unstern, Bagatela sin tonalidad, Noches grises, Góndola lúgubre y Sonata en Si menor**.

Pianista de gran técnica y musicalidad, hizo unas versiones muy brillantes, pero apreciamos un exceso de temperamento, que le lleva a mostrarse algo duro en su interpretación. Destacamos de su recital la **Sonata en Si menor**, de Liszt. Nos hubiera gustado escucharle en alguna obra de Beethoven o Mozart, para calibrar mejor la calidad de este joven artista.

● Brillante concierto y éxito extraordinario el conseguido por la Orquesta de Cámara de Praga, que reúne las mejores cualidades de musicalidad, disciplina, preparación, ajuste y medida. En el programa, obras de Janacek, Beethoven y Haydn, que en todas sus versiones fueron premiadas con cálidos aplausos, que la Orquesta agradeció con una excelente versión de la obertura de **Las bodas de Figaro**, de Mozart; más ovaciones y una alegría inmensa en el público por haber escuchado un excelente concierto.

Próximos conciertos de esta Sociedad Filarmónica

- 13/II Nelly y Jaime Ingram, dúo de pianos.
- 24/II Mark Zeltser, piano.
- 28/II Félix Ayo (violín), Emma Jiménez (piano).
- 2/III Lynn Harrell (violoncello), Philip Moll (piano).
- 6/III Trío de Moscú.
- 7/III Julián Bream (guitarra).

CONCIERTOS ARRIAGA

Del Ciclo de Divulgación Musical que viene realizando esta Sociedad, patrocinado por la Dirección General de la Música, Ministerio de Cultura, señalamos las actuaciones de José Miguel Moreno, laúd y guitarra, que ha interpretado un programa de (laúd renacentista) de Luys de Narváez (siglo XVI), Alonso Mudarra (1580), Hans Neusidier (1500-1563), John Dowland (1562-1626), en la primera parte y en la segunda (guitarra), la **Suite BWV 995**, de J. S. Bach.

Por otra parte, el clavecinista catalán Pablo Cano nos ha ofrecido, en la Parroquia de San Vicente, un interesante recital de este antiguo instrumento, comenzando por compositores del siglo XVII y XVIII, cinco anónimos ingleses; Giovanni Picchi, Frescobaldi, Correa de Arauxo, Pablo Bruna y Juan Cabanilles.

● Exito del joven guitarrista sevillano José María Gallardo, en un programa amplio, con obras de J. A. Logy, R. Jhonson, D. Scarlati, M. Giuliani, F. Sor, Sainz de la Maza, F. Moreno Torroba, J. Turina y J. Rodrigo.

Sorprendió la calidad de su sonido, sensible, bien proyectado, terso y claro; unas

interpretaciones que nos muestran estar ante un excelente guitarrista.

- Organizado y patrocinado por la Caja de Ahorros Vizcaína el Festival de Otoño, que ha durado veinte días, este año, además de música, ha habido teatro, cine, «ballet» y exposiciones fotográficas y de pintura.

Los días 10 y 11, conciertos de música del siglo XX, a cargo del Grupo Bartok, de Barcelona, interpretando obras de Boulez, Schoenberg, Messiaen y Stravinsky.

El 12, 13, 14, 15, **Intxixu**, a cargo del Grupo Talde, de Oyarzun. El 16, **La tía Tula**; 16 y 17, música del siglo XX, por el Grupo LIM, de Madrid; el 25 y 26, música del siglo XX, con música de Luis de Pablo, por el grupo madrileño Koan, y La Coral Andra Mari, de Rentería, con obras del «P. Donostia», Juan María Thomas, José L. Ansorena, Lorenzo Ondarra y Joaquín Pildain, así como dos obras de Juan Cordero Castaños, primeros premios de los Concursos de Composición de la Caja de Ahorros Vizcaína años 1976, «Defendituko dut», y 1978, «Datzan, dantzán», que gustaron mucho al auditorio, siendo, en general, este concierto de alto nivel musical.

- La Asociación de Música de Cámara de Bilbao ha organizado unas conferencias-concierto, en el Salón de Actos del Banco de Bilbao, en las que han colaborado el citado Banco de Bilbao y la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura. En la inauguración del ciclo, la primera conferencia versó sobre la «Polifonía europea del siglo XVI», a cargo del crítico musical de **La Gaceta del Norte**, Sabino Ruiz Jalón.

Con palabra fácil y amena, Sabino Ruiz Jalón expuso sus comentarios, glosando las tres corrientes polifónicas más importantes de aquella época, y que fueron la flamenca, la castellana y la romana, estudiando las máximas figuras que tan altas cimas alcanzaron Orlando de Lasso, Palestrina y T. L. de Victoria, J. Vasques, F. Guerrero y Passereau.

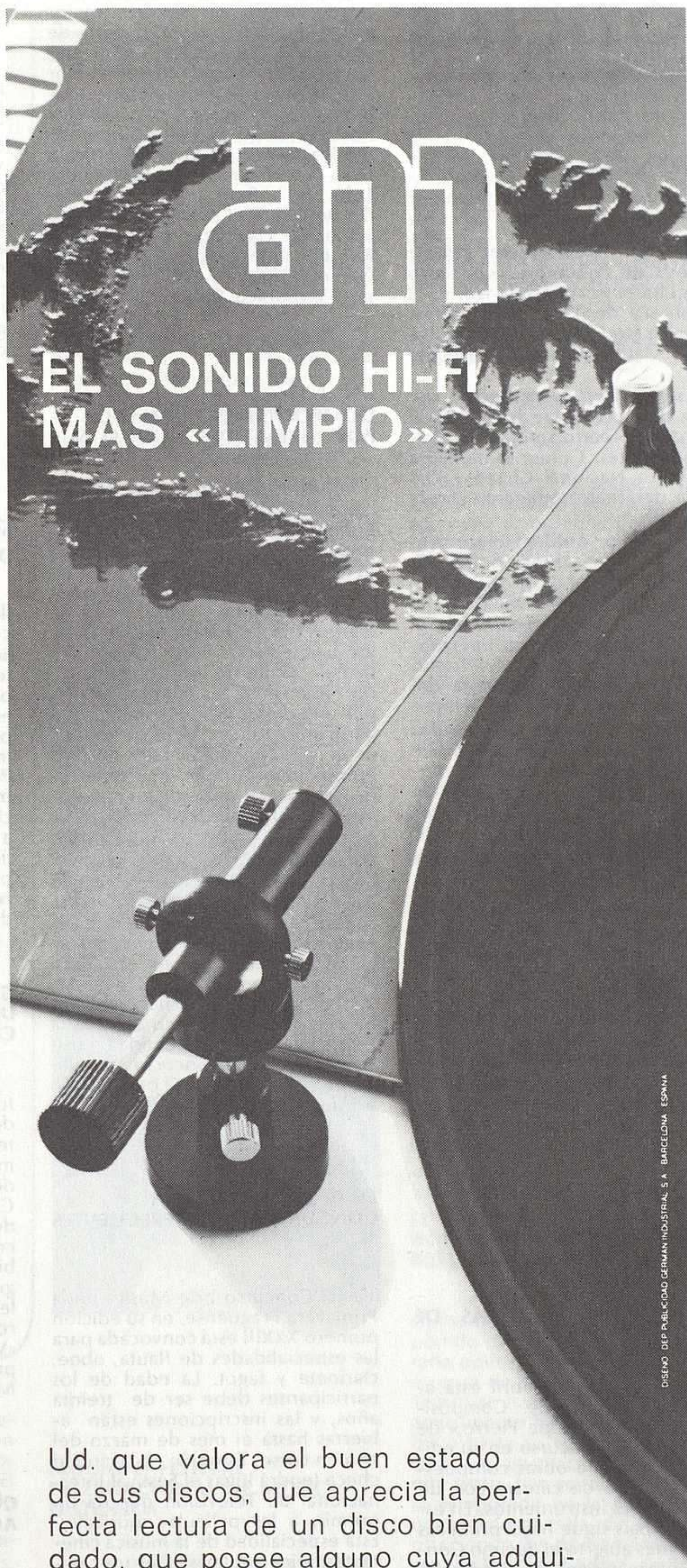
Después, el Coro de Cámara de Bilbao, fundido en doce voces de alta calidad, con gran musicalidad y firmeza, y bajo la dirección de José Ramón Rementería, interpretaron un programa de los citados autores; **Jubilate Deo**, de Lasso; **Sicut cervus**, de Palestrina; **Vere languores**, de Victoria; **Lindos ojos aveys señora**, de J. Vasques; **Prado verde y florido**, de Guerrero, y **Il est bel et bon**, de Passereau.

A cada autor se le dio una interpretación adecuada y auténtica, cada uno en su estilo propio, que el numeroso público asistente así comprendió y premió a todos, conferenciante, coro y director, con cálidas y largas ovaciones.

- El concierto de piano a cargo de la joven pianista Elena Orobio, que interpretó con buena técnica y musicalidad un programa de obras de Schubert y Chopin, fue también presentado por el crítico Sabino Ruiz Jalón.

- La tercera conferencia-concierto, sobre el «Lied romántico», corrió también a cargo de Sabino Ruiz Jalón, al igual que las anteriores, y se trató sobre los compositores Schubert, Schumann, Brahms, Fauré, H. Wolf y Strauss. Han intervenido los cantantes J. Ramón Urrutia, María C. Guerricabeitia y Erika Wahl, acompañados al piano por Francisco García Garmilla.—

JOSE DE URQUIJO.



DISEÑO DE PUBLICIDAD GERMAN INDUSTRIAL S.A. BARCELONA - ESPAÑA

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:



GERMAN INDUSTRIAL S.A.

Consejo de Ciento, 366 - Tel. (93) 318 17 00 - Barcelona-9

Acuerdo, 39 - Tel. (91) 447 18 06 - Madrid-8

Duque de Calabria, 11 - Tel. (96) 333 81 28 - Valencia-6

NOTICIAS

ESTRENOS

Xavier Monsalvatge: «Metamorfosis de concierto», concierto para guitarra y orquesta. Madrid, 13 de febrero de 1981. Intérpretes: Orquesta Nacional. Director, Antoni Ros Marbá. Solista, Narciso Yepes.

Lubos Fiser: Lamentación sobre la destrucción de la ciudad de Ur, «ballet». Teatro Smetana de Praga. Intérpretes: Conjunto de Ballet del Teatro Nacional Checo y Orquesta del Teatro Smetana. Director, Belfín.

Villa Rojo: Antilogia. Intérpretes: Orquesta Nacional. Solista, B. Giurana. Director, J. R. Encinar. Madrid, 27 de marzo de 1981.

Ilia Zelenka: Héroe, «ballet». Teatro Smetana, de Praga. Intérpretes: Conjunto de Ballet del Teatro Nacional Checo y Orquesta del Teatro Smetana. Director, Belfín.

Siegfried Kohler: Concierto para violín, op. 64. Estreno el 29 de enero de 1981. Dresden. Intérpretes: Staatskapelle Dresden, dirigida por Siegfried Kurz. Solista, Gustav Schmah.

Iannis Xenakis: Pieza 000, para barítono, percusión y orquesta. Estreno en Munich (Música Viva,) el 13 de febrero de 1981. Intérpretes: Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, conducida por Michel Tabachnik. Solista, Spyros Sakkas y Sylvio Gualda.

Magnar Am: Concierto para contrabajo y orquesta. Estrenada en Bergen el 5 de marzo de 1981. Intérpretes: Sinfónica de Bergen, dirigida por Karsten Andersen. Solista, Bjorn Ianke.

CURSOS Y CONCURSOS

COMPOSICION DE TEMAS DE JAZZ

Hasta el mes de abril está abierto el Concurso de Composición Musical «Príncipe Pierre» de Mónaco. Este Concurso en su edición 1981 recibirá obras compuestas para grupo de cámara con un máximo de 12 instrumentos. En este mismo país sigue hasta primeros de este mes abierto el décimo Concurso Internacional de Composición de Temas de «Jazz». Los temas presentados deben tener una duración máxima de cinco minutos y un mínimo de doce compases. Organiza la Academia de Música «Príncipe Rainiero III».

PREMIOS GRAMMY PARA PRODUCCIONES DISCOGRAFICAS

Los llamados «Oscar de la música grabada» fueron concedidos en el Radio City Music Hall, de Nueva York. El mejor músico consideraron los jueces que fue el vio-

linista israelí Itzhak Perlman, premiado cuatro veces como mejor solista (grabación del **Concierto de violín**, de Alban Berg); mejor ejecución (**The Spanish album**), mejor dúo (**Concierto para violín y violoncello**, de Brahms, con Mstislav Rostropovitch) y mejor álbum de música clásica. El Oscar operístico se lo llevó la grabación de la ópera **Lulú**, de A. Berg, dirigida por Pierre Boulez, y el premio a la mejor actuación coral fue adjudicada al **Requiem**, de Mozart. Maurizio Giulini dirigía, en este caso, al grupo filarmónico Robert Balatsch.

COMPOSITORES PREMIADOS POR JUVENTUDES MUSICALES

Juventudes Musicales de Barcelona viene organizando por segunda vez su Concurso Permanente de Jóvenes Compositores. En esta edición y en la sección de Composición, fueron premiados Annelise Hannikainer y Josep Albert Amargos por las Juventudes Musicales barcelonesas. Las obras para flauta y piano de estos compositores serán editadas e interpretadas por uno de los grupos estables que participarán en el ciclo de música de la calle Montcada. Estos mismos grupos incorporarán a su repertorio habitual las obras de los compositores premiados.

En la sección de intérpretes, patrocinada esta vez por Juventudes Musicales Españolas, participan solistas de violoncello, piano violín, flauta, canto y grupos de cámara. Las pruebas para el Concurso se vienen realizando en Madrid, Huelva, Bilbao, Murcia y Manresa, y los concursantes oscilan entre los quince y los veinticinco años. Es la segunda vez que esta entidad musical organiza un concurso permanente para premiar la composición e interpretación musical.

EN CHECOSLOVAQUIA CONCURSOS POCO FRECUENTES

El Concurso I de Música de la Primavera Praguense, en su edición número XXXIII está convocada para las especialidades de flauta, oboe, clarinete y fagot. La edad de los participantes debe ser de treinta años, y las inscripciones están abiertas hasta el mes de marzo del año en curso. También en la ciudad checa tendrá lugar el Festival Internacional de Televisión que da un premio a las películas musicales. Esta especialidad de la música cinematográfica y televisiva es un campo amplísimo que tiene contadas posibilidades de ser premiada. Uno de los más importantes concursos de este género es este de Praga, que tiene abierto su plazo de inscripción hasta mediados de marzo.

También en la ciudad de Praga se desarrollan otros certámenes de especialidades poco frecuentes: el III Congreso Internacional de músicos de vista afectada, el «Prix» musical de Radio Brno, concedida al mejor programa musical de radiodifusión, y el XVI Concurso de Radio de Músicos Jóvenes, que este año es para la especialidad de conjuntos de cámara de hasta cinco instrumentistas.

FALLO DEL CONCURSO «MANUEL VALCARCEL»

El 28 de febrero fue fallada la primera edición del Concurso organizado por el Conservatorio de Santander en memoria y homenaje del que fue su director, Manuel Valcárcel, y realizado bajo el patrocinio de la Fundación «Marcelino Botín». El Jurado, integrado por Enrique Franco, Tomás Marco y el actual director del Conservatorio montañés, Luis Taveras, otorgó el premio, por unanimidad, a la obra titulada **Inmortales**, de Miguel Ángel Martín Lladó. Al certamen acudieron 29 obras.

INFORMACION

LA FUNDACION MARCH PROSIGUE EL CICLO DE SONATAS DE BEETHOVEN

Con las **Sonatas para violoncello y piano**, la Fundación March continúa su ciclo dedicado a las **Sonatas de Beethoven**. En pasadas temporadas se ofrecieron las compuestas para violín y piano y las 32 escritas por este compositor para piano sólo. Este nuevo ciclo ha sido interpretado por Manuel Carra y Pedro Corostola. Su programa de mano tuvo la particularidad de incluir entre sus notas las que dedicó a estas obras el crítico musical Cecilio de Roda, que datan de 1906, y por su interés y rareza bibliográfica resucitan un nombre importante de la crítica musical de la época.

GRUPO DE MUSICA DE CAMARA DE LA ORGANIZACION DE CIEGOS

Desde 1939, antes incluso de fundarse la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), existe la Agrupación de Música de Cámara, formada por músicos invidentes. En 1943 fue premiada en los Concursos Nacionales de Música, y desde entonces siguió actuando con éxito, con los naturales cambios en sus componentes. Esta Agrupación de Músicos profesionales ofreció, el pasado 24 de febrero, un concierto en el Instituto «Virgen del Carmen» de Jaén. El programa incluyó obras de Rossini, Mozart, Schubert y Weber.

CONCIERTO DE INVIERNO DE AGUA Y VIENTO

Con este sugerente título, Paz Muro y el Taller de Música Mundana dieron un **concierto-divertimento**, en el Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid. Una cita de Thomas Hobbes ilustró el programa, que aconsejaba a los asistentes: «Ensayar tarareando el primero y segundo movimiento de la **Sinfonía número 6 «Pastoral»**, de Beethoven, para que sea entonada por todos al final del acto». En el ciclo de Música Contemporánea Española que actualmente se desarrolla en este mismo Museo actuó el Quinteto de Viento Koan interpretando obras de Ramón Barce, Claudio Prieto, Félix Ibarrondo y Tomás Marco.

HOMENAJE A JUAN RAMON JIMENEZ

Dentro de la serie de actos dedicados al homenaje de este escritor se celebró un recital de poesía y música a cargo de la pianista María del Carmen Asquerino, que interpretó obras de Turina, Albéniz y Falla. Este recital fue patrocinado por la Sociedad Algecireña de Fomento, que también colaboró en la organización del recital de guitarra a cargo de los músicos José Manuel Esteban y Victoria García Pelayo. Todos estos conciertos se celebraron en el Salón de Actos de la Caja de Ahorros de Cádiz.

AULA DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

La compositora española María Escribano dio recientemente un «opening» concierto para voz y piano con la colaboración de Esteve Graet. Ambos se dedican habitualmente a este tipo de espectáculos dramáticos y musicales, investigando sobre voz y sonido. María Escribano trabaja actualmente con el grupo teatral **Roy Hart**, en Francia. También en el Aula de Cultura de la Universidad Complutense tuvo lugar un interesante concierto titulado **New York post Cage**, a cargo de los norteamericanos Barbara Held y Joseph Kubera.

JUVENTUDES MUSICALES: NUMEROSOS RECITALES EN CADIZ

La activa Delegación gaditana de Juventudes Musicales ha desarrollado durante el pasado mes de febrero una serie de conciertos de interés, como el ofrecido por el dúo Puyana—Carretero instrumentista de clarinete y piano; el de la pianista Iziar Elorza y el del dúo de guitarra Ríos—Galindo.

OBRAS INEDITAS DEL BARROCO Y PRECLASICO ESPAÑOL

La Coral de Santander, que dirige Lynne Kurzeknabe, ofreció interesantes audiciones de música coral del barroco y preclásico español. La mayoría de estas obras son inéditas en nuestro país, y han sido recuperadas por el director del grupo.

«Se pretende con el programa aquí expuesto —dice Kurzeknabe— adentrarse en un período discutido de la historia musical española, hasta tal punto que durante siglos se ha negado prácticamente su existencia. Basta recordar que los mayores especialistas en el Barroco, como Bukofzer, Suzanne Clercx, Palisca y otros ignoran, en sus magistrales monografías sobre el período, lo que ha sucedido en España». Los conciertos tuvieron lugar en las ciudades de Santander y Gijón.

CICLO DE INTRODUCCION A LA MUSICA CLASICA EN SAN SEBASTIAN

La Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, en colaboración con el comentarista de Radio San Sebastián Jokin Alvarez, organizó

CON NOMBRE PROPIO

Ana Paulova, la mítica bailarina rusa, será objeto de homenajes oficiales en su país. La famosa **Paulova** nació en 1881 y murió en 1931; durante este año se celebra el centenario de su nacimiento. La bailarina estudió en la escuela de Danza de S. Petersburgo, debutando en el Teatro Mariinski, lo que hoy día es el Teatro de la Opera Kirov, en Leningrado.

Emil Gilels, el gran pianista ruso, se sintió repentinamente enfermo tras un concierto en la ciudad de Amsterdam, y tuvo que ser urgentemente hospitalizado. Su mal es, al parecer, de origen cardíaco. **Gilels**, que tiene actualmente sesenta y cuatro años de edad, está considerado uno de los mejores pianistas del mundo; nació en Odessa, en 1916, y fue profesor en el Conservatorio de Moscú. Ha obtenido el primer premio de intérpretes de la URSS, el Premio Ysaye y el Premio Stalin.

Kazimierz Serocki ha muerto, en Varsovia, a los cincuenta y seis años. **Serocki** escribió tres sinfonías y numerosas obras para percusión y orquesta. Sus obras más importantes han sido los **Episodi**, **Segmenti**, y, sobre todo, **Fresques Symphoniques** y **Concierto para dos pianos**. Su última obra fue **Pianophonie**, escrita en Metz durante el Festival de Música Contemporánea de 1978. El compositor polaco estudió en París con Nadia Boulanger y Lazare Levy.

Por segunda vez el Gobierno francés ha condecorado al tenor **Plácido Domingo**. Ahora le nombrarán «Chevalier» de las artes y las letras en reconocimiento de su labor como difusor de la cultura musical en el país vecino. Plácido Domingo acaba de cumplir cuarenta años y ha recibido ya innumerables premios internacionales.



En muchas ciudades del mundo se están celebrando conciertos y recitales en conmemoración del centenario del compositor húngaro **Bela Bartok**. El primer ciclo dedicado a este músico en nuestro país, se hizo en la ciudad de Sevilla, organizado por la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando. Se celebraron cinco conciertos a cargo de los Percusionistas de Madrid, los solistas de violín y piano Miklos Slenthelyi y José Manuel de Diego, el Daniel Quartet, de Israel; el dúo de pianos Rentería-Matute y la Orquesta Bética Filarmónica. Estos recitales fueron programados del 2 al 9 de febrero pasado.

Montserrat Torrent, catedrático de Organo del Conservatorio de Barcelona, actuará, próximamente, en Génova (Italia) interpretando obras de Bach y César Franck. **Montserrat Torrent** irá, posteriormente a París, invitada por los organizadores de la Semana Catalana. El programa de estos conciertos estará formado por obras de Albert Vila, Cabanilles, Padre Soler, Monsalvatge, Guinovart, Sardá, Soler y Vallés.

recoger fondos para su restauración se organizó en esta ciudad un ciclo de conciertos, en el que los artistas actuaron gratuitamente. El primero de los recitales, a base de temas musicales del siglo de oro y barroco andaluz, corrió a cargo de Anne Perret y Rodrigo de Zayas. Posteriormente actuaron Francois Chapelet y Francois—Henri Houbart, organistas de Saint Severin y La Madeleine, respectivamente. Estos conciertos tuvieron lugar en la misma iglesia de El Salvador.

CANCIONES POPULARES CATALANAS

Un apretado recital de canciones catalanas reencontradas tuvo lugar en la Palau de la Música barcelonesa. El concierto fue para conmemorar el XV aniversario de los **Patufets i Timbalers** de la ciudad, y con ellos intervinieron la **Orquesta Joventut Percussionista Barcelona**,

la **Escolania Coral de Nostra Senyora**, el **Conjunt de Flutes de Bec Joan Brudieu** y el **Orfeó Laudate**. La agrupación **Patufets i Timbalers** ha desarrollado durante estos quince años una serie de cursos de información y divulgación musical y audiciones en Alemania, Gran Bretaña e Italia, y actúa asiduamente en las ciudades catalanas.

CONCIERTO—HOMENAJE A ARTURO MENENDEZ ALEXANDRE

El día 2 de marzo, en la ciudad condal, y en el Orfeó Gracienc, se ha celebrado un concierto-homenaje a Arturo Menéndez Aleyxandre, musicólogo, compositor y crítico musical bien conocido en los medios musicales barceloneses, trascendiendo su personalidad de los mismos por su colaboración musicológica en distintos medios especializados de carácter nacional y durante bastantes años en el nuestro como corresponsal en Cataluña. El concierto se llevó a cabo con un programa integral de obras del homenajeado, interpretadas por Montserrat Costa, soprano; Enric Serra, barítono, y Manuel García Morante, piano. Este acto puso de manifiesto los valores de Menéndez Aleyxandre, presisamente en una de sus facetas menos conocidas en los medios musicales.



SEGUNDO FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA HISTORICA

La población malagueña de Mijas será escenario, durante la primera quincena del mes de junio próximo, de la segunda edición de este Festival, cuya convocatoria hace la Asociación Musical de dicha localidad. La principal temática de las jornadas a celebrar será Danza española, del Renacimiento y del Barroco.

FEDERICO MORENO TORROBA, NONAGENARIO

El día 3 del presente mes de marzo el popular —en la más noble y a la par correcta acepción del vocablo— compositor ha celebra-

do este elevado aniversario, con pleno goce de salud y plenitud de inquietudes artísticas. Aún están frescas las tintas de las noticias con que los diferentes medios de información aluden a las tareas que le ocupan en estos momentos, tanto en su vertiente profesional, en el campo de la creación, como al frente de la Sociedad de Autores española y de los diferentes organismos internacionales que también rige en función de su presidencia de la entidad autoral española. ¡Felicidades, maestro!

EL TEATRO ESLAVA SERA UNA DISCOTECA

Unos trescientos millones de pesetas se invertirán para la transformación del viejo Teatro Eslava de Madrid, en una lujosa discoteca. El Teatro conoció su apogeo musical en su fundación, en 1871, cuando tomó el nombre del entonces director del Conservatorio de Madrid, D. Hilarión Eslava. A finales del pasado siglo y principios de éste conoció el estreno de las zarzuelas más populares de la época, y posteriormente se dedicó a la revista. El escenario del Eslava tuvo brillantes temporadas teatrales, con estrenos de García Lorca, Antonio Gala y otros autores. La nueva discoteca se llamará **Joy—Eslava**.

CONCIERTOS PATROCINADOS POR LAS COMUNIDADES EUROPEAS

Cuatro festivales musicales se ha asociado bajo el patrocinio de las Comunidades Europeas, dentro de el programa de actos de la biennial **Europalia**. En Norwich (Gran Bretaña), Brest (Francia) Bruselas y Gand (Bélgica) se dieron sucesivamente tres conciertos, que incluyeron obras de música instrumental de la época de Isabel I y Enrique VIII, polifonía de los Países Bajos, y música barroca y contemporánea belga.

EL TEATRO COMUNAL DE BOLOGNA EN PROCESO DE RESTAURACION

La orquesta y Coros del Teatro Comunal de Bologna (Italia) no ha podido ofrecer su habitual temporada operística en su propio teatro a causa de las termitas. El local del Teatro se halla muy deteriorado, y actualmente ha sido cerrado al público hasta su completa restauración. Las agrupaciones estables de este teatro han actuado durante esta temporada en la Scala Europa, una moderna sala de conciertos, ofreciendo las óperas **Abou Hassan**, de Weber, y **Adina**, de Rossini; ambas obras no son muy habituales en el repertorio de las formaciones operísticas.

SOLTI SEGUIRA AL FRENTE DE LA CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA

Aunque su contrato expira en 1982, el director de orquesta Georg Solti permanecerá al frente de la Chicago Symphony Orchestra hasta 1985.

El principal director invitado será el italiano Claudio Abbado, durante la permanencia de Solti en la orquesta norteamericana.

en esta capital un ciclo de instrucción a la música clásica, a base de conciertos y conferencias. Los intérpretes del ciclo fueron la Orquesta Pro Arte, del Conservatorio de San Sebastián; el Conjunto Barroco, el clavicembalista José Manuel Azkue Aguinagalde, los alumnos del Conservatorio Municipal de Danza Clásica y el Coro Donosti Ereski que dirige Miguel Amante-gui. La serie de conferencias versaron sobre la música vocal, el medievo y el barroco, la sonata, la música de cámara, la sinfónica, la ópera, el «ballet» y la música coral, y corrieron a cargo de Jokín Alvarez.

CONCIERTOS PRORESTAURACION DEL ORGANO DE LA IGLESIA DE EL SALVADOR

El órgano de la iglesia de El Salvador, en Sevilla, se encuentra en grave estado de deterioro. Para

PARTITURAS INEDITAS DE SHOSTAKOVICH

El director de orquesta Guennadi Rodestvenski ha descubierto una serie de partituras inéditas del músico ruso Shostakovich. Los textos corresponden a un **Tema con variaciones** y a un «**Scherzo**» en **Mi bemol** para orquesta. Fueron encontrados por el director ruso en los archivos del Teatro Maly, de Leningrado. Las partituras datan seguramente, de la época en que Shostakovich estudiaba en el Conservatorio de Leningrado, y hasta el momento no se conocía su existencia.

TERCER CENTENARIO DE TELEMANN

El músico Telemann será objeto de estudio con motivo de su tercer centenario. Jacinto Torres pronunciará en la Fonoteca Nacional una conferencia referida a la obra instrumental del compositor alemán contemporáneo de Bach. Andrés Ruiz Tarazona se referirá en otro estudio a su obra operística y vocal. La Fonoteca Nacional se sumará en el próximo mes de mayo a los homenajes españoles del Centenario de Béla Bartók: habrá una serie de conferencias de especialistas en la materia.

EL PARADOR NACIONAL «VIA DE LA PLATA». DE MERIDA (BADAJOZ), COPA DE ORO A LA GASTRONOMIA INTERNACIONAL DE LAS CIPEM (ITALIA.)

El Salón Capilla del Parador Extremeño por antonomasia ha sido esta vez «partícipe» de su propia imagen, «recibiendo» una Copa de Oro a la Gastronomía, allí donde tantas veces oímos música antigua, música clásica, conferencias sobre música y recientemente la actuación de la Coral Augusta de Mérida; allí donde tantas veces Juventudes Musicales de Mérida llevó al buen amante de la música de la mano desinteresada del director del mismo, Don Tomás—E. Martínez Díaz, hoy, con la total complacencia del «todo Extremadura», con la satisfacción de todos los extremeños, el «Salón», junto con todo el Parador, es partícipe de su propia historia al recibir este merecido y bien ganado galardón extranjero.



MASAS CORALES VASCAS PREMIADAS

En Tolosa se celebró el XII Certamen de Canción y Polifonía Vasca para Masas Corales. Entre los numerosos premios especiales que concedió el Jurado, formado por Pascual Baturen, Aurelio Sagasta y José Iturria, hubo uno especialmente significativo, dedicado a las masas corales infantiles. La afortunada agrupación merecedora de él fue la Escolanía del Corazón de María, de San Sebastián, que dirige Antonio Sierra. El jurado del IX Certamen de Composición, que se celebró al mismo tiempo, estuvo formado por González Acilu, Marco, Massó, Pildain y S. Rubio. Este premio quedó desierto, aunque se concedió un accésit al compositor Tomás Aragüés Bernal por su obra **Meretrix Illa**, sobre textos

del poeta euskaldún Juan María Lecuona. El Concurso para masas corales tuvo dos especialidades: folklore y polifonía. En la primera quedaron como vencedoras la Coral University of the Philippines Saringhimig, de Filipinas, y el Coro de Voces blancas Rodna Pesen, de Bulgaria. En la especialidad polifónica el premio fue para The Academic Choir of the Technical University of Szczecin, de Polonia, y de nuevo para el Rodna Pesen búlgaro. Dos corales vascas fueron premiadas con sendos diplomas especiales: la Coral Eresoinka, de Tolosa y la San Ignacio, de San Sebastián. La Coral Universitaria de La Laguna recibió una mención especial del Jurado.

LA FERIA DE INSTRUMENTOS MUSICALES 1981, DE FRANCKFURT, UN APOTEOSICO EXITO

El anunciado incremento de espacio útil para la Feria, el también anunciado y comprobado considerable aumento del número de expositores de la edición 1981 de la **Feria de Franckfurt**, han supuesto como consecuencia una rotunda expresión de admiración de los profesionales de la música de todo el mundo por la labor que se realiza en este incomparable mercado mundial de los instrumentos musicales.

La presencia española, tal y como anunciábamos en el número anterior, ha sido muy concurrida, tanto por el número de expositores (principalmente industriales de la guitarra) como por el de visitantes. Allí pudimos ver entre los visitantes no sólo a los grandes importadores de instrumentos musicales de nuestro país, sino también al pequeño comerciante y al profesional de la interpretación musical que, por fin, ha comprendido la necesi-

dad de estar totalmente al día de la oferta mundial de instrumentos musicales.

En cuanto a nuestras empresas expositoras, observamos que las que tenían experiencia de ediciones anteriores de esta Feria de Franckfurt mantenían un buen nivel de contactos comerciales; pero algunas de las que asistían por vez primera se encontraban bastante desplazadas del tono general de las operaciones comerciales. A la vista de esto, volvemos a insistir en la necesidad de que el fabricante español de instrumentos musicales tenga, bien por medios oficiales o por asociación entre ellos mismos, una asistencia técnico-comercial de cara a sus exportaciones, ya que sin ésta se pierden más del 50 por ciento de las posibilidades de ventas a que se tendría acceso con una buena infraestructura de promoción comercial de cara al exterior.

También hemos observado que, año tras año, nuestras gui-

MIDEM 1981

Una nueva edición del mercado mundial del disco, que se celebra todos los años en Cannes, se ha realizado con el acostumbrado éxito de asistencia y organización. Precisamente, en este segundo punto el MIDEM es un auténtico modelo.

Al igual que ediciones anteriores, más del 80 por cien de la oferta estaba destinada a la música «pop», el «folk», «jazz», «rock» y «country», quedando muy al margen de presencia de la música clásica. A esta décimo quinta edición del **Midem** han asistido 5104 profesionales del mundo de la industria discográfica, representando a 53 países y 1176 compañías, con una estancia media de cinco días de Cannes.

La información del **Midem** ha sido cubierta, en esta edición, por 691 periodistas de 319 periódicos, revistas, agencias y cadenas de televisión de 30 países.

La próxima edición del **Midem** se celebrará entre los días 22 al 27 de enero de 1982.

NECROLOGICA

Al cierre de este número nos llega la noticia del fallecimiento, el día 1 de marzo, de la cantante Consuelo Rubio, figura de nuestra lírica, primer premio, por unanimidad, del Concurso Internacional de Ginebra y titular varias veces de los «Grand Prix du Disque», de París. Consuelo Rubio perteneció a los elencos de los más importantes centros líricos del mundo, como el Staatsoper, de Viena; Scala, de Milán; y las Operas de Roma, Nueva York, Chicago, Los Angeles, San Francisco y Colón, de Buenos Aires.

tarras pierden competitividad en los mercados internacionales. Japón, Estados Unidos y el bloque oriental «revientan» literalmente los precios ofertando un equilibrio calidad-precio muy por encima del español. Pese a todo, nuestros fabricantes comienzan a tomar conciencia del problema, y se ha visto en esta edición un mayor incremento del nivel de calidad medio de nuestras guitarras.

Queremos destacar desde estas páginas el buen papel realizado por la firma de equipos de sonido profesional Sinmarc, que en su primer año de asistencia a una feria internacional ha causado una magnífica impresión en todo este sector mundial, por su nivel de calidad, competitividad e infraestructura comercial.

También debemos destacar este año la presencia en Franckfurt de los grandes artesanos españoles de guitarras de altísima calidad.

CARTELERA MUSICAL

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

AVANCE DE PROGRAMACION INTERNACIONAL

OPERA DE VIENA (Staatsoper). Del 15 al 31 de marzo de 1981.

Día 15: **Lohengrin**. Hass, Hesse. Dirección, Hollreiser. Ridderbusch, Thomas, Nentwig, Kerns, Nitsche, Caban, Tomita, Kostas.

Día 16: **Romeo y Julieta** («ballet»). Schwarz.

Día 17: **El barbero de Sevilla**. Director, Patané. Tockyska, Slania. Con Araiza, Taddei, Mazzola, Sardinero, Usunow y Aichberger.

Día 18: **Die schweigsame Frau**. Director, Hollreiser, Bence, Wise, Milkajowic, Yachmi, Vogel, Kerns, Moser, Wolfrum, Mazzola, Fink.

Día 19: **El barbero de Sevilla**. Ver día 17.

Día 20: **Romeo y Julieta** («ballet»). Schwarz.

Día 21: **Fidelio**. Director, Stein. Jones, Wirkkala, Thomas, Wimberger, Nentwig, Ridderbusch, Laubenthal, Caban, Sramek.

Día 22: **Rheingold**. Director, Mehta. Fassbaender, Janowitz, Ludwig, Vance, Yachmi, Lipovsek, Sotin, Bunger, Hopperwieser, Schreier, Hornik, Zednik, Ridderbusch, Rungren.

Día 23: **Capuleti e Montecchi**. Director, Piero Bellugi. Chazarian, Baltsa, Sramek, Ramiro, Toliver.

Día 24: **Lohengrin**. Director, Stein. Bode, Randova, Ridderbusch, Thomas, Nentwig, Kerns, Nitsche, Aichberger, Christian, Fink.

Día 25: **Rheingold**. Ver día 22.

Día 26: **5 Tangos, 4 Temperamente, El mandarín maravilloso** («ballet»). Director, Keuschnig.

Día 27: **Capuleti e Montecchi**. Ver día 23.

Día 28: **Rheingold**. Ver día 22.

Día 29: **Fidelio**. Director, Hollreiser. Jones De Groote, Thomas, Winberger, Adam, Ridderbusch, Laubenthal, Caban, Sramek.

Día 30: **Rheingold**. Ver día 22.

Día 31: **Rondo, 4 Temperamente, El mandarín maravilloso**. Director, Keuschnig.

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN (París. Pierre Boulez, presi-

dente. Péter Eotvos, director musical). Mes de marzo de 1981. (Telf. 261.56.75).

Lunes 2 de marzo: **Sinfonía de cámara**, de Schrecker. **Concierto de cámara**, de Sinopoli. **Concierto de cámara: transmutaciones** (encargo del E.I.C.), de Cohen. **Pájaros exóticos**, de Messiaen. Dirección de Giuseppe Sinopoli, con Pierre-Laurent Aimard y Alain Planes, pianos, y Frédéric Stochl, contrabajo. Théâtre de la Ville. Place du Chatelet.

Lunes 16 de marzo: **Suite, op. 29**, de Schonberg. **Seven Sites**, de G. Amy. **Historia del soldado**, gran «suite» para siete instrumentos, de Stravinsky. Dirección de Juan Pablo Izquierdo. Théâtre du Rond-Point, Rond-Point des Champs Elysées. París VIII.

Del 17 al 25 de marzo: Gira del E.I.C. con el mismo programa del día anterior: día 17, en Rennes (Teatro Municipal); día 19, en Mulhouse (Rallve Drouot); día 20, en St. Quentin en Yvelines (Maison Pour Tous); día 21, en Aubervilliers (local a concretar); día 25, en Créteil (Maison des Arts André Malraux).

Domingo 29 (en coproducción con el Teatro Nacional de la Opera): **Concierto de obras de Gyorgy Ligeti: Melodien. Ramifications, concerto de chambre. Aventures, Nouvelles aventures**. Dirección de Pierre Boulez. Con Jane Manning, soprano; Sarah Walker, «mezzo-soprano»; William Pearson, barítono. Teatro Nacional de la Opera.

En relación con este último concierto, el día 25 tendrá lugar un encuentro con Ligeti en el Centro Pompidou (sala pequeña).

TEATRO NACIONAL DE LA OPERA (París). Del 15 de marzo al 10 de abril.

Théâtre des Champs-Élysées: La Sifide (días 15 a 18 de marzo).

Teatro de la Opera:

Días 17, 18, 19, 21, 24, 25, 27 de marzo y 1 de abril: **Don Quijote** («ballet»). Dirección musical de Sir John Lanchbery. Música de Ludwig Minkus. Coreografía de Rudolf Nureiev.

Días 17, 18, 19, 21, 24, 25, 27 de 8 y 10 de abril: **El gran macabro**, de Gyorgy Ligeti, según la obra de Michel de Ghelderode, con Danielle Chlostawa, Britt-Marie Aruhn, Elian Lublin, Renée Auphan, Kevin Smith, Helia T'hezán, Michel Sénéchal, Peter Gottlieb, Boris Carmeli (o Ude Krewow) y Catherine Berriane. Puesta

en escena de Daniel Mesguich. Dirección musical de Elgar Howarth.

Conciertos dominicales (Teatro de la Opera):

22 de marzo. **Sonatas y dúos** de Mozart. Thérèse Cochet, piano; Pierre Doukan, violín; Paul Hadjaje, viola.

29 de marzo: **Concierto a base de obras de Gyorgy Ligeti**, bajo la dirección de Pierre Boulez (Ensemble Intercontemporain).

ROYAL OPERA HOUSE (Covent Garden) Del 23 de marzo al 1 de mayo.

Días 25 y 26 de marzo y 1 y 8 de abril: **Manon** («ballet» según música de Jules Massenet). Arreglo y dirección: John Lanchbery. Coreografía de Kenneth Macmillan.

Días 27 y 31 de marzo y 3, 7, 11 y 14 de abril: **Macbeth**, de Verdi. Dirección de Riccardo Muti. Con Renata Scotto, Renato Bruson y Robert Lloyd. Puesta en escena de Elijah Moshinsky.

Días 2, 4, 10, 13 y 21 de abril: Sesión de «ballet». **Silfides** (Chopin), **Sylvia**, pas de deux (Delibes); **Hamlet** (Chaikovsky), **Rapsodia** (Rachmaninov; no los días 2, 10 y 21). **Gloria** (Poulenc, no los días 4 y 13). Directores: Young y Lawrence.

Días 9, 15 y 22 de abril: **L'elisir d'amore**, de Donizetti. Dirección de Claudio Scimone. Puesta en escena de John Copley. Con Daniela Mazzucato, Carlo Bergonzi y Geraint Evans.

Días 16, 20, 23, 25 y 28 de abril; 1 de mayo: **Lohengrin**, de Wagner. Dirección de Edward Downes. Puesta en escena de Elijah Moshinsky. Con Theather Harper, Eva Randova, Peter Jürgen Schmidt y Donald McIntyre.

Días 18, 24, 27 y 29 de abril: **El lago de los cisnes**, «ballet», de Chaikovsky. Coreografía de Marius Petipa y Lev Ivanov.

LONDON FESTIVAL BALLET. The London Coliseum, marzo-abril.

Días 3 a 14 de marzo **Romeo y Julieta**, de Prokofiev.

Días 16 a 25 de marzo (menos día 22): **Coppelia**, de Delibes.

Días 28 a 31 de marzo (menos 29 y 30); días 1 a 4 de abril: **Giselle**, de Adam.

OPERA DU RHIN. Mes de marzo.

Marzo 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13 y 15 (en Estrasburgo); marzo 20, 21, 22, 24 (en Mulhouse): **Der Vogelhändler**, opereta en tres actos de Moritz West y Ludwig Held; música de Carl Zeller. Con Elaine Pavlick, Elena Tzoneva, Hannelore Wolf-Ramponi, Pamela Hamblin, Dagmar Strobel. Dirección de Claude Schnitzler. Puesta en escena de Hubertus Moller.

Días 27, 28, 30 y 31 de marzo (en Estrasburgo): doble programa. **Camille** (música de Isaac Van Grove basada en **La Traviata**, de Verdi; libreto de Ruth Page según **La dama de las camelias**, de Dumas hijo). Dirección musical de Charles Schwarz. Coreografía y puesta en escena de Ruth Page) y **Fantasmes** (primer movimiento de la **Sinfonía número 9** de Bruckner). «Ballet» y coreografía de Jean Sarelli.

ROYAL BALLET Sadler's Wells Theatre (Londres). Desde el 31 de marzo al 11 de abril.

Días 31 de marzo, 1 y 2 de abril: **Danzas concertantes** (música de Stravinsky, coreografía de Kenneth MacMillan), **The Rake's Progress** (música de Gavin Gordon; coreografía de Ninette de Valois), **Pineapple Poll** (música de Arthur Sullivan, arreglada por Charles Mackerras; coreografía de John Cranko).

Días 3, 4 y 6: **Giselle** (música de Adam; coreografía de Petipa basada en Coralli y Perrot; puesta en escena de Peter Wright).

Días 7 y 8: Nuevo programa de «ballet» a determinar, según coreografías de David Bintley, Jonathan Burrows, Michael Corder, Derek Deane y Jennifer Jackson.

Días 9 a 11 de abril: **The Taming of the Shrew** (música de Kurt-Heinz Stolze basada en Domenico Scarlatti; coreografía de John Cranko).

ENGLISH NATIONAL OPERA (London Coliseum). Del 7 de abril al 30 de mayo.

Abril 7, 9, 10, 14 y 16. Tríptico escénico de Bela Bartok: **El príncipe de madera**, **El Mandarín maravilloso** y **El castillo de Barba Azul**. Con John Tomlinson («Barba Azul») y Elizabeth Connell («Judith»). Coreografías de Geoffrey Cauley («Príncipe») y Flemming Flindt («Mandarín»). Dirección musical de Janos Furst.

Abril 11, 15, 18, 22, 24 y 30:



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

mayo 2: **Julio César**, de Handel. Con Janet Baker («César»), Valerie Masterson («Cleopatra»), Sarah Walker («Cornelia»), Della Jones («Sextus»), Angelo Messina («Ptolemy») y John Tomlinson («Achillas»). Dirección musical de Charles Mackerras.

Días 23, 25 y 29 de abril; 1, 6 y 8 de mayo: **Ariadna en Naxos**, de Richard Strauss. Con Angela Bostock («Ariadna»), Marilyn Hill Smith («Zerbinetta»), Sally Burgess («Compositor») y Kenneth Woollam («Baco»). Puesta en escena de Jeremy James Taylor. Dirección musical de James Lockhart.

Días 7, 14, 16, 19, 22 y 29 de mayo: **Anna Karenina**, Iain Hamilton (estreno mundial). Con Lois Madonnall («Anna»), Geoffrey Pogson («Vronsky»), Geoffrey Chard («Karenin»), Alan Opie («Stiva Oblonsky»). Puesta en escena de Colin Graham. Dirección musical de Howard Williams.

Días 9, 13, 15 y 20 de mayo: **El barbero de Sevilla**, de Rossini. Con Cynthia Buchan («Rosina»), Anthony Roden («Almaviva»), Rusell Smythe («Figaro»), Eric Shilling («Bartolo») y Richard Van Allan («Basilio»). Puesta en escena de Patrick Libby. Dirección musical de James Judd.

Días 18, 21, 23, 26 y 30: **Salomé**, de Richard Strauss. Con Josephine Barstow («Salomé»), Sarah Walker («Herodías»), Emile Belcourt («Herodes»), Neil Howlett («Jokanaan») y John Treleaven («Narraboth»). Puesta en escena de Joachim Herz. Dirección musical de Mark Elder.

WELSH NATIONAL OPERA. Festival of Opera (Londres) Dominion Theatre, del 10 al 14 de marzo.

Días 10 y 13: **La zorrilla astuta**, de Janacek. Con Helen Field, Arthur Davies, Nigel Douglas, Richard Morton, Philip Joll, etc. Puesta en escena de David Pountney. Dirección musical de Richard Armstrong.

Días 11 y 14: **La mujer sin sombra**, de Richard Strauss. Con Anne Evans («Emperatriz»), Pauline Tinsley («Esposa»), Matti Kastu («Emperador»). Puesta en escena de Gilbert Delfio. Dirección musical de Richard Armstrong.

Día 12: **Rodelinda**, de Handel. Con Suzanne Murphy («Rodelinda»), Eidden HARRY («Eduige»), Catherine Savory («Unulfo»). Puesta en escena de Andre Serban. Dirección musical de Julian Smith.

ST. JOHN SMITH SQUARE (Londres). Del 15 al 28 de marzo de 1981.

Día 15: **Sinfonía 38** (Mozart). **Sinfonía 7** (Bruckner). The Heath Orchestra. Clive Fairbairn, director.

Día 16: **Dúo Concertante op. 48** (Weber). **Tres piezas para clarinete** (Stravinsky). **Mazurkas, op. 59, número 1 y 2**. (Chopin). **Sonata en Fa menor, op. 120, número 1** (Brahms). Richard Stoltman, clarinete; Emanuel Ax, piano.

Día 16 (7,30 horas): **La montaña mágica**, de John Hopkins. Royal Philharmonic Orchestra, dirigida por Leionel Fried. Con Stephen Pruslin, piano.

Días 17 a 22: sesiones de grabación; no se admite público.

Día 23: Programa a concretar. Alfred Brendel, piano.

Día 24: **Sonata número 2** (Healy Willan). «**Suite**» número 3 para «cello» sólo (Juan Sebastián Bach). **Bunkaru** (Mayuzumi). **Sonata para «ce-**

llo» y piano. op. 19 (Rachmaninov). Helen Gagne, «cello». Ian Brown, piano.

Día 25: **Velada mozartiana** como en la Viena de 1791. Dirección de Antony Shelley con solistas de la Abbey Opera y Mary Hill al piano.

Día 26: **Danzas** (Susato), **Sonata para flauta en Mi mayor** (Bach), **Danza de los Espíritus de «Orfeo»**

(Gluck), **Tangrams** (Schwarz), «**Suite**» compostelana para guitarra (Mompou). **Música sudamericana** (arreglada por Hooper). Lucy Cartledge, flauta; Nicolas Hooper, guitarra.

Día 27: **Sound Alive, III.** Nueva obra (Vianao), **Flickering Shadows** (Rands), **A Ronne** (Berio). Sing Circle. Gregory Rose, director.

Día 28: **Sinfonía 1** (Carter), **Sinfonía 5** (Mahler). Young Musicians' Symphony Orchestra. James Blair, director.

METROPOLITAN DE NUEVA YORK. Títulos a partir del 16 de marzo, sin indicación de intérpretes.

Días 16, 20, 24, 28 de marzo; 1, 4, 7, 11 de abril: **La dama de pique**, de

P. I. Chaikovsky.

Días 17, 21, 25, 28 de marzo; 2 de abril: **Manon Lescaut**, de Giacomo Puccini.

Día 18 de marzo: **Turandot**, de Giacomo Puccini.

Días 19, 23, 27 de marzo: **Salomé**, de Richard Strauss.

Días 26 y 30 de marzo; 3, 8, 11, 15 y 18 de abril: **Mahagonny**, de Kurt Weill (y Bertolt Brecht).

Día 31 de marzo; 6, 10 y 16 de abril: **L'Elisir d'amore**, de Gaetano Donizetti.

Días 4, 9, 14 y 17: **Parsifal**, de Richard Wagner.

Días 13 y 18: **La Traviata**, de Giuseppe Verdi.

FILARMONICA DE LOS ANGELES (director titular, Carlo Maria Giulini).

Días 19, 20 y 22 de marzo: **Dos retratos** (Bartok), **Concierto para piano número 2** (Chopin) y **Sinfonía número 8** (Dvorak). Dirige Giulini. Con Martha Argerich, piano, y Alexander Treger, violín.

Días 26, 27 y 29 de marzo: **Quinteto para orquesta** (Foss), **Concierto**

para piano número 4 (Saint-Saens), **Sinfonía número 5** Beethoven). Lukas Foss, director invitado. Con Aldo Ciccolini, piano.

Días 1, 2, 3 y 5 de abril: **Sinfonía número 8** (Bruckner). Dirige Giulini.

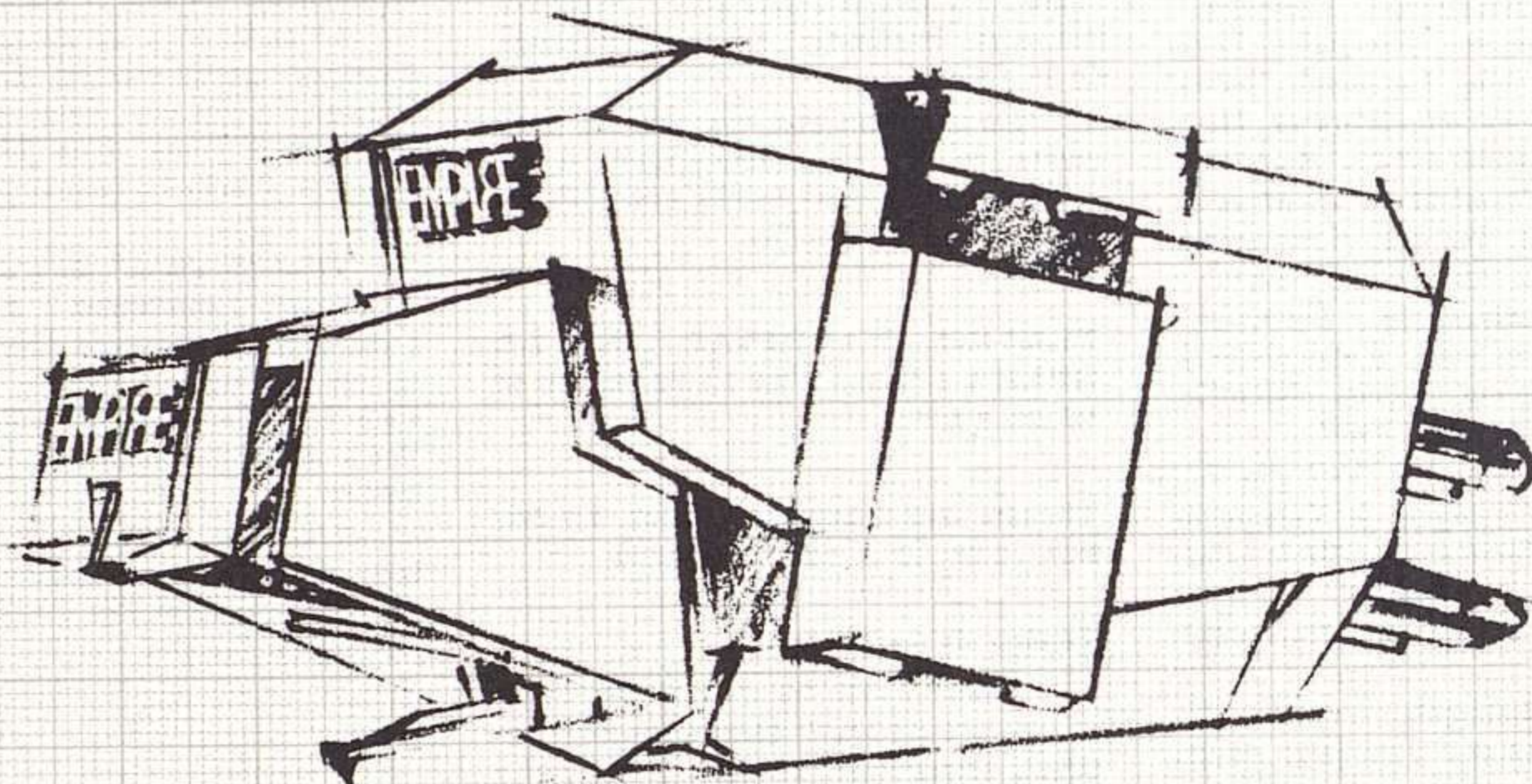
Días 9, 10 y 12 de abril: **Concierto para piano número 2** y **Sinfonía número 4** (ambos de Brahms). Dirige Giulini. Pollini, al piano.

Días 15, 16, 18 y 19 de abril: **Romanza en Do mayor** y **Concierto violín** (ambos Sibelius); **Sinfonía número 14** (Shostakovich). Dirige Giulini.

Días 23, 24 y 26 de abril: **Música funeral masónica** y **Concierto piano K. 595** (ambos Mozart). **Introducción, Pasacalle y Finale** (Salviucci). **El pájaro de fuego**, «suite». Dirige Giulini. Brendel, al piano.

Días 29 de abril y 1 y 2 de mayo: **Concierto Brandeburgo número 4** (Bach). **Concierto trompeta en Mi menor** (Hummel). **Tres Coloquios para corno inglés y orquesta** (William Schumann). **Concierto para orquesta** (Bartok). Dirige Myung-Whun Chung. Treger, violín; Anne Diener Giles, flauta; Roland Mortiz, flauta; Thomas Stevens, trompeta; John Cerminaro, corno.

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-equipos,
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.

Representante exclusivo para España

ASTEC
actividades
electrónicas sa

PP de la Castellana, 268-270, MADRID-16
Telf. 733 67 42 - TELEX: 44481 ASTC E

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.
Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55 - 415 52 44.
BILBAO-8.

BILBAO TRADING, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**DISTRIBUIDORA GENERAL
DE PIANOS**
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

HAMMOND IBERICA, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.
BARCELONA-20.

HAZEN
Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.
MADRID-6.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59-14 - 419 29 19.
MADRID-4.

SPA MUSIC, S. A.
Edificio Indubuilding. Naves 4-14.
Vía de los Poblados, s/n.
Teléfonos 763 82 02 - 763 85 72.
MADRID-33 (Hortaleza).

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VELLIDO, S. A.
Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.
Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

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
General Primo de Rivera, 30-32.
Teléfonos 301 98 41 - 302 32 97.
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

	Págs.
Adagio	74 y 91
Alfa Yébenes	40
Astec	88
Bilbao Trading	22 y 92
CBS	48
Casa Damas	87
Casa Wagner	35
Disco 100	60
Escridiscos	15
Expo-Ocio	6
Ferysa	42 y 43
Hazen	3 y 19
Hispavox	56
Joytel	64
Germán Industrial	83
Maxper	71
Polydor	33
Salvat	72
Sonola	21
Técnica Audio	4
Werner	40

«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