RITMO

AÑO LI • NUM. 510 • ABRIL 1981 • PRECIO: 225 PTAS.

CONFLICTO EN EL CONSERVATORIO DE BARCELONA:

LOS ALUMNOS NO PAGAN LAS NUEVAS CUOTAS, EL AYUNTAMIENTO AMENAZA CON EMBARGAR

ENTREVISTA CON PETER MAAG

KARL RICHTER Y BACH

FICHA DE AUTOR DEL SIGLO XX: SCHOENBERG

LOS VALORES ESPACIALES EN LA MUSICA

NUEVAS SECCIONES

...ario de Educación, Cultura y Deporte 2012

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Sumario

EDITORIAL
El Estado y la iniciativa privada. 5

CARTAS AL DIRECTOR 6

COLABORACION INVITADA
«KIU»: ópera prima 7

ENTREVISTA
La magia y la mística de Peter Maag 9

REPORTAJE
Conservatorio de Barcelona: los alumnos se niegan a pagar las cuotas 13

ENSAYO
Los valores espaciales en la música 16

INTERPRETES
Karl Richter y Bach 21

FOLKLORE
Las marzas 25

HISTORIA
La pandereta en la antigua Asia Occidental 27

RADIO
Réquiem por un Boletín 29

DISCOS EDITADOS 32

CONSULTORIO DISCOGRAFICO 33

RINCON DEL COLECCIONISTA
«La noche transfigurada» (de Schoenberg, por Mitropoulos) 35

CRITICA DISCOGRAFICA 37

INDICE DE DISCOS CRITICADOS 50

LIBROS Y PARTITURAS 51

JAZZ 53

DON TADDEO IN BARCELONA
«Iberia», por Alicia de Larrocha. 55

DE MADRID AL CIELO
Festival de la ópera: uno más, sin cambios sustanciales 60

CURSOS, BECAS Y CONCURSOS 66

COMPRO, VENDO 66

VII CONCURSO «ARPA DE ORO»:
Nostalgia de otras ediciones 69

PAIS MUSICAL 71

INTERNACIONAL 76

NOTICIAS 81

CARTELERA 84

MUSICOS DEL SIGLO XX
Arnold Schoenberg 87

DIRECTORIO COMERCIAL 89

RITMO

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río
Director:
Antonio Rodríguez Moreno
Subdirector:
Javier Alfaya
Jefe de redacción:
Amelia Die
Redactores y colaboradores:
Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Ramón Barce, Llorenc Barber, Santiago Bueno Salinas, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Fernando Gil Olalla, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Santiago Martín Bermúdez, Enrique Martínez Miura Angel-Fernando Mayo Antoñanzas, Alfredo Orozco Buezo, Fernando Peregrín Gutiérrez Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter Gutiérrez de Terán, Fausto Roca, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar y Carlos Villanueva Avelairas.

Antonio Roca **(Diagramación)**

Corresponsales:
Ricardo Ruiz-Baquero **(Alicante)**, Pedro Luis Menéndez **(Oviedo)**, Lorenzo Galmés **(Baleares)**, «I Taddei» (Roger Alier, José Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell)**(Barcelona)**, Patrocinio de los Ríos **(Burgos)**, Francisco Vicent Doménech **(Castellón)**, Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade y Margarita Soto **(Galicia)**, Carmelo Dávila Nieto **(Las Palmas)**, Francisco J. Monreal Arizmendi **(Navarra)**, Juan Urteaga **(San Sebastián)**, Eduardo Casanueva **(Santander)**, Gonzalo Badens, Blas Cortés y José Doménech **(Valencia)**, José Urquijo Respaldiza **(Vizcaya)**. Nicolás Koch-Martín **(Bélgica)**, Didier de Cotignies **(Francia-Inglaterra)**, Leticia Pagano **(Brasil)**, Nestor Echevarría **(Argentina)**.

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo

Publicidad:
José María Ketterer **(Madrid)**

Jordi Padrol **(Barcelona)**

Suscripciones: ESPAÑA: Año 2.200 Ptas.; número suelto 225 Ptas.; atrasado 250 Ptas.; extraordinario 300 Ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima, 45 dólares USA; vía aérea, 65 dólares USA.

Redacción y Administración:
Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla), Madrid-34
Teléfonos: (91) 729 15 52 y 729 15 56

Impreso por:
Gráficas Agenjo S.A.
Adelfas, 4, Madrid-7

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

¿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 watios 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

TCA TECNICAS AUDIO, S.A.
Fernández de la Hoz, n.° 70 :-: MADRID - 3
Teléfonos: 442 26 11 - 442 26 56
Telex 45287 - TCAU

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Editorial

EL ESTADO Y LA INICIATIVA PRIVADA

Que España vive momentos difíciles de su historia es un hecho evidente. La transición desde un sistema de poder dictatorial a una democracia es algo que conlleva dificultades sin cuento. Dramáticos episodios recientes están a la vista para recordárnoslo. No vamos a insistir sobre ello. Sin embargo, sí conviene recordar, una y otra vez, que la cultura ha sido algo así como el «Patito Feo» de la transición. Muchos españoles esperábamos que con la llegada a nuestro país de un régimen democrático la vida cultural iba a experimentar una profunda renovación. No ha sido así. La esterilidad cultural del régimen anterior fue prácticamente absoluta. Por desdicha, no se puede decir que en nuestra frágil democracia las cosas hayan cambiado. Desde esta Revista, desde esta misma página editorial, se ha dicho en numerosas ocasiones. Conviene, sin embargo, recordarlo una y otra vez.

Pero dentro incluso de ese pauperismo cultural en que vivimos —disimulado tantas veces por la retórica de las buenas intenciones y las peroratas burocráticas— acaso alcance a la música un destino todavía más triste: ser la más olvidada de todas las artes, al menos oficialmente. No vamos a entrar aquí ahora en una descripción de lo que el desarrollo de la música supuso en la consolidación de las culturas nacionales de los grandes países de Occidente. Las raíces históricas de por qué la música ha tenido en España desde el siglo XVIII para acá el estatuto de algo así como un arte menor no han sido apenas estudiadas, pero merecerían serlo. Es posible que si se dilucidara esa cuestión nos encontraríamos resueltos algunos de los enigmas que componen nuestro bagaje histórico. Quede para otro día esta cuestión.

Se ha dicho que la música les cuadra a los regímenes absolutos. Si semejante aserto fuera verdad no cabe duda que España, que apenas ha conocido en su larga historia más que unas breves temporadas de real libertad, es una excepción a la supuesta regla. La música en España no goza, ni de lejos, del prestigio de que disfruta en cualquiera de las naciones más avanzadas del mundo. Esto es así y no hace falta más que descender a cualquiera de los niveles de la vida cotidiana para comprobarlo una vez más. Lamentable cosa. Porque el reflejo de esa mentalidad ha hecho que la música sea la más desasistida y olvidada de las actividades artísticas. Ser músico en España es todavía menos —que ya es decir— que ser escritor, periodista, pintor o escultor. Se supone socialmente a la música actividad de espíritus débiles, de gentes de poco ánimo, de *idealistas* que nada conocen de eso que en este país de nuestros pecados suele denominarse *la realidad de la vida*.

¿Se acabará alguna vez con una mentalidad semejante? Es difícil preverlo. Sin duda existe hoy en España más afición a la música que hace, digamos, tres décadas. Suele aducirse para demostrarlo el número de matrículas en nuestros Conservatorios, la asistencia masiva a determinados conciertos. Algo indudable. Pero tema en el que hay que entrar con toda precaución, puesto que ese aumento cuantitativo de la afición no ha ido acompañado por ninguna mejora cualitativa, tanto por las razones de mentalidad social a las que aludíamos más arriba, como por una gigantesca insuficiencia infraestructural que suele terminar truncando o frustrando miles y miles de vocaciones musicales.

Así las cosas, ante un Estado que no ha dado a la cultura la prioridad que debía haberle dado convendría acaso fijarse en algunos ejemplos foráneos y extraer de ellos las consecuencias debidas. Es indudable que existen países donde el Estado cumple un papel de mecenazgo de primer orden y ayuda decisivamente a la difusión de la cultura —y en este caso a lo que nos concierne específicamente, que es la música—. En España no es así. Aciertos parciales, voluntades bien dirigidas, actuaciones acertadas quedan aisladas en el marasmo general. Y uno empieza a preguntarse si es que, en realidad, no estamos pidiendo peras al olmo, si es que el problema reside tanto en la incapacidad estatal como en la falta de iniciativas privadas, individuales o de grupo, para que las cosas marchen de otra manera.

En algunos países europeos la autogestión de los colectivos musicales —por ejemplo, las grandes orquestas— es un hecho. Y lo es también el mecenazgo de las grandes empresas privadas. Sin duda el sistema tiene sus riesgos. Pero éstos se diluyen o se atenúan cuando el tejido es suficientemente receptivo para los valores musicales: ese es el ejemplo admirable de la Gran Bretaña. Sin duda, las firmas británicas o norteamericanas que subvencionan tal o cual concierto o festival no lo hacen por razones puramente culturales. Lo financiero —la desgravación fiscal, por ejemplo— juega un papel de primer orden. No estaría mal que alguien en España se dedicara a explicarles a quienes tienen medios para ello, que ayudar a las artes alivia la presión fiscal y crea un beneficio social. Saldríamos todos ganando.

Quedan, por supuesto, otros temas en el alero. El del tejido social, entre otros. Pero ese puede ser motivo de otro trabajo, editorial o no. Quede claro ahora que no todo debe esperarse del Estado, que también la iniciativa privada—o quizá fundamentalmente— debería tener un papel que cumplir en la difusión de la música en España.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cartas

NOTA DE LA REDACCION

Nuestra revista no contestará a partir de este número, ninguna consulta que no se refiera a discos o a alta fidelidad. Las preguntas discográficas se responderán en la sección correspondiente, las de Hi-fi, serán contestadas en la sección por nuestro colaborador Alfredo Orozco, siempre que en ellas se indique el número de teléfono del consultante.

CARTA DE HALFFTER A LA ORQUESTA NACIONAL

Srs. Profesores de la Orquesta Nacional de España:

Después de una larga conversación con la representación de la Orquesta Nacional, quiero matizar algunas ideas que no fueron debidamente expuestas en la entrevista aparecida en el último número de la Revista RITMO, referidas a esa agrupación. Quiero hacer constar que estas manifestaciones las hago voluntariamente después de mi trabajo de ensayos de la semana pasada y la presenta y nunca forzado por presiones de ningún tipo, ni de elemento alguno de la Orquesta ni de la Comisión que la representa, sino porque quiero que mis opiniones sobre la Orquesta Nacional sirvan para una mejora de esta Orquesta y no sean destructivas como de una lectura de la citada entrevista se pudiera entender.

Mis largas y contínuas ausencias de España por motivos profesionales, no me han permitido estar al corriente de las últimas gestiones que la Orquesta está realizando en beneficio de su estatus, tanto profesional como artístico. Me consta que actualmente la Orquesta está representada por un grupo de profesionales del mayor nivel elegidos entre los miembros de la misma, que sirven de portavoces y que se rige por un anteproyecto de reglamento confeccionado en el año 1.978 y que está a la espera de ser aprobado definitivamente por la Administración. Si en mis declaraciones hablaba de una falta de Reglamento, quiero aclarar que esto no es imputable a la Orquesta ni a su Comisión de Régimen Interior, sino a la Administración que desde hace años retrasa su publicación, aunque según las noticias actualmente recibidas existen fundadas esperanzas de la pronta resolución de este problema.

He quedado muy gratamente sorprendido en la interpretación de mi obra, llegando a la conclusión de que si a la Orquesta actual se le exige unas determinadas metas, ésta las alcanza fácilmente, a pesar de la dificultad que ofrece la interpretación de mi composición.

También he podido observar que los primeros interesados en el mayor rendimiento artístico de la Orquesta, son sus propios componentes por el alto sentido moral que tienen de una profesión elegida libremente y ejercida con vocación. A estos logros están dirigidos muchos de los artículos del Reglamento que ellos mismos han elaborado.

Finalmente quiero agradecer individual y colectivamente a cada uno de los miembros de la Orquesta Nacional, la inestimable colaboración que durante los ensayos he recibido para el mejor logro artístico de nuestro común concierto, en el que si he tenido la misión, muy honrosa para mi, de colocarme en el primer atril, sin esa colaboración individual nunca hubiésemos alcanzado el fin que me había propuesto.—**CRISTOBAL HALFFTER (Madrid).**

En la página 71 de RITMO de diciembre pasado (número 507), aparece la critica discográfica de **Tutte le composizioni per pianoforte a quattro mani** de F. Schubert.

Resulta que poseo los dos volúmenes de Hispavox (Arion) (S-66.303 y S-66.307) que contienen parte de las mismas composiciones (creo que debe faltar un tercer volúmen no publicado aún que yo sepa). El crítico no hace ninguna alusión comparativa entre una y otra publicación.

Por otra parte se anotan en esta crítica que digo, las obras que integran la publicación de referencia, pero sin señalar los números de Otto Erich Deutsch (D). Con todo ello, no sólo ignoro si lo que tengo es mejor o peor, sino tampoco cuáles son las obras que me faltan.

Asimismo sería interesante conocer si efectivamente ese **Tutte le composixioni...** es de verdad **Tutte**. Ya sabemos cómo las gastan algunas publicaciones *completas*.

Por otro lado no coinciden las obras que se citan en la referida crítica con la relación que aparece en **Franz Schubert** de Brigitte Massin.

Por último, dice el crítico: «La visión que de esta música nos dan los intérpretes italianos es desprejuiciada —lo que se agradece—; actitud a la que han llegado ayudados, muy probablemente, por el hecho de ser intérpretes habituales de música contemporánea.»

¿Qué quiere decir ese *desprejuiciada*?. Espero no incurramos en la contradicción de, por un lado aplaudir el uso de *instrumentos de época* y por otro censurar las interpretaciones con *mentalidad de época*. Y Schubert es músico del primer tercio del siglo XIX.—**DIEGO MORENO FERNANDEZ (Granada).**

He decidido darme de baja en vuestra revista. Reconozco la calidad de sus críticas, pero no me satisface el contenido general de la revista. RITMO está centrada plenamente en la aparición de nuevos discos y en entrevistas de personajes famosos. ¡Yo esperaba de esta revista algo más!: história de la música, análisis de obras y autores, instrumentos y, por qué no, breves lecciones de teoría de la música. Es decir, algo que ayudara a comprender mejor la música. Intento decir que esta revista está demasiado centrada en la *información* (no sé hasta qué punto se puede llamar información ya que durante un año no ha aparecido ningún comentario sobre la enseñanza musical de las escuelas, base de la cultura musical en todos o la mayoría de los países europeos como Suiza, Suecia, Alemania, Austria, Bélgica, etc.), lo cual es un desastre o inexistente muestra de la cultura de nuestro Estado. No han aparecido encuestas sobre lo que opina el pueblo de la música (sociomusicología), no aparecen informes sobre conservatorios musicales y sus actividades. En definitiva, creo que una revista *especializada* en música, debe ser ante todo un *instrumento de cultura* y creo que la revista RITMO no lo demuestra.—**JOSEP ARBAIS I DAMUNT. (San Hipolet de Voltregá, Barcelona).**

Desearía hacerles una propuesta respecto a su revista. Esta propuesta consiste en la petición, si las posibilidades son factibles para ello, de la creación de un apartado en su revista para la crítica de las cualidades de los instrumentos musicales con respecto, por ejemplo, a su calidad-precio.

Mi propuesta se debe a que hace poco realicé la compra de un piano, hecho éste que hice bastante a ciegas, dada la gran cantidad de marcas existentes en el mercado, y sin poder realmente hacer un análisis comparativo, teniendo además en cuenta que no se puede saber el rendimiento de un piano hasta pasados unos meses de uso. Pues ahora es realmente cuando me doy cuenta de cuales son sus defectos (el piano que poseo es un «Furstein Farfisa», el cual a mi entender tiene una caja deficiente, así como una tapadera excesivamente pesada, lo que motiva una descolocación de la bisagra que la sujeta, la cual produce un ruido metálico agudo al vibrar por *simpatía* con ciertas notas; esta bisagra ya la cambie en su día pero la nueva empieza a acusar la misma deficiencia) siendo tarde para cambiarlo.

Asimismo, una amiga se compró otro piano y ahora estamos a la espera de sus resultados. Este es un piano «Petrof» de 280.000 pts., mientras que el «Furstein» me costó 230.000 pts., siendo por ahora muy favorable el resultado del «Petrof» teniendo además en cuenta la pequeña diferencia de precio y a pesar de que el «Petrof» tiene un sonido excesivamente pastoso, opinión ésta que coincide con la del Conservatorio de Música de Valencia que, según mis noticias, devolvió uno porque los alumnos no distinguían claramente el sonido de los diferentes acordes.

Les pido excusas por la extensa exposición, pero estos hechos creo que les habrán ocurrido a muchas más personas y por ello creo que es altamente interesante un apartado en su revista para el análisis comparativo de toda clase de instrumentos musicales. Aunque comprendo que no será fácil encontrar la persona apropiada para realizarlos.—**FERNANDO JORGE HARTLEHNER (Valencia).**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

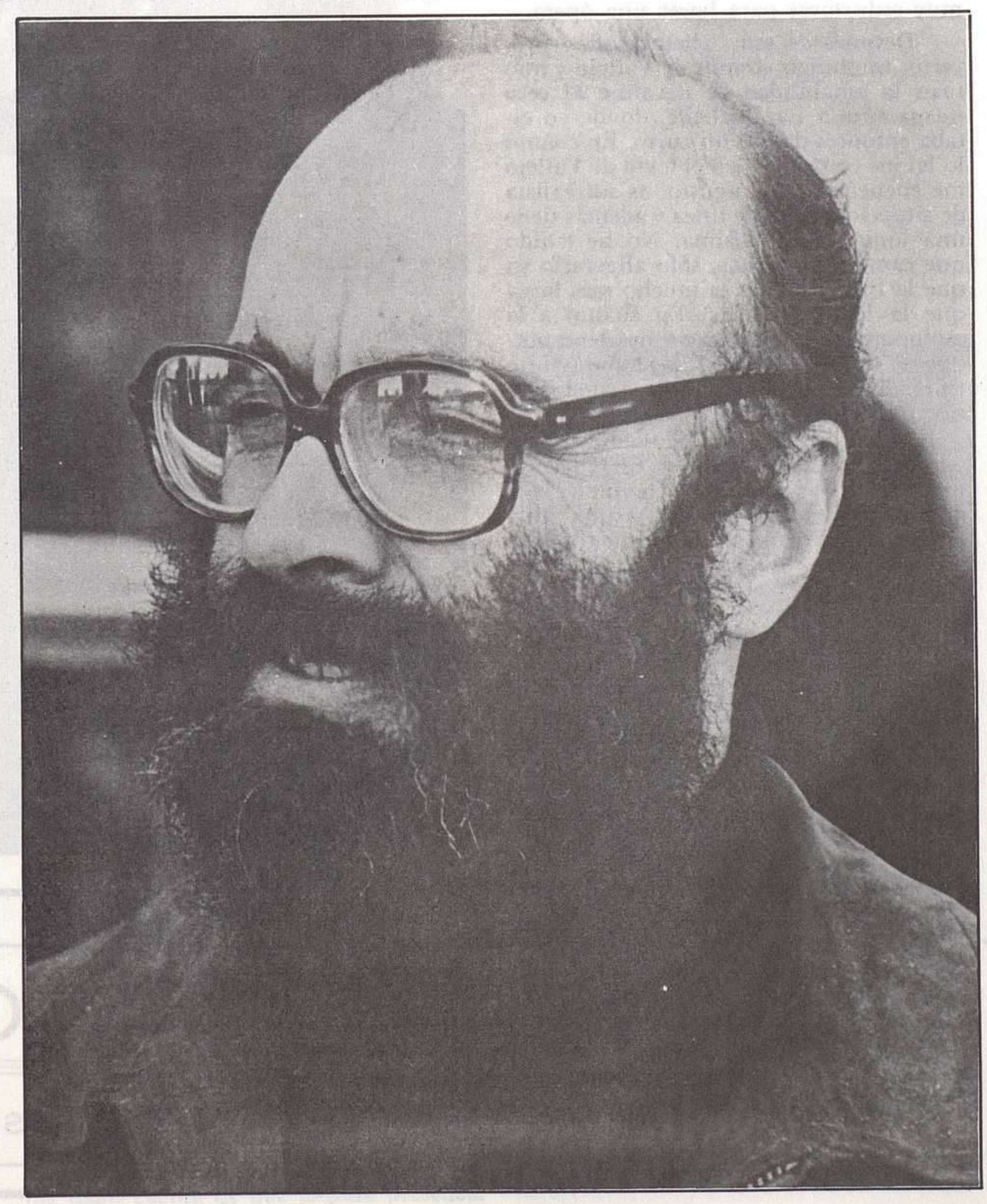
«KIU»: OPERA PRIMA

Por Luis de Pablo

Desde hace varios años llevaba dentro la idea de hacer una ópera tradicional. Ya me había aventurado otras veces en el mundo del espectáculo sonoro con obras audiovisuales como **Soledad interrumpida**, pero ahora estaba pensando en hacer una verdadera ópera y creo que no soy el único que lo tiene en mente.

Cuando se llega a una cierta edad se realizan acciones que son solamente una lógica consecuencia de lo que has hecho antes. En realidad se profundiza en los detalles de presupuestos ya desarrollados anteriormente. Mi concepción del espectáculo operístico es bastante tradicional en el sentido de forma de cantar y de contar una historia. La ópera siempre me ha atraído y no pienso que éste concepto tradicional implique ningún retroceso. Quiero decir que cuando llegas a un punto determinado de tu vida, tienes ya adquirido un lenguaje propio. Este lenguaje te permite hacer excursiones al pasado sin peligro de retroceder.

Kiu, mi primera ópera, de la que ya tengo terminado un acto completo y dos muy avanzados, se basa en la obra de A. Vallejo **El cero trasparente**. El nombre **Kiu** es el de una ciudad hipotética a la que se dirigen los personajes en busca de la felicidad. La música está construida sobre un sólo acorde: Do, Sol, Si, Fa sostenido. Se trata de dos quintas separadas por una tercera. Llevo unos quince años empeñado en la recuperación de agregados perfectos mayores y menores y tratando de utilizarlos enmarcándolos en un concepto que también presupondría el serialismo. De nuevo es una reinterpretación de elementos venidos del pasado ya que se trata de una extrapolación del acorde perfecto, que puede resolver en un acorde funcional, entiéndase con otra función distinta a la tonal. El acorde Do, Sol, Si, Fa sostenido, lo he puesto de acuerdo con una nota polar que es precisamente el Fa sostenido. Además de esto, en **Kiu** existen



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

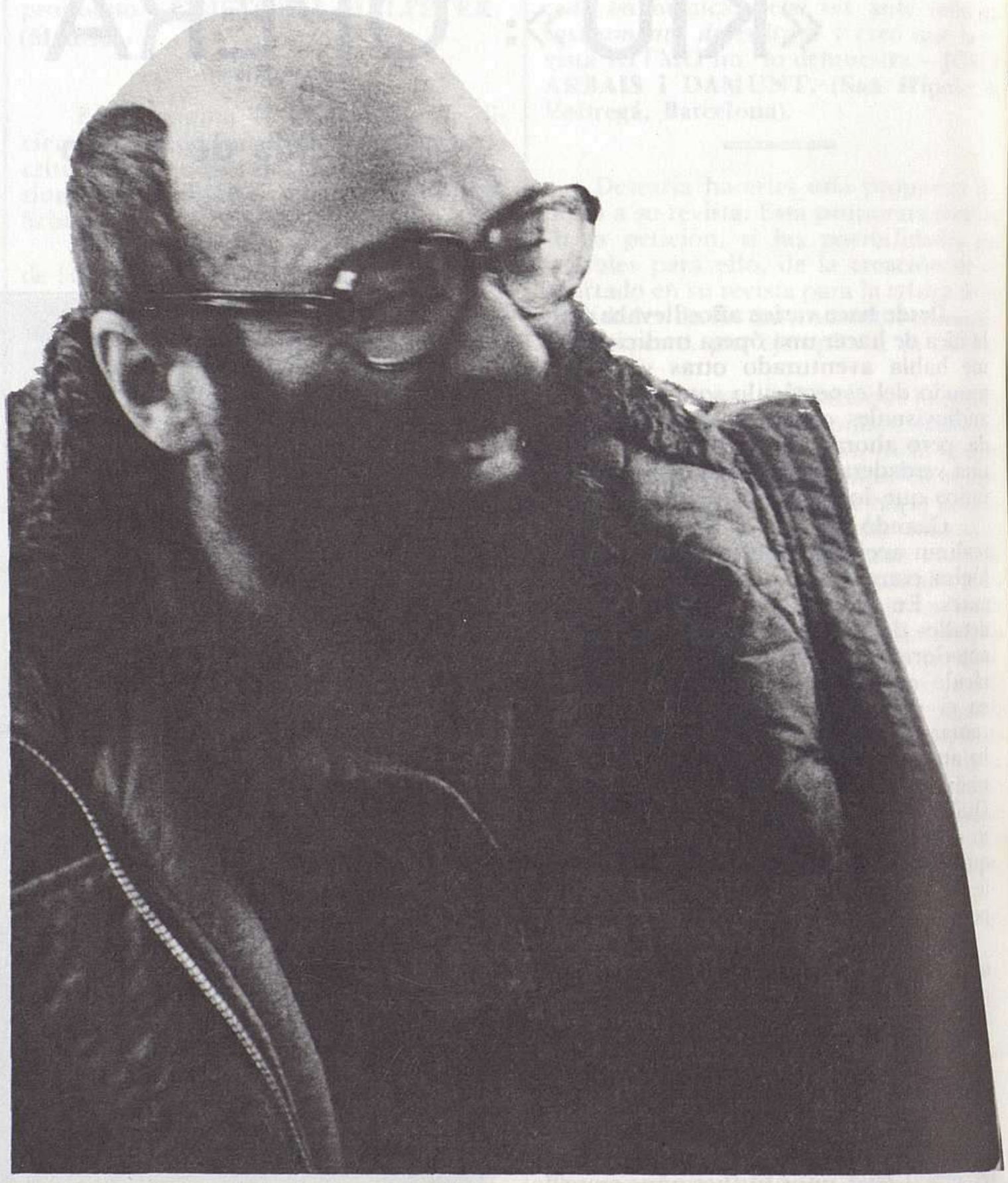
ciertos tipos de alusiones (que no citas) a estilos y músicas muy concretas, como por ejemplo taurinas, militares o de baile.

La caracterización de los personajes la estoy haciendo con materiales microtemáticos. Son células distintas para cada personaje y situación, que aparecen interrelacionadas. Hay unos ritmos fundamentales que son la base de cada uno de los personajes. No existe, en este sentido, polirritmia, sino pluralidad de pulsos. En cuanto al tratamiento del texto, la palabra y el gesto expresivo de la frase es lo que imprime la línea melódica.

El proyecto de hacer una ópera lo he tenido arrinconado por falta de textos adecuados, he leido muchos y ninguno me había convencido hasta ahora. Tuve un proyecto operístico con el escritor Alejo Carpentier antes de que él muriera. Carpentier estuvo a punto de hacerme un texto pero debido a su estado de salud no lo pudo hacer. En un momento dado me llegó a proponer que lo hiciera yo mismo, por supuesto dije que no. Carpentier y yo pensamos en una ópera sobre la conquista de América. Nada épico, sino esperpéntico. A los dos nos atraía la desmesura de aquellas historias extrañas contadas por el Indio Garcilaso y tantos otros. Aquellos relatos absurdos y aparentemente irreales de los conquistadores portugueses y españoles. Eran, desde luego, unas historias muy seductoras para hacer una ópera.

Después de este abandonado proyecto, un amigo común de Vallejo y mio tuvo la amabilidad de llevarme **El cero trasparente** a La Rochelle, donde yo estaba entonces dando un curso. En cuanto lo leí me convenció, en el texto de Vallejo me encuentro muy agusto, es surrealista de situaciones, no de línea y además tiene una lógica poderosísima. No he tenido que cambiarlo apenas, sólo aligerarlo ya que la frase cantada es mucho más larga que la leida o escrita. En cuanto a la escenografía de esta ópera, no tiene porque ser fastuosa ya que la acción trascurre enteramente en una estación y en el interior del tren.

Ahora mismo estoy pensando en una segunda ópera con texto de Elias Querejeta o de Chávarri. Esto de componer más de una obra a la vez me resulta muy familiar y ahora mismo me encuentro bastante «en vena». Creo que he conquistado algo que no es fácil: una gran alegría y libertad para escribir. No es que antes sufriera, sino que ahora tengo mucha mayor espontáneidad. Como signo general, pienso que a todos los compositores de mi generación les ocurre algo parecido. Lo hemos intentado desde los años sesenta y setenta y en este momento es cuando empezamos a disfrutarlo. Pienso que hemos adquirido el derecho a una cierta libertad al componer.



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

La casa más surtida en discos microsurco de toda Andalucia

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Entrevista

LA MAGIA Y LA MISTICA DE PETER MAAG

Por Roberto Andrade Malde, José Luis Pérez de Arteaga y Arturo Reverter

El nombre del director de orquesta suizo Peter Maag está de actualidad: recientes informaciones avanzan un contrato que, durante la temporada 82/83, le vinculará por espacio de cinco semanas a la Orquesta Nacional de España como Principal Director Invitado, figura ésta, de larga tradición en los países anglosajones y que, mientras se despeja el enigma de la titularidad o no de López Cobos al frente de la agrupación, parece claramente promisoria para los músicos y el público. Maag es un maestro que ha sabido ganarse a orquesta y auditorios españoles por su simpatía y su profesionalidad de alto calibre. Esta entrevista se realizó tras su última actuación entre nosotros, un concierto con la Orquesta Sinfónica de RTVE, durante la pasada temporada, en el que dirigió la **Sinfonía 38** de Mozart y la música incidental para **El Sueño de una Noche de Verano** de Mendelssohn. El punto de partida de la conversación es, precisamente, dicho concierto, los excelentes resultados obtenidos de la orquesta y la capacidad de comunicación de Maag con los músicos.

ROBERTO ANDRADE.—¿Cómo trabajó con la Orquesta de RTVE, para hacer estas dos obras? Son obras muy queridas por usted, páginas de Mozart y Mendelsohn, ¿cuál es su procedimiento para enyarlas?

PETER MAAG.—El procedimiento para ensayar se basa, antes que nada, en la lectura de la obra. Luego en la explicación del contenido poético y teatral (como el que reside en la patitura de Mendelssohn), en el que hay que presentar a los personajes... «Titania», «Oberón», el número tres —cuando las muchachas—, la canción de cuna de «Titania», que se ha enamorado de un asno... Primero cuenta la precisión técnica, luego poco a poco se empieza a meter un poco a la gente en el espíritu de la obra. La técnica, las notas justas, los ataques justos, todas esas condiciones son presupuestos de lo que debe suceder después: la iluminación o la inspiración, aquella cosa mística de la música que es difícil de alcanzar con todos los hechos de la vida cotidiana: la falta de aparcamiento, la suegra enferma, el niño con fiebre, el marido cornudo... Son tantos los hechos, que uno se encuentra allí, a las diez de la mañana, cuando empieza el ensayo y tiene que hablar de magia, de poesía. Luego sucede el milagro o no sucede.

ARTURO REVERTER.—¿Aquí, en Madrid, ha sucedido?

P. M.—Aquí sí ha sucedido, porque la orquesta ha entrado en el espíritu de la obra y ha comprendido mi discurso.

A. R.—Y además, está también el problema del sonido justo.

P. M.—Sí, siempre.

R. A.—¿Cómo se hace para trabajar el sonido? ¿Cómo se consigue que la orquesta llegue a la diferenciación entre el sonido mozartiano y el mendelssohniano?

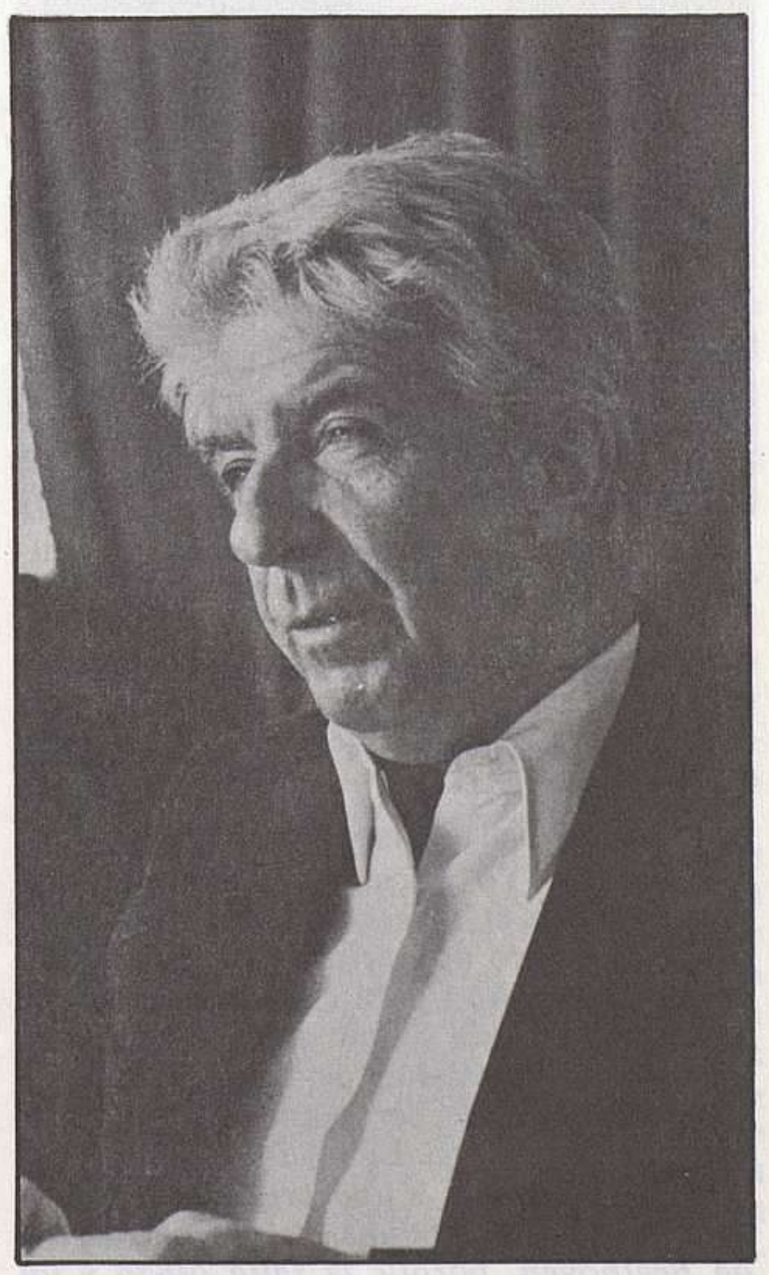
P. M.—Mire usted, esto es un poco mi secreto profesional... **(Risas.)**

R. A.—No pregunto su secreto, pero sí quiero que nos haga comprender cómo resuelve el problema de diferenciar dos estilos, Mozart y Mendelssohn, que no son la misma cosa.

P. M.—El estilo se sugiere con movimientos de la mano, con el mode de batir. Se indica a la orquesta inmediatamente si se quiere un acento dramático, o si se quiere una cosa muy ligera.

R. A.—¡Muy expresivo! Pero creemos que no es solo su mano, sino que todo su cuerpo dirige, expresa el sentido. Pensamos que también está en la mirada. Nosotros, el público, no vemos su mirada, pero creemos que es un elemento muy importante.

P. M.—Esto también me ha sucedido a mí. Yo, al principio de mi carrera, era pianista. Luego tuve el placer de tocar un concierto con Furtwangler, y nos convertimos, no en amigos, pero casi. Yo me convertí un poco en su asistente, hablamos mucho, y él me dijo un día: «*Tú eres un director nato, por la expresión*». Yo me había dado cuenta de que la pura presencia



«Furtwangler me dijo que yo era un director nato».

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

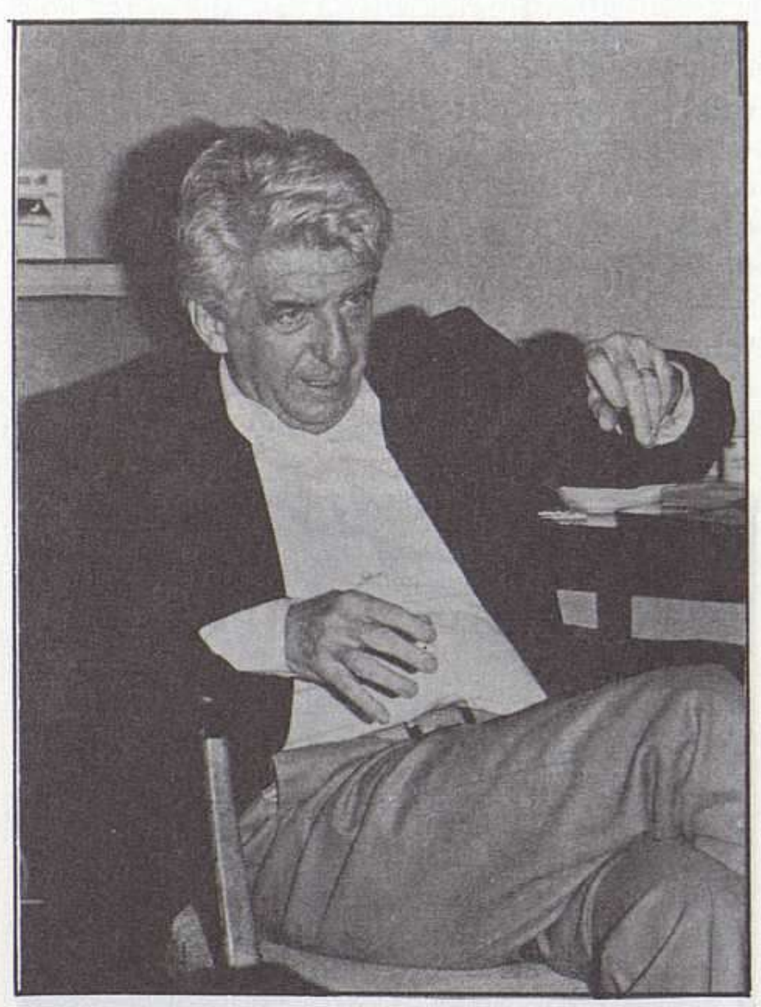
astral musical de Furtwangler, su pura concentración, traía como consecuencia que una orquesta, aún la más asquerosa, sonara mucho mejor con él que con cualquier otro director. Había algo en él, una electricidad. Si analizamos el movimiento de la batuta de Furtwangler, ciertamente no había nada que aprender, había más bien que aprender cómo no se debía marcar.

R. A.—...porque no era una batura clara, precisa...

P. M.—Era siempre un trémolo, luego he comprendido que todo aquello que él inspiraba salía de sus ojos; aún el momento de mayor concentración. Su voluntad era tan fuerte, había algo como hipnótico que impelía a la orquesta a entrar en ese momento. De hecho, una batuta así nunca hubiera sido capaz de hacer entrar con uniformidad a los músicos en la **Quinta** de Beethoven; sin la concentración del maestro, hubiera resultado así... **(imita con gestos y canto el arranque de la obra en clima de desbarajuste total).**

R. A.—Está clarísimo.

P. M.—Después de la guerra, yo seguí durante dos años a Furtwangler tratando de encontrar dónde estaba el misterio de este sonido, y sólo al cabo de mucho tiempo comprendí que tenía que resultar de la suma de la concentración y de la voluntad. Así se llega verdaderamente al campo de la magia.



«En el teatro se aprenden las leyes dramáticas, presentes en cualquier obra musical».

R. A.—A lo extramusical o extrafísico.

A. R.—Un poco a lo sobrenatural.

PEREZ DE ARTEAGA.—¿Por qué camino llegó usted hasta Furtwangler?

P. M.—Yo había tocado con él dos veces, en una el **Tercero** de Beethoven y en otra el **Primero** de Bartok, que es especialmente difícil. Aún para él, que había estrenado la obra, era difícil. A él le debo y le agradezco la decisión de haber cambiado mi profesión. De ser pianista pasé a ser *factotum* del teatro. El me dijo: «*No puedes estar ahora frente a una orquesta y dirigir una sinfonía de Brahms, de Tchaikovsky o de Beethoven, porque te falta oficio y un gran director ha de tenerlo. Debes empezar desde abajo, como sustituto, como pianista, como maestro del coro. Subiendo y bajando el telón, haciendo efectos especiales, ambientación, papeles de partiquino, un poco de todo*». **(lo ha descrito con amplios gestos de los brazos, aspirando rapé de cuando en cuando).** De hecho esto me resultaba un poco difícil, ya que estaba embarcado en una carrera pianística prometedora: significaba abandonarlo todo y empezar a tocar los ensayos de baile de **La Viuda Alegre.** Era una escuela de humildad.

P. A.—Jesús López Cobos ha dicho que el mejor camino para llegar a ser un buen director en el plano técnico es el teatro.

P. M.—Sucede que en el teatro se aprenden las leyes dramáticas que están también presentísimas en cualquier obra, aún en las no teatrales, por ejemplo, en una sinfonía o en una sonata.

R. A.—Por ejemplo, El Sueño de una Noche de Verano, **que es música teatral. También la** Sinfonía Praga **tiene un cierto componente dramático: está relacionada con** Las Bodas de Fígaro, **con** Don Giovanni.

«Se debe crear el ambiente general de la obra y el particular de cada episodio».

P. M.—No es esto exactamente, pero en cierto modo pueden considerarse los temas como actores: uno puede representar al intrigante, otro a la mujer.

P. A.—Giulini decía que es imposible lograr una buena interpretación de una sinfonía de Mozart sin tener un conocimiento profundo de sus óperas.

P. M.—Es muy cierto, y también está la cuestión de la atmósfera. En cada obra se debe, ante todo, crear el ambiente: oscuro, triste, sombrío, brillante o popular. Hay que reflejar los contrastes, los combates en el desarrollo, los claros de luna y los temporales. En suma, crear el ambiente general y el particular de cada episodio. Comprendí que con Furtwangler el *ambiente* era tan intenso que permitía una amplitud increíble de «tempi», algo que otros directores nunca hubieran podido sostener: un «tempo» lento, pero lleno de luz. Una respiración, un silencio casi religioso, absolutamente meditativo. Y decidí caminar por esta senda, que parecía la justa. Furtwangler continuó ocupándose de mí; por ejemplo, acudió al pequeño Teatro de Biel-Solothrun, en Suiza, llamado «Staedtebundtheater», cuando montamos **Las Bodas de Fígaro.** En ese teatrito teníamos sólo once músicos, con los que tocábamos **Aida.**

R. A.—¿Sólo once?

P. M.—Once, sí ...y el piano. Y apenas el oboe había terminado su parte, tocaba cuatro compases del segundo atril.

R. A.—¿Del segundo violín?

P. M.—No, no, segundo violín había uno, era un viejecito que, cada vez que pasaba una página, tardaba quince segundos.

A. R.—¡Durante los cuales no había sonido!

P. M.—No, claro, ¡ninguno! De este pequeño teatro salieron muchos artistas: Seefried, Haefliger, Lisa della Casa. Las primeras **Bodas de Fígaro** que hice contaron con Rehfuss como el «Conde», Haefliger como «Basilio», Eberhard Wachter como «Fígaro», Lisa della Casa como «Cherubino».

P. A.—¿Lisa della Casa?

P. M.—Sí, sí, era su debut y el mío. Y como «Barbarina» estaba María Schell, que actuaba por primera vez en el grupo musical. Teníamos dos *troupes*, una musical y otra de texto de prosa.

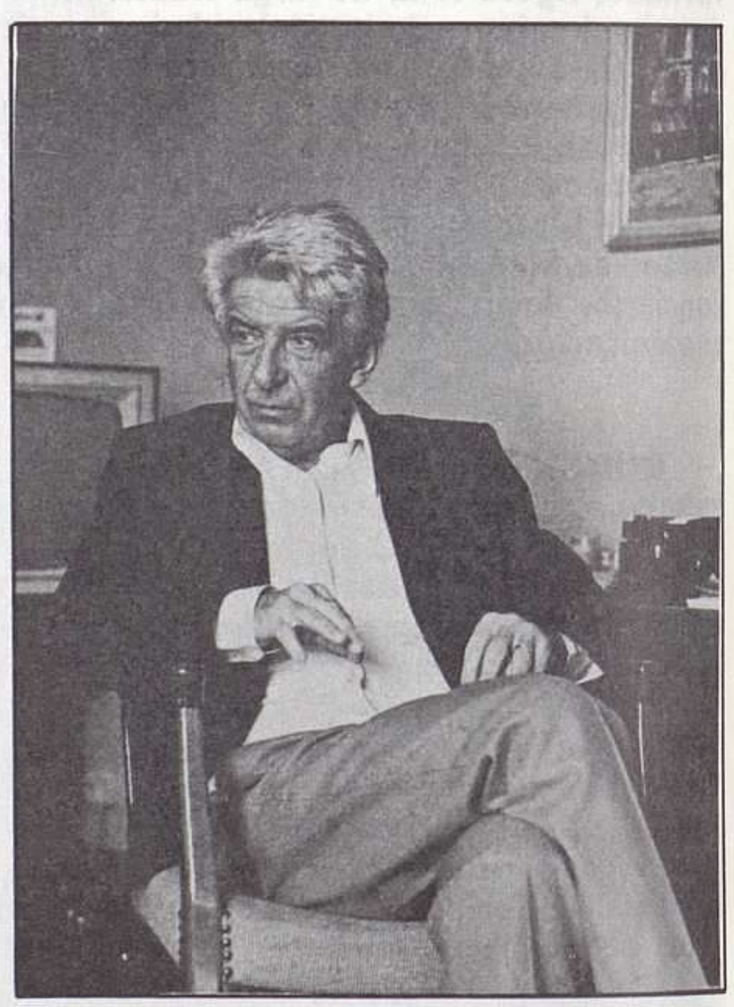
P. A.—¿María Schell?, ¡increíble!

A. R.—Permítanos una broma: ¿Maximilian era «Antonio»? (risas).

P. M.—Maximilian es más joven: entró en aquel teatro tres años más tarde. Nuestro teatro nació de la unión de una veintena de ciudades que portaron dinero para mantenerlo. Recorríamos incluso las villas más pequeñas, entre lluvias, tempestades de nieve. Luego, a las nueve de la mañana era el ensayo. No se podía hacer otra cosa.

A. R.—¡Lo que hace el amor a la música!

R. A.—Quizá sea lo más importante de todo: amor con técnica, si no hay este amor, este interés, no es posible hacer nada.



«En el Biel-Solothurn de Suiza tocábamos «Aida» con once músicos».

P. M.—Y aún hay más. Preparando los arreglos para trabajar con solo once músicos, uno aprendía verdaderamente la partitura. Cuando hice por primera vez **Aida** en un gran teatro, en Düsseldorf, no hubo problemas, aunque todo el ambiente era completamente diferente, las distancias mayores, el coro grande. Imaginen, nuestro coro lo formaban solo doce personas, que al mismo tiempo componían el cuerpo de baile. Ya pueden suponer cómo cantaban...

P. A.—Sí, entendemos, una Aida **en cinemascope, como la de Karajan en Salzburg los dos últimos años.**

P. M.—La nuestra era algo más modesta...

R. A.—Sólo un problema de escala, ¿verdad?

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

«Mi amor por Mozart me viene de familia».

«TRES GOTAS DE CHANEL»

P. M.—Pero toda esta experiencia me ha permitido comprender que hay una cosa esencial para el director de orquesta, y es el *conocimiento*, el conocer con toda profundidad las obras a interpretar hasta sus menores detalles. Después de haber hecho tantas veces —sobre todo en aquel teatrito— **Las Bodas de Fígaro,** si me encerráseis en esta habitación durante una semana, sería capaz de reescribir toda la partitura; quizás habría quinientos errores, pero todo aquello que es importante estaría. Tengo en la cabeza todas las obras que hice en aquel teatro, y en otros, las conozco bien. Y sólo después de conocerlas íntimamente entra en vigor el proceso de recreación, en el que el solista, el director, el violinista o el pianista deben de identificarse con la obra, sentir como si ésta hubiese sido escrita por él mismo. Sólo de este modo puede defenderse la obra contra la vagancia, contra la negligencia. Imaginen la situación del músico que llega por la mañana al teatro, tras atravesar la ciudad en caos, con problemas de aparcamiento, como antes decíamos. No llega en ningún modo dispuesto a hacer música, ni a recibir explicaciones de un maestro loco, que le habla sobre la poesía. He de decir que hay orquestas que aceptan este discurso con mayor facilidad. Al principio, todas se defienden. Por ejemplo, digo a una orquesta «*Do sostenido*», y lo hacen sin problemas. Luego pido «pianissimo», y tocan «mezzo-forte». Empiezo la discusión: «*¿Llamáis a esto «pianissimo»?*». Volvemos a empezar: «*Ya es un poco más «piano», va mejor*». Y continúo jugando un poco con su orgullo: «*Mirad, en una ciudad más pequeña, en Basilea, en Avila, en Calahorra, sería muy feliz con este resultado, y no diría una palabra. ¡Pero en Madrid! ¡No me desilusioneis, quiero un «pianissimo» auténtico!*». Y al fin llega el «pianissimo». Luego les digo: «*Ya está el «pianissimo», pero no basta. Me han dicho en el Conservatorio que se puede lograr un «vibrato» con el violín, ¿es verdad?, pues adelante* ». Finalmente tenemos un «pianissimo» y un «vibrato», y les pregunto: «*¿Cómo hubiera tocado Heifetz esto?*». Y ahora obtenemos un «pianissimo», pero vivo. Ya al final añado: «*Ahora pongámosle tres gotas de Chanel número 5 , por favor*». Y esta es mi técnica.

A. R.—¡Largo proceso!

P. M.—Mi mayor desconcierto ocurrió con una famosa orquesta alemana. Al pedir tres gotas de Chanel número 5 , un violinista me respondió: «*Señor, ¿usted quiere «mezzo forte» o «piano»?*», y le dije: «*Querido, toca como te plazca, porque habitamos en planetas diferentes*».

A. R.—Y aquí en Madrid, ¿qué ha sucedido?

P. M.—En Madrid han sonreído, y con la sonrisa se logran muchas cosas... se despierta un poco el orgullo del músico y éste llega a olvidar el aparcamiento, el niño con fiebre. Esto comienza a convertirse en algo creativo, divertido, interesante. Toscanini trabajaba con el látigo, gritaba: «*¡Bestias, idiotas, burros, cretinos!*». Hoy una orquesta se levantaría y se iría, hoy no se puede obrar así. Además, contamos con muchos menos ensayos que el Sr. Toscanini: para un programa como el de ayer, el Sr. Toscanini hubiera necesitado no menos de once o doce ensayos. Hoy tenemos poco tiempo y por eso es imprescindible crear un clima psicológico para que las pocas horas de ensayo sean fértiles y puedan aprovecharse. A mí me han preguntado: «*Si usted tuviese un hijo que quisiera ser director de orquesta, ¿con quién lo mandaría a estudiar?*», y yo respondí: «*Con Marcel Marceau*». Tienes tan pocas horas que apenas puedes explicar nada y con tus gestos debes ser tan claro como Marcel, que exterioriza rápidamente aquello que quiere expresar.

A. R.—Es pues, un problema de comunicación.

P. M.—De comunicación y de ilustración.

R. A.—En el modo más rápido posible.

P. M.—Y con las menos palabras posibles.

R. A.—Volvemos entonces a la mímica de Furtwangler, a esa magia.

P. M.—Sí, efectivamente, él no hablaba mucho.

MOZART Y LA MASONERIA

P. A.—Podríamos hablar ahora un poco de Mozart, que es una de sus especialidades, y luego de varias de las óperas que usted ha ido descubriendo, como Il Sant'Alessio **de Landi o el** Abraham e Isaac **de Myslivecek. Mozart es uno de sus amores más fuertes y su permanente caballo de batalla. Creo que es usted el único maestro que ha grabado el integral de la música masónica de Mozart. ¿Cuándo descubrió a Mozart?**

P. M.—Mi amor por Mozart viene desde que era muy niño. Sí, hasta el nombre me gustaba desde niño. En mi casa se hacía música de cámara con mi padre, mi madre, con los amigos.

A. R.—Sus padres, ¿eran músicos profesionales?

P. M.—No, no lo eran. Mi padre era teólogo, pero tocaba la viola muy bien. Mi madre sí era violinista profesional. Mi abuela había sido alumna de Clara Schumann y tocaba el piano de manera fantástica. A mí, naturalmente, me mandaban pronto a la cama, y, como no tenía ni la menor gana, me ponía debajo del balcón a escuchar. Mozart era como un hechizo extraño, y las primeras cosas que he tocado —ciertos cuartetos—, aún sin saber leer música, de oído, sin técnica, sin conocimiento de las notas, eran obras de Mozart. Mi padre me ayudaba. Luego profundicé en sus óperas, en su vida, en sus cartas, un poco como un policía. Así seguí su hilo conductor espiritual y religioso.

> «Imaginen la situación del músico que llega a ensayar después de atravesar una ciudad en caos».

A. R.— ...su relación con la masonería...

P. M.—Eso es muy interesante, porque hay ciertas obras que, aún sin haber sido compuestas para la Logia, están dentro del espíritu masónico, y no hubieran sido posibles sin tal experiencia masónica. El **Ave Verum,** por ejemplo. Todas estas piezas para instrumentos de viento están bajo la influencia masónica. Podrían haber sido —pienso— fragmentos de meditación para iniciados, para aquellos que van a pasar a un grado superior, y necesitan una hora de meditación y escuchar música. Respecto de la sonoridad de la **Música Fúnebre Masónica, K. 477,** hay fragmentos en los que estoy convencido de que se ha cambiado al «corno di basetto» por el clarinete a propósito, o el fagor, o el bajo. También buscaba la sonoridad especial en **La Flauta Mágica.** Ya en el **Salmo K. 93**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

«Mozart tiene para mí un hechizo extraño, he seguido su hilo conductor espiritual y religioso».

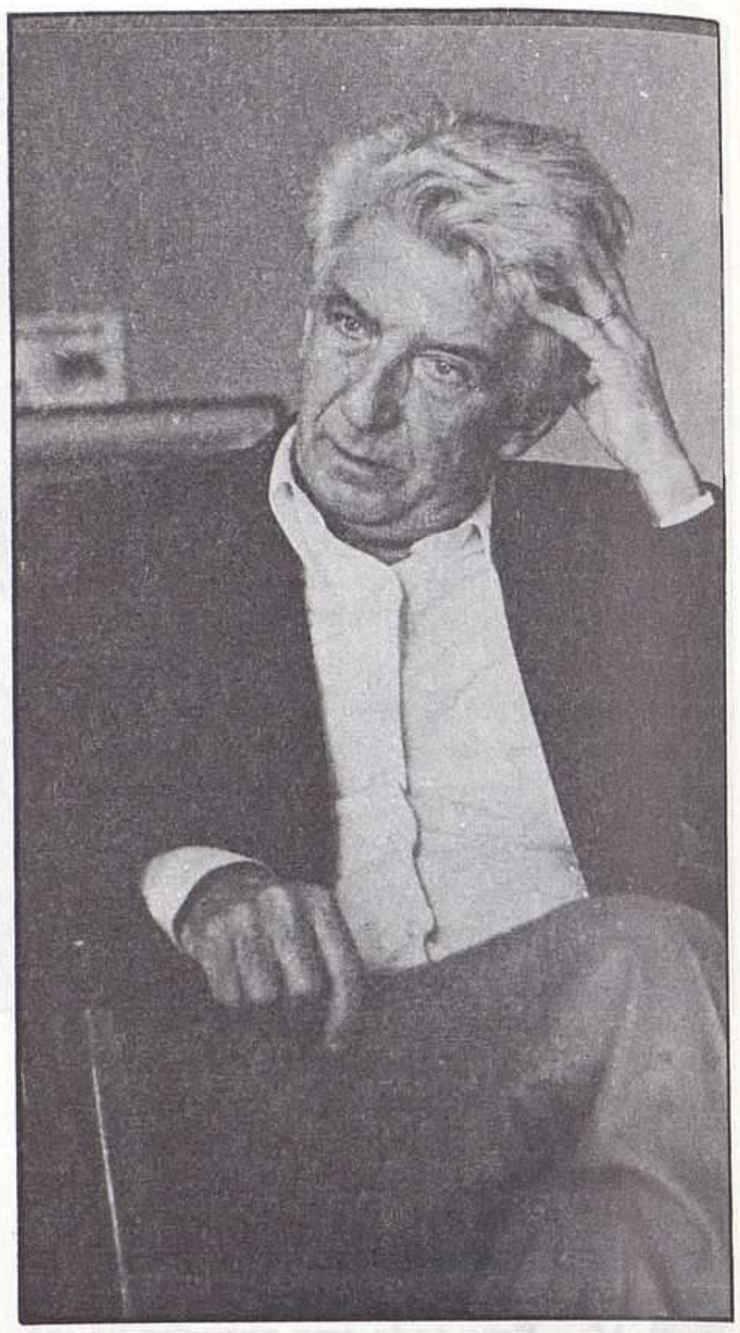
hay algo de este ambiente, es un hecho sorprendente porque en esa época no sabía todavía de la masonería; fue educado con un padre y una madre catoliquísimos. Lo que quiero explicar con esto es que él buscaba, ya desde muy joven, una unión entre la humanidad y la Iglesia, porque la religión en sí misma ya no bastaba.

P. A.—¿Estaría usted de acuerdo con la proposición de Ernest Newman, en el sentido de que Mozart es uno de los más grandes compositores de música religiosa de todos los tiempos, si no el más grande? ¿Qué opina usted acerca de la relación entre religión y experiencia sobrenatural en la música de Mozart?

P. M. —**(Tras una breve pausa, con regreso al rapé.)** Como opinaba Bernini, no se puede adornar un templo, un lugar de comunicación con Dios, a base de monstruos. Mozart, siguiendo esta idea, ha utilizado en su música religiosa adornos bellísimos, adornos de la oración, de la comunicación con Dios, que nos inducen a la meditación por medio de la belleza, lo cual no es algo precisamente despreciable. También nos encontramos con las tres luces de la masonería: la Sabiduría que inventa, la Fuerza que ejecuta y la Belleza que adorna.

P. A.—Una hermosa demostración.

P. M. —Quizás la más hermosa.



(Concluye en el próximo número.)

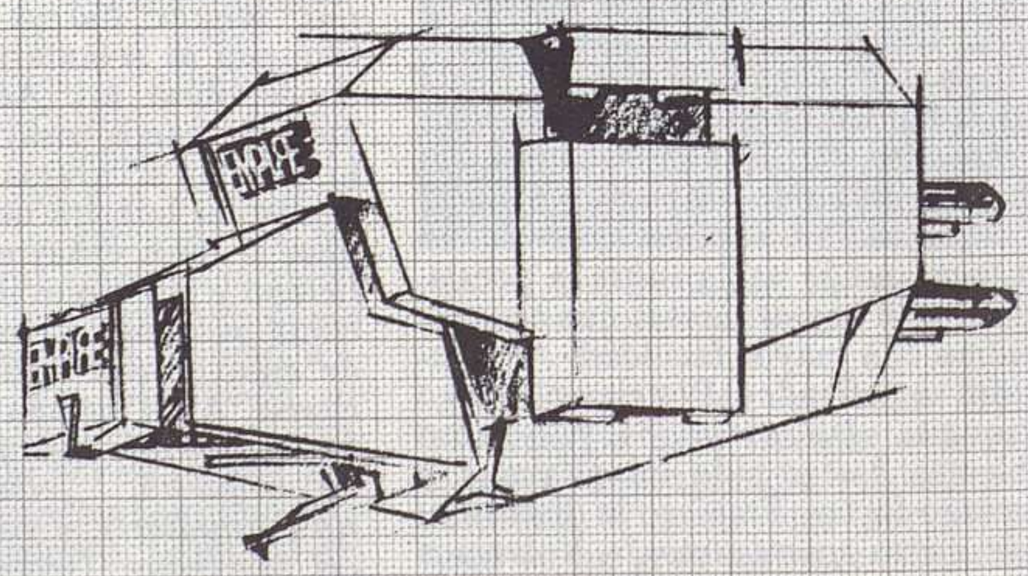
SERIE CONTACTO DINAMICO

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

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

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

Busque lo perfecto. Descubrirá EMPIRE.



EMPIRE
cápsulas magnéticas
Porque existe lo perfecto.

Distribuidor exclusivo
para España.

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CONSERVATORIO DE BARCELONA

LOS ALUMNOS SE NIEGAN A PAGAR LAS CUOTAS

Por Amelia Die

El conflicto del Conservatorio Superior de Música de Barcelona puede estallar en cualquier momento. El Ayuntamiento barcelonés, del que depende este centro de enseñanza musical, está decidido a pasar a cobro los recibos durante el presente mes de abril, con efecto retroactivo. Los alumnos se han negado repetidas veces a aceptar las nuevas tasas que suponen un mil por cien de aumento respecto al año anterior. La Casa Gran, con la ley en la mano, amenaza con el embargo o la suspensión de examen a aquellos alumnos que no paguen las cuotas.

El problema del Conservatorio barcelonés es un brillante botón de muestra de la nula planificación pedagógica de la música española. Es, quizá, una de las más graves e inmediatas de las dificultades que han de salvar todos los días los músicos españoles para conseguir una profesionalización. Pero el conflicto no es únicamente de origen económico; su trasfondo hay que buscarlo también en el resto de los Conservatorios españoles. Son centros con falta de espacio material para albergar a los alumnos, enseñanza deficiente y no por la buena o mala calidad del profesorado, sino por la brevedad de las clases, falta de instrumentos y material de estudio y grandes colas ante las secretarías en busca de la ansiada matrícula.

Se podrá argumentar que todas estas deficiencias tienen un origen económico y superficialmente, esto es cierto, pero en el fondo del asunto está la escasa previsión, la falta de planificación de las enseñanzas musicales de nuestro país. No es nueva la elevación de tasas municipales, tampoco es ninguna novedad señalar el ruinoso estado en que las corporaciones democráticas han encontrado sus municipios. Pero ¿qué se puede argumentar ante el aumento de un mil por cien en las tasas académicas?, ¿qué mal endémico tiene la enseñanza musical española para que ésto pueda producirse?

El conflicto viene arrastrándose desde el pasado mes de noviembre fecha en la que el Ayuntamiento, presidido por la coalición PSC-PSUC, comunicó en un escrito del Delegado de Servicios de Enseñanza las nuevas tasas del Conservatorio ya aprobadas por la corporación municipal y en trámite de aprobación por el Ministerio de Hacienda. Con anterioridad, el Claustro de profesores del Conservatorio dirigió una carta al director del centro, Xavier Turull, en el que se le pedía que comunicara al Ayuntamiento la disconformidad de los profesores con el régimen de mensualidades. Hasta entonces este centro de enseñanza funcionaba por tasas de matriculación, igual que el resto de los Conservatorios y Universidades estatales. En cuanto a la categoría del centro, el Claustro de profesores hacía notar que **«se nos aplica el horario de quince horas lectivas como centro de nivel medio. El Claustro por unanimidad expresa la queja del profesorado por tal calificación ya que éste es un Conservatorio Superior y no de nivel medio, siendo el único centro de nivel superior que depende de nuestro Ayuntamiento».**

En España existen actualmente cuarenta y tres Conservatorios, de los cuales seis son estatales y treinta y siete no los son. El de Barcelona es el único de nivel superior que depende de una corporación local. También son superiores los de Madrid, Sevilla, Valencia y Liceo-Barcelona. El de la ciudad condal fue creado en 1886 con el nombre de Escuela Municipal de Música. En septiembre de 1966 quedaron establecidas mediante un decreto la categoría de las enseñanzas de cada centro, manteniéndose como superior el Conservatorio que nos ocupa.

La asamblea de alumnos del 13 de enero, en la que decidieron su negativa a pagar las cuotas.

FORMAR MUSICOS DURANTE QUINCE AÑOS

Para hacerse una idea de lo que significa esta clasificación diremos que un centro superior imparte enseñanzas desde el primer curso de solfeo, hasta el curso décimo de instrumentos como violín o piano, además de los estudios de dirección de orquesta y composición posteriores o contemporáneos de los últimos años de instrumento. Esto significa que un músico puede tardar en formarse unos quince años, si tiene la suerte de no repetir mucho, cosa poco frecuente dada la creciente dificultad de las materias. Durante todo este tiempo el futuro profesional ha de acudir no solamente a las clases de su instrumento,sino a las asignaturas complementarias como Canto Coral, Armonía, Histórica, Estética, etc... Esto da una leve idea del volumen de alumnado y profesorado que ha de acoger un centro de tales características. Es como si en un mismo lugar se formara a las personas desde los siete hasta los veinticinco años.

En el caso del Conservatorio barcelonés, se trata del único, junto con el del Liceo, para una población de casi cuatro millones de habitantes de la ciudad aparte de los *emigrantes* de poblaciones adyacentes ya que es el único centro de la provincia. Su capacidad para albergar alumnos no ha variado desde su fundación hace casi cien años. Un dato fiable es que desde 1975 hay el mismo número de alumnos matriculados. En 1981 solo dos afortunados han conseguido matricularse de primero de violín y llevaban tres años en lista de espera.

Esta masificación, muy similar en otros Conservatorios españoles, tiene su anecdotario particular en las colas que se forman los días anteriores a la apertura

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

del plazo de matrícula. Los jóvenes barceloneses le llaman *la matrícula del saco de dormir*. Conseguir la inscripción requiere varios días y sus noches de vela vigilante. Es una especie de *númerus clausus* basado en la resistencia física y en la capacidad de adaptación a las condiciones climatológicas. Las colas duran tanto que en ellas se pueden hacer amistades duraderas e incluso encontrar a la persona llamada a compartir las horas más tiernas de estudio musical.

«No a la enseñanza musical como privilegio», cartel que presidió la asamblea.

LAS NUEVAS CUOTAS

El pasado 25 de noviembre el Delegado de Servicios de Enseñanza del Ayuntamiento barcelonés dirigía un escrito a padres y alumnos del CSMM (Conservatorio Superior Municipal de Música) comunicando que a partir del primero de enero de 1981 el importe de las enseñanzas musicales sería el siguiente:

Matrícula por alumno (anual)	2.000 ptas.
Grado elemental (por asignatura y mes)	500 ptas.
Grado elemental (por trimestre anticipado)	1.400 ptas.
Grado elemental (por asignatura y mes)	750 ptas.
Grado elemental (por trimestre anticipado)	2.100 ptas.
Grado superior (por asignatura y mes)	1.000 ptas.
Grado superior (por trimestre anticipado)	2.800 ptas.

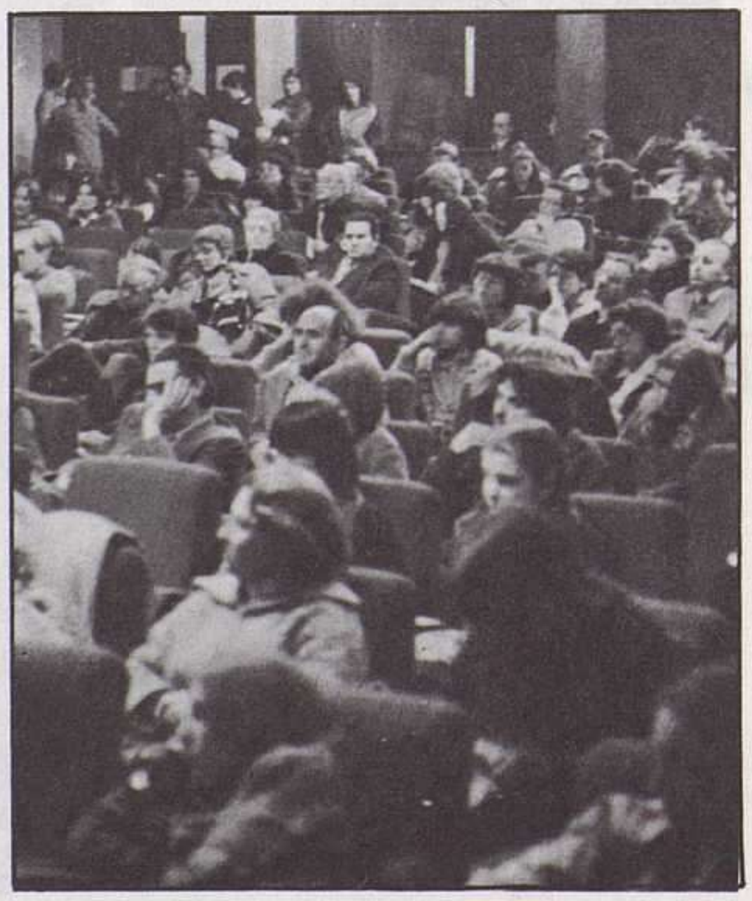
Los alumnos calcularon que un curso elemental cursando como mínimo dos asignaturas, saldría por la cantidad de 13.000 pts. El nivel medio vendría a costar anualmente 43.750 pts. pensando que en él se estudiarían cinco materias como mínimo. El superior, también con cinco materias como mínimo, costaría alrededor de las 55.000 pts. al año. En estos precios no va incluido el elevado coste de los instrumentos musicales, y el de las partituras que excede con mucho el de la mayoría de los textos escolares. En resumen, la música se convertiría en una carrera para ricos.

«Cualquier estudiante de música matriculado de cuatro asignaturas de grado elemental pagará más que un estudiante de Magisterio; uno matriculado de grado medio, más que un estudiante de Medicina; el grado elemental supondrá el valor de una carrera universitaria de Ciencias; el grado superior supondrá el valor que ningún estudio municipal ni del Estado ha costado hasta ahora».

La **Casa Gran** justificó esta elevación en una nota de Prensa del 25 de diciembre. En ella se apuntaba que los Ayuntamientos no están obligados a facilitar estos servicios y que el CSMM era un caso atípico dentro del Estado español, como efectivamente lo es. **«Lo cual supone una carga financiera que repercute sobre todos los ciudadanos, teniendo en cuenta que estos servicios nunca se autofinancian». «El porcentaje de cobretura de los ingresos sobre el coste total de servicio** —continuaba la nota del Ayuntamiento— **no supera la tercera parte, yendo obviamente el resto a cargo de la Hacienda municipal, es decir a todos los ciudadanos».** La corporación consideraba *incívicos* a todos los ciudadanos que propiciaban el impago de las tasas.

Los alumnos y profesores se apresuraron a contestar con su enérgica protesta y exigían la derogación de la ley municipal. Los argumentos que aducía el alumnado se podían resumir así: en ningún sitio se puede estudiar música excepto en los Conservatorios, si estos centros (ya de por sí pobres en el desarrollo de las enseñanzas) elevan de esta forma las tarifas, el estudio musical se convertirá en patrimonio exclusivo de las clases pudientes. Ser músico será una inversión familiar y no estatal, y además muy poco rentable, dada la escasez de puestos de trabajo.

A esto contestó Josep Maria Bas, delegado municipal de enseñanza en recientes declaraciones a **El Periódico** de Barcelona. **«Sabemos que ciento tres profesores no son suficientes para la gran demanda que recibe el Conservatorio y que hay casi mil alumnos que deben estudiar por libre porque no podemos acogerlos. Esta es una de las razones por las que hemos decidido fijar las nuevas tarifas; ya que sólo unos pocos pueden beneficiarse de este servicio municipal, es lógico que lo paguen un poco más».** La corporación anunció también el acondicionamiento de otro centro filial en la finca Can Ponsic, propiedad del municipio.


Los estudiantes barceloneses pidieron la dimisión de los responsables de cultura del Ayuntamiento.

PARCHES A LA ENSEÑANZA MUSICAL

La habilitación de un nuevo local es, de nuevo, un parche que se quiere poner a los ya descarados rotos de las enseñanzas musicales. ¿Cuanto tiempo tardará este nuevo centro en masificarse?, ¿qué número de alumnos será capaz de absorver?, ¿en qué condiciones se impartirán las clases?. Recordemos que hace algunos años el Conservatorio madrileño trató de llegar a un acuerdo similar con ciertos centros de bachillerato repartidos por la ciudad. En ellos se habilitarían una serie de aulas para impartir cursos de primero y segundo de solfeo y primeros cursos de instrumento. Esta propuesta se llevó a cabo una mínima parte, tarde y mal. Porque ¿de qué sirve habilitar aulas si no se aumenta el número de profesores, si no se consigue material de trabajo suficiente para los nuevos alumnos (partituras, libros, instrumentos), si no se eleva calidad de la enseñanza a base de reducir el número de alumnos por profesor? La enseñanza de la música requiere una atención personal y prácticamente individualizada, requiere un largo seguimiento del futuro músico, una relación casi *íntima* entre profesor y alumno.

Veamos como es en la actualidad esta *relación*, que los estudiantes barceloneses analizaron para RITMO. **«El plan de estudios señala nueve meses de duración del curso, en nuestro caso no se ajusta a la realidad ya que el curso finaliza en abril. A primeros de mayo comienzan los exámenes oficiales y en junio ha de quedar espacio y profesorado disponible para recibir a lo que cada vez resulta un problema más preocupante: la matrícula libre».** El año pasado se acercaban a siete mil el número de alumnos libres, que requieren un elevado plantel de profesores y aulas

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

para los exámenes. El alumnado libre, en su mayoría forzoso debido a la falta de plazas oficiales, tiene cada vez menos oportunidades de ir aprobando los cursos. Lo que no consiguen las largas colas, lo logran los repetidos suspensos, los nervios del examen entre profesores de los que se desconoce los criterios básicos de enseñanza. Como dato indicativo, diremos que en el Conservatorio de Madrid aprobaron en el pasado curso del orden de un diez por ciento de los alumnos libres y esta proporción va disminuyendo cada año.

«Un alumno principiante conseguirá quince minutos de clase semanal para conocer lo que será su instrumento. Si sumando el tiempo por curso que el niño ha asistido a clase (seis horas y media aproximadamente) ha sido capaz de realizar un buen programa apto para un examen final, ¿no estaremos ante un superdotado?. De esta forma, primero quince minutos y posteriormente en el grado medio treinta minutos, vamos siguiendo nuestra carrera ante la perspectiva de ver incrementados los problemas junto con la progresiva ampliación de materias que hemos de cursar». Las asignaturas complementarias (Historia, Armonía, Estética) se realizan con carencia absoluta de medios como discoteca, salas de estudio o prestación de instrumentos o partituras. En el Conservatorio barcelonés existen solo dos pianos de cola en la sala de actos, pero no pueden ser utilizados por que se *estropean*.

Esta penosísima situación no es nueva y ha sido repetidamente denunciada incluso por las instancias directivas del Conservatorio barcelonés. En el número de RITMO de marzo de 1975 el entonces director del CSMM Juan Pich Santasusana, hacía el siguiente inventario de problemas: **«falta de espacio y aumento consiguiente de la plantilla de profesores que en este momento se cifra en setenta y cinco titulares entre catedráticos especiales y auxiliares. Hay que ir rápidamente a que los cursos primeros de la enseñanza elemental se impartan en otro edificio, y a ser posible uno en cada distrito municipal. Ello beneficiaría mucho la marcha del Conservatorio, ya que dispondríamos automáticamente de mayor espacio y se eliminaría esta impresión que causa de guardería infantil».** Desde entonces han pasado seis años y el problema sigue existiendo.

Pero el Ayuntamiento democrático ha optado por la solución más impopular: hacer recaer en parte el problema sobre los usuarios. Justifica esta carga en una nota informativa sobre los costos del CSMM. Estos son los siguientes:

GASTOS EN MILLONES DE PTS

Gastos de personal	155,8 m.
Limpieza	5,7 m.
Gastos generales (agua, luz)	2,7 m.
Mantenimiento del edificio	0,4 m.
Material no inventariable ..	1,4 m.
Material inventariable	6,0 m.
Total	172,0 m.

La corporación añade que el número de alumnos oficiales es de 2.438 matriculados en 3.917 asignaturas. La media de materias por alumno es de 1,6. Según estos cálculos y por los precios de 1980 cada alumno pagaba 2,20 pesetas por cada 100 que costaba su educación. Con la subida del año en curso cada estudiante pagará 19,90 pesetas de cada 100 que cueste al municipio.

Ante las cifras que presenta la **Casa Gran** el alumnado replica que **«el presupuesto general del Conservatorio no es una cifra ni mucho menos desmesurada considerando que es el total del presupuesto que se dedica a la enseñanza de la música en una ciudad de casi cuatro millones de habitantes, y que ha de abastecer gran parte de la geografía catalana. A nosotros nos gustaría saber qué presupuesto general se destina a otras actividades o competencias como el deporte... Creemos no saber el tanto por ciento que pagamos para tener un zoológico, museos, escuelas, etc. La mayor parte de los ciudadanos pensamos están de acuerdo que el mejor uso del erario público que pagamos como contribuyentes es aquel que se destina a materia de educación».**

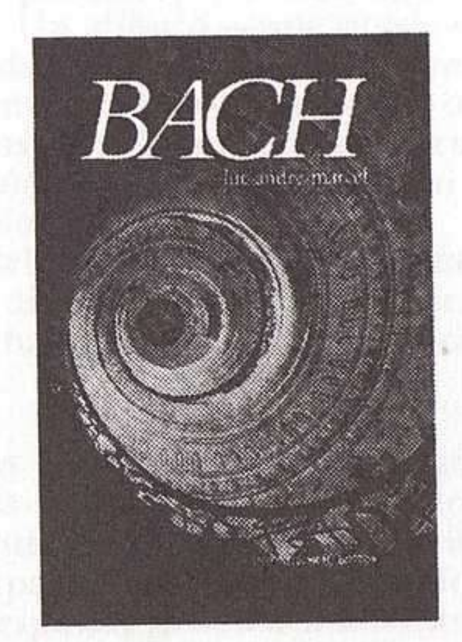
La discusión sigue en pie y sin vías de solución inmediata/la última palabra de los estudiantes ha sido la negativa a pagar las cuotas y la solicitud de dimisión de los responsables de educación, Martínez Fraile y Josep Maria Bas. Al mismo tiempo se están desarrollando una serie de actividades tales como conciertos, asambleas, visitas a los medios de información, que no parecen tener resultados prácticos inmediatos. Legalmente los alumnos tienen muy pocas posibilidades de obtener la retirada de la Ley ya que el plazo de impugnación está cerrado. La Administración central se ha inhibido en base a su incompetencia en materias propias de administraciones locales, o como mucho, del Gobierno autónomo.

Por su parte la **Casa Gran** ha dicho también su última palabra: **«el Ayuntamiento, haciendo uso de la autoridad que le ha otorgado el ciudadano, no facilitará estos servicios a quien no haga efectivas las tasas indicadas, servicios que, por otro lado como se ha dicho en forma repetida, el Ayuntamiento ofrece subsidiariamente, en vista de la falta de iniciativa de la Administración central».**

La solución del problema no es inmimente y, como siempre la más perjudicada será la cultura musical de nuestro país. Sólo sentando unas bases sólidas para la enseñanza de la música se podrá resolver o por lo menos paliar esta incultura y despreocupación de los españoles por la música. Organizar la educación musical en diversos planos, no hacer recaer la responsabilidad de *toda* la formación musical sobre los Conservatorios y reservarlos para los que deseen convertirse en profesionales de la música, habilitando otras formas de enseñanza básica o facilitando medios distintos de acceder a la educación musical. Son las únicas soluciones plausibles que a largo plazo nos pueden conducir a resolver el problema. Mientras tanto, las espadas siguen alzadas y la duda en el ambiente: ¿asistiremos de nuevo a la desaparición de una entidad musical?

Biografías de músicos

Antoni Bosch, editor, S. A., inicia la publicación en castellano de la prestigiosa Colección **Solfèges** de biografías de músicos publicada en París por **Seuil.** Colección que ofrece al lector de lengua española unos libros a la vez rigurosos y amenos, con gran profusión de ilustraciones, idóneos para una aproximación seria a la vida y obra de los grandes compositores occidentales.



Bach
LUC-ANDRÉ
Traducción de Josep Elias
400 ptas.

Beethoven
ANDRÉ BOUCOURECHLIEV
Traducción de Graziella Bodmer
400 ptas.

Mozart
J.-VICTOR HOCQUARD
Traducción de Graziella Bodmer
400 ptas.

Wagner
MARCEL SCHNEIDER
Traducción de Josep Elias
400 ptas.

En prensa

Debussy
JEAN BARRAQUE

Schumann
ANDRÉ BOUCOURECHLIEV

Antoni Bosch, editor, S. A.
St. Pere Claver, 35 Barcelona-13
Tel. 203 90 97

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ensayo

LOS VALORES ESPACIALES DE LA MUSICA

Por Ramón Barce

Bach ponía dos pequeños coros a los lados de la nave de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig. El grabado data de la época del compositor.

Dentro de la división habitual en artes del tiempo y en artes del espacio, división que pese a todo sigue conservando una cierta validez, la música ha sido considerada siempre como el modelo característico de las artes temporales. Pero lo mismo que las artes plásticas, artes del espacio, están haciendo un esfuerzo extraordinario por acercarse a la vivencia temporal del contemplador, también la música se esfuerza en incluir elementos espaciales dentro de su configuración.

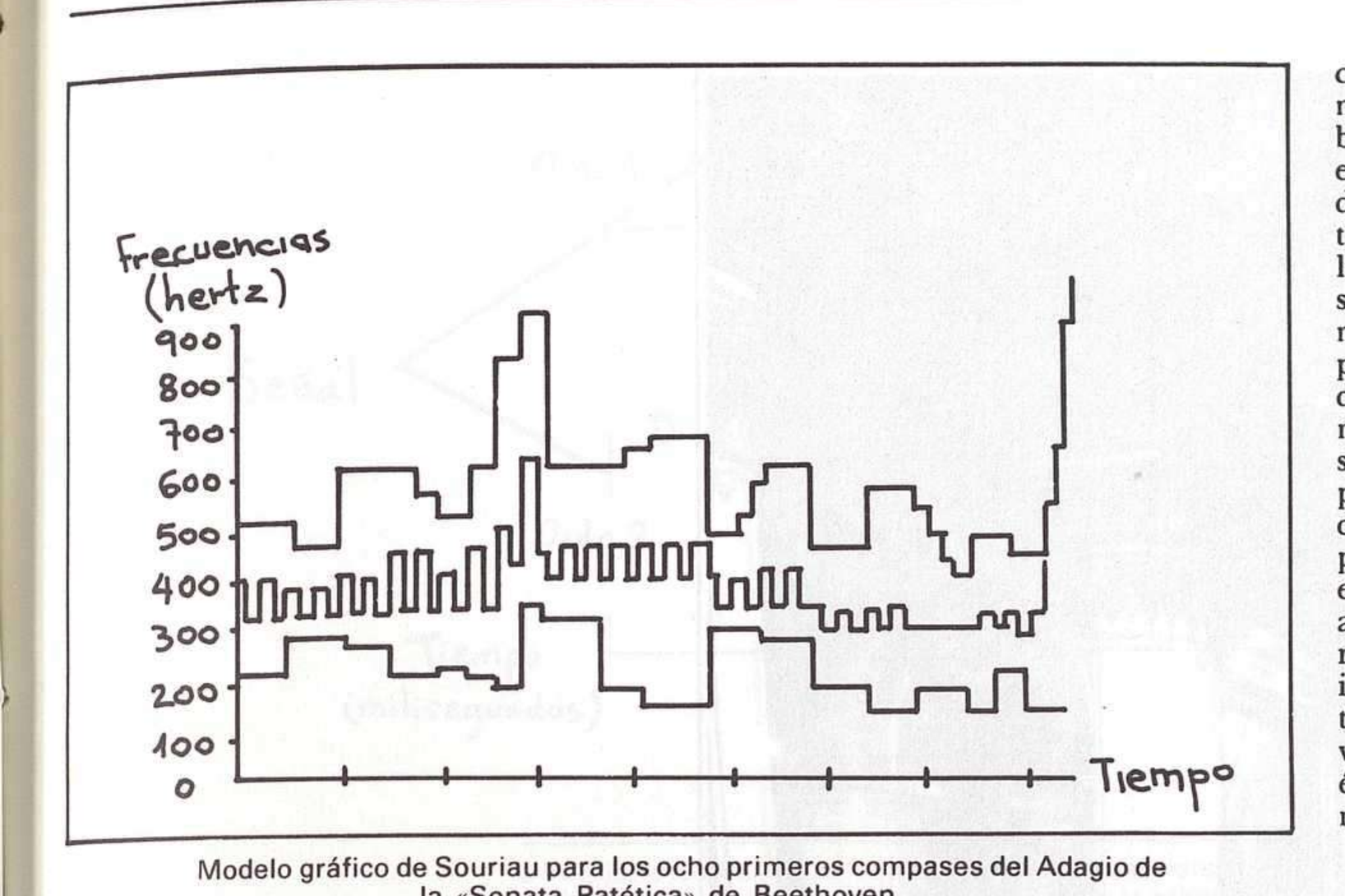
El tema del espacio en la música no se ha tratado todavía de una manera global. Hay algunas observaciones interesantes hechas por los psicólogos de la música y por los acústicos desde la segunda mitad del siglo XIX en adelante; es decir, desde que se ha analizado científicamente, con Helmholtz y Stumpf, la recepción musical. Pero son solamente observaciones aisladas. Incluso algunos tratadistas han dedicado pequeños ensayos, como Revesz, a mostrar que no existe ningún elemento espacial en la escucha musical.

Los primeros investigadores acústicos y psicólogos de la música fijaron ya su atención en un pequeño detalle del material musical. Y es que toda escala tiene un carácter ascendente y descendente, y ésto queda reflejado en la nomenclatura musical de todos los idiomas. Los sonidos agudos suelen llamarse *altos*, y los graves *bajos*. Esa altura de los sonidos no es una valoración absoluta, pero sí indica un sistema jerárquico de relaciones.

Los esfuerzos que se han hecho para demostrar que esta nomenclatura es gratuita no han sido convincentes. Tampoco han sido convincentes, es verdad, los esfuerzos desplegados para demostrar que tal nomenclatura responde a una configuración espacial real de la escala. Desde luego, cuando escuchamos sonidos que están en determinada región, no sólo los llamamos altos (o bajos) sino que los sentimos como altos (o como bajos), es decir, como por encima o por debajo de nosotros. Riemann ha intentado una especie de caracterización simbólica de esa altura de los sonidos. Ya sabemos, por nuestra experiencia en el vocabulario moral de todos los días, que también las acciones humanas son denominadas altas y bajas. Por la misma razón, lo alto suele simbolizar algo que apunta hacia cierta idealización, algo que está por encima de las pragmáticas preocupaciones cotidianas o que representa un mayor nivel de generalización o abstracción; mientras que lo bajo, sigue diciendo Riemann, parece señalar algo más cercano a la tierra, algo que impide una liberalización imaginativa, o bien lo que es desanimante, lúgubre, triste, oscuro, amenazador. La idea de vuelo, por ejemplo el vuelo de la imaginación, pero también el vuelo de las aves, y el de los aviones, parece casi espontáneamente solicitar una simbolización acústica aguda.

Hay que advertir que este simbolismo ha sido acentuado por el romanticismo; antes aparece sólo muy atenuadamente. Durante la Edad Media, con el gregoriano y luego en los siglos XVI y XVII, el ámbito en que se mueve el material sonoro es muy pequeño. Entonces, el oyente no experimenta esas sensaciones abruptas de lo alto y de lo bajo, sino más bien una ondulación. Esa ondulación no muestra un carácter espacial tan claro. Es justamente el romanticismo el que hace aparecer en su dialéctica la oposición agudo-grave. Y es en ese momento cuando realmente comienza a sentirse —y por lo tanto a analizarse— la sensación espacial.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Modelo gráfico de Souriau para los ocho primeros compases del Adagio de la «Sonata Patética» de Beethoven.

RELACIONAR LOS ELEMENTOS DEL SONIDO CON LAS DIMENSIONES

Adelantando por ese camino, se les ocurrió a los psicólogos de la música que podía intentarse una caracterización de los elementos del sonido trasladando a ellos la idea de volumen. Así pensaron, por ejemplo, que la altura del sonido, es decir, el tono, podría considerarse como la dimensión que llamamos alto. Otra dimensión, el ancho, podría ser la duración. Así, un sonido de duración larga sería más ancho, y uno de duración menor, menos ancho. Ya con eso tendríamos algo así como una hoja de papel o un plano (una superficie) para la melodía. Después, otro psicólogo, Schlesinger, piensa que es posible atribuir otra dimensión a los caracteres del sonido, que sería el profundo (el nombre que le demos no importa demasiado), y esa tercera dimensión sería la dinámica, la potencia del sonido. Visto ésto, tendríamos una especie de objeto tridimensional sonoro que estaría caracterizado en una dimensión (alto) por la altura del sonido, en una segunda dimensión (ancho) por la duración, y en una tercera (profundo) por la dinámica.

El defecto de este objeto tridimensional —al que, por supuesto, y para hacerlo más completo, nada nos impediría añadirle una cuarta dimensión einsteniana, que sería el tiempo total (si de lo que se tratara fuese no ya un sonido aislado sino un proceso musical más o menos extenso)— es que sólo serviría de modelo espacial para la música estrictamente monódica. Es decir, una melodía, simplemente una melodía, podría caracterizarse así hasta cierto punto, y podría simbolizarse volumétricamente como ese objeto tridimensional (o cuatridimensional). Pero, casi con la sola excepción del gregoriano, toda la música europea tiene algo más que esa línea melódica: un acompañamiento, unas armonías; no digamos ya la música polifónica. Y en estos casos habría que pensar en otro tipo de construcción. Por ejemplo, en una música polifónica, esos objetos tridimensionales serían muchos y simultáneos. Aparecería así una cantidad enorme de volúmenes interpenetrándose y estorbándose mutuamente, y el resultado sería más bien una configuración caótica y realmente ininteligible.

Creo que es el momento de mencionar aquí algunos curiosos experimentos de transposición espacial de la música. Los palatogramas fonéticos, por ejemplo, ilusionaron mucho a algunos psicólogos de la música. Pensaron que, al tener un palatograma fotografiado, se poseía gráficamente el sonido. La música podría también así fijarse gráficamente. Siguiendo un razonamiento semejante, hay quien ha intentado dibujar la música. Por ejemplo, Etienne Souriau. Souriau pensaba que podría establecerse una línea de ordenadas y otra de abscisas, y en esas líneas, colocar las frecuencias (alturas) y las duraciones en segundos. Uniendo el resultado tendríamos un gráfico muy parecido al de la fiebre o al de los valores de la bolsa. Souriau lo ha intentado con una sonata de Beethoven —con unos pocos compases—, y después de contemplado el dibujo, ha llegado a la conclusión de que el resultado de esas curvas no es incoherente ni absurdo, pero que en el fondo nada tiene que ver con la música que representa. Un tanto ingenuamente, Souriau nos dice que nadie, en vista de ese dibujo, podría imaginarse la **Sonata patética**, y viceversa, que nadie, escuchando la **Patética**, puede imaginar que le corresponda ese dibujo ni otro cualquiera.

MUSICA DE LOS PERFILES DE UNA CIUDAD

Heitor Villalobos hizo una cosa muy divertida y pintoresca, pero igualmente gratuita: lo que llamaba «milimetrización». Decía que podían representarse musicalmente perfiles de ciudades. Tomaba una fotografía del perfil de una ciudad en las que se veían torres, cúpulas, tejados; lo colocaba bajo un papel milimetrado en el que estaban previamente señaladas las ordenadas (frecuencias) y abscisas (duraciones), y de ahí extraía una línea melódica. Así construía musicalmente el perfil de Rio de Janeiro, de Nueva York, de Buenos Aires. En cierta manera, la moderna música de gráficos opera con supuestos igualmente plásticos, aunque el punto de partida y los resultados sean diferentes. Un dibujo —que puede ser un partituroide, un tecnoide o una creación estrictamente plástica— puede dar origen a una construcción sonora aleatoria. La relación plástica-música llega aquí a un intercambio perfecto y reversible, pues también del resultado sonoro podría derivarse un dibujo (aunque en la práctica ésto no se haya hecho más que esporádicamente).

Todas estas concepciones plásticas y sus teorías subyacentes son insuficientes básicamente porque se ha identificado «a priori» espacio con *dimensiones* lo cual no se corresponde ni con nuestra intuición ni con una considerada filosófica del espacio. Por ejemplo, un ladrillo tiene, por supuesto, tres dimensiones, pero para nuestra intuición un ladrillo no es exactamente un espacio, sino más bien algo *que llena* un espacio. La intuición primaria que tenemos del espacio y la intuición filosófica que ha seguido a esa intuición primaria, rechaza un tanto esa idea de lo extenso y dimensional como identificación del espacio.

Volvamos ahora al tiempo musical. En general, para los tratadistas, al ser la música un arte temporal, el espacio queda automáticamente excluido. Así piensa por ejemplo, Gisele Brelet, que ha dedicado al tiempo musical un extenso libro donde se rechaza sistemáticamente toda intrusión del espacio en la música con el argumento, un tanto espacioso, de que el tiempo y el movimiento desplazan al espacio por completo, y que donde hay tiempo y movimiento no puede existir sensación espacial.

En realidad, este conflicto entre espacio y tiempo no es tan radical. Moholy Nagy, por ejemplo, dice que el movimiento es una manera de percibir el espacio. Pienso que ésto muy bien puede ser así y corresponderse con nuestro sistema de captación sensorial. Si estamos tranquilamente sentados contemplando el cielo puede llegar un momento en que veamos todo estática y extáticamente como algo plano, bidimensional, desapareciendo, por así decirlo, nuestra visión estereoscópica. Ahora bien, si en ese momento cruza el cielo un pájaro, la trayectoria del pájaro, que parece rasgar esa zona bidimensional, abre el espacio, crea de por sí la recuperación de la tercera dimensión. Es decir, ha sido justamente el movimiento el que ha abierto la sensación espacial. Incluso sobre algo que sea realmente (perceptivamente) bidimensional, como puede ser la superficie de una mesa, o una hoja de papel, cualquier movimiento que se produzca sobre la zona, abrirá de alguna manera la sensación de espacio, aunque el movimiento —incluso una raya

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Interior de la Catedral de San Marcos en Venecia, donde Gabrieli y Willaert utilizaron el valor expresivo de las posibilidades espaciales de la música.

trazada con lápiz— sea absolutamente paralelo al plano y se integre bidimensionalmente en él. Para nuestra percepción, pues, no parece que exista esa drástica contradicción entre movimiento y tiempo por un lado y espacio por otro.

Decíamos antes que se precisa una base teórica adecuada para la noción de espacio, algo que vaya más allá de lo volumétrico y dimensional. La más idónea es seguramente la definición de Leibnitz de que el espacio resulta de las relaciones de compatibilidad o incompatibilidad lógica de los posibles. En el momento en que se considera el espacio como la posibilidad de coordinación de los elementos existentes, entonces se atenúa la noción de las dimensiones como límite de la compacidad, y ya no es posible la tosca confusión de espacio con extensión. Podría decirse, incluso, siguiendo a Leibnitz, que toda dialéctica sensible crea un espacio. Y en ese sentido sí que podemos decir que existe un espacio sonoro. En el discurso musical ocurren acontecimientos sensibles, es decir, se promueve una dialéctica; una dialéctica de posibles, sensible, no una dialéctica de ideas. Esos acontecimientos que se mueven, que ocupan unos lugares y que se combinan, están creando un espacio. Lo que ocurre es que, como la música se mueve (temporalmente) toda ella en bloque, parece que no nos da tregua para la contemplación de ese espacio. Diríamos que para que aparezca la sensación de espacio hace falta que ese incesante flujo temporal se debilite, se rompa o se diversifique cualitativa o cuantitativamente.

EL SILENCIO Y LOS CONTRASTES

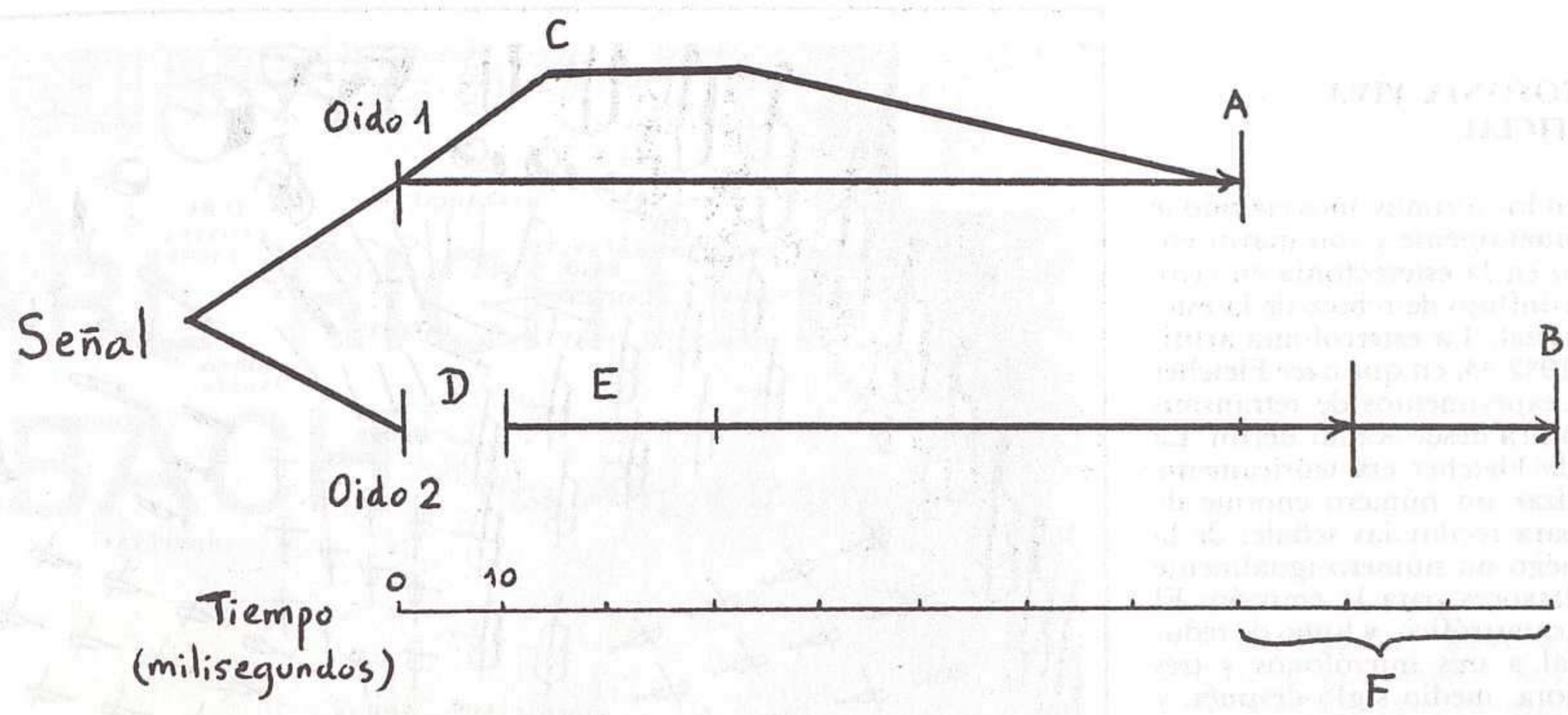
Toda oposición (ruptura) en la música parece cortar el fluido temporal. Ante todo, y por descontado, los silencios. El silencio, al cortar esa dialéctica fluida del tiempo, produce inmediatamente algo abismático, que recibimos sensiblemente como posibilidad de espacio libre frente a un espacio lleno del que nos percatamos ahora. Pero no hace falta llegar al caso extremo del silencio. Basta el contraste dinámico entre un pasaje «fortísimo» y otro «pianísimo» (o viceversa). O una oposición muy violenta de densidad: un gran espesor frente a un adelgazamiento de la materia sonora. O bien el contraste entre zonas de altura muy diversa: muy agudo frente a muy grave. O también la sucesión del pulso que cambia de velocidad. O los efectos de eco, tan tradicionales. O la sugerencia de duraciones largas y breves alternadas, que inmediatamente dan la sensación de rayas y puntos. La música descriptiva ha utilizado siempre estos y otros procedimientos para sugerir datos exteriores. Y, con otro sentido, posiblemente en busca de sensaciones vertiginosas, aparecen genialmente empleados por Bruckner.

Rizando el rizo de una posible síntesis espacio-temporal en la música podría llegarse a un continuum en el que las nociones de tiempo y de espacio terminaran por esfumarse. Esto podría conseguirse con lo que en las artes decorativas se llama un **modelo**, como el de los baldosines o el de las grecas, que se repite incesantemente. Esta repetición termina por anular no sólo la sensación espacial que pudiera provenir de la sugerencia de un espacio-arabesco o constituido por teselas, sino incluso la natural sensación temporal de la música, que parece aniquilarse cuando deja de percibirse una dialéctica teleológica: al no dirigirse a ninguna parte, apenas puede decirse que exista el movimiento. Algo semejante a cuando se argumenta, muy justamente, que un viaje planetario que durase treinta años, por ejemplo, no sería ya propiamente un viaje. Este efecto se produce, naturalmente, en toda música repetitiva, desde el **Bolero** de Ravel o **Vejaciones** de Satie a las recientes composiciones del mismo tipo. Lo que es siempre igual a sí mismo deja de manifestarse como espacio-tiempo porque sugiere la infinitud. Recordemos lo que decía Constantino Constantius, o sea Kierkegaard, que la repetición es verdaderamente lo que produce el infinito.

Hemos hablado hasta ahora de las condiciones del material sonoro y de su percepción espacial. Veamos ahora lo que sucede con las condiciones de la escucha.

En nuestra escucha hay necesariamente unos factores espaciales. Recordaremos —¡parece cómico recordar tal cosa!— que tenemos no uno, sino dos oídos. Esta bilateralidad es un órgano de conocimiento espacial. El hecho de la separación de los dos oídos nos permite distinguir direccionalmente los estímulos acústicos: saber si un sonido viene por la derecha o por la izquierda. Esto parece obvio, aunque de hecho no resulta nada claro fisiológicamente. Todavía en 1896 Paul

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Direccionalidad del oído: A)percepción de la primera señal; B) percepción de la segunda señal; C) refuerzo aparente de la primera señal; D) diferencia de fase; E) tiempo de inhibición de la seguda señal; F) tiempo límite del efecto Haas.

Raugé se preguntaba para qué tenemos dos oídos. Las largas investigaciones de Beckesy no han dado resultados definitivos. Rayleigh piensa que el estímulo auditivo llega a un oído y a otro con una diferencia de fase, que es interpretada por la corteza cerebral direccionalmente. En general podemos decir que hoy se cree que el conocimiento de la dirección de la fuente sonora se obtiene por dos mecanismos diferentes: uno por la diferencia de tiempo de entrada en cada oído del estímulo sonoro; y otro —quizá más decisivo—, por la diferencia de intensidad con que se recibe la señal de cada oído; parece que esta diferencia —de hecho mínima— es reforzada porque la señal que llega primero es transmitida por la vía auditiva contralateral e inhibe la señal procedente del otro oído. Así la ligerísima pausa entre las dos señales recibidas da la impresión de mayor potencia para la primera señal. Parece también que si las señales son recibidas casi simultáneamente disminuye la diferencia de intensidad entre ambas y la localización de la fuente sonora se hace casi imposible.

Estos rasgos típicamente espaciales del funcionamiento del oído bastarían para hacernos comprender que nuestra escucha, en general, está condicionada por el espacio en el que se manifiestan las fuentes sonoras. Todavía podríamos mencionar el efecto Haas, que se produce cuando la señal acústica primaria va seguida de un sonido reflejado con una diferencia menor de treinta milisegundos: en este caso no percibimos el sonido reflejado, sino que ese sonido reflejado se suma al sonido primario. Y eso depende, naturalmente, de la forma y del volumen de la sala en que nos encontremos y de la disposición de las fuentes sonoras con respecto a nuestros oídos.

GABRIELI, WILLAERT Y BACH

Desde muy antiguo los compositores han utilizado con valor expresivo y constructivo estas posibilidades espaciales de la música. En el siglo XVI, Andrea y Giovanni Gabrieli y Adrian Willaert dividían el grupo vocal o instrumental (*coro spezzato*) en dos secciones, cada una en un lado de la nave de San Marcos de Venecia. Los oyentes se situaban en el centro y recibían así la música de dos direcciones opuestas. También Bach recurrió a este procedimiento en Santo Tomás de Leipzig: dos pequeños coros con su acompañamiento instrumental a los dos lados de la nave, sobre dos tribunas separadas por unos quince metros. El resultado de esta estereofonía en vivo, si hemos de aceptar las conclusiones de la fisiología actual, sería automáticamente reforzado por el mecanismo de inhibición antes descrito. Igualmente podría tomarse en cuenta la música al aire libre de Haendel, espacial en cuanto que trataba de hacer llegar la música desde diversos puntos de un jardín a una gran multitud (**Música para los fuegos artificiales**), o pensada para un recorrido por el río (**Wassermusik**). Uno de los últimos ejemplos de esta espacialidad es el del **Requiem** de Berlioz, concebido para ser tocado bajo la cúpula de los Inválidos de París. Los grandes efectivos orquestales y corales se dividen en cuatro grupos colocados en cruz, con la cual los ángeles (los coristas) están llamando al Juicio Final desde los cuatro puntos cardinales.

Heitor Villalobos trató de representar musicalmente los perfiles de una ciudad.

Después, la estereofonía en vivo casi desaparece. Los románticos y los postrománticos optan por una música frontal, por colocar todos los efectivos en el escenario frente al público, que, en actitud de recepción religiosa, siente llegar la música como una gran oleada.

Esta pérdida de la disposición espacial externa es compensada por una creciente preocupación por insertar el sentimiento del espacio dentro de la música. Ya hemos mencionado en este aspecto a Bruckner. Habría que mencionar también muchísimos efectos espaciales internos en Wagner. A pesar de todo, algunos compositores, a lo largo del siglo XIX y entrando el XX no dejan de buscar esporádicamente efectos externos. No olvidemos que la música de iglesia, por ejemplo, mantuvo y sigue manteniendo en muchas ocasiones una ejecución *desde arriba* (que podría relacionarse con la simbolización de lo alto de que hablábamos al principio). Wagner mismo, al utilizar la orquesta en el foso, introduce una música *desde abajo* que parece originarse desde la pesantez terrestre e irse elevando hacia lo celestial (en **Lohengrin** este símbolo es evidente). Mahler emplea sistemáticamente la cercanía y la lejanía como elementos dialécticos, incluso acercando a la orquesta un instrumento que estaba fuera. Ricardo Strauss puede utilizar un grupo de metal fuera del escenario, invisible y más apagado, por tanto, que los instrumentos en escena. Habría que recordar aquí, aunque el procedimiento sea muy diferente, la utilización, para este efecto apagado, casi de eco, de dos secciones orquestales de cuerda enfrentadas una sin sordina y otra con sordina, en la **Serenata** de Max Reger.

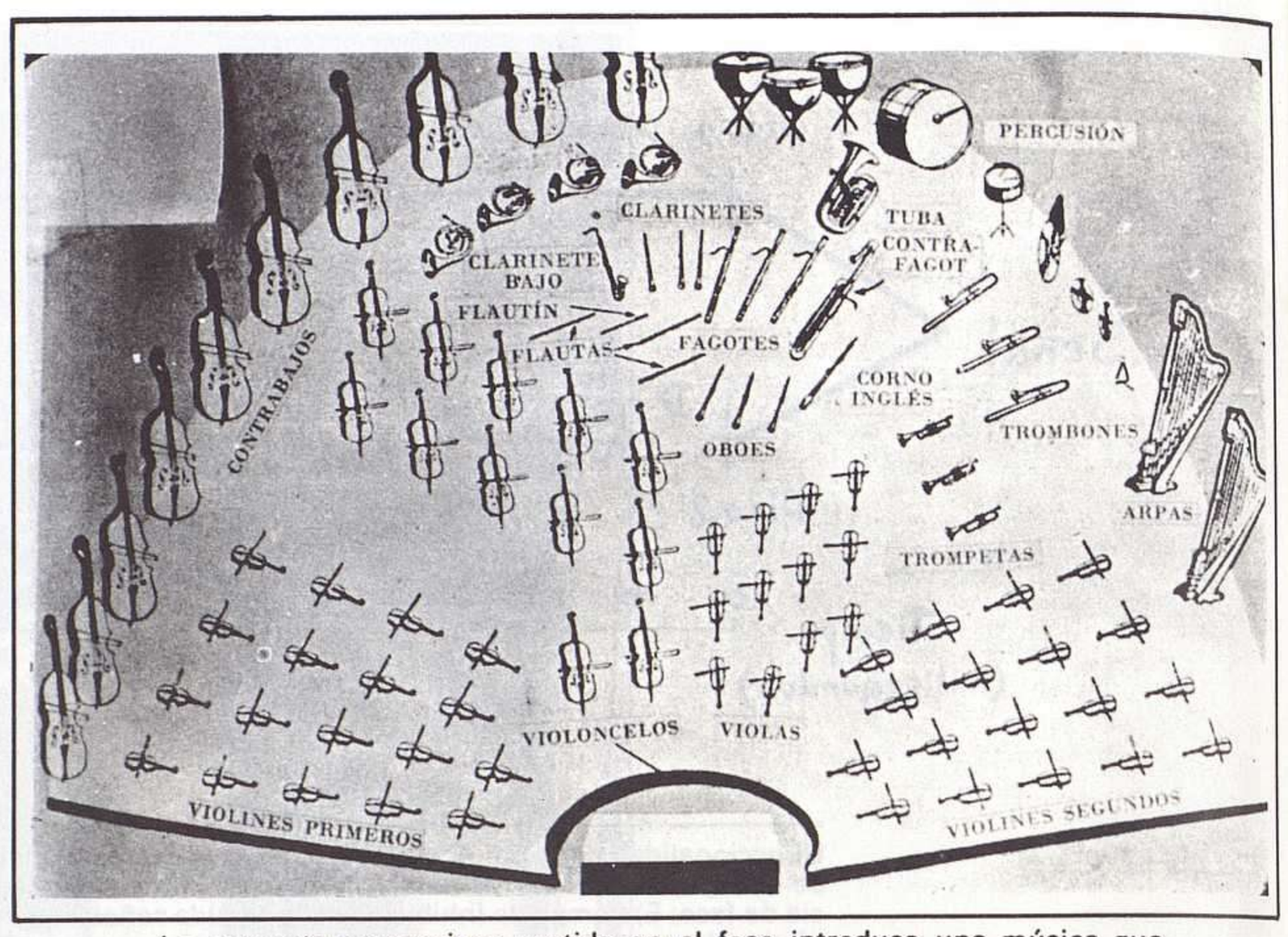
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

LA ESTEREOFONIA VIVA Y LA ARTIFICIAL

Pero es en los últimos años cuando se ha insistido nuevamente y con mayor encarnizamiento en la estereofonía en vivo, quizá por un influjo de rebote de la estereofonía artificial. La estereofonía artificial parte de 1932-33, en que hace Fletcher los primeros experimentos de retransmisión estereofónica desde Radio Berlín. La idea inicial de Fletcher era teóricamente correcta: utilizar un número enorme de micrófonos para recibir las señales de la orquesta y luego un número igualmente enorme de altavoces para la emisión. El resultado fue catastrófico, y hubo de reducir el material a tres micrófonos y tres altavoces. Ahora, medio siglo después, y pese al gran avance tecnológico en materia de micrófonos y altavoces, el problema básicamente sigue siendo el mismo: que no se puede *representar* estereofónicamente todo el espacio de una orquesta sonando. Podemos utilizar tres micrófonos, cuatro, seis, diez, pero núnca tendremos una estereofonía tan perfecta como la de cien individuos tocando, cada uno con su espacio y haciéndonos llegar el sonido desde su justo sitio. Esta imposibilidad quizá haya sido determinada para volver a la estereofonía en vivo y para buscar en la realización en sala lo que parece imposible lograr en grabaciones y transmisiones.

Los instrumentos de la orquesta se colocan simplemente por familias. Pero hay posibilidad de colocarlos de otra manera. Muchos compositores han intentado, por ejemplo, distribuciones simétricas, dividiendo las familias en dos grupos a derecha e izquierda, para que no se comporten con un solo bloque tímbrico homogéneo, sino que se contesten y el oyente reciba la impresión espacial dentro de un mismo timbre; porque si recibimos, por ejemplo, el timbre de las trompas todo junto, la sensación de espacio es menos contundente que si lo recibimos por separado (naturalmente, la escritura de los instrumentos debe reforzar esta estructura antifónica, o de eco, o de desfase).

Cabe también sacar los instrumentos fuera del escenario. Aparte de los ejemplos antes mencionados, la música actual no ha vacilado en que los instrumentistas se coloquen en la sala, en el vestíbulo, en el pasillo o en las butacas mismas. Esto ya roza el *happening*, porque naturalmente el efecto visual es tan contundente que el efecto acústico apenas ya si se hace notar. Imaginemos que un instrumentista se sienta en una butaca, como si formase parte del público, y cuando llega un momento determinado saca la flauta que lleva y se pone a tocar. O bien que el instrumentista aparece por la puerta de la sala y la atraviesa por el pasillo hasta el escenario sin dejar de tocar. En este caso se produciría, para cada fila de espectadores, un efecto Doppler, pero tal novedad acústica pasaría casi desapercibida a causa de la novedad visual y pintoresca que significa un instrumentista que atraviesa la sala tocando. En este, como en otros casos extremos, parece que la intensificación externa de los efectos espaciales desemboca fatalmente en el espectáculo escénico, es decir, en la acción teatral.



La orquesta wagneriana metida en el foso introduce una música que parece originarse desde la pesantez terrestre.

NOTA DEL DIRECTOR

En la evolución de RITMO durante el transcurso de su ya dilatada vida periodística, muchas han sido las reestructuraciones y cambios sufridos en cuanto a reajustes en su contexto editorial y renovación de sus cuadros de redacción y de colaboradores, en un afán constante de supervivencia y superación.

En este número, y consecuentes con la necesidad de imprimir una mayor agilidad informativa a la Revista, encontrará el lector importantes cambios estructurales, que rozan casi el comienzo de otra nueva etapa, culminación de la anterior, iniciada hace ya cinco años, y en el curso de la cual nuestra publicación ha conseguido llegar a los altos niveles de calidad y difusión que le permiten dar este nuevo paso en su andadura periodístico musical.

Al iniciarla, no puede faltar la expresión de nuestro leal y sincero reconocimiento a cuantos en esa etapa anterior desarrollaron importantes misiones en el ámbito de la Redacción, nombres que no precisan de la cita, por estar en la mente de todos, y que por razones obviamente profesionales se vieron antes o se ven hoy obligados a abandonarnos en esas tareas redaccionales, aunque no como colaboradores, pues siempre estarán dispuestos a prestarnos su colaboración, y prontas nuestras páginas para acoger sus firmas.

Para ellos, pues, y también para quienes toman ahora la responsabilidad del relevo, nuestra gratitud más sincera.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Interpretes

KARL RICHTER Y BACH

Por Angel Carrascosa

El domingo 15 de febrero, a los cincuenta y cuatro años de edad, moría en Munich Karl Richter, músico dedicado casi por completo a johann Bach, tanto en calidad de organista y clavecinista como de director de coros y orquesta.

Había nacido en Plauen de Vogt, en Sajonia, el 15 de octubre de 1926, hijo de un predicador evangélico. Desde su niñez había crecido en un ambiente de severidad litúrgica fuertemente impregnado, además, de música sacra y, muy en particular, de la de Bach.

El joven Richter se formó musicalmente en la Escuela de la Cruz, de Dresde, y más tarde en Leipzig, con profesores de nombres todos ellos muy significativos en la historia de la interpretación bachiana: el director Rudolf Mauersberger, los organistas Günter Ramin, Karl Straube y el improvisador de órgano Kobler.

Tan precozmente completó su formación que ya a los veinte años era nombrado maestro de coro de la Iglesia de Cristo en Leipzig, y sólo dos años después, organista en la iglesia de Santo Tomás de la misma ciudad, es decir, en el mismo puesto que Bach ocupara en los últimos años de su vida.

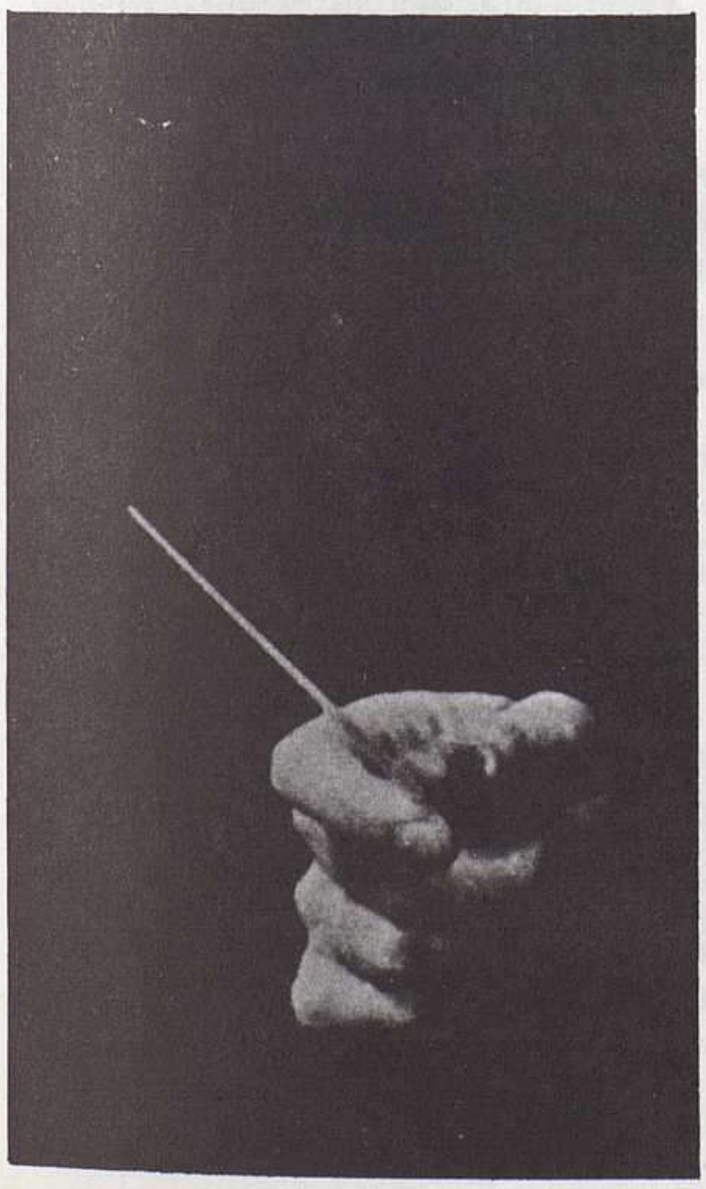
En 1951 se estableció en Munich como cantor de la Iglesia de San Marcos y profesor en el Conservatório Estatal de Música. Allí fundó, con músicos mayoritariamente jóvenes, el Coro y la Orquesta Bach, a los que ha estado siempre vinculado. Los conciertos que regularmente ofrecía con ellos en la capital bávara encontraron enseguida un numeroso y entusiasta público, sobre todo juvenil, atraido irresistiblemente por un Bach en continuo renacimiento: puede afirmarse sin caer en la exageración que Karl Richter ha contribuido en los años 50 y 60 a ese resurgimiento tanto, al menos, como los musicólogos y críticos con sus publicaciones y conferencias.

Referido a esas dos décadas, puede aceptarse con toda propiedad el calificativo que Joachim Kaiser aplicó a Karl Richter como «el más espontáneo y el más ferviente de los intérpretes actuales de Bach»: en efecto, supo lograr un admirable equilibrio entre rigor e imaginación, entre intelecto y sensibilidad, entre vitalidad externa y espiritualidad.

Como escribe J. Kaiser a propósito de su nueva grabación de la Pasión según San Mateo, «tras el dominio de la partitura por Karl Richter se halla el resultado de toda una vida de esfuerzos tras la búsqueda del sentido de este compás, del mensaje de ese coral, del equilibrio vocal-instrumental de aquel área o del «tempo» *correcto* para aquel fragmento coral. Si todo esto es en los eximios directores bachianos un patrimonio fruto, por una parte, de la experiencia, por otra esta *sabiduría* puede actuar (en algunos de ellos) como un freno a la hora de hacer música espontánea y viva».

Artista volcado tanto hacia la actividad concertística como discográfica, ha prodigado sus actuaciones como instrumentista y director por múltiples centros musicales —todos los domingos que no se encontrase ausente podía escuchársele en su iglesia de Munich interpretando al órgano— a la vez que ha dejado grabado una gran cantidad

Richter: «el más espontáneo y el más ferviente de los intérpretes actuales de Bach».



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

de discos de los que, por supuesto, la mayor parte son con obras de Johann Sebastian Bach. Otros autores a los que se ha acercado repetidamente son Georg Friedrich Haendel, por supuesto, y también Gluck. Mozart, Haydn, los hijos de Bach e, incidentalmente, Beethoven y otros.

Si bien hoy, ante las nuevas corrientes interpretativas *historicistas* con instrumentos y modos de ejecución que persiguen imitar los de la época, la forma de hacer Karl Richter puede parecer *anticuada* —ya que él ha permanecido inalterablemente fiel a los instrumentos actuales y a conjuntos orquestales relativamente nutridos, pese a lo cual sería injusto calificarle de intérprete *romántico* del Barroco— lo cierto es que nadie puede asegurar que esas corrientes *historicistas* vengan a sustituir o a desplazar definitivamente a las sustentadas por Karl Richter, que son en líneas generales compartidas hoy por otros grandes artistas como Raymond Leppard, Karl Münchinger, Wolfgang Gonnenwein o Neville Marriner, entre otros

No, esta forma de acercamiento a la música, asentada en conocimientos tan sólidos, en una musicalidad tan incuestionable y alentada por tal fervor, no puede pasar de moda.

DISCOGRAFIA DE KARL RICHTER

COMO DIRECTOR:

C.PH.E.BACH:

Cuarta Sinfonía Wq 183. Orq. Bach, Munich. Archiv 25 47 026.

J.S.BACH:

Las Cuatro Suites para orquesta. A. Nicolet, A. Scherbaum. Orq. Bach, Munich. Archiv 27 26 081, 2 d. (1961).

Misa en Si menor. Stader, Topper, Haefliger, Fischer-Dieskau, Engen. Coro y Orq. Bach, Munich. Archiv 27 10 001, 3 d. (1962).

Pasión según San Mateo, Pasión según San Juan. Haefliger, Engen, Prey, Seefried, Lear, Topper, Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Bach, Munich. Archiv 27 22 010, 7 d. (1959, 1964).

Pasión según San Mateo. Schreier, Fischer-Dieskau, Mathis, Baker, Salminen. Coro y Orq. Bach, Munich. Archiv 27 23 067, 4 d. (1980).

Oratorio de Navidad. Magnificat, Cantatas 1, 4, **6, 11, 12, 44, 61, 64, 67, 104, 111, 124, 158, 171 y 182.** Janowitz, Mathis, Ludwig, Reynolds, Wunderlich, Schreier, Adam, Fischer-Dieskau, Crass. Coro y Orq. Bach, Munich. Archiv 27 22 018, 11 d. (1961 a 1975).

Cantatas de Adviento y Navidad (13, 28, 58, 61, 63, 64, 65, 81, 111, 121, 124, 132 y 171). Solistas, Coro y Orq. Bach, Munich. Archiv 27 22 005, 6 d.

Cantatas de Pascua (1, 4, 6, 12, 23, 67, 87, 92, 104, 108, 126, 158 y 182). Solistas, Coro y Orq. Bach, Munich. Archiv 27 22 022, 6 d.

Cantatas de Ascensión, Pentecostés y Trinidad (10, 11, 24, 30, 34, 39, 44, 68, 76, 93, 129, 135 y 175). Solistas, Coro y Orq. Bach, Munich. Archiv 27 22 025, 6 d.

Cantatas para Domingos después de Trinidad (I) (9, 17, 27, 33, 100, 102, 105, 148, 178, 179 y 187). Solistas, Coro y Orq. Bach, Munich. Archiv 27 22 028, 6 d.

Cantatas para Domingos después de Trinidad (II) (5, 26, 38, 70, 80, 96, 115, 116, 130, 139, 140 y 180). Solistas, Coro y Orq. Bach, Munich. Archiv 27 22 030, 6 d.

BEETHOVEN:

Misa en Do mayor, op. 86. Janowitz, Hamari, Laubenthal, Schramm. Coro y Orq. Bach, Munich. Deutsche Grammophon 27 20 013, 3 d. (+Missa Solemnis).

GLUCK:

Orfeo y Eurídice (en italiano). Fischer-Dieskau, Janowitz, Moser. Coro y Orq. Bach, Munich. Deutsche Grammophon 27 26 043, 2 d. (1968).

HAENDEL:

Concerti grossi op. 3 y op. 6., Concerto grosso Festin de Alejandro. Orq. Bach, Munich. Archiv 27 22 004, 6 d.

Conciertos para oboe números 1-3 (transcripción para trompeta). M. André. Orq. Bach, Munich. Archiv 25 47 035 (J. M. Haydn).

Oberturas: Agripina, Alcina, Baltasar, Deidamia, Jefté, Radamisto, Rinaldo, Rodelinda, Susana. Orq. Filarmónica de Londres. Deutsche Grammophon 25 30 342 (1973).

Música para los Reales Fuegos Artificiales, Concerti a due cori números 2 y 3. Orq. Inglesa de Cámara. Archiv 25 33 151 (1974).

El Mesías (en alemán). Janowitz, Hoffgen, Haefliger, Crass. Coro y Orq. Bach, Munich. Deutsche Grammophon 27 09 015, 3 d.

El Mesías (en inglés). Donath, Reynolds, Surrows, McIntyre. Coro John Alldis. Orq. Filarmónica de Londres. Deutsche Grammophon 27 20 069, 3 d. (1973).

Julio César. Schreier, Fischer-Dieskau, Schone, Hamari, Troyanos, Crass, Schramm, Schopper. Coro y Orq. Bach, Munich. Deutsche Grammophon 27 20 023, 4 d.

Sansón. Arroyo, Young, Donath, Armstrong, Procter, Jennings, Stewart, Flagello. Coro y Orq. Bach, Munich. Deutsche Grammophon 27 12 004, 4 d.

HAYDN:

Sinfonías números 94 «Sorpresa» y 101 «Reloj». Orq. Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon 25 25 289 (1962).

MOZART:

Requiem. Stader, Topper, Kesteren, Kohn. Coro y Orq. Bach, Munich. Telefunken SDDR 380 (1961).

GLUCK:

Danza de los espíritus de Orfeo. (Con el **Concierto para flauta en Re mayor**, de Haydn y **Concierto para flauta número 1**, de Mozart.) A. Nicolet, Orq. Bach, Munich. Telefunken 641 008 (1980).

COMO CLAVECINISTA:

J.S.BACH:

Concierto Italiano, BWV 971, Fantasía cromática y fuga BWV 903, Fantasía BWV 906, Toccata BWV 915 Deutsche Grammophon 25 30 035.

Las Sonatas para flauta y clave A. Nicolet. Archiv 25 33 368 y 369 (1970, 1975).

Las Seis Sonatas para violín y clave W. Schneiderhan. Archiv 27 08 011, 2 d. (1966).

Las Seis Sonatas para violín y clave L. Kogan. RCA SRL-2-9112, 2 d.

Variaciones Goldberg. Archiv 27 22 015, 11 d. (1972). (+Obras para clave).

COMO ORGANISTA:

J.S.BACH:

Los Seis Conciertos para órgano BWV 592-597. Archiv 25 33 170 (1973).

Fantasía y fuga BWV 542, Passacaglia y fuga BWV 582, Preludio y fuga BWV 548, Toccata y fuga BWV 565. Decca SDD 258.

Preludios y fugas BWV 543 y 544, Toccata y fuga BWV 540, Preludio coral BWV 654 Deutsche Grammophon 139 325.

Preludio y fuga BWV 546, Sonata-trío número 1 BWV 525, Partita coral BWV 767, Canzona BWV 588 Deutsche Grammophon 138 387.

Preludios y fuga BWV 548 y 552, Sonata-trío número 5, BWV 529, Preludios corales BWV 645 y 650 Deutsche Grammophon 139 321.

Fantasía BWV 572, Pastoral BWV 590. Sonatas-trío números 3-6 Telefunken SAWT 9915.

Toccata y fuga BWV 565, Sonata-trío números 2. Fantasía y fuga BWV 542, Preludio y fuga BWV 532. Deutsche Grammophon 11 38 907.

Toccata dórica y fuga BWV 538, Passacaglia y fuga BWV 582, Partita coral BWV 768. Archiv 25 33 441 (1980).

BRAHMS:

Once Preludios corales op. 122. Con **Preludio y fuga sobre B.A.C.H.**, de Listz y **Fantasia en Fa menor K. 608**, de Mozart). Deustche Grammophone 138 906.

COMO CLAVECINISTA Y DIRECTOR:

J.S.BACH:

Los Seis Conciertos de Brandemburgo. Orq. de Cámara de Karl Richter. Decca LXT 1001/2, 2 d.

Los Seis Conciertos de Brandemburgo. Orq. Bach Munich. Archiv 27 08 013, 2 d. (1968).

Ofrenda Musical. A. Nicolet, O. Büchner, K. Guntner, S, Meinecke, F. Kiskalt, H. Bilgram. Archiv 11 98 320 (1963).

Concierto para dos claves BWV 1060, Concierto para violín y oboe BWV 1060, Concierto para dos violines BWV 1043. H. Bilgram, E. Shann, D. Büchner, K. Guntner. Orq. Bach, Munich. Archiv 198 321 (1963).

Conciertos completos para clave. H. Bilgram, I. Fütterer, U. Schott. Orq. Bach, Munich. Archiv 27 22 011, 11 d.(+Obras orq.) (1973).

COMO ORGANISTA Y DIRECTOR:

HAENDEL:

Conciertos para órgano números 1-12. Orq. de Cámara de Karl Richter. Decca SDD 470, 471 y 472.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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

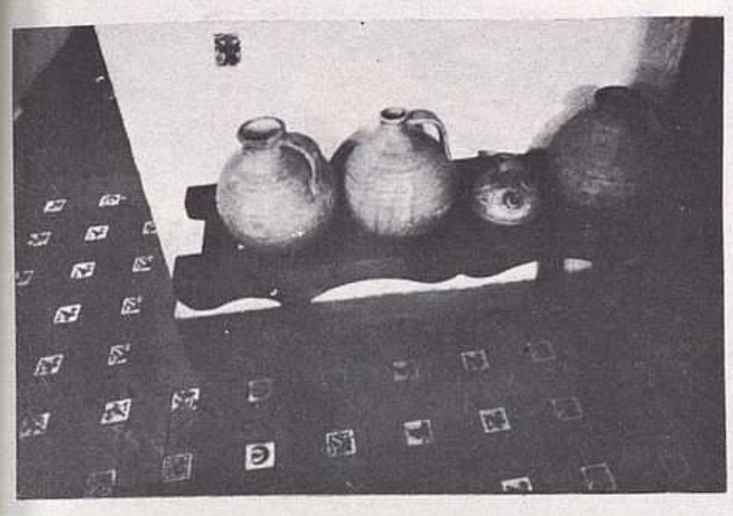
Juan Bravo, 33-Tlf. 441 28 48
Carretera de la Coruña, Km. 17.200
Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

LAS MARZAS

Por Joaquín Díaz



Las marzas constituyen un género de diversa aplicación: como aguinaldo se canta, generalmente, la víspera de Reyes con carácter petitorio, y con lo recaudado se organiza una comida o cena comunitaria. Como ronda, ya sea el día primero de marzo.

Esta noche entraba marzo
de media noche pa abajo...

O durante la Cuaresma, puede revestir diferentes aplicaciones. Todavía se cantan en algunos pueblos esos **Mandamientos** con que los mozos, hace años, pedían para cera de la iglesia. Una vez comprada la lamparería del año, el párroco les obsequiaba unas gallinas o un cordero para celebrar un convite:

Qué limosna nos han dado
para alumbrar el cordero,
que Dios se lo pagará
en el reino de los cielos.
El primero es que me ames
con el amor verdadero.
Vivirás firme y entero
con mi fe (y) hasta que mueras.
Allí verás cual de veras
galardor yo te daré.
Qué limosna...
El segundo es que no jures
mi nombre contra verdad
porque es grande culpa y pena
pena de gran de pecado;
anda el mundo *esconcertado*
pues yo bien le concerté.
Qué limosna...
El tercero es que mis fiestas
las guardes con devoción,
y no las quebrantarás
aunque tengas la ocasión.
Qué limosna...
El cuarto, honrar a tu madre
obedecer a tu padre
y humilde a toda la gente;
vivirás muy largamente
con mi fe (y) hasta que mueras,
allí verás cual de veras
galardor yo te daré.
Qué limosna...
El quinto es que no mates
al hombre que fue criado,
porque serás castigado
con unas penas muy fuertes,
y no habrá quien defenderte
y no te perdonaré.
Qué limosna
El sexto es que te apartes
de toda fornicación,
no entres en conversación
si quieres de ella librarte,
que si quieres condenarte
yo no te perdonaré.
El séptimo es que no quites
a nadie su pertenencia,
que es un vaso de veneno
que te ruego que no bebas.
Qué limosna...
El octavo no levantes
falso testimonio a nadie
de ello procura librarte
si quieres que yo te salve.
Qué limosna...
El noveno no desees
de nadie mujer ajena,
mira que es muy grande pena,
pena de grande pecado.
Qué limosna...
El décimo no codicies
de ningún otro los bienes,
que con los que tú ya tienes
contento debes estar;
si en esto me has de agradar
yo no te castigaré.
Qué limosna...

(Versión de Mave)

(El primer texto escrito en que aparecen estos **Mandamientos**, ahora tan populares, es el compuesto por Francisco de Velasco en 1604, y publicado en Burgos, bajo el título **Cancionero de coplas del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo**).

Si los dueños de una casa se mostraban reticentes en la donación o no abrían la puerta se les cantaba una serie de estrofas alusivas a su mal comportamiento o a supuestos defectos.

Aquí vive un andrajoso
cara de pocos amigos
con más costra que un piojoso
y más bujeros que un cribo.

Estas eran las llamadas **Marzas rutonas** o **de ruimbraga**. En Cuaresma se cantaban las **Marzas de penitencia**, que exhortaban a los oyentes a prepararse para el tiempo de abstinencia.

Moza *rebusta*
polida y doncella
ya se llega el tiempo
de las penitencias.
Coger el rosario
e ir a las iglesias...

Sea cual fuere el origen o simbolismo de esta tradición (M. Pelayo consideraba la fiesta como una reminiscencia de otra en que los atenienses celebraban la llegada de las golondrinas) parece claro que se mantienen vivos dos aspectos: el petitorio, que invita a una «comunicación» real con los vecinos a través de una participación en especie o dinero, y el mítico, con el anuncio de la llegada de la primavera. En este sentido son casi un presagio esos versos, ya mencionados antes, que auguran diversas características a cada uno de los meses en que la tierra «despierta».

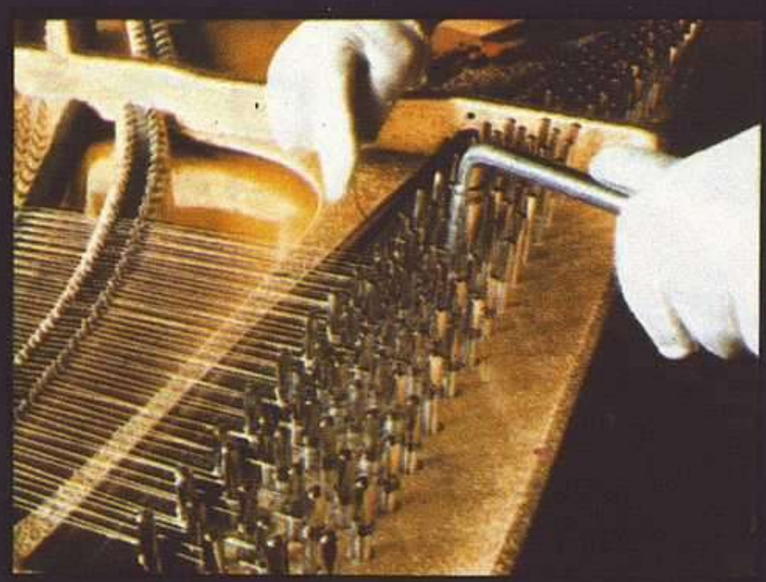
Esta noche entraba marzo
de media noche pa abajo.
Desde marzo entraba abril
con las flores relucir.
Desde abril entraba mayo
con las flores relumbrando.
Desde mayo entraba junio
con las hoces en el puño.
Desde junio entraba julio
pa segar más a menudo.
Desde julio entraba agosto
arrematando todo.
Desde agosto entra septiembre
ay qué lindo mes es este,
que se coge pan y vino
pan y vino para siempre.
Si para siempre durara
pan y vino no faltara.

Educación, Cultura y Deporte 2012

Dietmann

Modelo STUDIO
Medidas 108 × 142 × 55 cms.

Fabricación artesana



Perfecta afinación

Control de calidad

Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

La Pandereta en la antigua Asia Occidental

Por Glen Velez

La intención de este artículo es difundir el conocimiento de un instrumento cuya historia se remonta, al menos, a unos cinco mil años y aún hoy juega un papel vital en numerosas culturas musicales.

En nuestra cultura occidental la pandereta ha fracasado como instrumento importante de la percusión. Nuestra experiencia técnica de este maravillosamente versátil instrumento, es rudimentaria y no tenemos un método establecido de tocarlo. Sin embargo, su aparición en la vida musical del hombre ha sido muy temprana y florece en varias culturas desde entonces.

La estructura del pandero es la de un tambor cuyo diámetro es mucho mayor que la profundidad de su cuerpo o armadura. Puede tener doble o simple pellejo, a veces se encuentran tipos de él con inmensos diámetros y el cuerpo muy estrecho. Está considerado como un instrumento que puede ser tomado con una mano y es fácilmente transportable, es el antecedente directo de nuestro tambor.

Va enfrentado a la mano en alto y el brazo que toca produce un resultado bastante llamativo, así lo sostenían los antiguos pandereteros, la forma actual de tocarlo en Occidente es relativamente reciente.

Data del tiempo de las Cruzadas ya que fue introducido en Europa por los cruzados provenientes del Oriente Medio. Durante un período de unos cuatro mil quinientos años el pandero era tomado siempre recto en la palma de la mano y golpeado con el pulgar siguiendo el compás de la rima, el resto de los dedos permanecían bajo la armadura o tocando la parte de arriba. Esta posición domina aún en la moderna Asia Occidental y en el norte de Africa.

La primera evidencia que tenemos de una pandereta está en Catalhuk (Anatolia), actualmente territorio de Turquía. Allí se han encontrado unos frescos que representan a un grupo de gente participando en una cierta ceremonia con música y danza. Los bailarines tienen en sus manos la primera representación conocida de un pandero redondo.

A pesar de todo, esta imagen es bastante ambigua y resulta imposible asegurar que se trate de una pandereta. Hay que mencionarla porque data de una fecha muy temprana (aproximadamente de unos 5.800 años antes de Cristo) y porque contiene una clara alusión a la música y la danza.

La pandereta asociada con los cultos religiosos y los ritos civiles era tocada principalmente por mujeres.

La civilización sumeria, localizada en el sur de Mesopotamia (el moderno Irak) desarrolló y maduró este instrumento durante el tercero y cuarto milenio antes de Cristo. Como se conservan testimonios escritos de esta era, se puede saber algo sobre las prácticas musicales y los instrumentos de la época. Francis Galpin dice que la pandereta redonda sumeria era conocida con el nombre de *meze*, mientras que la cuadrada recibía el de *adapú*. El *adapú* era utilizado en el contexto religioso y ceremonial, mientras que el *meze* también servía en las ceremonias civiles y profanas, incluidas fiestas y reuniones.

Curt Sachs, sin embargo, no está de acuerdo con esta afirmación y apunta el término *balag-di* como único que designa al pandero sumerio. En un texto descifrado de la época se puede leer que la nieta del Rey Naram-Sins (2291-2255 a. de C.) fue designada instrumentista de *balag-di* en el Templo de Moon en Ur. Si efectivamente pudiéramos identificar el término *balag-di* con el pandero sumerio, éste sería el primer testimonio que asocia la pandereta con las mujeres y también con las actividades religiosas en el Asia Occidental, Egipto y el mundo mediterráneo antiguo.

La diosa madre Ishtar dirigía un culto poderoso en la antigua Mesopotamia y el pandero y, desde luego, las mujeres, jugaban un papel importante en esta actividad.

Se han encontrado en Sumer testimonios de animales músicos y también de personas tocando panderetas sin campanillas. Probablemente estaban cubiertas por los dos lados, aunque pocas representaciones son claras en este sentido.

Una tabla procedente de Ur, datada en el 2.700 a. de C., muestra a un chacal sentado que toma en su mano derecha un sistro, mientras golpea con la mano izquierda un pandero cuadrado alojado en su regazo, la escena incluye a un asno tocando la lira. Aunque los animales músicos vuelven a aparecer más tarde en el reino elamita de Persia, no se ha encontrado ningún otro testimonio en el mundo asirio y babilónico.

Un sello cilíndrico procedente de la tumba de la reina Pu-Abi en Ur, fechado en los 2.700 años a. de C., muestra un pequeño tambor cuadrado. La imagen es tan pequeña que poco se puede decir acerca de la posición de la mano.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El tambor redondo aparece en Sumeria a principios del segundo milenio (a. de C.). Dos figuras de terracota de este período fueron encontradas en Ur. Ambas representan mujeres tocando el pandero redondo, lo tienen colocado a la altura del pecho, sostienen con ambas manos el instrumento y tocan solamente por un lado.

Las terracotas aparecidas en Palestina datan del período del bronce tardío (1.200 a. de C.). Recientemente ha sido cuestionado si estas figuras sostienen tambores o si se trata de discos votivos. Este escepticismo está motivado por la forma de coger el tambor.

Los tamborileros modernos árabes tienen una posición básica de tocar el instrumento utilizada para los niveles dinámicos menos intensos, especialmente cuando acompañan a un cantante. Esto, desde luego,no se corresponde con la manera como las figurillas encontradas están tocando, pero sí induce a pensar que efectivamente están en posición de tocar el pandero.

Otro ejemplo de esta forma de tomarlo, lo presenta una figura babilónica datada en el 2.000 a. de C. Una vista frontal de la manera corriente de agarrarlo se aprecia en otra figura procedente de Nippur, también datada en el mismo siglo. Esta gran pandereta redonda está tocada por una mujer y la forma de agarrarla se ve claramente. La palma de la mano derecha sostiene el instrumento por debajo y los dedos tocan el lado cubierto, teniendo todo dispuesto para que suene el golpe llamado *tak*. La mano derecha está en la posición de las nueve en punto, dispuesta para tocar el *dum* o sonido abierto, *tak* o sonido agudo, o el *mab* o sonido leve.

Una figura hitita de bronce datada en el segundo milenio a. de C., muestra una posición similar al coger un instrumento de pequeñas dimensiones. En una escena de culto babilónica (1.700 a. de C.) vemos a una figura arrodillada que mantiene un tambor en el lado derecho de su cuerpo.

Dos ejemplos más tardíos procedentes de Nínive en Asiria representan hombres acompañando a arpistas. Estos datan de los siglos siete y ocho a. de C. Los instrumentos no tiene campanillas y esto ocurre igualmente en otros ejemplos de panderos en de la Antigua Asia Occidental.

Otros dos raros ejemplos muestran el pulgar de la mano izquierda de los músicos bajo el instrumento, cogido por debajo. Esta posición del pulgar induce a pensar que el pandero podría tener dos lados. En los instrumentos que sólo tienen pellejo por un lado, el pulgar agarra con naturalidad el borde interior, mientras que en los instrumentos dobles el pulgar cuelga. Si en los dobles el pulgar presionara contra uno de los lados cubiertos, esto afectaría a la resonancia del instrumento, así que el mejor sitio para colocar el pulgar es abajo, tal como muestran los relieves encontrados.

La moderna pandereta de la orquesta, con crótalos y sin pellejo.

Los ejemplos del período 5.800 a 6.000 a. de C. de Catal Huyuk en Asiria, proceden de la época posterior en la que los elamitas persas dominaron el área. Aunque el tambor cuadrado es visto muy amenudo en esta época, difiere sustancialmente del uso actual. El tambor redondo sin y con campanillas es aún muy popular en esta zona.

Llamado por varios nombres *req* en egipto, *deff* en Siria y Líbano, *daira* en Irak y *tar* en Marruecos, este instrumento tiene un lugar prominente en la moderna música árabe.

* **Glen Velez** estudió percusión con Fred Hinger y música brasileña, indú y árabe con Erast Vasconcelos, Ramnad Rhagovan y Harma Mirhige. Ha dado conciertos con el Ballet de Sttutgar, la Filarmónica de Brooklyn. La Orquesta de la Opera de Nueva York, Steve Reich y el Parnassus Chamber Ensemble. Ha grabado para EMC, Columbia, Vanguard, Deutsche Gramophon, Opus One y New World Records. Durante muchos años ha estado investigando acerca del papel de la pandereta en la música del mundo.

Recientemente ha realizado en España un curso en la Universidad Complutense de Madrid.

FE DE ERRATAS: El final de la crítica del libro **Luis de Pablo,** de José Luis García del Busto.

Como consecuencia de un fallo técnico—al que no fueron ajenos los duendecillos que pululan por nuestras imprentas—, la recensión del libro de José Luis García del Busto titulado **Luis de Pablo**, publicada en nuestro número anterior (pag. 62), quedó truncada a la altura de sus dos párrafos finales, que publicamos seguidamente para llevar al lector la completa valoración que hace de la obra José Luis Pérez de Arteaga (N. de la R.)

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» (Apéndice III). Todo ello sin olvidar la discografía y el inventario de obras editadas.

Si el esfuerzo de José L. García del Busto hubiera de ser sintetizado en una frase, yo propondría ésta: su libro puede enseñar, hasta a los más reacios, a comprender y valorar la música de Luis de Pablo, y a los que la escuchan sin prejuicios les hará admirarla y sentirla como fruto de un proceso creativo extremadamente valioso. Conseguir esto merece, más que elogios, respecto a quien lo logra, sin caer en la adulación o el arrobamiento artificial. No es sencillo que tan «buen señor» halle tan «buen vasallo».— **José Luis Pérez de Arteaga.**

unión musical casa werner, s. a.

DISCOS - ALTA FIDELIDAD

DESDE 1929 AL SERVICIO DE LA MUSICA

fontanella, 20 - telf. 302 17 92
barcelona - 10

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

REQUIEM POR UN BOLETIN

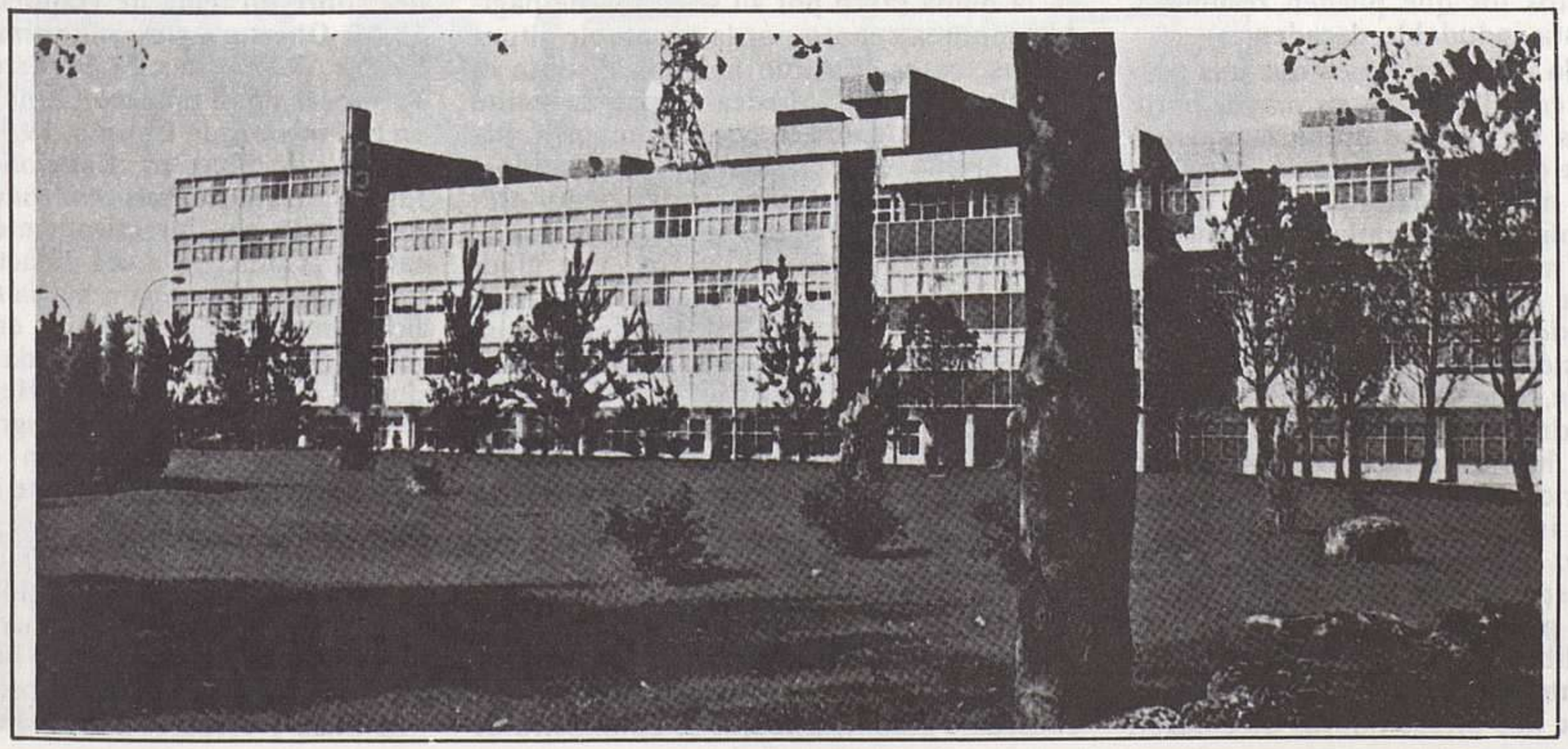
Por Arturo Reverter y José Luis Pérez de Arteaga

Distintos signos externos parecen dar a entender, a buena parte de los seguidores del Segundo Programa de Radio Nacional, la existencia de una seria crisis cualitativa, que contrasta fuertemente con el aumento de oyentes potenciales de la emisora en los últimos años. Factores que revelan este crisis son la desaparición del Boletín mensual de programación de la emisora, la severa reducción de información y contenido literario en los programas, y un deterioro técnico en la calidad media de la emisión cada vez más apreciable. El primer punto, la desaparición del Boletín mensual que dirigía Salvador Pérez Valiente, descuelga a Radio Nacional de las emisoras europeas que mantienen un medio de comunicación e información periódico con sus oyentes. La creciente desinformación y ausencia de todo tipo de comentarios en la presentación de los programas, en segundo lugar, va acercando al Segundo Programa a la categoría de **Hilo Musical** patrocinado por el Estado. El nivel técnico, por último, que nunca fue alto, parece marcar, en los últimos tiempos, una muy grave línea descendente que da lugar, como luego veremos, a situaciones, como poco, pintorescas.

¿SE FUE PARA NO VOLVER?

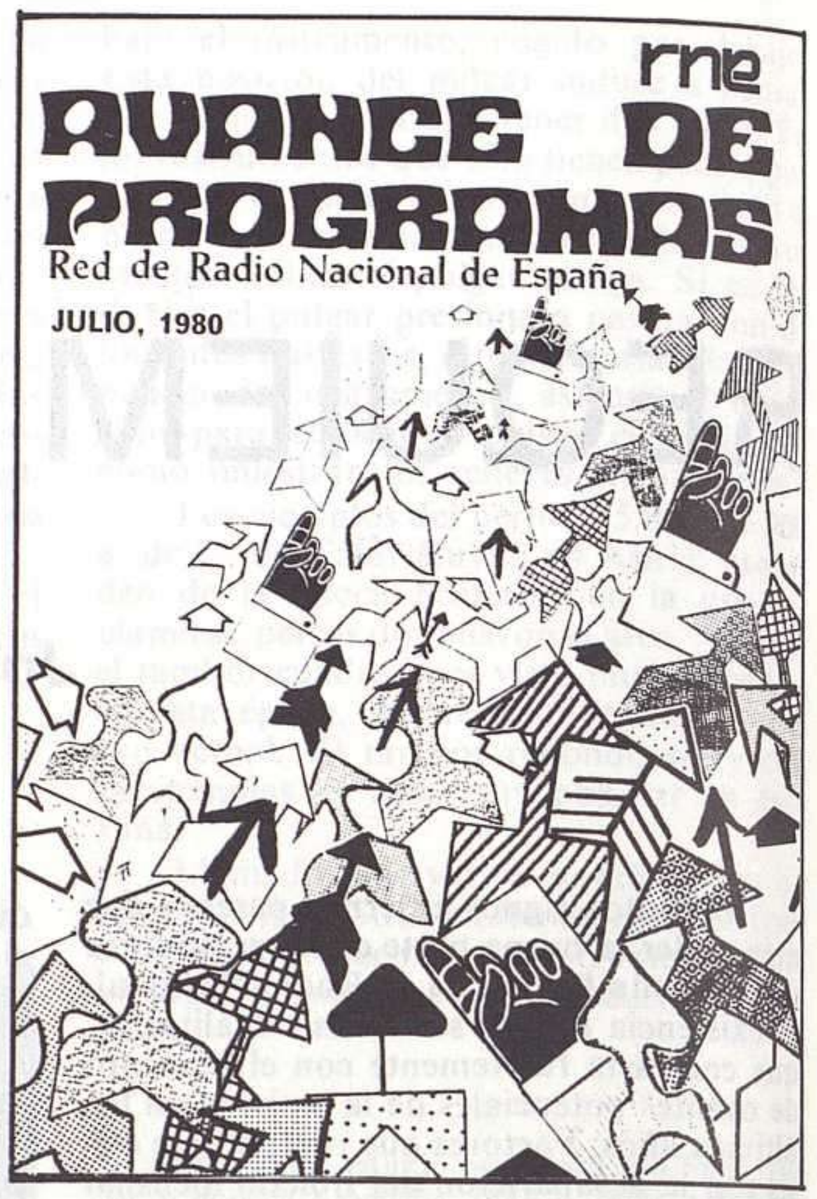
A mediados del mes de julio de 1.980, los lectores del Boletín mensual de programación de Radio Nacional, recibieron una carta firmada por Salvador Pérez Valiente, director hasta ese momento de la publicación, en la que se anunciaba a los seguidores de la emisora que el mencionado Boletín pasaría a mejor vida al terminar dicho mes de julio. Barriendo para adentro, R. N. E. nos indicaba la conveniencia de suscribirse a la insulsa y desinformada revista **Tele-Radio,** en la que figuraría, en páginas centrales, un encarte que recogería semanalmente la programación emitida. Asímismo, se daba a los sufridos receptores del Boletín un plazo prudencial, que, en la práctica, vino a ser de tres meses, para suscribirse a la *apasionante* revista editada por el Servicio de Programas de Radio Televisión Española, o en su caso, perder definitivamente cualquier tipo de contacto con todo aquello que Radio Nacional estuviera dispuesta a emitir dentro de su horario habitual. Exigir a los seguidores de los programas musicales de R. N. E. que adquieran la revista **Tele-Radio** puede parecer abusivo si se considera que al oyente potencial muy poco o nada le puede interesar la citada revista; pero la petición llega a ser leonina si tenemos en cuenta que el encarte en cuestión, grapado en las páginas centrales, no proporciona ningún tipo de información sobre las actividades del Tercer Programa, el canal cultural (no exclusivamente musical) de le emisora. Es de dominio público que Radio Nacional llegó, en su día, a hacer una tirada gigantesca del pequeño Boletín mensual. Este se repartía indiscriminadamente a toda persona o institución, e incluso, muchos agraciados recibían hasta tres cuatro ejemplares al mes del mismo. Este despliegue, totalmente desorganizado, contrasta crudamente con la radical suspensión de la publicación: ¿es que Radio Nacional no podía haber arbitrado un sistema parecido al que aplican emisoras como la BBC, como la O. R. F. o Radio France, consistente en la venta de sus respectivos boletines de programación por medio de un sistema de suscripciones? ¿Se han planteado los responsables de la perecida publicación el proponer a los antiguos receptores (que obviamente constituyen un archivo dentro de la emisora) la posibilidad de pagar una cuota que permita la reaparición, algo más discriminada y organizada, del hoy tan llorado Boletín?

La petición de que éste resucite no es gratuita: se ha citado, anteriormente, el caso de varias emisoras europeas de importación incuestionable; para dichos organismos no alberga duda la importancia de mantener un medio de comunicación y anticipo de programación con sus auditores que les permita saber cuáles van a ser las trasmisiones relevantes, los programas históricos que merecen mayor atención, las prestaciones de solistas o incluso coloquios (desgraciadamente ausentes de nuestra emisora), que justifiquen un interés previo por parte de los oyentes. De forma anárquica, irregular, tal como se ha expuesto, Radio Nacional contaba con ese medio; evidentemente, su Boletín no podía compararse con el **Musical Times** inglés, el **Telerama** francés, el **Perspektiv** de la Radio de Bavie-



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ra o el **Boletín** de la Radio Austríaca. En ellos, aparte de un anticipo de la programación, se pueden encontrar entrevistas con los intérpretes, comentarios (en algunos casos de bastante entidad) de críticos y musicólogos, avances y sugerencias a cargo de los responsables directivos e incluso críticas (tal es el caso en Inglaterra) de los programas de mayor interés ofrecidos en el mes anterior a la publicación de la revista. Quizá pedir que Radio Nacional hiciera una labor parecida sea exagerado. En cualquier caso, para muchos melómanos, aquellos que con buen criterio cada día están más alejados de la televisión y prefieren atender a la radio, definida una vez como *nuestra mayor sala de conciertos,* la desaparición del avance de programas ha supuesto una pérdida de enorme transcendencia. Quizá Radio Nacional debería meditar seriamente si no debe a estos incondicionales seguidores alguna satisfacción, y sobre todo, si este *desenganche* de la tónica de otras organizaciones paralelas en el continente, no daña un poco más un prestigio actualmente en entredicho.



El último número del fenecido Boletín de Radio Nacional.

¿PERO QUIEN ES LACHARTRE?

Si los oyentes del Segundo Programa están desde hace meses, en virtud de la desaparición del Boletín, prácticamente desconectados de aquél, obligados a comprar **Tele-Radio** o a estar con el oído pegado al receptor si quieren enterarse con antelación de los programas (con lo que la fundamental facultad de elegir la música preferida con previsión suficiente queda evidentemente disminuida), la emisora, en lógica contrapartida, ha perdido uno de los lazos que la unían a sus auditores, actuando más *por libre.* Es curioso y significativo que la desaparición de aquella publicación haya coincidido con el que probablemente podría definirse como el período menos afortunado y brillante del Programa, caracterizado otrora por un nivel y una planificación de actividades más racional y coherente con la finalidad inicialmente perseguida. Mientras el Primer y el Tercer Programas mantienen al menos su línea habitual, e incluso la han mejorado dentro de lo informativo y de lo cultural, el Musical ha retrocedido, al descender alarmantemente su calidad y perder entidad su contenido, desvaneciéndose paulatinamente el modesto pero eficaz tono didáctico. Son dos esenciales aspectos los que pueden resumir y concretar esta indudable decadencia:

Literario.—Parece lógico que una programación, constituida en su mayor parte por espacios en los que prima la música, cuide de que ésta venga servida y ordenada de la forma más adecuada para que pueda quedar explicada y traducida suficientemente. La música ha de ser, por supuesto, protagonista en un programa eminentemente *musical,* definido como tal; pero ha de estar conectada con la parte literaria, con el *guión,* que le ha de dar sentido y valor. Los comentarios no han de ser extensos, pero sí han de ser claros, capaces de situar históricamente la música escuchada, de ayudar a interpretarla desde el punto de vista estético. Actualmente, en RNE no se cuida este aspecto: son escasos los programas que se presentan al auditor correctamente, equilibradamente construidos a partir de una inteligente combinación de texto y música. Se nos ofrecen horas de emisión sin que haya prácticamente un solo comentario. Se agrupan programas del más variado signo, se amontonan composiciones, se suceden épocas y autores sin orden ni *concierto.* De ahí la actual falta de didactismo de los programas de la Segunda Cadena. Y los pocos espacios que aparecen comentados no son suficientemente potenciados porque la parte literaria suele ser superficial, parva y redundante. En este sentido, es más alto y, dentro de lo que cabe, *científico,* el nivel conseguido en el Tercer Programa, en las escasas horas que dedica a la materia sonora *clásica.* En cierto modo se han trasladado a él determinados planteamientos que antes figuraban en el Segundo. En éste se localizan cada vez menos espacios en los que los textos (y la música) aparecen integrados en un ciclo o serie. Entre ellos cabría citar **Evolución del sinfonismo,** comentado por Carlos José Costas, a pesar de su poco coherente estructuración, o **La Zarzuela y sus autores,** a cargo de Gómez Labad, ameno pero superficial. Han desaparecido colaboraciones de interés, como la de García del Busto, y se han evaporado espacios que en ocasiones daban en la diana tanto por su selección de páginas sonoras cuanto por la aceptable altura de sus textos (**Estudio musical,** distinto al aséptico **Estudio Música-1,** que se emite desde hace algún tiempo). Menos mal que se continúa con el saludable y reconfortante **Las voces humanas,** que comenta Alejandro Massó. Un recuerdo también, por su evidente nivel estético-literario, para alguno de los ciclos que tuvo oportunidad de comentar hace tiempo Alvaro Marías, que gusta de centrarse particularmente en el barroco.

Musical.—Pero lo literario ha de ir, como ya se ha apuntado, íntimamente unido a lo musical; no se explica lo uno sin lo otro, aunque lo segundo sea lo básico. No tanto, sin embargo, como para convertir una programación con extraordinarias posibilidades en un auténtico páramo, en el que la música no se ofrece con arreglo a un plan organizado (de ahí la necesidad de un coherente guión), sino que se administra de forma totalmente indiscriminada y desordenada, prácticamente igual a como pueda hacerlo el **Hilo Musical:** las obras se suceden, la mayoría de las veces sin comentario ilustrativo alguno, entremezclándose los estilos y las épocas, los autores y las tendencias, las formas y los modos. No hay rigor, no hay orden, no hay, aparentemente, criterio. Todo es un maremágnum poco inteligible. No existe propósito didáctico y no da por tanto un valor esencial y consustancial a un programa de radio de este tipo: el cultural, en su doble vertiente formativa (pedagógica) e informativa (ilustrativa). Resulta demencial el mantener una programación semejante, inane y estólida a partes iguales, sólo con aisladas excepciones. Como breve botón de muestra, he aquí un fragmento de la relación de espacios prevista para un día cualquiera de febrero de 1981: **15.000: Dos poemas de Juan Ramón,** de Rodrigo; **Sonata trío,** de Julián Bautista; **Fantasía para piano, coro y orquesta,** de Beethoven. **16: Album de la música española: Diez piezas,** de Pujol, **Ocho tientos op. 35,** de Rodolfo Halffter. **17: Sinfonía número 15,** de Shostakovich **17.40: Variaciones sobre un tema de Handel,** de Brahms. **18.05: Obertura y escena primera de Tannhauser,** de Wagner; **18.30: Estudio Música-1: Sonata op. 5 número 12,** de Corelli; **Trío en Sol menor,** de Chopin. **19.30: Canciones chinas,** de Heilner; **Canciones de Drum taps,** de Hanson; **Seis «canzonetti»,** de Haydn... Todo ello, prácticamente, sin comentarios. ¿Cómo va a ser didáctica y formativa una programación hecha así, sin planificación, nada estructurada, en la que, además, se informa poco o nada acerca de lo que se escucha? ¿Quién es Heilner? ¿Y Lachartre? ¿Y Schiaffini? (Programados otro día cualquiera en el cajón de sastre de **Estudio Música-1).** El oyente medio no tiene por qué saberlo.

Para revitalizar y dotar de verdadero contenido a esta programación habría que hacer un replanteamiento muy serio. Mejorar, por supuesto, la calidad literaria; organizar ciclos, series, seminarios; realizar monografías y estudios serios. Intensificar las

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

retransmisiones en directo, hacer aún más intercambios con emisoras foráneas... ¿Es mucho pedir?

ROSON, CELEBIDACHE Y PROKOFIEV

Viernes, 13 de febrero del año en curso. RNE transmite desde Stuttgart un concierto de la Orquesta Sinfónica de dicha emisora. Dirige Sergiu Celebidache. Estamos en la segunda parte del programa, el maestro rumano y su orquesta interpretan una selección del «ballet» **Romeo y Julieta** de Prokofiev. Entre «Máscaras» y «Romeo en la cámara de Julieta», la voz de una locutora irrumpe en el plano sonoro: **«El Ministro del Interior, Juan José Rosón, ha sido recibido por...»** Luego voces confusas, Celebidache sigue tocando. Inmediatamente surge el dilema: ¿Quién recibió a Rosón en medio del concierto? ¿Acaso Prokofiev, para animarle a que siguiera colaborando con Celebidache a la hora de programar sus obras? ¿O quizá el Ministro del Interior instaba a los miembros de la orquesta a disolverse al participar en una concentración no autorizada por Prokofiev? Bromas aparte, el incidente descrito pone de manifiesto la penosa situación técnica que en este momento atraviesa Radio Nacional, grave en tiempos, mejorada después, pero en este instante peor que nunca.

Pese a lo que siempre se ha dicho, en este aspecto el nivel del Segundo Programa está lejos de ser alto. El caso de las transmisiones es particularmente apreciable. Quizá por una mala o insuficiente colocación de micrófonos en el lugar de origen, quizá por una mala recepción o reconversión de la señal en la central de la emisora, lo cierto es que, por lo general, las tomas de actos musicales en vivo dejan mucho que desear en cuanto a su calidad técnica, siendo frecuentes las saturaciones, distorsiones y casos de sobremodulación. Tampoco se suelen tener en cuenta los aspectos dinámicos, tendiéndose a una reproducción plana de las fuentes sonoras, con la consiguiente eliminación de «crescendi» y «diminuendi», y la reducción de volumen en los «tutti». Esto se aprecia en mayor medida, si cabe, en las retransmisiones desde el extranjero, ya que estas son, en principio, de mayor calidad. Recordemos, a este respecto, una desgraciada (no por la interpretación, que fue magnífica) **Tercera** de Mahler, por Claudio Abbado, desde Salzburg. ¡Qué manera de estropear la excelente señal recibida! ¡Qué irresponsable forma de jugar con los potenciómetros! Los sufridos oyentes tuvimos que adivinar la interpretación de Abbado en vez de disfrutarla, como sí lo harían los aficionados austríacos o alemanes, primero beneficiarios de la transmisión.

Al lado de estos fallos —que se van corrigiendo con exasperante lentitud —, tenemos hoy otros que no se producían antes con tanta frecuencia: ruídos parásitos, independientes de la calidad de la emisión; señal muy baja, a veces (de nuevo Celebidache, **Tercera** de Bruckner emitida hace algunas semanas) inaudible en los pasajes «piano»; supuesta estereofonía, unas veces real pero cargada de soplidos espúreos, otras ficticia (señal estereofónica, pero emisión de información idéntica en ambos canales, es decir, totalmente monoaural); sobreimpresiones, extraños ruidos de rebobinado, recepción insospechada de líneas telefónicas y de radioaficionados; conversaciones en las que se pueden escuchar diálogos como «**¡Apaga ya!**» y «**¡Vale, voy!**»; fragmentos de diarios hablados en medio de una transmisión... todas estas *experiencias* tanto en las grabaciones en estudio como en las retransmisiones nacionales o extranjeras. Junto a todo esto, las precarias demostraciones de seriedad advertidas en algunos conciertos de la Sinfónica de RTVE (diferenciación de los canales en estéreo, limitación de los extremos dinámicos, control de frecuencias) resultan inconcebibles e impropias del actual *standing* técnico de la emisora, que no puede compatibilizar su baja calidad con lujos de gran cadena radiofónica.

MIRAR HACIA ATRAS SIN IRA

Señores de Radio Nacional, más en concreto del Segundo Programa: los firmantes de estas líneas no somos dos amargados irredentos ni dos saboteadores natos, somos dos oyentes de su emisora que siguen, o mejor sería decir que tratan de seguir, la única programación musical seria, a pesar de todos sus defectos, que se emite en este país de manera continuada. Si les *leemos la cartilla*, si acusamos imperfecciones y lagunas, es porque deseamos que RNE tenga los mejores programas musicales. No se limiten a tirar la revista a la papelera pensando: «**¡Estos de RITMO se lo quieren cargar todo!**», no es eso: reflexionen un poco sobre todos estos temas, no respondan a la crítica con el desprecio. Ninguna sala de conciertos del país reune a tantos oyentes como los que ustedes tienen, han tenido y tendrán en los próximos años: esos oyentes se merecen una información, una atención y un cuidado que justifique su continuada escucha. Si RNE mejora, todos —ustedes y nosotros — saldremos ganando.

P.S.: ¿Quién era el *ser* que *transmitía* en *español* (o lo que fuera) en aquel concierto de Celebidache desde Stuttgart? ¿Atacará de nuevo? Prevéngannos, por favor.

P.S. II: Este artículo ha sido redactado durante la última semana de febrero y los primeros días de marzo. Estando ya el original en imprenta, nos llega la noticia del nombramiento de Alfonso Gallego como responsable del Segundo Programa de RNE, así como informaciones muy directas de la nueva línea que se va a promover en el mismo a partir de abril, siguiendo las directrices del nuevo Director de la emisora, Eduardo Sotillos. Estos cambios, que se empezarían a producir coincidiendo con la salida de este número de Ritmo, afectarían muy directamente al segundo de los apartados comentados en el texto y se traducirían en la asunción de varias de las propuestas contenidas en el mismo. Paréntesis, pues, a lo escrito en «**¿Pero quién es Lachartre?**», atención a los cambios y confianza en una mejoría por todos deseada.

Control radiofónico: salen sobreimpresiones, ruidos extraños y fragmentos de conversación.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Discos editados

ENTRE EL 10 DE MARZO Y EL 1 DE ABRIL DE 1981

I. ORQUESTAL

BACH: Los Seis Conciertos de Brandeburgo. Solistas y Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. Von Karajan. Deutsche Grammophon 27 07 112, 2 discos. Precio oferta: 1.200 ptas.

BEETHOVEN: Concierto para piano número 1. A. Benedetti-Michelangeli. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, C. M. Giulini. Deutsche Grammophon 25 31 302.

DVORAK: Sinfonía número 8. Obertura Carnaval. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, A. Davis. CBS 76893.

DVORAK: Sinfonía número 9 «Del Nuevo Mundo». Orquesta Philharmonia, Londres. Director, A. Davis. CBS 76817.

GERSHWIN: Oberturas. Orquesta Filarmónica de Buffalo. Director, M. Tilson Thomas. CBS 76632.

MENDELSSOHN: Sinfonía número 3 «Escocesa», Obertura Las Hébridas. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 25 31 256.

MOZART: Conciertos para trompa. G. Hogner, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Bohm. Deutsche Grammophon 25 31 274.

MOZART: Conciertos completos para instrumentos de viento, Sinfonía concertante para viento. N. Zabaleta, W. Schulz, W. Tripp, G. Turetschek, A. Prinz, D. Zeman, G. Hogner. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Bohm. Deutsche Grammophon 27 40 231, 4 discos. Precio oferta: 2.400 ptas.

MOZART: Serenata número 7 «Haffner», Marcha K. 249. Orquesta Estatal de Dresde. Director, E. de Waart. Philips 65 00 966.

II. CAMARA

SCHUBERT: Quinteto para piano y cuerda «La Trucha». A. Brendel, Cuarteto de Cleveland. Philips 95 00 042.

III. INSTRUMENTAL

CHOPIN: Obras para piano: Estudios números 1-24, Preludios números 1-24. Polonesas números 1-7. M. Pollini, Deutsche Grammophon 27 40 230, 3 discos. Precio oferta: 1800 ptas.

SAINT-SAENS: Carnaval de los Animales, Variaciones sobre un tema de Beethoven, Polonesa para dos pianos. Ph. Entremont, G. Casadesus, Solistas. CBS 76735.

SCHUMANN: Humoresca. LISZT: Consolación número 3, Vals Mefisto número 1. RACHMANINOV. Piezas op. 10 números 3 y 5. V. Horowitz. RCA RL-13433.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: Pasión según San Mateo. P. Schreier, D. Fischer-Dieskau, E. Mathis, Dame J. Baker, M. Salminen. Coro de Niños de la Catedral de Ratisbona. Coro y Orquesta Bach, Munich. Director, K. Richter. Archiv 27 23 067, 4 discos. Precio oferta: 2400 ptas.

CHERUBINI: Requiem en Re menor. Coro y Orquesta de la Suisse Romande. Director, H. Stein. Decca SXDL 7518, «Digital».

SCHUMANN: Lieder, volumen III. D. Fischer-Dieskau, Ch. Eschenbach. Deutsche Grammophon 27 40 200. 3 discos. Precio oferta: 1800 ptas.

VERDI: Requiem. K. Ricciarelli, Sh. Verret, P. Domingo, N. Ghiaurov. Coro y Coro y Orquesta de La Scala, Milán. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 27 07 120, 2 discos. Precio oferta: 1200 ptas.

V. OPERA

PUCCINI: Tosca. K. Ricciarelli, J. Carreras. R. Raimondi, F. Corena, V. von Halem, G. Hornik. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 27 07 121, 2 discos. Precio oferta: 1200 ptas.

VERDI: Rigoletto. P. Cappucilli, I. Cotrubas, P. Domingo, N. Ghiaurov, E. Obraztsova, K. Moll, H. Schwarz. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, C. M. Giulini. Deutsche Grammophon 27 40 225, 3 discos. Precio oferta: 1800 ptas.

VI RECITALES

«CANTO GREGORIANO, LA TRADICION DEL»: formas y estilos. Coros de María Einsiedeln, Montserrat, Münsterschwarzach, Santo Domingo de Silos, Fontgombault y Catedral de Milán. Archiv 27 23 071, 6 discos. Precio oferta: 3450 ptas.

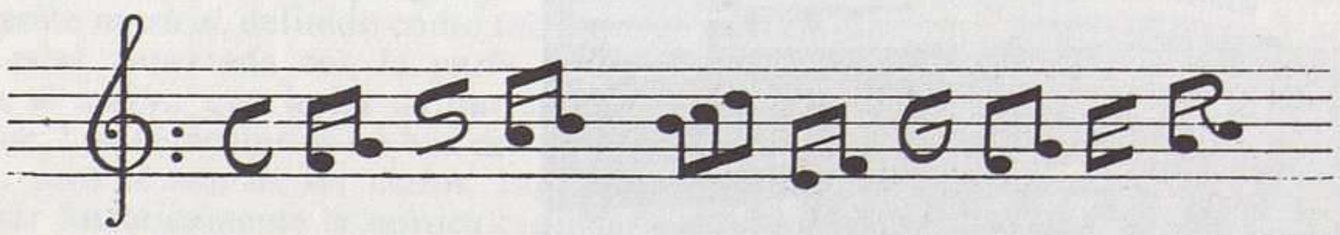
«CONCIERTOS PARA FLAUTA DEL BARROCO NAPOLITANO» de **BARBELLA, MANCINI, SARRI** y **VALENTINE.** G. Heyens. Música Antigua, Colonia.

«LA ESCUELA DE MANNHEIM». Obras orquestales de **J. STAMITZ, F. X. RICHTER, A. FILTZ, I. HOLZBAUER, CH. CANNABICH** y **L. A. LEBRUN.** A. Nicolet, H. Holliger, M. Sax, Th. Füri, Ch. Schiller, Th. Demenga, J. Dahler. Camerata de Berna. Director, Th. Füri. Archiv 27 23 068, 3 discos. Precio oferta: 1800 ptas.

«MUSICA BARROCA PARA FLAUTA DULCE». Obras de **HILTON, LOCKE, MARAIS, MERULLA** y **PURCELL.** Telefunken 6.42052.

POLLINI, MAURIZIO: «MUSICA PARA PIANO DEL SIGLO XX». Obras de **BARTOK, BOULEZ, NONO, PROKOFIEV, SCHONBERG, STRAVINSKY** y **WEBERN.** Con las Orquestas Sinfónicas de Chicago y de la Radio de Baviera. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 27 40 229, 5 discos. Precio oferta: 3000 ptas.

NUEVOS TELEFONOS
de nuestra Redacción y Administración:
7291556-7291552



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.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Consulta discografica

«JUDITHA TRIUNPHAUS»

Quisiera formularles una pregunta. Al margen de la edición Vivaldi, editado por Philips, de la **Juditha Triunphaus**, ¿qué otra versión hay grabada y que se pueda adquirir en el mercado discográfico español?

Dándoles las gracias anticipadamente, y felicitándoles por su gran servicio a la música clásica, a través de su Revista, se despide de ustedes.—**ADOLFO PEREZ MEJIAS, (Madrid).**

RESPUESTA

Existe otra versión, no completa, muy diferente a la de Negri (Philips) que usted conoce. Algunos la han tachado de romanticoide. En realidad, creemos que se trata de una opción muy válida, con magníficos solistas y orquesta, pero antitética a aquélla. La referencia es la siguiente (está en España):

Laszlo, Barlay, Reti, Bende, Dene.

Coro Madrigal de Budapest.

Orquesta Nacional Húngara: Szekeres.

Hispavox-Hungaroton 500-800/01 (2 LPs.).

(Al revés que la versión de Negri, no tiene en cuenta que el original está escrito sólo para voces femeninas, concretamente para las cantantes del Ospedale della Pietá veneciano.)—LA REDACCION.

TRASCRIPCIONES DE STOKOWSKI

Estoy interesado en averiguar, si existe alguna grabación en el mercado, sobre las transcripciones que realizó el maestro Strokowski, de algunas obras compuestas por Bach para órgano.

Sé que una de estas composiciones transcritas, se encuentra disponible en un disco; se trata de **Toccata y Fuga en Re menor**, que aparece en el disco de la banda sonora de la película **Fantasía**, de Walt Disney. Sin embargo, deseo conseguir el mayor número de obras de este tipo.

No sé si otras obras estarán grabadas en algún disco; esto es lo que quiero que averiguen. Si la respuesta es afirmativa les rogaría que me facilitaran datos acerca de las características de las grabaciones, como también la marca o marcas de los LPs.

Agradezco su atención y ayuda, y me complazco en felicitarles directamente por su revista, de la que soy asiduo lector.—**JOSE ANTONIO FORTUÑO. (Huesca).**

RESPUESTA

La verdad es que Stokowski grabó no menos de treinta discos, contando 78 r.p.m. y microsurcos, conteniendo transcripciones de Bach. A pesar de las lógicas reservas que tales «trasplantes» provocan, varios miembros de la redacción somos desvergonzados entusiastas de las mismas, y no se nos caen los anillos por decir que las tenemos o las hemos comprado: Elgar o Schonberg realizaron transcripciones similares, lo que, en última instancia, demuestra la polisemia de las partituras originales, que han suscitado tanta fantasía en otros músicos. En la imposibilidad de anotarle todos los discos de Stokowski sobre el tema, le apuntamos algunos cuya accesibilidad nos consta, indicándole marca, fecha de grabación, numeración y país en donde aún se halla en catálogo.

RCA VIC 6060	**1927/29**	**Inglaterra, Estados Unidos**
RCA V 18498	**1941**	**Estados Unidos**
RCA LM 1133	**1950**	**Inglaterra**
RCA LM 2042	**1950**	**Inglaterra, Alemania**
EMI MFP 2062	**1959**	**Inglaterra, Estados Unidos**
RCA LSC 2593	**1961**	**Estados Unidos, Alemania**
CBS Y 33228	**1960**	**Estados Unidos**
DECCA PFS 4278	**1972**	**Inglaterra, Estados Unidos, Alemania (España hasta hace muy poco)**
RCA ARL 1-0880	**1975**	**Inglaterra, Estados Unidos, Alemania, España.—J.L.P.A.**

REDUCCIONES DE LAS SINFONIAS DE BEETHOVEN

Desearía saber si existen grabaciones en España o en el extranjero de las transcripciones para piano o dos pianos de las **Sinfonías** de Beethoven, obras de Berlioz y de Wagner por Franz Listz, y si fuera posible sus referencias.

Por último y para no molestarles más preguntarles qué ciclo de los **Conciertos para Piano** de Beethoven es más recomendable (poseo el **1**; Richter, Munich, Sinf. de Bostón, monoaural y descatalogado; el **2**; Rubinstein, Krips, Sinf. del aire, idem al anterior—; el **3**; Backhaus, Vienna Philharmonic Orchestra, Bohm, idem anteriores; y el **4** y **5**; Pollini, Filarmónica de Viena, Bohm) y también de los de Bartók (poseo el **1** y el **2** en la reciente versión de Pollini, Sinf. de Chicago y Abbado).—**JUAN JESUS DORESTE AGUILAR (Zaragoza).**

RESPUESTA

No existen muchas versiones de las reducciones pianísticas de Liszt que usted nos indica. Le anotamos las que conocemos, con referencia numérica y país de publicación.

Beethoven, Sinfonía número 5; **Glenn Gould (CBS MS 7095) Estados Unidos.**

Beethoven, Sinfonía número 8; **Leopold Hokanson (DG ARCHIV 2533 121) Alemania, Estados Unidos, Inglaterra, España.**

La versión para dos pianos de la Novena Sinfonía, **interpretada por los hermanos Contiguglia, publicada en América por Vanguard, está actualmente descatalogada.**

Berlioz, Sinfonía Fantastica; **Idil Biret (SINNADAR 9023) Estados Unidos.**

Wagner, Viaje de Sigfrido por el Rhin/Preludio de Meistersinger/Idilio de Sigfrido **(arreglos de Liszt y G. Gould) — Glenn Gould (CBS M 323551) Estados Unidos.**

Posee usted excelentes versiones aisladas de los Conciertos **de Beethoven, y quizá sea eso lo más recomendable. De los integrales, con las naturales reservas de una elección personal, me atrevería a recomendarle dos ciclos, grabados ambos por EMI el mismo año, 1968: Gilels/Szell en Cleveland y Barenboim/Klemperer en Londres. Si busca una grabación muy moderna, la de Brendel y Haitink (PHILIPS, 1977) es quizá la más interesante entre las recientes. En el caso de la grabación histórica, todavía con buen sonido, Kempff/Van Kempen (DG, años 50) sería mi favorita.—J.L.P.A.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CONCIERTO DE ALBAN BERG

He comprado un disco Decca-Eclipse con las **Sinfonías 1 y 5** de Carl Nielsen, dirigido por Thomas Jensen. Lamento desconocerlo: ¿me podría dar alguna referencia de este director?

Concierto para violín de Alban Berg; hay en el mercado español tres alternativas que yo conozca; las tres, «acompañadas» por un concierto diferente: 1. Szering-Kubelik (más Martinon) 2. Stern-Bernstein (más concierto de Barber) 3. Perlman-Ozawa (más Stravinsky). ¿Cuál de los tres es *en conjunto* más satisfactorio?.

¿Oyeron ustedes (RNE 2) la versión de la **Octava** de Bruckner que interpretó Eliahu Inbal con la Radio de Frankfurt? Creo que era la primera versión... final del primer tiempo en «fortíssimo», etc. Sería interesante que publicasen en castellano algún estudio sobre las mil y una versiones de sus sinfonías. A lo mejor ya no tienen la excusa en España para olvidarle en los conciertos de que «no hay partituras» o que «no casan todas»... Comprendo que las ofertas de temporada tengan prioridad en su crítica discográfica; no obstante, hay novedades en Lps.sencillos por lo menos susceptibles de polémica: Beethoven, por Giulini y Pollini-Bohm; Shostakovich, por Haitink; Tchaikowsky, por Leonard Bernstein, o su segundo Mendelssohn (DG).

La **Cuarta Sinfonía** de Mahler por Claudio Abbado, creo que no ha «pasado» por su crítica discográfica. Me refiero a la **Cuarta** en disco, ¿o es que es un calco de la de Salzburgo?

Me gustaría terminar compartiendo con ustedes una duda trascendental: ¿creen que viviremos lo suficiente para oir en el Teatro Real (o en el Palau) la **Sinfonía Cero** de Bruckner, la **Quinta** de Nielsen o sin ir más lejos, las **Serenatas** de Brahms Op. 11 y 16? (por supuesto que es una indirecta). –**JOSE MIGUEL RODRIGUEZ TAPIA, (Madrid).**

RESPUESTA

1. No es que tengamos precisamente superavit informativo sobre Thomas Jensen. A principios de los 50 grabó varios discos para Decca, entre ellos, además del que usted nos indica, los Conciertos para flauta y clarinete **de Nielsen, aquel con el primer intérprete de la pieza, Gilbert Jespersen, y las** Leyendas del Kalevala, Op. 22, **de Sibelius.**

2. Aún con los inevitables riesgos de la opión personal, yo no vacilaría en recomendarle el de Itzhak Perlman con Seiji Ozawa para Deutsche Grammophon. En las sesiones del Premio Internacional de la Crítica 1980, en Estocolmo, no entró en el Palmarés de milagro (porque ya no podíamos dar más premios y porque ya había otra obra de Berg premiada, Lulu**), y todos los jurados coincidíamos en considerar esta interpretación como la más perfecta efectuada hasta el día de hoy, no sólo por la justeza técnica (Perlman es un portento andante, como usted bien sabe), sino también por la capacidad expresiva de la versión. Añada usted a lo dicho el que la interpretación del** Concierto **de Stravinsky, que figura en la cara B, es, asímismo, lectura que rebasa en precisión rítmica e intencionalidad a todas las conocidas. Es un disco modélico, puede creerme.**

3. Efectivamente, la versión radiada por RNE el 26 de diciembre del año pasado, en el espacio «Programas de Intercambio Internacional», era la primera redacción de la obra debida a Bruckner y data de 1887. La versión de Inbal se ajustó fielmente a la partitura editada por Leopold Nowak en 1973. En cuanto al inacabable tema de las versiones de las Sinfonías **de Bruckner, existe un estudio ejemplar y clarificador, fechado en 1975, del fallecido Deryck Cooke, publicado como separata de la revista «The Musical Newsletter» (Nueva York) bajo el título** The Bruckner Problem Simplified. **Hemos considerado en alguna ocasión la utilidad de su publicación en castellano tenemos la confianza de poderlo hacer dentro de no mucho tiempo.**

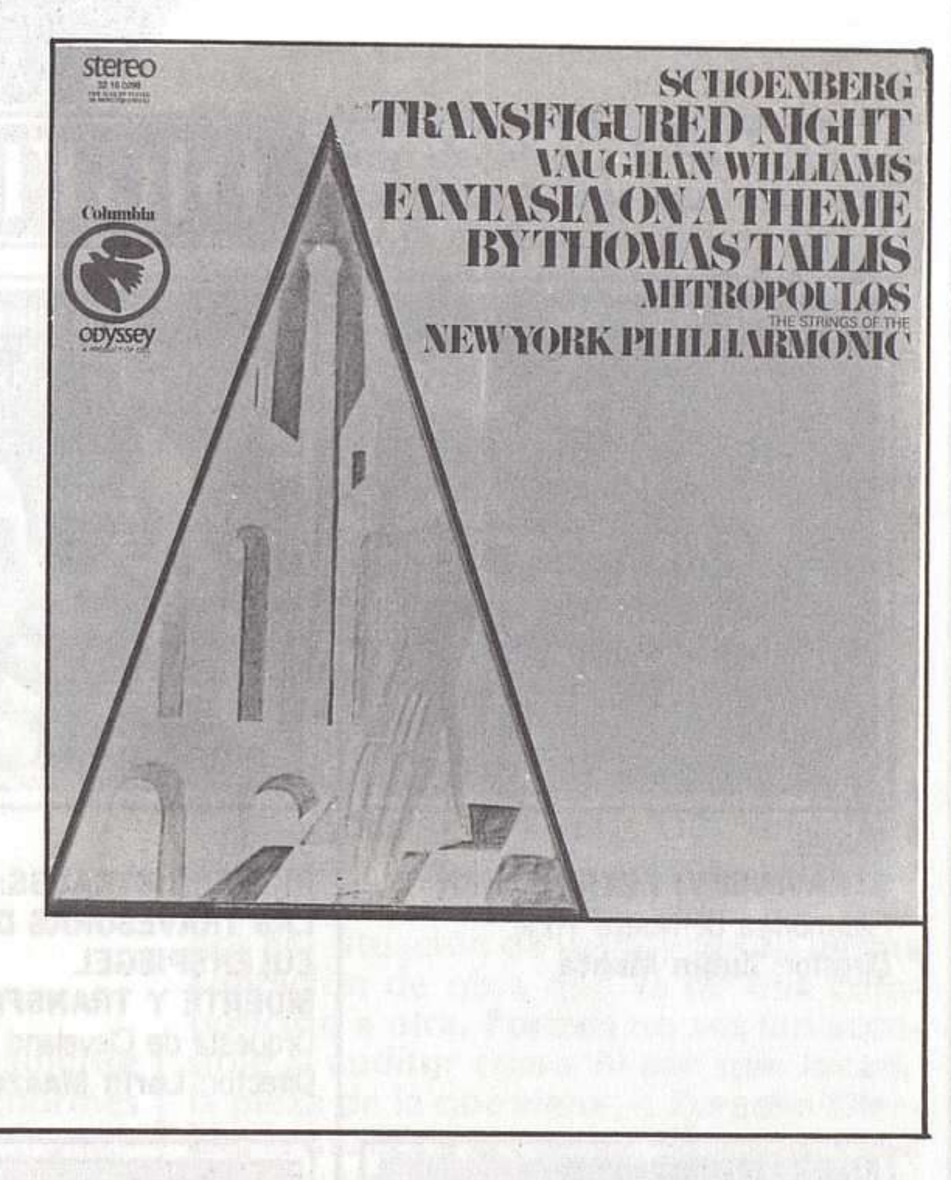
4. Sobre Shostakovich y Haitink hemos publicado en los dos primeros números de este años sendos estudios, firmados por Luis Sales y por el autor de estas líneas. Como ya indicamos en nuestro comentario a los premios RITMO 1980, varias de las producciones que usted nos indica no nos han sido remitidas para crítica en nuestra publicación; en cualquier caso, no le quepa la menor duda del interés de estas grabaciones que nos cita y cuya audición es más que aconsejable.

5. No ha «pasado», en efecto, esa Cuarta **de Mahler por nuestra sección, y aquí sí que el fallo es nuestro, porque el disco se nos «pasó», como usted dice. Es, afortunadamente, un «calco», como también usted indica, de la versión de Salzburg (22 de agosto de 1976), comentada en la «Música en Vivo» del número 466 (Noviembre de 1976), y para mí es uno de los grandes discos mahlerianos de la pasada década.—J.L.P.A.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Rincon del coleccionista

«La noche transfigurada» de SCHOENBERG Por Mitropoulos



Por José Luis Pérez de Arteaga

Este «Rincón del Coleccionista» que hoy iniciamos, quiere recoger en su andadura grabaciones infrecuentes o poco conocidas, no siempre asequibles al gran público. En él entran, no sólo los discos que solemos llamar *históricos*, sino también registros no editados entre nosotros, publicaciones de compañías pequeñas de difícil distribución, grabaciones descatalogadas y hasta ciertas ediciones existentes en el mercado, que no hayan sido comentadas en su momento y que se consideran merecederas de más amplio conocimiento.

Una generación completa de directores en activo al final de la Segunda Guerra Mundial, se ha beneficiado especialmente de los envites de la moderna piratería fonográfica. Clemens Krauss, Knappertbusch, Victor de Sabata, Furtwangler, Cantelli o Celebidache se han convertido en estrellas del *disco corsario*, como diría el último de los citados. Pero quizá ninguno está conociendo una resurrección discográfica tan avasalladora como Dimitri Mitropoulos. En diciembre del año pasado (RITMO, número 507), Enrique Pérez Adrián dedicaba un comentario de homenaje al músico griego, fallecido hace veinte años. Como complemento del mismo, E. P. A. incluía una selección discográfica (comercial, no pirata) del artista. Bueno será recordar cómo dicha selección ponía de manifiesto que Mitropoulos llegó a tener un buen número de registros, realizados por entero para CBS, que le privaban de la etiqueta de «outsider» fonográfico, como sí lo fueron algunos de los colegas de nuestro músico citados al principio. Varios de sus discos se constituyeron en primicia de las obras grabadas, tal como su **Wozzeck** de 1952, su **Décima** de Shostakovich o su **Prometeo** de Scriabin, en el sentido de ser éstas las primeras versiones completas de dichas obras con difusión masiva en los centros musicales occidentales. Dato, en general, poco comentado: el excelente sonido de la mayoría de estos discos; sin llegar a los extremos de (venturosa) intromisión de Stokowski, que interfería y hasta dirigía el trabajo de los ingenieros de sonido, Mitropoulos cuidaba mucho el aspecto técnico de sus grabaciones, siendo uno de los primeros directores de orquesta que alcanzó a comprender y a valorar la importancia del fonograma como vehículo de comunicación cultural.

Hoy este recuerdo a Mitropoulos lo centraremos en una obra que el músico amaba profundamente y de la que realizó la primera interpretación en estereofonía, en 1958: la **Verklarte Nacht**, de Arnold Schönberg. Antes de esa fecha, hubo diversas traducciones de la pieza llevadas al disco de setenta y ocho revoluciones y a los primeros microsurcos monoaurales. De hecho, esta fue una de las pocas páginas de su catálogo personal que Schönberg tuvo oportunidad de escuchar grabada. Viviendo todavía su creador, Eugene Ormandy grabó la pieza con la Orquesta de Minaeapolis, siete caras de disco de setenta y ocho r.p.m. Esto ocurría en 1938, no mucho después de la llegada de Schonberg a América (RCA VICTOR 8266/9). Unos años más tarde, Wladimir Golschmann interpretó la partitura, nuevamente para RCA, con la Orquesta de San Luis (RCA VICTOR 11.8816/9). Y en 1951, el año de la muerte del compositor, Ormandy volvió a dar vida a la obra, esta vez con la Orquesta de Philadelphia y para CBS (MM939). Este último registro se publicó tanto en versión de setenta y ocho r.p.m. como en LP de treinta y tres r.p.m., y fue fácticamente la primera versión en microsurco de la pieza. Ese mismo año, se grabó por primera vez la versión para sexteto, sólo en versión de setenta y ocho r.p.m.: sus intérpretes fueron el Hollywood Quartet, con Ainkin como segunda viola y Kurt Reher (actualmente primer cello en la Filarmónica de los Angeles) como segundo violonchelo, siendo EMI la firma editora (CAPITOL 7507). En 1952 llegó la primera versión de Leopold Stokowski, dirigiendo a su Orquesta Sinfónica, siendo esta la tercera incursión de RCA en la partitura (RCA VICTOR LM 1739); Stokowski volvería a tomar la obra en 1960, en grabación estereofónica para EMI, que se constituiría en una de las versiones de referencia de **Noche Transfigurada.** Un año más tarde, 1953, Paul Kletzki grabaría un formidable álbum que uniría la **Novena** mahleriana a la **Noche** de Schonberg, un admirable acoplamiento que no ha vuelto a ser repetido (EMI CX 1251).

Tras esta avalancha de versiones, se produciría un paréntesis que rompería en 1958 Dimitri Mitropoulos, en versión dirigida a la Filarmónica de Nueva York para CBS, primera grabación estereofónica de la composición, acoplada aquí a otra obra también para cuerdas, la **Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis** de Ralph Vaughan Williams. Diez años después, en 1968, CBS reincorporaría este disco a su catálogo, en la serie de grabaciones Odyssey («Legendary Performances»), y todavía es asequible al comprador americano en esta forma (COLUMBIA Odyssey 32 16 0298). La lectura de Mitropoulos, nerviosa, inquieta, apasionada y tensa, apenas rebasa los veinticinco minutos de duración. Baremboim, Karajan o Marriner superan los treinta. Ni en los expectantes compases ocho al diecisiete de la letra L (Ed. Kalmus de bolsillo), centro de gravedad de la partitura, se detiene el fogoso «tempo» de Mitropoulos, en anhelante progresión hacia la luz, el amor y el perdón cantados en el poema de Richard Dehmel. La sección de cuerdas de la Filarmónica de Nueva York, que en ese 1958 sería confiada a Bernstein, no presenta una afinación inatacable, pero sí una largueza de arco y una riqueza de sonido que, en aquellos años, sólo Reiner sabía obtener en Chicago. Con Mitropoulos podemos imaginar el sonido que produciría al tocar **Verklarte Nacht** la orquesta que nunca la ha grabado, la Filarmónica de Viena.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

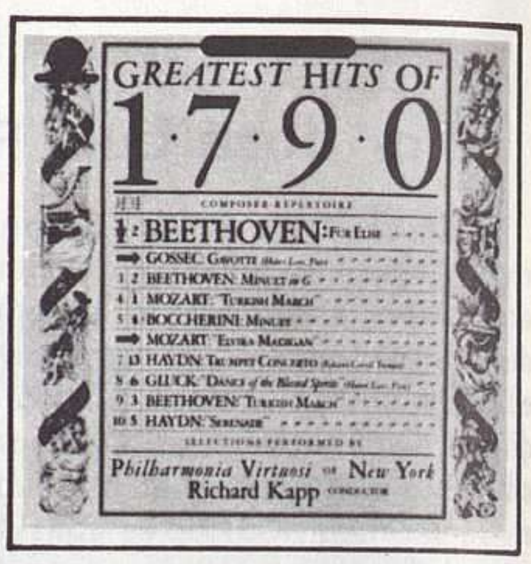
PRIMERA COLECCION DE DISCOS DIGITALES

DIGITAL RECORDING

35823
STRAVINSKY: PETROUCHKA
Filarmónica de Nueva York
Director: **Zubin Mehta**

35826
RICHARD STRAUSS: DON JUAN
LAS TRAVESURAS DE TILL EULENSPIEGEL
MUERTE Y TRANSFIGURACION
Orquesta de Cleveland
Director: **Lorin Maazel**

35839
HAYDN: MISA TERESIANA
Orquesta Sinfónica de Londres
y coros
Director: **Leonard Bernstein**

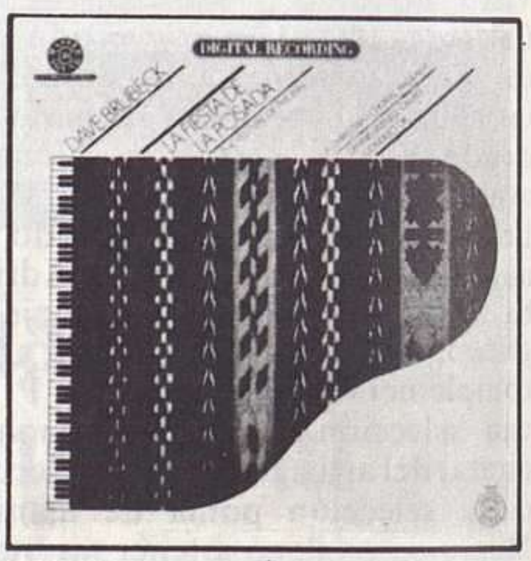


35858
GRANDES EXITOS DE 1790
BEETHOVEN: PARA ELISA;
MOZART: MARCHA TURCA;
BOCCHERINI: MINUETTO...
Filarmónica Virtuosi de Nueva York
Director: **Richard Kapp**

35877
PROKOFIEF: SINFONIA, N.º 5
Filarmónica de Israel
Director: **Leonard Bernstein**

35854
SHOSTAKOVICH:
SINFONIA N.º 5
Filarmónica de Nueva York
Director: **Leonard Bernstein**

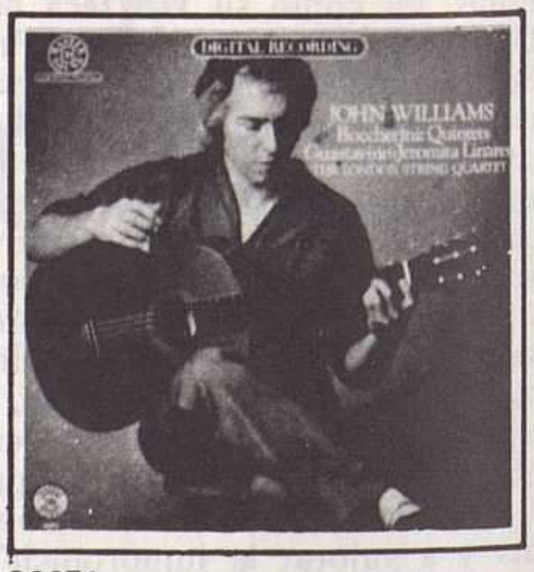
35888
R. STRAUSS: ASI HABLABA ZARATUSTRA
Filarmónica de Nueva York
Director: Zubin Mehta



36662
DAVE BRUBECK: LA FIESTA DE LA POSADA
Solistas, coro, grupo de jazz
Orquesta de Cámara St. Paul
Director: **Dennis Russell Davies**

35848
SAINT-SAENS: CONCIERTO PARA CELLO N.º 1
LALO: CONCIERTO PARA CELLO
Orquesta Nacional de Francia
Yo-Yo Ma, Violoncello
Director: **Lorin Maazel**

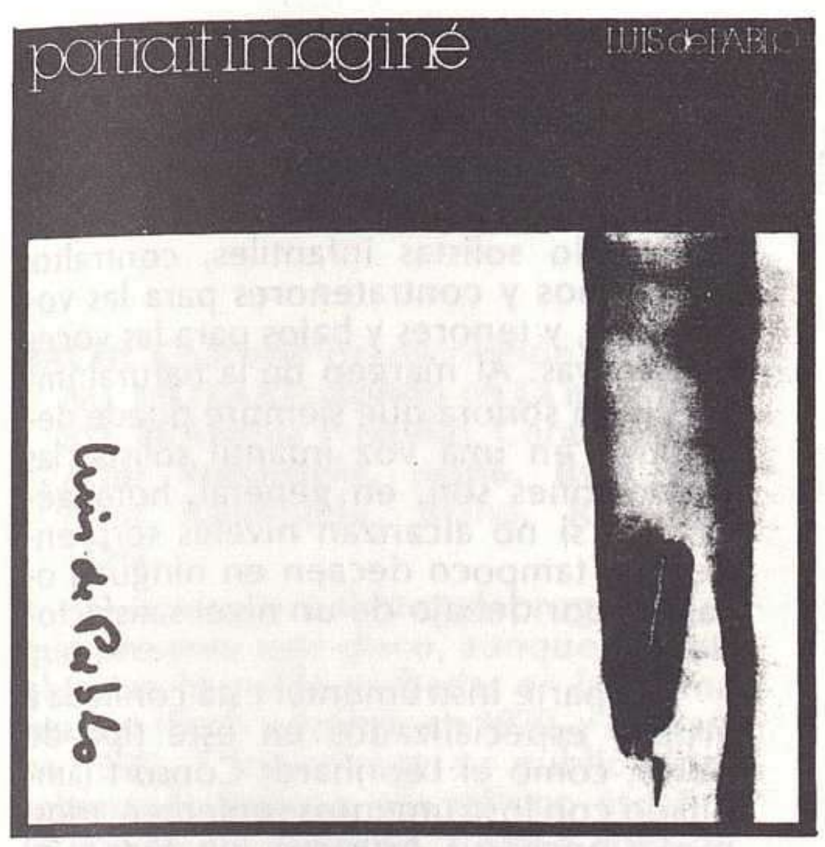
TODOS LOS DISCOS DIGITALES MASTERSOUND SON IMPORTADOS. ES POR TANTO LIMITADO EL NUMERO DE EJEMPLARES DISPONIBLES DE CADA UNO DE ELLOS.



36671
BOCCHERINI: QUINTETOS PARA GUITARRA 4 y 5
GUASTAVINO: JEROMITA LINARES
London String Quartet
John Williams, guitarra

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Critica discografica



LUIS DE PABLO: Portrait Imaginé (para conjunto de viento, percusión, tres sintetizadores, órgano, flautas dulces y kalimbas, y doce solistas vocales). Grupo KOAN, José Ramón Encinar. RCA RL-35326.

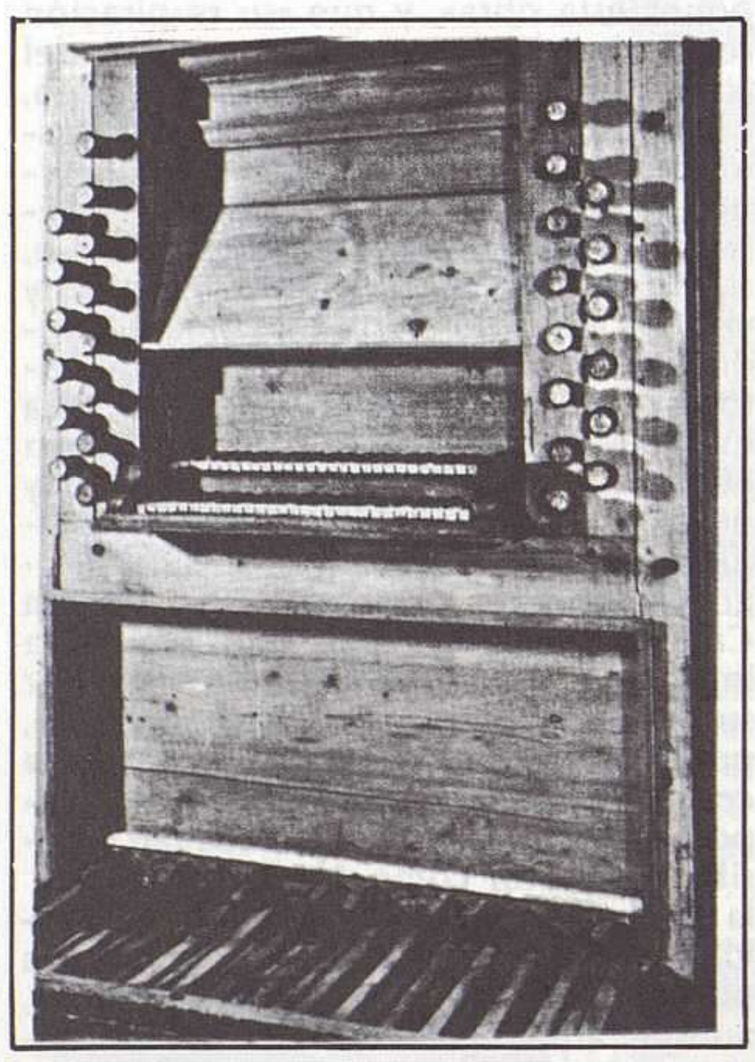
El 18 de octubre de 1975 se estrenaba en Madrid, en la Fundación Juan March, **Al son que tocan,** obra de Luis de Pablo comisionada por dicha institución, junto con composiciones de Bernaola y Marco, para conmemorar el centenario del nacimiento de Antonio Machado. Unos días antes, el 1 de octubre, se daba la primera audición de **Portrait Imaginé** en la Universidad de Ottawa, en Canadá, dentro de los actos organizados en honor de los asistentes al Consejo Internacional de la Música. Seis meses más tarde, el 24 de mayo de 1976, tenía lugar la premiére de **Zurezko Olerkia (Concierto de Madera)** en Bonn, en la Beethovenhalle, como resultado del encargo hecho a Luis de Pablo por la alcaldía de dicha ciudad.

La referencia a estos tres estrenos no es casual: las tres obras citadas fueron escritas entre 1974 y 1975 (**Zurezko Olerkia** lo fue casi por entero en el 75), a caballo entre Canadá, Alemania y España; las tres son obras de larga duración (treinta y dos minutos para **Al son que tocan,** cincuenta y cuatro para **Portrait,** una hora para **Concierto de Madera);** y las tres, en fin, son, en la consideración del firmante, fruto de un esfuerzo o impulso creativo común, que permitiría hablar de trilogía. Entre 1974 y 1976, Luis de Pablo, nombrado profesor de composición en la Universidad de Ottawa, desarrolló la mayor parte de su actividad profesional en Canadá; desde diversos puntos de vista, incluido entre ellos el meramente personal, la estancia canadiense del compositor reportó a éste enormes satisfacciones y marcó un punto fronterizo en su evolución. Si ya antes de la partida al nuevo continente se atisbaban en la música del artista distintos signos de consolidación y sedimentación, los casi tres años de trabajo en Canadá suscitaron o coincidieron con una plena maduración de Luis de Pablo en todos los terrenos, esencialmente en el musical. Buena prueba de ello sería la notable cantidad de piezas que nuestro personaje terminó, concibió o elaboró en Canadá: **Masque, Very Gentle, Sólo un paso, Déjame hablar, Visto de cerca, Chamán, A modo de concierto, Invitación a la memoria,** y las tres piezas anotadas al comienzo. Estas últimas tienen especial importancia, ya que, además de los puntos de coincidencia anotados, representan un itinerario interior, perfectamente descriptivo del camino recorrido por el músico. Ese itinerario nos llevaría desde la amargura, el escepticismo y la violencia de **Al son que tocan,** obra que yo reverencio entre todas las de su autor, hasta la quietud y la paz envolvente de **Zurezko Olerkia;** desde la meditación lúcida y áspera sobre Machado y la guerra civil española, hasta la vivencia «de un País Vasco apacible —como dijera el autor el día del estreno español—, de un paisaje sereno», que nos rodearía, en feliz expresión del mismo creador, «como un bosque en el que no hubiera caminos, sino solamente árboles». El punto medio de ese itinerario estaría en **Portrait Imaginé,** que por talante y atmósfera va hacia **Zurezko Olerkia,** pero en el que reaparecen, a veces como «flashes», las tensiones de **Al son que tocan.**

Sin que ello tenga carácter de pintura musical, Luis de Pablo indica que «las impresiones visuales y sonoras del Canadá fueron decisivas a la hora de componer esta obra», y que «su respiración recuerda a la de esos inmensos ríos del Norte americano, helados en invierno, caudalosos en verano», en suma, «un vasto fresco de un paisaje más soñado —«imaginado», justamente— que vivido». Esa misma «interiorización» de un paisaje, asunción de unas experiencias sónicas y visuales (algo que podría igualmente predicarse, en otra esfera de comportamiento, de la **Pastoral** beethoveniana), va a encontrar su más acabada plasmación en el **Concierto de Madera.** En **Portrait** hay un cierto sentido de viaje, muy bien definido por García del Busto en su monografía sobre el compositor (Ed. Espasa Calpe, Madrid 1979, pag. 110): «continua invitación a que cada oyente viaje por sus propios adentros». Quizá por ello, por esa situación de «trip» y por su misma condición de obra que va de una composición a otra, **Portrait** no sea tan accesible al auditor como **Al son que tocan,** la pieza de la que viene, o **Zurezko Olerkia,** la música a la que va: **Al son...** es una obra muy directa, **Zurezko** también lo es, aunque ambas presenten facetas tan distintas como las anteriormente expuestas; **Portrait** es más compleja desde el punto de vista de la escucha, de la recepción, aunque su material de base (una melodía y un acorde de Fa sostenido menor expandido por terceras) sea más sencillo que el de **Al son...,** y aunque su curso sea menos estático que el del **Concierto de Madera.** y quizá esa menor apertura en primera audición se deba a que, como todo viaje, el recorrido del **Portrait** recoge las interrogantes y tensiones de cualquier desplazamiento: hay menos dudas cuando *se está* en un punto que cuando *se va* hacia un punto.

J. Ramón Encinar y el Grupo KOAN, cuya labor hacia la música contemporánea española empieza a estar necesitada de reconocimiento público, buscan el camino de la claridad, de la nitidez, tratando de alumbrar al máximo todos los meandros y curvas de ese río sonoro. ¡Lástima que la grabación, buena en origen, se difumine en un prensado de muy baja calidad, con ostensibles ruidos de fondo! RCA, que ya grabó **Al son que tocan** y de la que esperamos nos dé pronto una versión en disco de **Zurezko Olerkia,** debe cuidar mucho más la presentación técnica de sus registros: me permito recordar las impresiones contrapuestas, por la obra y por el sonido del disco, que **Loa,** de Estévez, causó en la reciente edición del Premio Koussevitzky. Lo cual no entorpece el máximo interés que despierta el poder disponer el fonograma de una obra tan significativa como **Portrait Imaginé.—J.L. P.A.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Teclado del órgano de Bach, del Museo Bach, de Arnstadt.

BACH: **Las cantatas completas,** Volúmenes 1 a 6. TELEFUNKEN, SKW 1 a 6: 24 discos. **(Cantatas BWV 1 a 46).**

Nos hallamos ante una de las más impresionantes, extensas y completas iniciativas musicales de la era del disco microsurco: una edición completa de las **Cantatas** de Bach, tarea de una magnitud y dificultad indescriptibles, y que ha sido beneméritamente llevada a cabo por TELEFUNKEN. Naturalmente, una iniciativa semejante sólo era posible en un país centroeuropeo, donde la música no es considerada un lujo accesorio o un capricho burgués, sino un patrimonio cultural de primer orden. Para llevarla a cabo se ha contado con los grupos corales e instrumentales más destacados de Alemania, Austria, Holanda e Inglaterra, y se ha preparado la edición con todo cuidado y fidelidad.

Esta actitud no podía adoptarse sin fijar unos criterios y unas orientaciones determinadas, dentro de las soluciones posibles, y Nikolaus Harnoncourt nos los expone claramente en su introducción a la edición: según él, sólo limitándose a las condiciones generales de ejecución pueden comprenderse las intenciones del compositor, por lo cual ha sido preciso adoptar los instrumentos originales de la época de Bach. Dice Harnoncourt —y es una opinión un tanto discutible— que «está de vuelta» de la creencia en el progreso en la música como en las demás artes, y que por ello no deben considerarse los instrumentos del siglo XVIII como antecesores «imperfectos» de los actuales, sino que cada época tiene los instrumentos adecuados a sus necesidades, y por ello se justifica la utilización de toda la gama de antiguas y venerables piezas de museo y de —en algunos casos— reconstrucciones modernas de antiguos instrumentos usados en estas grabaciones. Insistimos en que, a pesar de la discutibilidad de algunas de estas afirmaciones, es justo reconocer que antes de emprender un programa de grabaciones tan extenso, trascendental y complejo, era preciso adoptar un criterio fijo, fuera cual fuera, y que tal vez la misma magnitud de la empresa hacía verdaderamente imposible adoptar otro, pues el cúmulo de adaptaciones y manipulaciones técnicas que hubieran sido necesarias hubiera producido un resultado alejado de la fidelidad a las obras originales.

En todo caso, pues, dentro de este criterio, la edición se ha realizado con suma pulcritud, utilizando instrumentos en perfectas condiciones, sin distorsiones perceptibles a «simple oído», y con una austeridad y elegancia que hacen sumamente grata y profundamente conmovedora la audición de estos discos. La parte vocal de las **Cantatas** ha sido confiada a distintos grupos de solistas y coros de entre los más famosos por su dedicación a la música religiosa barroca y clásica, como el Tolzer Knabenchor, los Pequeños Cantores de Viena, el Coro del King's College de Cambridge, el Coro de Niños de Hannover, el Coro Vienés, etc., utilizando solistas infantiles, contraltos masculinos y contratenores para las voces altas, y tenores y bajos para las voces respectivas. Al margen de la natural imprecisión sonora que siempre puede detectarse en una voz infantil solista, las prestaciones son, en general, homogéneas, y si no alcanzan niveles sorprendentes, tampoco decaen en ninguna ocasión por debajo de un nivel satisfactorio.

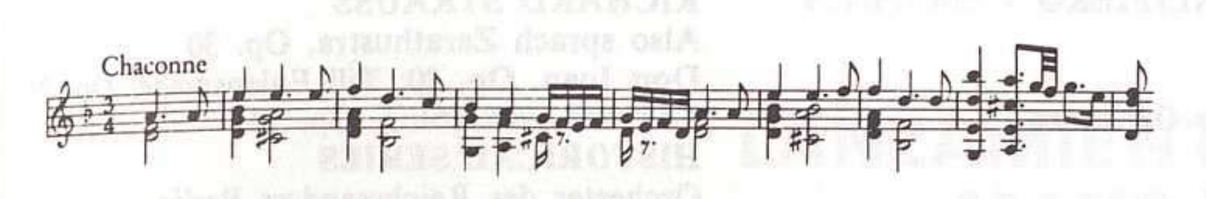
La parte instrumental está confiada a grupos especializados en este tipo de obras, como el Leonhardt Consort (ampliado con instrumentos suplementarios) y el Concentus Musicus, de Viena; el primero, guiado por Gustav Leonhardt, y el segundo, por Nikolaus Harnoncourt. Ambos grupos instrumentales rivalizan en elegancia y sobriedad en su respectivo cometido, con un eficaz sentido del ritmo y una perfecta conexión con los coros y los solistas.

El prensaje, desgraciadamente, no llega en todos los casos a un nivel satisfactorio, y además se observa en los discos repetidos defectos que producen ruidos ya desde la primera audición; es decir, defectos no imputables a otro motivo que a un muy imperfecto acabado de los discos de polivinilo empleados en la edición, y nos sospechamos que este defecto sea peculiar de la edición realizada en España, pues es cada vez más frecuente encontrar, en el «estreno» de un disco, considerables defectos de este tipo, ante los que no cabe otra solución que la paciencia, pues solicitar un nuevo disco equivale a repetir la experiencia en grado parecido.

Todos estos son lunares que no afectan a la belleza general de la obra, admirablemente servida con libretos explicativos completísimos, en los que, además, figura la partitura completa de cada una de las **Cantatas** incluidas en cada álbum. Es ésta una iniciativa extraordinaria y generosa por parte de la Casa editora, que no podemos por menos que aplaudir encarecidamente por su interés para todos los que quieran abordar la audición desde un punto de vista más profundo y detallado.

En resumen, pues, una serie de discos excepcionales, que merecen ser considerados como un auténtico hito en nuestro camino hacia la recuperación de un patrimonio cultural que, desgraciadamente, tanta gente ignora todavía en nuestras latitudes y que, gracias a esta iniciativa, alcanzará, sin duda alguna, mayor difusión. Esperémoslo.—**I. T.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



BACH: Chacona (transcripción: BUSONI). **MOZART: Rondó en La menor, K 511. FRANCK: Preludio, Coral y Fuga. Artur Rubinstein, piano. RCA RL-**Artur Rubinstein, piano. RCA RL-13342.

Hermoso y coherente programa el que presenta este disco, aunque las tres obras no han sido grabadas en la misma ocasión (Bach y Franck en 1970, y Mozart en 1959). E importante su publicación, sobre todo porque el catálogo español carecía de un **Preludio, Coral y Fuga** de Cesar Franck, sin exagerar una de las obras pianísticas más admirables de todo el siglo XIX. El gran Rubinstein acierta al tocar la **Chacona** de tal modo que en ella están presentes tanto Bach como su devoto transcriptor Busoni: difícil equilibrio entre la austeridad de uno y la sensualidad del otro.

Pese a que Rubinstein no tiene fama de mozartiano, su interpretación del tardío **Rondó K 511** es bellísima y justa, al cargarla de presagios beethovenianos y schubertianos. De la composición de Franck nunca habíamos escuchado una recreación tan honda y trascendida.

Las tomas originales son fieles, pero el prensado —al menos el de este ejemplar— es muy deficiente.— **TARTESSOS.**

J. S. BACH: Concierto italiano BWV 971, Obertura al estilo francés BWV 831, Cuatro Duettos BWV 802 a 805. Mireille Lagacé, clavecín. CALLIOPE CAL 1657.

Disco interesante, ya que en él se contienen obras clavecinísticas de J. S. Bach poco difundidas en el mercado español, como la **Obertura Francesa** y los **Cuatro Duettos.** Según indica la carpeta, parece tratarse de un volumen correspondiente a una integral de la obra de Bach para clave, a cargo de la clavecinista canadiense Mireille Lagacé.

Parece oportuna la edición en nuestro país de una integral clavecinística de Bach, ya que lo único existente en ese sentido (y conste que no se trata de una auténtica *integral*) es la edición Bach que publicó Archiv hace algunos años y en muchos casos las versiones no son excesivamente acertadas.

Sea pues bienvenida, si es que llega a realizarse entre nosotros, esta edición integral. Mireille Lagacé, a juzgar por lo escuchado, es una buena clavecinista, con técnica más que aceptable, pero quizás un poco fría. Frasea, sí, pero no parece el fraseo más adecuado. Su labor, por otro lado, es algo desigual. En el **Concierto Italiano,** sobre todo en el primer movimiento, falta algo de cuadratura (sin que ello quiera decir que se precise *cuadriculación*) y el tempo no parece estar demasiado claro. En el segundo tiempo creo que se puede *cantar* mucho más de lo que lo hace Lagacé. Quizás el más acertado sea el último movimiento.

La interpretación de los **Duettos** es mucho más adecuada, pues tempo y fraseo producen una versión muy clara del magistral contrapunto contenido en esas piezas que resultan de una tremenda densidad, teniendo muy poco que ver con las **Invenciones** a dos voces, con las que ha menudo han sido comparadas. Con todo, lo mejor del disco está constituido por la **Obertura al estilo francés.** Es aquí donde la interpretación de Lagacé alcanza su mayor nivel: vencidas las tremendas dificultades técnicas, la clavecinista canadiense nos ofrece una buena versión de la obra, una de las más interesantes del repertorio clavecinístico de Bach, aunque no sea todo lo conocida que debiera.

Otra característica positiva de la clavecinista canadiense es su sobriedad a la hora de utilizar los registros del instrumento, con lo cual evita al oyente distracciones inútiles que le impiden seguir con claridad la línea melódica de la obra.

La grabación es buena, pero creo que podría mejorarse, ya que el sonido del clave podía llegar con mayor nitidez. Es un error no mencionar para nada el tipo de instrumento que se utiliza en el disco. Hoy en día ello debería ser algo obligado en todo L. P. de estas características.

Ricardo Muti dirige la Orquesta de Filadelfia.

He observado, asímismo un error, ya que, en la contraportada figuran los **Duettos** al final de la segunda cara, tras la **Obertura.** En realidad se encuentran en la primera cara, tras el **Concierto Italiano.—P. C. C.**

BEETHOVEN: Sinfonía número 6, en Fa mayor op. 68 «Pastoral». Riccardo Muti. Orquesta de Filadelfia. EMI 067-003 501.

Después de ofrecernos el año pasado, con la misma orquesta, una versión de referencia de la **Séptima Sinfonía** (EMI 067-003 472), Muti nos defrauda en esta ocasión, no siendo suficientes algunas de sus mejores cualidades como director (fuerte personalidad y unidad de estilo), para hacer recomendable su **Pastoral,** llevada con una rapidez e inflexibilidad en los «tempi», brusquedad en el ataque y falta de delicadeza en el fraseo y en el tratamiento orquestal, totalmente alejadas del espíritu de la **Sexta Sinfonía.** En cuanto al sonido, la grabación es a menudo áspera y sucia y el prensado tiene ruidos de fondo. Buenos comentarios de carpeta.

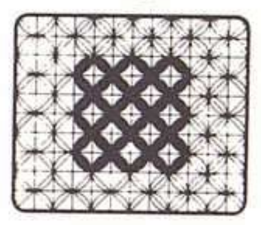
A falta de la versión de referencia absoluta debida a Giulini con la New Philharmonia (EMI), descatalogada en España, dentro de las editadas por separado del ciclo completo de sinfonías, recomendamos la extraordinaria de Karl Bohm con la Filarmónica de Viena, con un final de antología (DG 2530 142).—**T**

LUIGI BOCCHERINI: Concierto para violoncello y orquesta de cuerda, en La mayor. GIUSEPPE TARTINI: Concierto para violoncelo y orquesta de cuerda

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

LANZAMIENTO MES DE ABRIL 1981

ferysa



LISZT
Sonate en si mineur. Huit piéces.
Michael Rudy, pianist.
GRAND PRIX MARGUERITE LONG 1975
CAL 1685 (Calliope)
P.V.P.: 8958. Ptas.

OFFENBACH
Six Fables de la Fontaine. Six melodies.
Bruno Laplante, baryton
Marc Durand, pianist.
CAL 1881 (Calliope)
P.V.P.: 8958. Ptas.

DEBUSSI
Douze Etudes
Théodore Paraskivesko, pianist
CAL 1836 (Calliope)
P.V.P.: 895—. Ptas.

BACH
Partitas 1 - 6
Mireille Lagace, clavecin
CAL 1654/55/56 (Calliope)
P.V.P.: 2.685—. Ptas.

C.P.E. BACH
Trío Sonatas
Ars Rediviva Ensemble
1110640 (Cassion)
P.V.P.: 895—. Ptas.

MILHAUD - MALIPIERO
Violin concertos
Gertler, violin
Prague Symphony Orchestra
Dir. Smetacek
1101120 (Cassion)
P.V.P.: 895—. Ptas.

MONTEVERDI
Madrigals
Prague Madrigal Singers
Dir. Venhoda
1121306 (Cassion)
P.V.P.: 895—. Ptas.

HAENDEL
Sonatas for violin and harpsichord
Suk, violin
Ruzickova, harpsichord
4112321/2 (Cassion)
P.V.P.: 1.790—. Ptas.

RECITAL HANS HOTTER
Lieder from Schubert, Brahms, Loewe, Wolf
Michael Reucheisen, piano
BB 23037 (Acanta)
P.V.P.: 895—. Ptas.

RECITAL HANS HOTTER
Portrait of a singer
Rossini, Verdi, Marschner, Wagner
DE 22017 (Acanta)
P.V.P.: 895—. Ptas.

RICHARD STRAUSS
Also sprach Zarathustra, Op. 30
Don Juan, Op. 20; Till Eulenspiegel Op. 28
Tod und verklarung, Op. 24
HISTORICAL SERIES
Orchester des Reichssenders Berlin
Dir. Richard Strauss
DE 23055 (2 records)(Acanta)
P.V.P.: 895—. Ptas.

BARBIROLLI SOCIETY RECORDS
Tchaikovsky: *Romeo and Juliet* (NPO 1969)
Verdi: *Force of destiny,* overture (Halle 1957)
Berlioz: *Roman carnival,* overture (Hall 1967)
SJB 103 (Cassion)
P.V.P.: 895—. Ptas.

TH ART OF YOURA GULLER
BACH/LISZT
Prelude and fugue in A min.
Fantasie and fugue in G minor
and works by: Albéniz, Balbastre, Couperin, Daquin, Rameau & Scarlatti.
2106 (Nimbus Records)
P.V.P.: 950—. Ptas.

RACHMANINOV
Corelli variations.
Six moments musicaux
Martin Jones
2105 (Nimbus records)
P.V.P.: 950—. Ptas.

RELACION DE ESTABLECIMIENTOS DISTRIBUIDORES

SERVICIO DE ENVIOS POR CORREO: **Apartado 151036 de 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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

BRAHMS - WEBER
Sonata in F. min. Op. 120 No. 1
Grand duo concertant Op. 48
Jack Brymer, clarinet
David Lloyd, piano
2108 (Nimbus records)
P.V.P.: 950—. Ptas.

CHOPIN
Piano sonatas nos. 2 in B flat min. O. 35; 3 in B min. Op. 58
Vlado perlemuter, piano
2109 (Nimbus records)
P.V.P.: 950—. Ptas.

HISTORIC HARPSICHORDS
Picci, Macque, Merula, Kerll, Sweelinck, J. S. Bach, C.P.E. Bach.
Gustav Leonhardt
027-99795 (Deutsche Harmonia Mundi)
P.V.P.: 895—. Ptas.

JOHANNES BRAHMS
Ein deutsches requiem, Op. 45
Organ works
Helen Donath, Kurtwidmer
Ludwigsburg Festival Orchestra en Chorus
Wener Jacob, organ
Dir. Wolfgang Gonnenwein
157-99703/4 (Deutsche Harmonia Mundi)
P.V.P.: 895—. Ptas.

ALBERT LORTZING
Zar und Zimmerman
Lucia Popp, Hermann Prey, Werner Krenn, Adalbert Kraus, Karl Ridderbusch.
Bavarian Radio Choir, Munich Radio Orch.
dir. Heinz Wallberg
22424 JB (Acanta)
Album de tres discos
P.V.P.: 2.685—. Ptas.

CARL ORFF
Trionfo di Afrodite
E. Tarres, Grobe, Laubenthal, Becker..
Cologne Radio Choir and Orchestra
Dir.Ferdinand Leitner
DC 22454 (Acanta)
P.V.P.: 895—. Ptas.

LANZAMIENTO MES DE MAYO 1981

GABRIEL FOURE
Integral de sus Melodías
Esta integral está repartida en 6 discos Lp. con identidad propia y comercialización independiente. Los intérpretes de las Melodías son en toda la integral los siguientes:
Jacques Herbillon, barítono; Anne Marie Rodde, soprano; Theodore Paraskivesko, piano.

Melodies Op. 1-8
CAL1841 (Calliope)
P.V.P.: 895—. Ptas.

Mélodies Op. 18-43
CAL 1842 (Calliope)
P.V.P.: 895—. Ptas.

Mélodies Op. 46-58
CAL 1843 (Calliope)
P.V.P.: 895—. Ptas.

La Bonne Chanson Op. 61
Mélodies Op. 87
CAL 1844 (Calliope)
P.V.P.: 895—. Ptas.

Mélodies Op. 94-106
CAL 1845 (Calliope)
P.V.P.: 895—. Ptas.

La Chanson d'Eve
Les Duos
Mélodies Op. 2
CAL 1846 (Calliope)
P.V.P.: 895—. Ptas.

KODALY
Solo cello sonata

BRIDGE
Sonata for cello & piano
Christian Hocks, cello
Martin Jones, piano
2117 (Nimbus records)
P.V.P.: 950—. Ptas.

FRANCK
Prelude chorale and fugue
FAURE
Dolly Suite Op. 56
MENDELSSOHN
Allegro Brillant Op. 92
Cyril Smith & Phyllis Sellick
2120 (Nimbus records)
P.V.P.: 950—. Ptas.

BEETHOVEN
Eroica variation, Op. 35
LISTZ
Sonta in B min.
Vlado Perlemuter, piano
2125 (Nimbus records)
P.V.P.: 950-. Ptas.

MUSIC FOR BRASS
Welsh Brass Consort
Gounod, Debussy, Satie
GRABACION SUPER ANALOGUE MASTER
Reconocida por la crítica inglesa como una de las mejores grabaciones de agrupaciones de viento que se hayan realizado hasta la fecha.
45006 (Nimbus records)
P.V.P.: 950—. Ptas.

BEETHOVEN
Piano sonatas Vol I
Nos. 1 a 7, Op. 2, 7, 10
Disco de altísimo interés por la inmejorable calidad de su sonido, realizado bajo el sistema DIGITAL, SUPER ANALOGUE MASTER y DIRECT TO DISC RECORD (Disco de grabación directa). Se distingue también por su increible precio de 950—. Ptas. Lp., pues, en estos momentos, en el mercado español, los discos de grabación directa se están comercializando a más de 1.500—. Ptas. Lp.
Bernard Roberts, piano
DC 901 (Album de 4 Lps.)
P.V.P.: 3.800—. Ptas.

GEROGE FREDERICK HANDEL
Complete Harpsichord works
Primera integral de la obra para clavicordio que se presenta en el mercado español.
Eberhard Kraus, harpsichord, virginal, spinet
SM 93406/15 (Da Camera magna)
P.V.P.: 8.950—. Ptas. (Album 10 Lps.)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

y continuo en Do mayor (PV 31) y en Sol mayor (PV 120). Mitislav Rostropovich, violoncelo. Colegium Musicum de Zurich. Director, Paul Sacher. DDG, 25 30 974.

Conciertos barrocos y preclásico para violoncelo. Sumamente interesante —por el desarrollo del instrumento—, el de Boccherini; impecables —claro— los de Vivaldi; de «receta», el de Tartini.

Rostropovich es un musicazo indiscutible, pero la estética de estos **Conciertos** le viene estrecha a su técnica y a su expresividad; las cadencias son soberbias, pero inaceptables en estas obras. No existe una excesiva comunión espiritual entre solista y orquesta.

Hasta los maestros tienen sus limitaciones y, desde luego, el barroco veneciano lo es para Rostropovich.—**X. M. C.**

Franç Couperín, representante máximo del «estilo francés».

CIMAROSA: Concierto en Sol mayor para flauta, oboe y orquesta. VIVALDI: Concierto en Do mayor para flauta, oboe y orquesta. SALIERI: Concierto en Do mayor para flauta, oboe y orquesta. ALBINONI: Concierto a cinque para flauta, oboe y cuerdas, op. VII, número 5. Maxence Larrieu, flauta; Pierre Pierlot, oboe. Gran Orquesta Radio-Tele-Luxembourg. Louis de Froment, director. COLUMBIA «Aristocrate», SXL 27239.

Esta grabación de 1974 podría pasar por un disco interesado en dar a conocer la combinación de flauta y oboe en conciertos con orquesta. Y lo habría conseguido de no ser por el nivel artístico alcanzado, ciertamente muy justo. El director y la Orquesta, además de tocar de una manera poco refinada, grosera, no distinguen entre los diferentes estilos con que debe afrontarse una obra de Cimarosa o Salieri comparada con obras de Vivaldi o Albinoni. El tratamiento orquestal es idéntico, la acentuación sin cambios, la inspiración está ausente de estas versiones. Las obras, en sí mismas (y sobretodo las de Salieri y Cimarosa), tampoco son cimas del género, con lo cual todo el trabajo queda dentro de una ambigua mediocridad general. Lástima, pues la combinación flauta-oboe es muy atractiva por las sonoridades cercanas, pero netamente diferenciadas, en el color de ambos instrumentos. No obstante, su acertada edición dentro de una serie económica puede hacer que este disco cumpla su función de «divertimento» intrascendente, en el que los solistas, si bien están por encima del conjunto orquestal, tampoco destacan lo suficiente para hacer de éste un disco «de intérprete».—**S. B.**

COUPERIN, Ritratto dell'amore y otros conciertos. Thomas Brandis (violín), Heinz Hollinger (oboe), Aurele Nicolet (flauta), Josef Ulsamer y Laurenzius Stehl, violas de gamba; Manfred Sax (fagot), Christina Jaccottet, cémbalo, ARCHIV, 2533367.

Feliz síntesis entre el rigor de las formas italianas de la época y el frescor y la elegancia del más depurado «estilo galante» francés. Sin duda, las primeras grandes obras de cámara de Couperin.

Técnicamente perfecta, pero algo le falta de entusiasmo.

ARCHIV casi nunca decepciona, pero no está ésta entre sus mejores grabaciones.

Para mayor información sobre estas obras véase el estudio de mi compañero Pablo Cano sobre la integral de los conciertos en el número 481 de RITMO.

Versión excesivamente «francesa» de la música instrumental de Couperin.—**P. G. M.**

CHERUBINI: Quinteto de cuerda, Souvenir pour son cher Baillot. Quinteto Boccherini. I TL 70008. (disco de importación).

Haciendo un breve repaso del catálogo discográfico español, en el apartado dedicado a Cherubini y salvando las fluctuaciones de aquel, que ultimamente son descomunales, podemos encontrar hasta tres o cuatro obras. Haya pues que apresurarse a dar la bienvenida a éste disco de importación.

Luigi Cherubini ha sido y sigue siendo un compositor relegado a un segundo plano por haber tenido el honor, o la mala suerte, de vivir junto a uno de los músicos más populares de todos los tiempos. Así pues, sin querer ahora deshacer entuertos y tratando de ser un poco más justo, no estaría mal recordar que éste italiano afincado en París, hizo música (muchísima, dígase de paso) como **Médée, Les Deux Journées**, de la que se ha dicho que sin ella no habría sido compuesta **Fidelio**, o el **Requiem en Do menor** que, posiblemente guarde la misma relación con la **Misa Solemnis** del autor de Bonn.

El quinteto contenido en la presente grabación aunque, en principio, estuvo numerado, fue el único que compuso y a una edad bastante avanzada. Su construcción (Cherubini, al igual que Schubert, utiliza dos cellos) es de una gran solidez formal, con un tratamiento de las voces y una inspiración melódica mucho más que aceptables. Por consiguiente, habría que plantearse con cierta seriedad una recuperación, por lo menos digna, de ésta obra que, quizás por la abrumadora competencia de una música de cámara sin duda más rica dialecticamente, como la de Beethoven o Schubert, no ha podido llegar a manifestarse en su verdadera dimensión.

François Baillot fue el concertino de la agrupación que, en su propia casa, interpretó para Cherubini sus **Cuartetos.** Este, agradecidamente, le dedicó un movimiento de cuarteto que tituló **Souvenir pour son cher Baillot** . Esta hermosa pieza, compuesta en una línea cantábile que recuerda bastante a Donizetti, completa el disco.

En lo que se refiere a la interpretación, el Quinteto Boccherini está correcto aunque intuyo que una visión más interiorizada, no tan excesivamente elegante, sería necesaria una obra de la que es posible existan pocos puntos de referencia a nivel discográfico.

Conclusión: Disco muy interesante, aunque dicho esto con todas las reservas que se quieran a la hora de plantearse su adquisición. Es decir, comprable a partir de un cierto grado de «discofilia». Para discotecas más modernas, es probable que cosas como ésta deban de seguir estando en un segundo plano.—**P. G. M.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El pianista Alexis Weissenberg: irregularidad emocional en Chopín.

El **Andante Spianato** y **Gran Polonesa** marca el momento interpretativo más bajo del conjunto. Sonido percutivo, muy potente pero sin incisividad, inexistente articulación, suciedad en los trinos, marrulleo en el fraseo (tan importante en el «Andante»), omisión de transiciones, ausencia total de silencios y, sobre todo, un criterio interpretativo de un gusto mucho más que dudoso, son algunas de las características más sobresalientes de ésta versión.

En la **Polonesa-Fantasía**, lo menos malo del album, las cosas parecen estar un poco más en su sitio, con momentos incluso de palpable belleza. Las otras dos obras, menores, actuan de relleno y su nivel medio de ejecución es igual de mediocre. El sonido está casi al borde de lo inaceptable: Una vez más, el prensado es horroroso. Conclusión: Si Vd. quiere una integral de la obra para piano y orquesta de Chopin, piense en Arrau-Inbal y olvídese totalmente de todo lo que he dicho, si es que ha tenido paciencia para leerlo hasta el final.— **P. G. M.**

Otra versión de Chopín, la de director y pianista Daniel Barenboim.

CHOPIN: Conciertos para piano y orquesta números 1 y 2. Fantasía sobre aires nacionales Polacos, Op. 13. Andante Spianato y Gran Polonesa, Op. 22. Variaciones sobre «Lá, ci darem la mano», Op. 2. Polonesa-Fantasía, Op. 61. Krakowiak, Op. 14. Alexis Weissenberg, piano. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio (París). Dir: Stanislav Skrowaczewski. EMI 167-052 240 2

Interés de la publicación: Nulo. Weissenberg, que duda cabe, es un pianista de talla intelectual grande y técnicamente bien dotado. Pero estos hechos vienen empañados, muchas veces, por una irregularidad emocional en las ideas que plantea que resta casi todo el interés a una buena parte de los trabajos que realiza. Y, por desgracia, en ésta linea vienen enmarcando todos los que incluye éste album.

En los **Conciertos** salvo algún momento razonable, —movimiento lento del segundo, por ejemplo— el resto es desmesurado, altisonante y exento de todo tipo de poesía. Al Sr. Weissenberg habría que recordarle, de vez en cuando, (y en el concierto que dió en Madrid, no hace mucho tiempo, nos ofreció una verdadera lección de ello) que, fraseo, relación, dinámica, pulsación, articulación, sonido, etc, más que fines, son medios para decir algo. Eso pienso yo, por lo menos.

CHOPIN: Fantasía en Fa menor, Op. 49; Berceuse, Op. 57; Barcarola, Op. 60; Polonesa-Fantasía, Op. 61; Souvenir de Paganini; Variaciones brillantes Op. 12. Daniel Barenboim, piano. EMI CO63-002 461.

Cuatro piezas de madurez y dos inusuales composiciones de primera época constituyen el programa Chopin escogido para ésta grabación que, después de algunos años, EMI decide lanzar al mercado español, pues diversas casas discográficas españolas (DG, EMI, CBS) poseen un excelente catálogo de sus trabajos, tanto como pianista como director de orquesta.

Barenboim, artista discutido y algunas veces discutible, nos plantea en éste trabajo un Chopin sereno y meditativo, en una línea de interpretación romántica, pero sin ningún tipo de excesos. Realmente no era éste el Chopin que yo esperaba del pianista argentino que, normalmente, suele dar una visión más dionisíaca, tensa, contratada e incluso, algunas veces, desorbitada, del repertorio romántico, en general. Cierto es que en sus anteriores grabaciones Chopin para la misma firma —Los **Preludios** y las **Sonatas 2 y 3**— sigue una línea parecida, sobre todo en la primera, pero lo dicho anteriormente está confirmado, sin ir más lejos, en un irregular recital Chopin que, no hace mucho, le pude oir en Madrid.

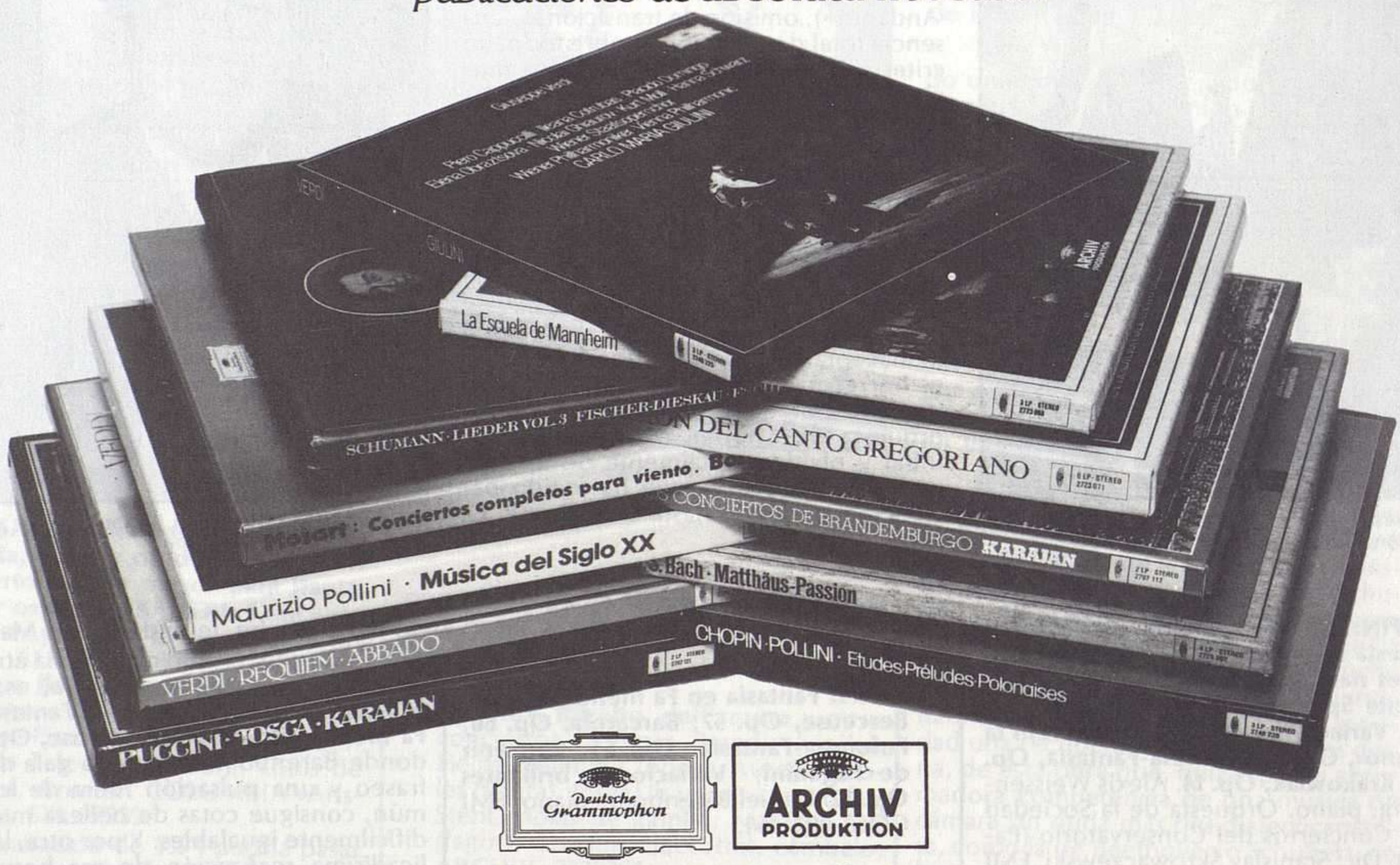
Con todo, lo que más me ha atraído del disco que ahora comento, es, por una parte, las versiones de la **Fantasía en Fa menor, Op. 49** y la **Berceuse, Op. 57,** donde Barenboim, haciendo gala de un fraseo y una pulsación fuera de lo común, consigue cotas de belleza musical difícilmente igualables. Y por otra, la delicadísima realización de esa hermosa, adolescente piececilla que es el **Souvenir** de Paganini. Particularmente interesante me ha parecido la manera de concebir la sección central de la **Fantasía** que, además de decirla de forma inefable, la convierte en un verdadero elemento perturbador de la línea apoteósica que parece marcar el superobjetivo de la obra. La interpretación de la **Barcarola, Op. 60,** me ha gustado menos por encontrarla poco sugestiva y algo lineal. En cuanto a la **Polonesa, Op. 61**, me quedo, sin paliativos, con la de Pollini (para DG). La grabación posee un buen sonido pero, una vez más, el prensado es francamente deficiente. Conozco el ejemplar inglés y la diferencia es abismal. Como anécdota puedo decir que de los, aproximadamente quince últimos discos EMI que he comprado, no menos de diez están mal prensados. Bien, así se mueve la Casa que vende los discos más caros en este país. Conclusión: Disco interesante por lo infrecuente de dos de las piezas que contiene y, por supuesto, por tratarse de un Chopin tampoco muy frecuente, pero de una gran talla.— **P. G. M.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

GRAN OCASION PARA LOS AMANTES DE LA MUSICA CLASICA

TODOS LOS GENIOS DE LA MUSICA EN OFERTA

Deutsche Grammophon-Archiv presenta a los amantes de la música clásica su gran **Oferta de Primavera** *compuesta por* **80 álbumes,** *entre los que se incluyen publicaciones de* **absoluta novedad.**



Hace sentir la música

Toda una antología de los genios de la música, que abarca desde el Canto Gregoriano hasta la Música de Vanguardia, a cargo de los mejores directores, orquestas, instrumentistas y cantantes. Todos estos álbumes se ofrecen a un **precio reducidísimo**, y Vd. puede **además** adquirir **a la mitad de su precio** tantos discos del catálogo general Deutsche Grammophon-Archiv como los contenidos en los álbumes que Vd. adquiera. Aprovéchese de esta ocasión única en los establecimientos especializados de discos. Solicite **catálogos e información.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

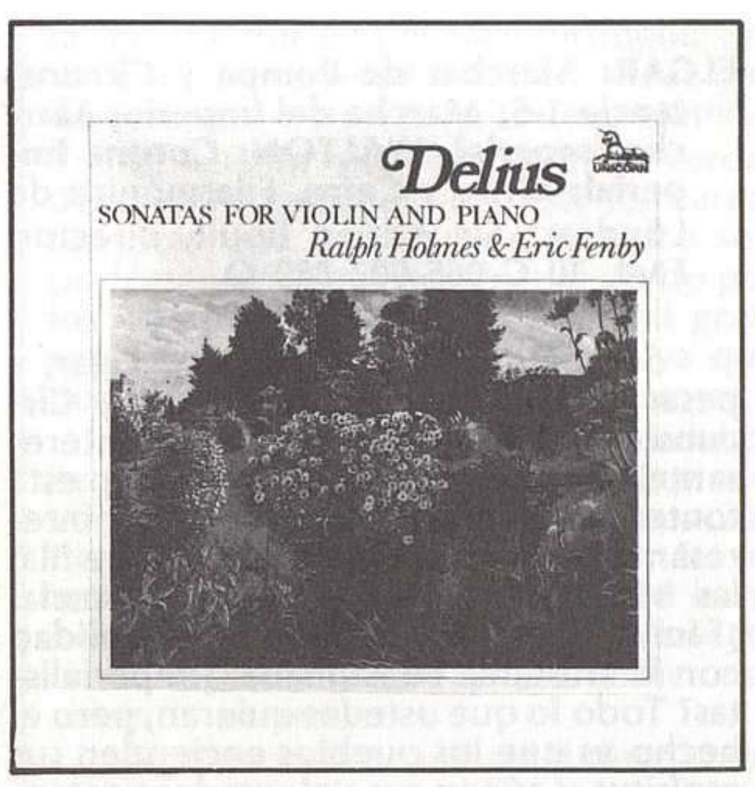
Debussy

DEBUSSY: El Mar. Nocturnos. Orquesta Filarmónica Checa. Dir: Jean Fournet. Supraphon OCL 16034. Disco de importación.

Cuando un determinado mercado decide aceptar sin condiciones un cierto objeto cultural hay que comenzar a precaverse de las consiguientes avalanchas, so pena de acabar profundamente aburridos. Y lo repito una vez más, esto es lo que parece ocurrir con una parte —que no con toda, por desgracia— de la obra orquestal de Debussy.

Así las cosas y para que no quede ningún atenuante, el disco que comento es de importación: un **Mar** más, acompañado, como no, de los **Nocturnos**. Ignoro si ésta versión coincide con la publicada en España por Discophon (41-62), pero en cualquier caso el concepto «disco de importación» en un país como éste, hay que aplicarlo con más rigor. Es decir, se trata de llenar lagunas, que las hay, y grandes y no de saturar innecesariamente. O bien de aportar al aficionado de élite versiones históricas que, por lo raquítico del mercado español, no puedan llegar a sus manos directamente desde él.

Creo que no es el caso de éste disco. Jean Fournet, director de indudable oficio, hace un **Mar** correcto, sin excesos, de refinadas sutilezas, muy cuidado todo, los planos sonoros, las texturas tímbricas, muy matizada la cantidad sonora, etc., pero... al que falta algo. Probablemente esa profundidad «atmosférica» que ya muchos nos han descubierto en bastantes ocasiones. Los **Nocturnos**, obligada cara B, están en la misma línea interpretativa que **El Mar**, aunque quizás en **Sirenas** se adivine un poco más ese toque mágico de una buena batuta impresionista. Con todo, lo mejor de ésta grabación es la soberbia realización de la O. Filarmónica Checa, un verdadero prodigio de perfección sonora y técnica de ejecución (sin duda, su época dorada, con el genial Ancerl de director titular). Conclusión: auguro poca venta a éste disco pues la competencia es grandísima no solo en cuanto a calidad interpretativa, sino en sonido, que en obras como las presentes es fundamental. Como referencias más válidas —sin poder hablar de la reciente publicación para CBS, de Maazel— tomaría las siguientes: Van Beinum, Concertgebouw; Giulini, Philarmonía; Munich Nacional RTF; Barbirolli, París y Barenboim, París.— **P. G. M.**



DELIUS: Sonatas para violín y piano (3). Ralph Holmes, violín; Eric Fenby, piano. UNICORN UNS 258. Disco importado, distribuidor: Ferysa.

A comienzos del presente siglo, la Inglaterra victoriana tenía cuatro compositores de importancia, de signo bien distinto cada uno de ellos: el hiperromántico Elgar, el místico y orientalista Holst, el costumbrista Vaughan Williams y el semi-impresionista Delius. Este último, nihilista, hedonista y aventurero, posee una apasionante biografía y su música entusiasmó a directores como Beecham o Barbirolli. Entre nosotros la difusión de su música ha sido escasa y ha contribuido poco o nada a un conocimiento ordenado de su obra: la edición 1977 del catálogo «Polcar» anotaba dos discos del compositor, comprendiendo el irrelevante **Concierto para piano en Do menor** (DECCA SXL 6435) y diversas piezas para cello y piano (DECCA SXL 29082), registros ambos descatalogados en este momento; un recital de Daniel Barenboim con la English Chamber Orchestra era más ilustrativo, ya que contenía las **Dos Piezas para pequeña orquesta** («On hearing the first Cukoo in Spring» y «Summer-night on the River»), el Intermezzo de la ópera **Fennimore and Gerda,** y las **Dos Acuarelas** (DG 2530 505). El presente disco no resuelve esa situación de desorden, ya que su edición estaría más que justificada en latitudes donde el conocimiento de la obra de Delius fuera amplio, y no en un mercado en el que piezas como **Appalacchia**, **The Mass of Life**, **Brigg Fair**, **A Village**, **Romeo and Juliet**, el **Requiem o Koanga** continúan siendo ignoradas.

Escritas en 1914, 1923 y 1930, las tres **Sonatas para violín y piano** se enmarcan en un arco cronológico relativamente poco diferenciado: Delius había iniciado su carrera compositiva hacia 1885, a los ventitres años de edad, y, aunque era un estimable violinista, no abordó la creación para violín y piano en forma sonatística hasta los cincuenta y dos años. Se puede decir, por tanto, que las tres obras del presente disco responden a una estética final. Como detalle común a las dos primeras piezas debe mencionarse la peculiar técnica del esfumado pictórico por la que Delius muta los enérgicos primeros movimientos en tiempos lentos.

La presencia de Eric Fenby como pianista de éste registro confiere al mismo un importante valor de autenticidad: Fenby fue amanuense del compositor desde los años 20, cuando una sífilis contraída de joven dejó a Delius paralítico y ciego. En un impresionante relato que antecede a la **Primera Sonata,** Fenby describe cómo Delius dictaba sus obras y en particular la **Tercera Sonata,** íntegramente transcrita por el amanuense. La grabación, de 1972, posee una estupenda proyección del sonido. En 1980 volvió Fenby a grabar estas obras para EMI, siendo Menuhin el violinista. Ralph Holmes, en este disco, exhibe técnica y entusiasmo, pero no creo que domine ese arte de la acentuación tan especial para tocar adecuadamente la nada fácil música de Delius. En cualquier caso, se trata de un disco importante por su novedad y su intrínseca calidad musical, aunque su presentación en inglés, sin transcripción tampoco de la narración de Fenby, y su desconexión con el resto del «corpus» creativo del compositor lo hacen escasamente mayoritario. Conclusión: Manjar para «gourmets» no tradicionales.—**J.L.-P.A.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ELGAR: Marchas de Pompa y Circunstancia 1-5; Marcha del Imperio; Marcha Imperial. WALTON: Corona Imperial; Orbe y Cetro. Filarmónica de Londres; Sir Adrian Boult, director. EMI, 10 C 065-002 889 Q.

Se suele decir que Edward Elgar, a pesar de sus **Marchas de Pompa y Circunstancia,** dejó una obra muy interesante. Es hora ya de acabar con esta tontería: Elgar dejó una obra muy interesante en la que están, y en primera fila, las **Marchas de Pompa y Circunstancia.** ¿Fáciles? Lo fácil es confundir la facilidad con la artesanía consumada. ¿Imperialistas? Todo lo que ustedes quieran, pero el hecho es que los pueblos encienden sus espíritus y aúnan sus voluntades cantando y no cosas de Schoenberg, sino himnos y marchas: bienaventurados los ingleses, que pueden cantar las de Elgar. En cuanto a William Walton, su obra es más irregular que la de Sir Edward, pero su música ceremoniosa es —por lo menos aquí— casi tan buena.

Sir Adrian Boult tiene justa fama de elgariano. En los pasajes heroicos consigue resultados excepcionalmente brillantes. Cuando hay que remansarse y «cantar» me ha parecido que se precipita un poco, pero es privilegio de cada quién entender la pompa y circunstancia a su manera.

La grabación original, sumamente espectacular. El prensaje español, irregular. Conclusión: Inglaterra hizo bien en esperar que todos cumplieran con su deber.—**J. R. R.**

HANDEL: Water Music (completa). Orquesta de Cámara de Praga: Charles Mackerras. EMI (Serie Angel), 10 C 067-003 271 Q.

Frente a la importante producción de óperas y oratorios legada por Handel, es éste un ejemplo de música circunstancial, ocasional, tan propia del Barroco y el Clasicismo; es decir, la época del músico vasallo, aún no magnificado por la Revolución y el Romanticismo. Su altura demuestra que ocasionalidad equivale a trivialización. En todo caso, se trata de una partitura que no ha llegado a nosotros de primera mano handeliana, y su origen se vela por la anécdota legendaria. El «hándicap» de cualquiera nueva grabación de la misma consiste en lo a menudo que ha sido llevada al microsurco.

El «apriorismo» favorable está fustificado, conociendo la habitual incursión de Mackerras «chez» Haendel (nuestro mercado presenta hoy su **Judas Macabeo** y **Saúl,** ambos en Archiv): ¿no había de interrogar esta partitura como lo ha hecho con el **Mesías?** Me pregunto si no cabe perplejidad si se señala como gran virtud de esta interpretación la evidencia de dos negaciones: deslirización y prescindencia de lo espectacular. Es decir, se purifica aquí ese Handel de superproducción, acentuando contrastes y practicando una relectura (estricta y poética reinterpretación) lejana a la tendencia romanticoide en que se ha hecho caer a tanta literatura barroca, desvirtuando y edulcorando la dignidad de su mensaje. Mackerras (como Marriner, como Bonynge) sabe recuperarnos un Handel ortodoxo fiel, matizadísimo, y al mismo tiempo vivo y con nervio. Esta ortodoxia es necesaria para ir redescubriendo el Barroco, como lo es, para lo mismo, la heterodoxia de un Harnoncourt. ¿Nos cegará el entusiasmo al calificarlo como bueno?

Esto es Handel ciento por ciento. Se ruega su prometedor **Mesías** —que desconozco— y esa magnífica recreación de una queja colectiva que es su **Israel en Egipto.**

Por cierto: ¿Qué hacía Mackerras con Supraphon y la estupenda Orquesta de Cámara de Praga? ¿A la búsqueda de su Janacek querido, del que ya señaló nuestro compañero Pérez de Arteaga que es campeón en Occidente, demostrando, al acudir a Handel, que la fidelidad no es necesariamente exclusividad?.—**S. M.**

EL ARTE DE MARIO LANZA (ANTOLOGIA). R.C.A. - RL - 42. 334 (3).

Resulta difícil, en el caso de Mario Lanza, comprender su éxito y su fama como cantante, pues oída la antología, este fenómeno habría que buscarlo en otros aspectos, ya que no en el arte del bien cantar.

Nos encontramos frente a una magnífica voz, pero exenta de cualquier tipo de técnica, y de dudoso gusto interpretativo.

El álbum que nos ocupa, de contenido heterogéneo, comprende desde arias y dúos famosos de óperas, hasta dulzonas canciones propias de comedias musicales de la época, pasando por arreglos de melodías clásicas y sazonando todo ello con canciones napolitanas de muy conocido eco.

Del acompañamiento y cantantes de apoyo, al margen de no presentar ninguna relevancia, sólo podemos decir que existen, pero dado que el volumen no viene acompañado de libreto ni reseña alguna, desconocemos sus nombres, y por tanto, nada más podemos decir. Estamos ante una presentación deficiente, ya que si algún interés tendría la grabación, sería el aspecto documental de su contenido.

Sobre la calidad de grabación, pese al reprocesado, poco bueno se puede apreciar, amén del prensado falto de esmero y calidad. Nos encontramos, por tanto, frente a un álbum de exclusivo interés para el coleccionista indiscriminado, o para la nostalgia a ultranza y en su defecto, para una nostalgia no del todo bien informada.—**T.**

Mozart: hay dudas de que la «Sinfonía 37» sea suya.

MOZART: Sinfonías números 35 al 41. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Jean-Francois Paillard. RCA RL-40837, 3 discos.

Singularidad de este álbum es que contiene la breve **Sinfonía número 37** (un Adagio y un Allegro), que rara vez se ha grabado debido a las serias reservas sobre su paternidad mozartiana. Paillard es conocido como excelente intérprete de la música del XVII y de la primera mitad del XVIII, particularmente de la francesa, por lo que ha sido una agradable sorpresa descubrir también en él a un estupendo mozartiano: su Mozart es de una musicalidad sin la menor fisura y de una realización técnica absolutamente ejemplar. La humildad parece la base de su planteamiento: servir a la música sin la menor tentación exhibicionista. Confiere a la música un tono general de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

madurez, de serenidad reflexiva, de lo cual es indicio externo la morosidad de sus «tempi» (salvo en el primer movimiento de la **Júpiter**), pero no se extiende demasiado —igual que J. Krips— en los andantes, que nunca son —como en B. Walter o Barenboim— adagios.

La maravillosa English Chamber —orquesta obviamente superior a la suya— actúa aquí de modo maravilloso: no se sabe qué admirar más, si su conocimiento estilístico, la perfección de su ajuste o el terciopelo de su sonoridad. La grabación es fiel y de amplia perspectiva, pero el prensado acusa ciertos defectos, por fortuna aislados.

De tal o cual sinfonía pueden encontrarse interpretaciones aún más convincentes a cargo de los tres directores citados o de Bohm, pero de la colección de las últimas presentada así en álbum no hay ahora en España ninguna tan recomendable como ésta.— **T.**

La cantante Joan Sutherland con Karl Bohm.

PUCCINI: Sour Angélica. Joan Sutherland («Suor Angélica») Christa Ludwig («La Princesa»). Coro de la Opera de Londres y National Philharmonic Orchestra. Director Richard Bonynge. DECCA SET 627.

Desde su estreno en el Metropolitan Opera House, el 14 de diciembre de 1918, junto con Gianni Schicchi e Il Tabarro, formando el tríptico pucciniano, **Suor Angélica** ha representado un intento de aproximación del autor en el campo de la música impresionista; pero la descripción del ambiente del convento, donde transcurre la obra, es realizado con morosidad, lo que conlleva a que la obra, que, por otra parte, está falta de situación dramática, resulta falta de fuerza en su conjunto.

No ayudan a mantener la fuerza existente ni Richard Boninge, como director, ni las protagonistas vocales, Joan Sutherland y Christa Ludwig. Admirable la labor hecha por Bonynge en el campo de la música donizettiana y belliniana, pero creo que el verismo no es lo suyo, y no logra de la orquesta la suficiente garra descriptiva (muy patente en el diálogo de «Sor Genoveva» o en el pequeño intermedio, mientras «Suor Angélica» prepara las hierbas). Bonynge conduce la Orquesta, pero no la recrea ni remarca aquellos momentos de gran inspiración en que la música arrastra.

No voy a descubrir ahora las cualidades de Joan Sutherland y Christa Ludwig, pero es patente que ninguna de estas dos magíficas cantantes son pucciniana. Sutherlan me ha convencido normalmente en sus interpretaciones de Donizetti, Bellini e incluso Rossini, pero ni por sus condicionantes vocales ni por los interpretativos puede asumir «roles» pucciniano; a su voz le falta volumen, intensidad dramática y esa vida interna nesaria. También he admirado las versiones de Christa Ludwig en otros campos (Mozart, etc.); pero cuando se ha adentrado en la música italiana, como ya ocurrió en **Norma** (EMI), se demuestra que no es lo suyo. A su voz le falta fuerza, queda empalidecida y no tiene ni el señorío ni la ductilidad de otras intérpretes, como, por ejemplo, Simionato (DECCA). Cumplen el resto de los intérpretes, con especial mención de Isobel Buchanan.— **A.V.**

J. P. RAMEAU: La Princesa de Navarra. Solistas, Coro y Orquesta Barroca del English Bach Festival. Nicolas Mc Gegan, director. ERATO 60.459.

He aquí un disco de extraordinario interés y que sin embargo, ojalá me equivoque, no va a tener la resonancia que merece.

Se trata de la comedia-«ballet» de Rameau, **La Princesa de Navarra** compuesta, precisamente, con motivo de la boda de María Teresa de España con el Delfín, Luis de Francia, hijo de Luis XV, en 1745.

Esta obra participa de todas las cualidades que tienen otras composiciones de Rameau nacidas en semejantes circunstancias. Es música de extraordinario frescor y vitalidad, compatibles con una gran elegancia y nobleza, pudiendo hablarse, en determinados momentos, de una cierta sensualidad.

Hoy se ha adelantado muchísimo en la investigación y podemos saber perfectamente como debe interpretarse esta música. Por ello es fácil distinguir entre una buena versión y una lectura que no se ajuste a las normas interpretativas.

La versión que nos ocupa es verdaderamente espléndida. Todas las características que he citado más arriba son perfectamente puestas de manifiesto por los intérpretes. Debo confesar mi grata sorpresa al escuchar este disco, ya que desconocía en absoluto a los mismos.

Especialmente afortunada es la labor orquestal. En cuanto a los intérpretes vocales, en general, prefiero la actuación de las solistas. El coro, soberbio. En un mercado como el español donde hasta hace poco Rameau era casi un perfecto desconocido hay que aplaudir ediciones como la presente.

Siguiendo la escucha del disco, cabe imaginarse perfectamente lo que tuvo que ser, por su esplendor, la serie de festejos organizados con motivo de la boda, que tuvieron lugar en Versalles.

Lástima que el sonido no sea nada del otro mundo, resultando en general, algo confuso. Las notas de Lionel Sawkins resultan de sumo interés.—**P.C.C.**

Zubin Mehta elige la versión «rossiniana» de la «Sinfonía en Do».

SCHUBERT: Sinfonía número 6 en Do mayor D. 589. Obertura «El arpa mágica». Música para «Rosamunda»: números 2, 5 y 9. Orquesta Filarmónica de Israel. Zubin Mehta, director. DECCA, SXL 6891.

Evidentemente, de dos formas de interpretar la pequeña **Sinfonía en Do,** de Schubert, Mehta ha escogido la «rossiniana», para dejar un poco de lado la más introspectivamente schubertiana. Sus «tempi» son alegres, graciosos («Allegro» inicial), pero la textura orquestal no es nítida: quizás debido al sonido (poco claro) o a la propia Orquesta (buena, pero no de las mejores), quedando borrosa en muchos casos, sobre todo en las intervenciones del timbal. El segundo movi-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

miento, «Andante», bien dicho, pero sin especial encanto ni emoción. El «Scherzo», bastante rápido, resulta poco refinado en la cuerda, aunque con buena modulación de intensidades sonoras. En cuanto al «Finale», «Allegro moderato», la indicación parece no existir para Mehta, pues de «moderato» no tiene nada. Es llevado tan velozmente que no permite la debida exposición de los temas con delicadeza y lirismo. En fin, una lectura de la **Sinfonía número 6** no mala, pero tampoco trascendente. Mejor, en el catálogo español, la de Karl Bohm (DG 2530422), que además se complementa también con la **Obertura y música de «Rosamunda»**. Mehta, en la **Obertura «El arpa mágica»**, acierta más en el «tempo», pero todavía está un poco precipitado. Hubiera sido de desear, como en la **Sinfonía**, algo más de morosidad en los bellísimos temas schubertianos, que pasan rápidamente sin que se les preste mayor atención. Mejor, en conjunto, los números de «ballet», llevados también con más tranquilidad.

En resumen: el binomio Filarmónica de Israel-Mehta debe tomarse las cosas con más calma para ofrecernos en el futuro un Schubert meior.—**S. B.**

Schubert: dos sonatas para piano de muy distintos estilos.

SCHUBERT: Sonatas para piano en La menor, D. 845, y en **Mi mayor, D. 157**. Radu Lupu, piano. DECCA, SXL 6931.

Estas dos **Sonatas** de Schubert pertenecen a dos épocas totalmente distintas de la vida del compositor, como indica su número clasificatorio del catálogo de Otto E. Deutsch, y como puede deducirse de su escucha de un modo inmediato. La **Sonata D. 845** es una obra madura, profunda, espiritual, mientras que la **D. 157** es alegre y juguetona, pero un tanto más superficial. A ambos estilos se adapta con eficiente técnica y gusto depurado el pianista Radu Lupu, quien interpreta sin añadir ni el fuego romántico de algunos ni el frígido clasicismo de algún otro intérprete. Son obras cuya escucha resulta grata, en una versión pulcra y con un prensaje y un sonido francamente buenos.—**I.T.**

TELEMANN: Cuatro Conciertos para trompa. Daniel Bourgue, trompa. Ensemble Instrumental de France. Jean-Pierre Wallez, violín. André Fournier, segunda trompa: Columbia «Aristocrate», SXL 27180.

Daniel Bourgue es un solista de trompa con sonido redondo, afinado, no especialmente dulce y algo borroso (en parte, debido a la grabación), que interpreta discretamente, acompañado sin más por una orquesta de cámara justa en el ataque, pero «sosa», el **Concierto en Re mayor**, el **Concierto en Si bemol para dos trompas**, el **Concerto grosso en Re mayor para trompa y violín**, y la **Suite en Fa mayor para dos trompas, dos violines y bajo**, de Telemann.

Sin embargo, ante la terrible escasez de obras de Telemann que presenta el catálogo español, este disco se hace recomendable para quienes deseen escuchar versiones originales de obras que suelen ser interpretadas muchas veces por trompeta. Esperamos que las Editoras se animen a publicar sus grabaciones de Telemann extranjeras (Archiv acaba de reeditar, en Alemania, la **Musique de Table** y **Der getreue Music-Meister** completas) y rindan el debido homenaje a tan gran compositor, que en su olvido sólo tiene parangón con Gluck.

El violín solista de esta grabación se conduce correctamente, con gracia y vivacidad, dando variedad a estos bellísimos **Conciertos**. En suma: aunque no una interpretación genial (grabada en 1973), están en consonancia con su precio y su relativa rareza.—**S.B.**

VERDI: Oberturas de «Aida», «Aroldo», «La forza del Destino», «Luisa Miller», «Nabucco» e **«I vespri siciliani»**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Claudio Abbado. RCA RL-31378.

Siempre es bienvenido un buen disco de oberturas de Verdi, aunque no sean (más que en un par de casos: **Vespri, Forza**) «obras maestras». La novedad absoluta es la obertura de **Aida**, escrita para el estreno milanés de la ópera, y que duerme en un justificado olvido, pues el

Claudio Abbado: mejor en las versiones completas de ópera que en las «Oberturas»

magnífico estreno del Verdi de aquella época no basta para conferir sentido a tal construcción.

Contábamos ya en España con tres excelentes ediciones de este repertorio: Markevitch (Philips), Muti (EMI) y Karajan (edición completa, DG). Abbado, uno de los primerísimos verdianos actuales, viene a sumarse a los anteriores, colocándose a parejo nivel. Aunque sus interpretaciones son espléndidas, irreprochables en la realización y en el espíritu, es curioso (e igual le ha pasado a Muti) que en sus grabaciones de ópera completas suele dirigir a Verdi aún mejor, diríase que con mayor concentración y expresividad, más «inmerso» en el universo verdiano

Muy flojo el sonido. Apagado en cuanto a volumen, sin brillo, con los agudos muy filtrados y con apreciable ruido de superficie. Tengo referencias de que la edición inglesa suena «muy bien». El «corte» español es, pues, muy deficiente. Si sonase bien sería tan recomendable como el disco de Muti.—**A.C.A.**

VERDI: Canciones. Klara Takacs, mezzosoprano. Sandor Falvai, piano. Hispavox-Hungaratoh S-60. 541.

El único interés de esta grabación reside exclusivamente en el conocimiento de las canciones en ella contenidas.

Canciones de muy bella factura, que en alguna ocasión nos recuerdan la actividad operística de Verdi. Pero la inter-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

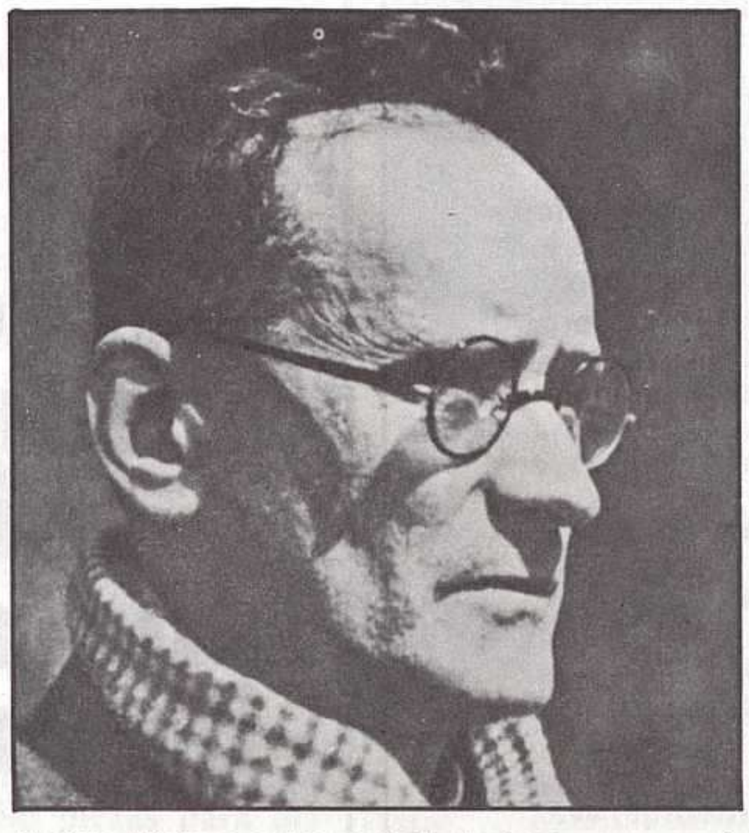
pretación de estas obras, resulta decepcionante por una voz mal definida en cuanto al registro arquetipo, y afectada de una técnica nada depurada que la imposibilita para aproximarse al mundo del compositor. Y aún nos queda la duda de si pudiera aproximarse a otros estadíos de ésta forma musical de mantener la cantante el momento vocal.

En cuanto al acompañamiento, hay que decir en buena ley, que su hacer es discreto sin más, aunque la escritura pianística no requiera grandes excelencias.

La presentación del disco viene acompañada de los textos cantados sin traducción, y aunque el comentarista de la portada subraye la escasa calidad de los mismos, resultaría deseable que a través de una objetiva traducción, el aficionado pudiera conocer su contenido, y así contrastar su criterio.—**T.**

WEBER: Primer concierto para clarinete y orquesta, en La menor, op. 73. Concertino para clarinete y orquesta, en Do menor, op. 26. ROSSINI: Introducción, tema y variaciones para clarinete y orquesta, en Do menor. Disco Columbia SXL 27267. Aristocrate. Guy Deplus, clarinete y la Orquesta Sinfónica de la O.R.T.F. Nord-Picardie. Director: Yoav Talmi.

El clarinete es un instrumento transcendental dentro de la historia de la música europea. Su aparición coincide con la necesidad de los compositores de expresarse con una nueva sensibilidad, con un lenguaje nuevo, que diera cabida a las inquietudes, melancolías, matices amorosos y misteriosos propios de un movimiento que iba a transformarlo todo: el Romanticismo. Esta nueva sensibilidad se anunciaba en todas las artes desde mucho antes del fin del siglo XVIII, y no es sorprendente, por lo tanto, que encontremos al clarinete ya en las obras instrumentales de compositores de la escuela de Mannheim, aunque su verdadera función «sensible» la vemos sólo en las últimas obras de Mozart y Haydn. No es de extrañar, pues, que fuera Weber, el pintor del misterio romántico germánico, el Friedrich de la música alemana, quien sacara de este instrumento todas sus posibilidades evocadoras (como hicieron también, a su manera, Schubert, Ludwig Spohr y otros muchos) con dos imperecederos **Conciertos** y un delicioso **Concertino**. De estas obras figuran en esta grabación la primera y la última, en una versión deliciosamente romántica, a cargo del excelente Guy Deplus, cuya capacidad de matización y sutilidad corren parejas con una técnica excelente y una sensibilidad muy adecuada.



Anton Weber extraye del clarinete sus posibilidades evocadoras.

Figura en la grabación también una graciosa pieza de Rossini, una de sus piezas instrumentales más divulgadas (aparte de sus chispeantes **Oberturas**). Aquí el panorama cambia, pues el compositor prefiere utilizar el aspecto brillante y decorativo del clarinete (aspecto que también figura en los **Allegros** de Weber) para presentarnos una de sus típicas melodías de corte operístico y variarlas luego con gran profusión de ornamentos.

Acompaña al proficiente solista la Orquesta Sinfónica de la O.R.T.F. Nord-Picardie, conjunto un tanto demasiado solemne y grávido, que quita algo de brillantez y ligereza a estas obras con entradas contundentes y poca matización sonora.—**I.T.**

sus discos a su justo precio

Escorial, 100 • Tel. 214 09 04 • BARCELONA

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

	Pág.
BACH: Las cantatas completas	38
BACH: Chacona (Rubinstein)	39
BACH: Concierto italiano (Lagacé)	39
BEETHOVEN: Sinfonía Pastoral (Muti)	39
BOCCHERINI: Concierto para violoncello (Rostropovich)	39
CIMAROSA: Concierto para flauta, oboe y orquesta Froment	42
COUPERIN: Ritratto del ' amore (Bradis, Hollinger, Nicolet, Ulsamer, Sthel, Sax y Jaccottet)	
CHERUBINI: Quinteto de cuerda (Quinteto Bocherini)	42
CHOPIN: Concierto para piano y orquesta (Weissemberg, Skrowaczew)	43
CHOPIN: Fantasía, Berceuse, Barcarola (Baremboim)	43
DEBUSSY: El Mar, Nocturnos (Fournet)	45
DELIUS: Sonatas para violín y piano (Holmes, Fenby)	45
DE PABLO: Portrait Imaginé (Encinar)	35
ELGAR: Marchas de Pompa y Cincunstancia (Boult)	46
HAENDEL: Walter Music (Mackerras)	46
EL ARTE DE MARIO LANZA (ANTOLOGIA)	46
MOZART: Sinfonías 35 al 41 (Paillard)	46
PUCCINI: Suor Angélica (Sutherland, Ludwig, Bonynge)	47
RAMEAU: La Princesa de Navarra (Mc Gegan)	47
SCHUBERT: Sinfonía número 6 (Mehta)	47
SCHUBERT: Sonatas para piano (Lupu)	48
TELEMAN: Cuatro Conciertos para trompa (Bourge, Wallez, Fournier)	48
VERDI: Oberturas (Abbado)	48
VERDI: Canciones (Takacs, Falvai)	48
WEBER: Concierto para clarinete (Deplus, Talmi)	49

IMPORTANTE EMPRESA DISTRIBUIDORA DE PRODUCTOS MUSICALES

PRECISA

DELEGADOS COMERCIALES EN TODA ESPAÑA

Aquellas personas interesadas en esta oferta pueden dirigirse por escrito al **Apartado 5402 de Barcelona**. Preferiblemente los candidatos deben tener las siguientes características:

— Conocimientos del mundo de la música clásica, a nivel de aficionados (discos, libros, etc.).

—Conocimiento de los establecimientos musicales de su zona.

—Afinidad para la venta y promoción de artículos de carácter cultural.

Los puestos que se ofertan ofrecen:

—Incorporación en jóven y dinámica empresa, con artículos exclusivos para su venta en España.

—Amplias posibilidades de venta por la novedad de gran número de nuestros artículos.

—Interesantes ingresos conómicos, siempre de comisiones sobre las ventas.

Una colección de música clásica inimitable ahora a precios incomparables

Venga a conocer más ampliamente la Oferta Primavera '81 de Philips Música Clásica.

La mejor colección de álbumes jamás presentada: 18 volúmenes de absoluta novedad y el más completo catálogo de autores e intérpretes ahora a un precio sumamente reducido.

Además, al adquirir cualquiera de estos álbumes, Vd. puede llevarse otro, que contenga el mismo número de discos, a mitad de precio.

Una ventaja que se extiende también a todo el catálogo Philips Música Clásica de discos y musicassettes.

Aproveche esta excepcional ocasión; En su establecimiento especializado obtendrá una amplia información así como folletos de esta Oferta de Primavera.

Oferta limitada en tiempo y número de ejemplares.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Libros y partituras

Obras pianísticas de los compositores catalanes.

ASSOCIACIO CATALANA DE COMPOSITORS: Llibre per a piano. Barcelona 1980.

La Associació Catalana de Compositors decidió invertir la subvención que el Ministerio de Cultura les concedió para 1979, en un volumen que incluye obras para piano de sus asociados. Todos los textos se reproducen en catalán, castellano e inglés. El diseño del libro se ha hecho presentando en cada página una foto y breve biografía del compositor y en las siguientes el catálogo de obras indicando año de composición, título, duración, conjunto instrumental, editora de la partitura y fecha, lugar, agrupación, solista y director de la primera interpretación; a continuación se reproduce la obra seleccionada.

El **Llibre per a piano** incluye piezas de las estéticas más divergentes, entre los compositores de más edad podemos encontrar a un compositor romántico (Blancafort), un «naif» (Mompou) y un heredero del serialismo (Homs). Algunas obras exigen cinta magnetofónica (Lewin Richter), otras piden una preparación previa del piano (Bofill) y varias utilizan mazas y artilugios para actuar directamente sobre el encordado. Las grafías son también variadas, desde las tradicionales hasta el sorprendente manuscrito de Brovic. La impresión varía; desde la reproducción de tipos musicales hasta la reproducción directa del manuscrito. El volumen cumple pues su intención de proporcionar una información acerca de la situación actual de la composición musical en Catalunya.

Ya que, al parecer, se van a grabar varios discos con estas obras, habrá ocasión posterior de comentar, una por una, todas y cada una de las composiciones. Será entonces el momento de meditar sobre la verdad de las afirmaciones acerca del excelente momento de la composición catalana, como lo hiciéramos con ocasión de las ediciones de asociados de la ACSE.

Un grave defecto de esta edición es lo incómodo del manejo del volumen con sus mil setecientos cincuenta gramos de peso, para el pianista que desee interpretar sólo una obra de las incluídas. Dado que la encuadernación es rústica, nada obstaría que se hubieran presentado dos volúmenes. Por lo demás, la impresión es clara, el papel es excelente, la presentación agradable (debida a A. Rafols Casamada y a Núria Tremoleda), y su edición es evidentemente oportuna.

Queda un último resquemor sobre la idoneidad de seleccionar sólo piezas para piano, pero ése es un criterio elegido por los propios compositores y poco he de decir al respecto. —**X. M. C.**

FRANCO DONATONI: Algo, dos piezas para guitarra. Edizioni Suvini Zerboni, Milán, 1978.

Estas dos composiciones de Donatoni (cuyo título nos hace recordar una obra anterior de Carlos Cruz de Castro, **Algo para guitarra**) están escritas en 1977, y dedicadas, la primera a Ruggero Chiesa (que ha realizado la digitación) y la segunda a Oscar Ghiglia. Como en otras muchas de sus obras, el autor se esfuerza en una escritura muy cuidada y detallista, a veces excesiva (como en los grupos irracionales que modifican constantemente la métrica sin demasiada virtualidad). Emplea series dodecafónicas que se presentan troceadas, interrumpidas, manteniendo a veces sólo células de intervalos característicos. Esta interválica, cortada a cada paso por silencios, recuerda a veces el estilo weberniano de los años sesenta. Donatoni se esfuerza, no obstante, en compensar esta aridez y minuciosidad con una máxima variedad tímbrica y – en la segunda pieza – con pasajes de absoluta regularidad rítmica. –**R. B.**

Strauss, componiendo su ópera «Die schweigsame Frau».

JEAN CLAUSSE: Ricardo Strauss. Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1980, 141 págs.

Dada la escasez de material español sobre Ricardo Strauss (la única obra importante, ya muy antigua y agotada, la de Otto Erhardt, publicada en Buenos Aires en 1940, años antes de la muerte del compositor, es insuficiente e inencontrable), hay que dar la bienvenida a este modesto trabajo. El biógrafo se siente muy unido al compositor (al que conoció en su niñez), y hace de él una cordial apología, incluso de los aspectos menos apologizables de Strauss. El autor decide, para esta apología, arremeter violentamente contra los que no gustan de la música de Strauss, llamándoles pedantes y otras cosas por el estilo. Por lo demás, el libro narra animadamente la vida del compositor y hace unos breves y a veces demasiado anecdóticos análisis de sus obras. La lectura es fácil. Es lástima que, ya que los elementos biográficos están siempre en primer término, el autor no haya utilizado fuentes más directas (como las **Memorias** de Alma Mahler) para iluminar algunos aspectos que quedan totalmente en la sombra.

Una discreta traducción debida a María de la Paz Díaz González, y una sucinta bibliografía (a la que debieran haberse añadido las publicaciones en español) completan el libro. — **R. B.**

AGUSTIN GONZALEZ ACILU: Libro de los proverbios (Cap. VIII), para cuatro solistas y coro mixto. Editorial de Música Española Contemporánea, Madrid, 1981.

Se publica ahora este **Libro de los Proverbios**, escrito en 1973 y que es una de las obras más hermosas de Agustín González Acilu. El texto bíblico es tratado según la peculiar técnica vocal del autor, que tiende no sólo a diversificar hasta el máximo los timbres y modos de ataque de la voz humana, sino a utilizar esa variedad con finalidades constructivas. El repertorio de posibilidades que González Acilu establece para la voz (desde la entonación cantada hasta el silbido, el bisbiseo o la falta de fonación) no se hace en virtud de una pura riqueza de color, sino que, por el contrario, atiende a determinado tipo de simbolización fonética del texto: que la voz ascienda o descienda gradualmente, que se articule más o menos velozmente, que entone claramente las palabras o que se ahogue sobre determinados fonemas, todo ello responde a un modelo de construcción en que el significado y el significante encuentran su expresión única en la emisión fónica. Creo importante señalar también el valor de *gesto* que tienen muchos de estos tipos de emisión: a pesar de tratarse de una obra perfectamente de concierto, la *escena ideológica* de la acción parece manifestarse en la actitud vocal de los solistas y del coro. Recordamos a nuestros lectores que existe una excelente grabación de esta obra por la Coral de Cámara de Pamplona (Movieplay). –**R. B.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

HENRI POUSSEUR: Ballade Berlinoise, para piano. Edizioni Suvini Zerboni, Milán, 1979.

Ciertos cambios de estilo en algunos compositores resultan incomprensibles. Pousseur, a quien recordamos por sus primeras obras estrictamente webernianas y por sus estudios sobre la obra de Webern, nos deja perplejos con esta pintoresca **Balada berlinesa**. Es una piececita tonal, de gran pobreza armónica y rítmica, que combina cierto aire de salón post-romántico con un «landler» y con pasajes de marcha, todo ello sin demasiada trabazón y en un estilo ingenuo pero sin humor. La fecha de la composición es 1974-77. A veces, el acompañamiento (pues se trata en muchos momentos de una especie de melodía con acompañamiento) es más o menos el de un recitativo de Bach. Cada reexposición del motivo principal se inicia con un ritmo de negras en la mano izquierda, bien notas iguales o bien octavas vacías iguales. En fin, quizá se trate de una broma. –**R. B.**

DICCIONARIO MUSICAL

La editorial inglesa MacMillan ha publicado el, sin duda, más extenso y completo de los diccionarios musicales hasta ahora existentes. **The new grove: dictionary of music and musicians** consta de veinte tomos y está redactado por más de mil especialistas en materia musical. En él se presta especial atención a las notas biográficas de autores, sobre todo ingleses y americanos. La coordinación de todo el trabajo ha sido llevada a cabo por el periodista especializado Stanley Sadie.

JOSEP SOLER: Fuga. Técnica e Historia. Antoni Bosch, editor, Barcelona, 1980, 149 págs.

Josep Soler es un compositor catalán en cuyas obras aparece constantemente una profunda asimilación de las formas clásicas (así, por ejemplo, en su monumental **Harmonices Mundi**). Ahora se enfrenta en el terreno teórico a este mismo problema de las estructuras tradicionales. Piensa Soler, muy justamente, que debe evitarse la pérdida del elemento artesanal, actualmente tan despreciado y tan injustamente incomprendido. Esto no es fácil ni cómodo y presupone un arduo trabajo ante el cual, hoy día, parece rebelarse el talante del estudiante o del artista. Pero únicamente en la adquisición de su lenguaje y en la capacidad de manejarlo radica la posibilidad de que el artista pueda hablar y expresarse en su propio idioma: el verbo sólo se adquiere y se estructura con una base lógica de sintaxis y con un desarrollo semántico racional a través del cual podrá fluir lo irracional. De no ser así, el artista sólo podrá disponer de desorden y caos; lo amorfo no puede expresar ningún sentido ni ninguna estructura.

Soler: «el estudio de la fuga es el mejor camino para un compositor».

Para Josep Soler, la fuga es el núcleo más complejo y perfecto de esa tradición técnica que debemos asimilar: «Creemos que el estudio de la fuga es el mejor camino que puede emprender un compositor.» En la primera parte del libro analiza las partes de la fuga: una exposición ortodoxa y clásica pero llena de observaciones interesantes. Una segunda parte sigue la historia de la fuga desde Machaut hasta hoy. Se dedica especial atención –caso raro entre nuestros autores – a los compositores españoles; entre los abundantes ejemplos que Soler aduce, tenemos los del **Llibre Vermell**, Antonio de Cabezón, Juan Bermudo, Tomás de Santa María, Tomás Luis de Victoria, Fernando de las Infantas. Un repertório de obras en las que aparecen fugas, se cierra con Josep Cercós.

En la última parte del libro, Soler analiza detalladamente dos fugas: el primer movimiento de la **Música para cuerdas, percusión y celesta** de Bartok, y la **Fuga I** de **El clave bien temperado** de Bach. En el análisis de Bartok, Soler pone de manifiesto como para el compositor húngaro la fuga es «un juego de tonalidades». En el caso de Bach puede comprobarse, una vez más, la libertad sorprendente y que sobrepasa todas las normas de esta **Fuga I**. Para terminar, Soler piensa que la fuga –que no está ligada a la tonalidad de por sí – tiene hoy grandes posibilidades, independientemente del empleo del dodecafonismo, serialismo o atonalidad (algunas de estas posibilidades fueron puestas de manifiesto por Schoenberg); la razón es que la fuga posee un potencial constructivo de primera importancia.

No es frecuente en un libro de técnica musical encontrar el alto nivel intelectual y la riqueza de ideas que aparecen en la obra de Josep Soler. La abundancia de materiales utilizados y la enorme bibliografía empleada no impiden que Soler haya logrado aquí un libro verdadera y hondamente humanista. –**R. B.**

BOLETIN DE LA BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO

La Biblio-fonoteca del Conservatorio de Madrid, en su versión reestructurada, publica con periodicidad indefinida un Boletín de noticias que contiene novedades en el campo editorial y discográfico. Aunque el Boletín (del que hasta el momento han salido dos números) cuenta con escaso presupuesto, es de indudable interés para los aficionados y estudiantes de música que deseen conocer los libros, partituras y nuevas grabaciones que contiene dicha Biblio-fonoteca, así como las novedades que se producen en el campo de la edición musical. En su último número, este Boletín publica una biografía de la que fue bibliotecaria del Real Conservatorio de Madrid durante veintidos años, Dña. Hortensia Locascio.

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
GRAN VIA
GRAN VIA
PLAZA DEL CALLAO
POSTIGO DE S. MARTIN
PRECIADOS

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

STAN GETZ CON SU BLANCA IMPAVIDEZ

Por Javier Cambra

Sigue la tanda, a veces en aluvión, a veces en cuentagotas, de conciertos de Jazz en distintas capitales españolas. Lo último que hemos tenido en Madrid ha sido la actuación del veterano saxo tenor Stan Getz. Cuando la discografía jazzística española es a todas luces insuficiente, estas audiciones «en vivo» resultan especialmente aleccionadoras.

Han pasado muchos años desde que Stan Getz, a las órdenes de Woody Herman y con la compañía de los tenores Zoot Sims y Herbie Steward, y el barítono Serge Chalof, impulsara el sonido «Four brothers», una suerte de cool blanco que venía a competir con el sonido «Capitol» de Miles Davis. Estando en la onda, en su primeros tiempos, de Lester Young y el primer Sonny Rollins, Stan Getz seguiría evolucionando, utilizando cuartetos de cuerda, consiguiendo hit-parades con sus amigos brasileños Charlie Bird y Joao y Astrud Gilberto, y alentando nuevos músicos como Chick Corea y Stanley Clarke.

El Stan Getz que volvió a Madrid era en cierta medida nuevo. Y no tanto por su sonido, por su ejemplar sonido, sino por sus acompañantes, autores también de muchas de las piezas que el sexteto interpretó. Getz venía con músicos muy jóvenes que en los momentos más brillantes del líder prestaban un bien trabado acompañamiento, pero cuando llegaban las tandas de solos se lanzaban a registros más próximos a otras experiencias musicales que a la factura de Getz. Entre los líderes del quinteto acompañante estaban el pianista Michael Forman, de brillante interpretación pero más cerca del rock sinfónico o de tiernos y acaramelados pianistas pop que de otra cosa, y el guitarrista Chuck Loeve, prolífico compositor, que en más de una ocasión se escapaba en plan completamente rockero. Completaban la sección rítmica el bajo-eléctrico Mark Egan, también muy moderno él, y los percusionistas Victor Lewis, y Boby Thomas, ambos de color, que supieron dar un soporte preciso.

Con esta formación, Getz atacó temas clásicos de Wayne Shorter, como el homenaje a Billie Hilday, **Lady Day,** composiciones del pianista y el guitarrista del grupo, y, pese a las peticiones del público, tan sólo una bossa-nova.

Y la cosa quedó bien, un sonido —valga la palabra— *agradable*. No hay nada menos agotador que un concierto de Stan Getz. Cuando uno sele de muchos conciertos o sesiones con la cabeza todavía ida, la música perfectamente viva varias horas después, una simple bocanada de aire fresco anula cualquier recuerdo de lo que Getz ha interpretado. Y no es ya su carácter distante, la menor expresividad de los músicos blancos, sino la auténtica impavidez con la que Getz se enfrenta a los diferentes temas. Impávido, distante, pero con ese sonido que no es sólo mero virtuosismo. No en vano a Getz, se le ha llamado «The sound».

JAZZ EN LOS CARNAVALES DE MADRID

Por Javier López de Guereña

Con muy buena acogida por parte del público, han tenido lugar los días 2 y 3 de Marzo —dentro de los festejos organizados con motivo de los Carnavales— dos conciertos de jazz protagonizados respectivamente por el «George Coleman Quartet» y la «Clark Terry Big Band».

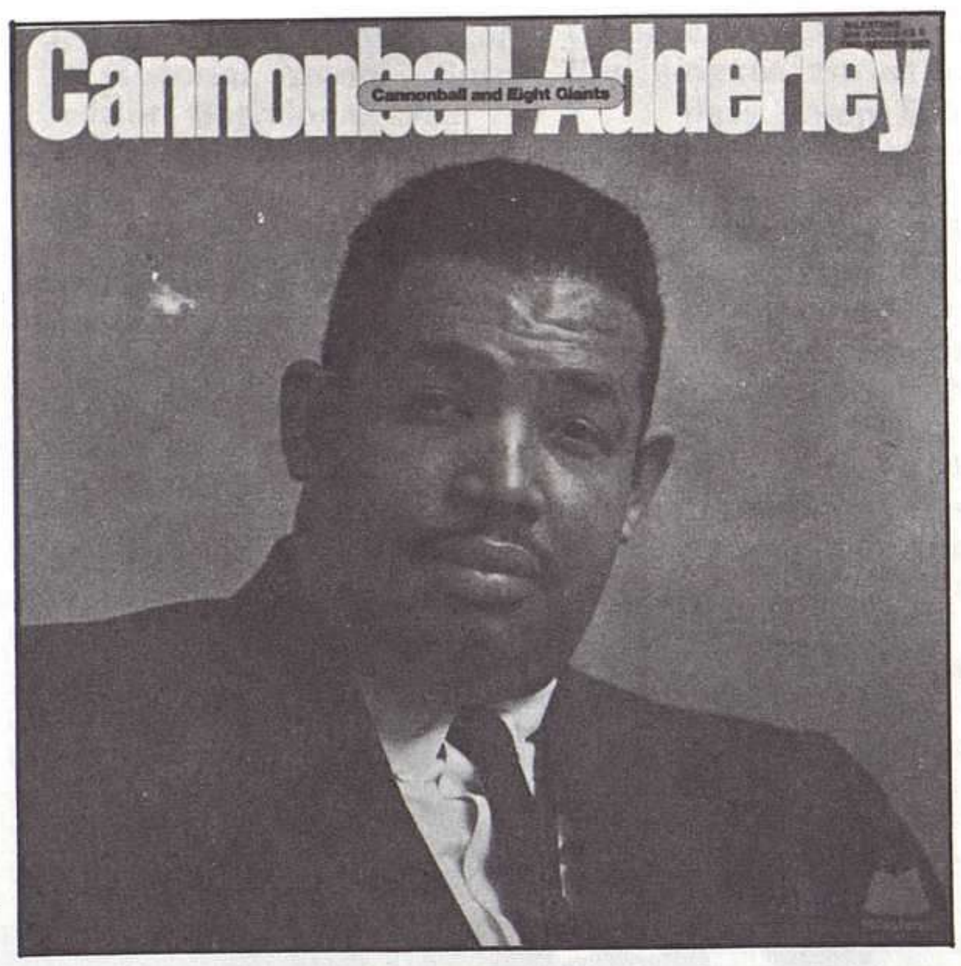
El cuarteto de George Coleman es un grupo perfectamente conjuntado en el que hay que destacar la imaginación rítmica de todos sus componentes. Si bien tanto Coleman como el pianista Hilton Ruiz pecaron en ciertos momentos de efectistas, la tónica de la actuación fue de una gran calidad.

El veterano Clark Terry presentó una Big Band integrada por músicos notablemente jóvenes —la mayor parte de ellos son estudiantes— que, a pesar de una sonorización no muy satisfactoria, consiguieron hacerse con el público. No puede destacarse individualmente a ninguno de los miembros de la Banda a excepción, claro está, de Clark Terry quien, aunque no se prodigó demasiado, ofreció unos magníficos solos con su peculiar estilo «a medio pistón» con el flugelhorn y la trompeta con sordina.

Es de desear que una buena iniciativa como ésta por parte de los organizadores del Carnaval no se quede en el proyecto y se continúe a lo largo de las próximas ediciones.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

DISCOS



Cannobal Aderley ya no es el fantasma de Charlie Parker.

MENUHIN Y GRAPELLI TOMANDO EL TE

De nuevo estos dos grandes violinistas se han unido para grabar un L.P. que tiene más interés a título anecdótico o como curiosidad que por su valor musical intrínseco. A través de trece conocidos temas que se pueden llamar «standard» (entre los que figuran la pieza que da título al disco y un par de canciones de Gershwin), Stéphan Grappelli y Yehudi Menuhin tratan de hacer un tipo de música que está bastante en la línea de lo que el francés ha venido tocando desde sus tiempos con el Quinteto Hot Club de Francia. No sucede lo mismo con respecto a Menuhin, el cual se encuentra en esta grabación tan desplazado como en el anterior disco con Grapelli. Menuhin es, sin duda, un excelente violinista pero no es en modo alguno un músico de jazz, por mucho que su admiración y amistad con Grapelli y su propio placer le hayan llevado a repetir la expreriencia. En cualquier momento del disco, es posible reconocer las personalidades bien diferenciadas de Grapelli —que toca jazz— y de Menuhin —que hace que lo toca—. Es una cuestión no sólo de gusto o de forma de entender la música sino también de escuela: la brillantez y la técnica de Yehudi Menuhin tienen bien poco que ver con el fraseo y la formación del sonido propios del Jazz. Menuhin se ha metido en un campo que no es el suyo y esto se nota.

Los arreglos, corren a cargo de Max Harris quien tambien aporta dos composiciones propias, no son en general demasiado afortunados, resultando más propios de la llamada *música comercial*, a lo que se añade una instrumentación más efectista que efectiva.

A pesar de todo esto, se trata de una grabación de gran calidad que resulta agradable de escuchar aunque la aportación de valores musicales sea bastante restringida valores musicales sea bastante restringida. –**J.L.G.**

Grapelli y Menuhin: dos personalidades bien diferenciadas.

CANNONBALL Y DEMAS GIGANTES

Parece que el interés por el Jazz está recibiendo un nuevo impulso en nuestro país. De un tiempo a esta parte han proliferado los conciertos, la edición de libros sobre el tema ha crecido en algunos títulos y las casas de discos incluyen a «jazzmen» antiguos y modernos en sus catálogos. Aún estamos lejos de un nivel medio, pero de seguir así las cosas el aficionado al jazz dejará de ser una rara pieza de museo entre lo snob y lo arcaico. Gracias a esta aún tímida resurrección —o quizá nacimiento— discos que apenas hace unos años estaban en los estantes de supersaldos de los grandes almacenes vuelven con toda la dignidad y la categoría de *estreno*. Así tenemos de nuevo, después de su descatalogación y venta por remate, y el doble álbum de Cannon ball Adderley: **Cannoball and Eight Giants.** Ciertamente, se trata de gigantes.

Muerto Charlie Parker en duro tributo a la genialidad, los aficionados neoyorkinos corrieron la voz de que Bird se aparecía en el Café Bohemin. El nuevo Parker no era sino Cannoball Adderley, que gracias a la impuntualidad del saxo titular había comenzado a tocar con el gran bajista Oscar Pettiford. Recién llegado a Nueva York desde Florida, en un par de años Cannoball se había hecho uno de los favoritos de crítica y público, 1958 sería un buen año. Cuando ya todo el mundo se andaba preguntando qué hacía Miles Davis, el genial trompetista reapareció en el festival de Newport con un nuevo sexteto, en el que junto a Davis y las recientes revelaciones de John Coltrane y Cannonball Adderley, estaban Winton Kelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb. Los dos álbumes recientemente reeditados por Milestone, que también datan de 1958, son una buena muestra de lo aprendido por Adderley. No estamos ante el principiante de admiración y registro parkerianos, sino frente a uno de los saxos altos de mayor personalidad de los años cincuenta y sesenta.

En el primero de estos discos, Adderley cuenta con Blue Mitchell a la trompeta, Bill Evans al piano, Sam Jones al bajo y Philly Joe Jones a la batería, cuatro gigantes sin duda; un adecuado combo para el duro, para el hard-bopper, Cannonball Adderley. El quinteto interpreta algunas composiciones del propio Adderley —**A little taste, Straigh life**—, el clásico de Miles Davis, **Nardis,** y otras piezas conocidas como **Minority, Blue Funk** y **People will say we're in love.**

En el segundo de los discos de este doble álbum, Adderley cuenta con una sección rítmica de auténtico lujo: Milt Jakson al vibrafono, Wynton Kally al piano, Percy Heath al bajo y Art Blakey en la batería. El trabajo del quinteto es espléndido, siendo difícil de destacar algunas de entre sus piezas: **Blues Oriental, Things are getting better, Groovin'Gigh...**

Un doble álbum que cautivará a los amantes de Adderley —cuya discografía no es precisamente brillante en España—, y que constituye también un perfecta invitación para el profano. –**J.C.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Don Taddeo in Barcellona

Por I Taddei

«IBERIA», POR ALICIA DE LA ROCHA
EL ACONTECIMIENTO MUSICAL DEL MES

Iniciamos nuestra crónica mensual, en la que hablaremos del final de la temporada del Liceo y de los buenos conciertos de Pro Música, centrándonos en el recital que la Associació de Cultura Musical ofreció el día 30 de Enero, en el que Alicia de Larrocha hizo una memorable recreación de la **Iberia** de Albéniz.

Al componer **Iberia**, Albéniz logró la obra máxima de la literatura pianística española, exhibiendo una serie de características de determinados pueblos de la península, a través de las mayores dificultades técnicas e interpretativas para el instrumento. En música para piano quizá nadie hasta el presente ha descrito mejor algunas de las tan diferentes realidades de España. Y como diferentes y difíciles, difícil hubo de ser también el sistema descriptivo. Pianísticamente nos encontramos ante un verdadero monumento al alcance de muy pocos pianistas. Sería inútil tratar de hacer una enumeración de las exigencias técnicas o interpretativas, que se precisan para abordar **Iberia**; son tantas, que abruman a cualquier pianista. Entre otras, el ritmo, la fuerza y las mil y una sonoridades para mil y un ambientes diversos, todo ello en una escritura dificilísima, a veces casi imposible, que influye directamente a la hora de memorizar tamaña cantidad de notas.

Pocos, muy pocos han osado ofrecer **Iberia** completa en concierto (que no es lo mismo que grabarla); entre otros, que recordemos, Rubinstein, Iturbi, Bayona, Arrau, Sánchez y naturalmente, De Larrocha. Alicia de Larrocha viene ofreciendo incesantemente esta obra en las salas de conciertos de todo el mundo desde hace más de treinta años. Ha sido, es, un estudio profundo y una predisposición tales hacia estas páginas, que la pianista ha conseguido una creación propia e inimitable de las mismas. Como es lógico, el arte pianístico de Alicia de Larrocha (que analizábamos en nuestra crónica de RITMO número 504) es indispensable para lograr esta traducción memorable. La sorpresa es mayor cuando, con la perspectiva de treinta años, se observa que la interpretación ha sido cada vez diferente; ha buscado nuevos caminos, nuevos detalles (la persistencia del bajo mediante la sabiduría del empleo del pedal, como último *hallazgo*). Incluso en dos conciertos consecutivos, como los ofrecidos en Madrid y en Barcelona, con tres días de diferencia y a los que asistimos, De Larrocha se permite diferencias sustanciales (nunca aleatoriamente) porque su propia imaginación la traiciona y vence, por suerte para Albéniz, para **Iberia**, para el piano y para el público.

La pianista Alicia de Larrocha tras un concierto histórico.

Y no tiene sentido estudiar con detalle aquí, limitados por el espacio, su inconmensurable interpretación. Unos breves compases (los primeros del **Corpus** o del **Albaicín**, los que siguen a las cuatro primeras páginas de **Lavapiés**, donde Albéniz escribe «piano, mais sonore, bien detaché et bien rythmé») merecen ya páginas y páginas de comentario admirativo. Apoyándose en un virtuosismo absoluto, la luminosidad, el ritmo y la imaginación se desbordan y convierten a cualquier número de los cuatro cuadernos en una experiencia musical única.

Escúchese a De Larrocha tocar, interpretar, *ser* la **Iberia** de Albéniz, y llegaremos a la conclusión de que nadie jamás hasta ahora lo ha hecho así y que, existiendo como es natural la diversidad en la interpretación, será imposible en el futuro escuchar algo parecido. Cierto crítico americano dijo que la **Iberia** por Alicia de Larrocha representaba uno de los capítulos importantes de la Historia del piano. Nosotros, ante la **Iberia** *de* Alicia de Larrocha nos sentimos afortunados de poder asistir, esperamos que aún por muchos años, a un momento histórico, irrepetible, de la interpretación musical

EN EL LICEO, LOS ULTIMOS TITULOS DE LA TEMPORADA

Dentro de las óperas de Puccini es **Tosca** posiblemente la que alcanza una mayor teatralidad, lo que unido a una expresiva música que describe las distintas situaciones escénicas de la obra, obliga mucho a los intérpretes ya que deben actuar en los dos frentes. Hemos de destacar en primer lugar la actuación de Juan Pons (días 14 y 22 de enero) en un «Scarpia» de primera calidad, en unas representaciones que vinieron prácticamente después de su éxito en la Scala con **Falstaff**. La evolución de Pons desde su anterior actuación liceísta ha sido muy positiva, tanto en el plano vocal como en el interpretativo. Dio al personaje grandilocuencia vocal y cantó con intención y fraseo, remarcando cada una de las frases, poniendo énfasis, intención y sentido. Su voz sonó compacta, lírica, regular y completa en todos los registros, y su actuación como actor nos sorprendió. Es un gran «Scarpia», y con el paso del tiempo, si redondea el personaje, puede alcanzar las más altas cotas. En el último día fue sustituido por Enric Serra del que debe remarcarse su profesionalidad y el hecho de tener siempre todos los personajes a punto. Su prestación fue todo lo correcta que puede permitirle un instrumento de poca calidad. Natalia Troitskaya puede llegar a ser una muy buena «Tosca» pues posee bella voz, sentido de la escena y técnica, pero la actualidad le

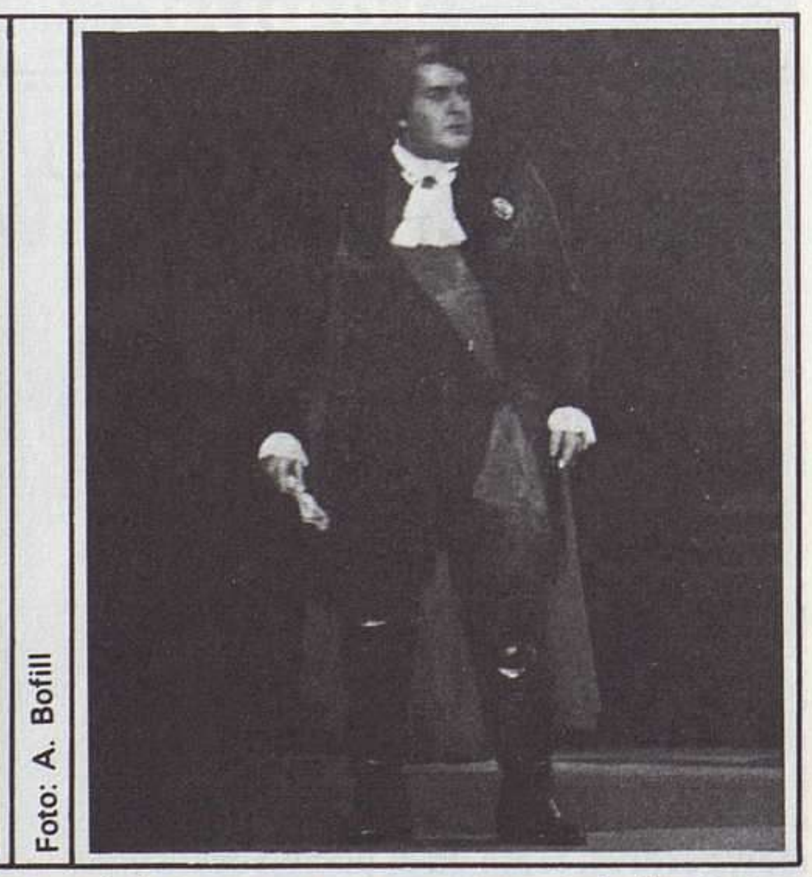
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

falta una mayor amplitud vocal para el personaje y, sobre todo, una mayor prestancia en la escena (su actuación mejoró a medida que transcurrían las representaciones). Pecó de gesto exagerado y no supo dar el grado de elegancia que la amante del pintor requiere. Con todo, su prestación fue muy interesante y por momentos brillante («Vissi d'arte») y nos reafirmó en la impresión, al oírla en el último Concurso Viñas, de que puede hacer una brillante carrera. Para el «Mario Cavaredosi» tuvimos un trío de tenores, y de todo hubo en la viña del Señor. Carreras que cantó la primera, empezó con un primer acto falto de situación y de brillantez, donde la voz no corría adecuadamente y resultaba dura en el registro agudo («La vida mi costai»). Mejoró en el segundo acto, siendo su «Vittoria» una de las cotas más altas que le hemos oído en Barcelona, para llegar a un tercero muy completo, en que después de un gran «E lucevan le stelle», que tuvo que bisar, cantó un dúo final lleno de intención, fraseo y dulzura, que fue realmente una delicia. El segundo día debutó José Antonio Urdiain, del que sólo diremos que en ese momento no reunía las mínimas condiciones para el *role*, aunque alegara enfermedad, es responsable del fracaso quien decidiera su contratación. En el tercer día hubo la gran sorpresa: el eterno sustituido, Jaime Aragall. fue el sustituto del tenor bilbaino, lo que, sorprendentemente, no fue anunciado hasta muy pocas horas antes. Como siempre, admiramos en Aragall la bellísima calidad de su voz en todos los registros, lo que siempre resulta muy satisfactorio para el público, pero echamos en falta fraseo e intención en el personaje. No obstante, como decimos, su voz sonó ese día muy bién y corrió satisfactoriamente en aquellos momentos en que su apoyadura resultaba natural («Vittoria»), pero en aquellos otros en los que no lograba la apoyatura, la voz presentaba aristas. Su interpretación estuvo falta de ese fraseo y dulzura que requiere, pero en conjunto, fue un éxito para este tenor favorito de la casa. Dentro de los comprimarios destacaremos en el lado positivo el inteligente «Sacristán» de Vicenç Esteve, y en el negativo el resto de ellos. Bastante correcto el Coro en «Te Deum», y la Orquesta, dirigida por Lipton, consiguió una mayor conjunción a pesar de fallos tan evidentes como los de los violoncellos en el tercer acto.

UN CORRECTO SIGFRIDO

La interpretación del único título wagneriano programado, **Sigfried**, alcanzó niveles de notable calidad, contando con un reparto equilibrado. Manfred Jung, el «Sigfried» *oficial* de hoy, evidencia el haber trabajado concienzudamente su personaje en el *templo* de Bayreuth, aunque en el resultado no haya ningún detalle individual que lo haga de imborrable recuerdo; quizá, además, porque vocalmente se inscribe plenamente en la crisis actual (¿cuánto tiempo viene durando?) de voces wagnerianas: lirismo y corrección. La «Brünnhilde» de Gerlinde Lorenz fue la única nota discordante del elenco. Recordábamos su gran encarnación de «Crysotemis» en la última **Elektra** y esperábamos con ilusión su asunción primera de la «Brünnhilde» más breve de la **Tetralogía**. Pero aquel defecto, el único que señalábamos en **Elektra**, en cuanto a una ligera distorsión en el agudo, se ha acentuado de tal manera incluso en la media voz, que su actuación consistió en sustituir cualquier posible línea de canto por un griterío ensordecedor (la potencia y calidad de la voz continuan invariables), con notas fuera de lugar a cada momento; el «Heil» de la entrada ya presagió plenamente el *sistema* aplicado al «Do» del final. Como «Wotan» Raimon Herincx exhibió una bella voz de bajo-barítono, algo corta en el agudo, pero cantando con una musicalidad y estilo intachables. Lo demás, símplemente perfecto: Re Yang-Kim («Erda») es la verdadera contralto wagneriana, vocal e interpretativamente magnífica; admirables en lo vocal y en lo histriónico Wolf Appel como «Mime» y Wolfram Bach como «Alberich», y estupendo «Fafner» de Rolf Becker. Correcto el «Pájaro» de Maya Hanhard. La Orquesta, en una de las partituras más difíciles jamás escritas, hizo lo que pudo (siempre peor, mucho peor, la cuerda; correcto, el resto) a las órdenes de un maestro experimentado y músico honesto como es Kurt Woss. Y los tan evocadores y sugerentes decorados de Salvador Alarma fueron aprovechados hasta el mínimo detalle por Lincoln Clark. Ver Wagner así, de vez en cuando, es necesario para descansar un poco de tantos desatinos escénicos hoy imperantes.

Foto: A. Bofill



«Tosca» en el Liceo. Natalia Troitskaya tuvo un éxito enorme, que augura una brillante carrera. Juan Pons se confirmó como una nueva primera figura.

NABUCCO Y ANGELES GULIN

Esperábamos con interés este título de la temporada liceísta, porque sabíamos que su interpretación estaría presidida por la «Abigaille» de Angeles Gulín, una de las pocas verdaderas sopranos dramáticas capaces de enfrentarse con éxito a las tremendas exigencias de un *role* verdaderamente demoníaco en cuanto a dificultades vocales (algún crítico local habló del *triple salto mortal* que dichas dificultades suponen). Hay que decir, por lo tanto y ante todo, que vimos y escuchamos a una Angeles Gulín en forma, una soberbia voz capaz de encaramarse a los más crueles agudos y de descender, en escalas quizás no totalmente impecables, pero bien cantadas, hasta el registro opuesto, y a la vez, de conservar una atractiva personalidad y una musicalidad francamente suficiente a pesar de la constante agitación de su «particella». Sus intervenciones, muy superiores a cuanto le hemos oído en estos últimos años, llegaron a un nivel extraordinario en el segundo acto y recibió considerables ovaciones en toda la ópera. Debemos consignar la aparición de grupos de *gulinistas* que con su comportamiento y sus gritos extemporaneos más bien perjudicaron a su *diva*, especialmente por el carácter poco ecuánime de algunos de sus comentarios dedicados a otros cantantes favoritos de distintos sectores del público. Con todo, hay que reconocer que estos partidismos y rivalidades son muy preferibles a la especie de glacial indiferencia que parecía dominar los pisos altos del Liceo hace algunas temporadas, y contribuyen a crear un ambiente de mayor expectación. Sólo sería de desear un mínimo de contención en las expresiones y, sobre todo, el respeto absoluto a la música en cuanto se pone en marcha la representación.

Un «Zaccaria» de considerable clase fue otro tanto positivo de estas representaciones liceístas, al contar para este papel con el veterano y bien conocido Bonaldo Giaiotti. Su voz de bajo permite apreciar, sin duda alguna, el paso ya un tanto grávido del tiempo, pero este año este excelente profesional estaba apreciablemente en forma y sus potentes agudos, así como la consistencia de su voz en todos los registros nos proporcionaron momentos que figuraron entre los más atractivos de toda la representación. No lo es menos su capacidad de *cantar*, en el sentido más amplio y generoso de la palabra, con un fraseo apreciablemente homogéneo que sólo así permite salvar algunas de las banalidades, divertidas pero flagrantes de esta ópera aún tan primitiva de Verdi. Franco Bordoni, en cambio, en el papel de «Nabucco», se limitó a cumplir mediocremente con una tendencia excesiva al grito, único modo en que puede, aparentemente, solventar las dificultades de su papel. No queda ya gran cosa del notable barítono que hace unos años logró resonantes triunfos en este mismo Liceo, y sólo una profesionalidad y un oficio que fueron espléndidos le permitieron aún pasar sin excesivos problemas, especialmente en los últimos actos. Esta ópera carece de posibilidades reales de lucimiento para el tenor, pues el papel de «Ismaele» es corto y siempre canta con otros personajes en escena. Sirvió adecuadamente el ingrato *role* Josep Ruiz, quien ha adquirido alguna

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Angeles Gulín, en la «Abigaille», adecuó su voz a una dificilísima partitura. Foto: A. Bofill

mayor potencia vocal en estos últimos tiempos, lo que le permite potenciar sus buenas dotes de actor y su innata elegancia natural en el canto, dotes que siempre le hemos apreciado. No podemos decir lo mismo, en cambio, de la «Fenena» de Montserrat Aparici, en uno de los momentos más bajos de su carrera; toda su preocupación se orientó a sortear sin estrellarse las relativas dificultades de su corto *role*, pero en el último acto necesitó todo su aplomo para salvar su aria del fracaso, lográndolo sólo en parte. Cumplieron en papeles menores Míriam Ucelay, francamente satisfactoria en los concertantes, como «Ana», y José Luis Barrera y Vicenç Esteve más discretos como «Gran Sacerdote» y «Abdallo» respectivamente. Francamente deficiente el director de orquesta Francesco Maria Martini, muy próximo al desgobierno general en más de un momento comprometido de la partitura. El coro cantó indignantemente bien la célebre página «Va pensiero», que tuvo que bisar como está ya establecido, y decimos indignantemente bien porque nos sulfura que sólo sea capaz de cantar bien dos o tres cosillas de todo el repertorio (esta página, por ejemplo, y el coro de criados de **Don Pasquale**) y, en cambio, se permita asesinar olímpicamente otras tan importantes, como el coro de cazadores de **Der Freischütz**, como este mismo año hemos presenciado. Si pueden cantar «Va pensiero» hasta el extremo de merecer un bis, también deben poder cumplir dignamente en otros pasajes que suelen interpretar de cualquier modo.

EL ETERNO DOBLE PROGRAMA: «CAVALLERIA RUSTICANA» E «I PAGLIACI»

Después de su éxito en **Nabucco**, Angeles Gulín cantó la «Santuzza» de **Cavalleria Rusticana** (5 de febrero) y hemos de constatar que estuvo aún más brillante que en la ópera de Verdi, debido posiblemente a que las dificultades de este *role* cuadran aún más con las condiciones vocales de la Gulín, poniéndose así en evidencia su poderosa voz, su dramático fraseo, su dureza en las frases y su convincente actuación escénica; versión, pues, de las más satisfactorias de los últimos años. En las dos siguientes funciones asumió el difícil papel Stella Silva que nos deparó una actuación gris, con una voz que ha perdido brillantez, corta en el registro agudo, y falta de garra en escena. El último día (14 de febrero) fue protagonista de la obra de Mascagni, Rosa María Ysas, de la que sólo podemos decir que no tuvo su día, y es de lamentar porque le hemos oído otras cosas interesantes, como su **Trovador** en el Teatro Griego este último verano. El difícil papel de «Turiddu» le correspondió al tenor Giuseppe Venditelli, que además, los dos primeros días, asumió también el de «Canio» de **I Pagliacci.** Se trata de una voz que, en principio, podría ser de interés, pero que adolece de una falta total de técnica, que hace que la voz domine al cantante y no a la inversa; por otro lado, vemos en este tenor un sentido primitivo de la interpretación, un estar pendiente de los agudos, que no siempre consigue colocar, lo que condiciona una actuación totalmente desacertada. Completaron el reparto un flojo «Alfio» de Benito de Bella (que luego mejoró en **I Pagliacci**), una interesante «Lola» de Raquel Pierotti y una vocalmente desacertada «Mamma» de Lucila Davila.

En **I Pagliacci** pudimos oír a Pedro Lavirgen (10 y 14 de Febrero) quien brindó una muy buena interpretación, con una voz que ha recuperado parte de su color y volumen, con gran profesionalidad y derrochando entrega. Interesante el prólogo de Benito de Bella, cantando con buena línea e intención, y muy ajustada su actuación como «Tonio». Muy correcto el «Silvio» de Enric Serra, más atento a la escena de lo que es habitual, y discretas Ileanna Sinnone como «Nedda» y José Ruiz como «Seppe». La Orquesta bajo la dirección de Francesco María Martini tuvo, sobre todo en **Cavalleria,** uno de sus peores días. Ni el director consiguió la expresividad verista de la obra, ni la Orquesta alcanzó los mínimos exigibles. Tampoco el Coro, después de su feliz intervención en **Nabucco,** estuvo a la altura, con continuos desajustes, sobre todo, en la ópera de Mascagni. Merecen especial mención los decorados de **Cavalleria Rusticana,** totalmente inaceptables para el Liceo, con una cierta mejora en **I Pagliacci** donde, sin embargo, apareció un ballet totalmente fuera de lugar. Pésima también la dirección escénica.

JAIME ARAGALL, PROTAGONISTA DE «DON CARLOS»

Esta obra verdiana que durante un tiempo estuvo olvidada reúne en su música grandes valores que una interpretación puede resaltar. Después de su fugaz intervención en **Tosca,** reaparecía de nuevo Jaime Aragall, dando vida al atormentado protagonista de la obra, y el resultado de su interpretación varió según los días. El día en que su voz corrió, su actuación fue la del tenor brillante de centro y agudo, y la interpretación resultó interesante; pero los días en que no logró hacer correr la voz, salieron a relucir sus dificultades de apoyatura y su inseguridad. La mejor intervención del reparto fue la de Bonaldo Giaiotti, que cantó con gran clase la conocida «Ella giammai m'amo», manteniendo su calidad en el resto de la obra, faltándole quizá el empaque y señorío que la figura de «Felipe II» requiere. Interesante el «Inquisidor» de Ivo Vinco que, tal como se dijo en **La Boheme,** ha recuperado parte de su fuerza vocal. Repitió el «Marqués de Posa» Vicenç Sardinero, que estuvo discreto en los dos primeros actos, para llegar a una brillante actuación en el cuadro de la cárcel, tanto en el dúo como en la escena de la muerte. Correcta, con una voz interesante, especialmente en el agudo, la «Elisabetta» de Lynne Strow-Piccolo, que fue llamada para sustituir a la inicialmente anunciada Galina Savova. De Livia Budai teníamos un recuerdo poco grato de su **María Stuarda** en Madrid, pero su prestación en la «Princesa de Eboli» mejoró dicho recuerdo. Su voz tuvo fuerza en el centro y le permitió dar vida adecuadamente al personaje, siendo su intervención, salvo algunas durezas en el registro agudo, convincente. Positiva la labor de José L. Barrera como «Carlos V», y la del trío de nobles flamencos que integraban el propio con Vicenç Esteve y Carlos Bosch (es de las pocas veces en que, aunque sólo cantaban tres nobles, estuvo interpretado con emoción y sentido). A destacar el «Paje» de Raquel Pierotti, sobre todo, en el dúo con «Eboli». Más discretos el resto de comprimarios, al igual que la orquesta y el coro, bajo la dirección de Francesco María Martini.

PRO MUSICA: SIGUEN LOS BUENOS CONCIERTOS

Dentro del ciclo de Pro Música tuvimos oportunidad de oír (días 12 y 13 de Febrero) a la Scottish Chamber Orchestra, dirigida por Raymond Leppard, ambos conocidos en Barcelona, la primera tras su inolvidable actuación con Sir Charles Mackerras el año pasado, y del director, aparte de su reputación como especialista en música del siglo XVIII, recordamos su actuación de hace unos años con la English Chamber Orchestra. Como es bien sabido por el aficionado, Raymond Leppard representa una opción intermedia —y por ende muy valiosa— entre dos posturas extremas en la interpretación de la música barroca: por un lado quienes se acogen al estilo decimonónico y *romántico* y, por otro, quienes defienden el uso de instrumentos originales. Entre ambos, existe la posibilidad de dar a la orquesta de cámara tradicional una viveza y un estilo que puedan corresponder a los modos barrocos de interpretación de la música. Demostración de esta tesis fue el impecable Haendel que nos ofreció Leppard con la orquesta escocesa, tanto en el **Concerto grosso «Alexander's Feast»**, como en la Obertura de **Alcina** o en la **Segunda Suite** de la **Música acuática;** un Haendel perfecto de concepción y ánimo barroco, festivo y brillante. Totalmente satisfactorio, sobre todo en la **Música acuática,** la ejecución de la Orquesta, con unos vientos segurísimos, y soberbia la actuación de Leppard al clave. La misma tónica de interpretación —tratamiento festivo de los vientos y atención al contrapunto— fue aplicada a la **Sinfonía Haffner** de Mozart, que resultó así más cercana al Barroco que al clasicismo vienés, y casi nos atreveríamos a decir que lo mismo ocurrió con la más romántica **Sinfonía nº 1** de Mendelssohn. Cotas mucho más altas al-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Dos especialistas en Haydn y Haendel: Teresa Berganza y Raymond Leppard.

canzó Leppard con la **Sinfonía nº 103, «con redoble de timbal»** de Haydn, de la que es difícil imaginar una versión más preciosa y ajustada al mundo haydiano; una versión llena de viveza chispeante, amabilidad y color; puro Haydn. Consignemos, en todo caso, que la máxima altura se dio en los movimientos primero y cuarto, siendo una lástima que Leppard no desarrollara el «Andante» con un poco más de variedad. La realización orquestal fue también de gran categoría, con unas cuerdas que matizaban admirablemente, unos vientos empastados y ágiles y, destaquémoslo aquí, una timbalista excepcional. En el segundo de los conciertos se contó con la colaboración de Teresa Berganza, quien interpretó dos arias de Haydn y tres de **Alcina,** de Haendel. Fue en la segunda de estas —«Verdi prati»— donde Berganza logró maravillarnos en mayor medida, sobre todo, cuando la repitió al final como bis, donde la concentración y la expresividad fueron máximas. Muy satisfactoria también la interpretación de «Stanell'Ircana pietrosa tana», del acto tercero de **Alcina,** en la que la cantante lució su bien conocida facilidad para las agilidades. Sin embargo, en este concierto fue perceptible un cierto estrechamiento de la amplitud vocal, bastante evidente en el registro agudo, donde existen tiranteces y entubamientos que denotan la dificultad. No deja de ser sorprendente este deterioro vocal en una artista que ha cuidado su repertorio y su voz con una escrupulosidad fuera de lo común. Como primer bis, tuvo Berganza el acierto de ofrecernos el aria «Voi, che sapete» de las **Bodas de Fígaro,** uno de sus mayores *éxitos,* donde admiramos sin reservas el gusto exquisito y la maravillosa forma de decir de nuestra cantante, pero también donde advertimos más claramente la alarmante cortedad de agudos que hemos señalado.

CORO DE SANTO TOMAS Y ORQUESTA DE LA GEWANDHAUS DE LEIPZIG

El Coro de Santo Tomás de Leipzig nunca ha abandonado la tradición interpretativa de J. S. Bach, el más destacado director de su historia, y ello hace que sus recreaciones de las obras de Bach tengan, *a priori* un atractivo especial. Recordemos que los Thomaner siguieron interpretando, tras la muerte de su eximio cantor, los motetes al menos con cierta regularidad. Dentro de las escuelas interpretativas barrocas actuales, el Thomanerchor no se dedica a la resurrección de sonoridades históricas, imperfectas a nuestros oídos modernos. Los niños cantores de Santo Tomás de Leipzig han ido evolucionando con los años y con los siglos, y esa evolución se ha hecho extensiva a las obras que interpretan. Sus directores (y el actual, Hans Joaquim Rotzsch igualmente) han sido buenos maestros, atentos especialmente a preparar un buen coro de niños (con todos los problemas inherentes a las voces infantiles), sin haberse dedicado a una especial investigación musicológica de lo interpretado. Y el resultado son interpretaciones *clásicas* ante todo.

En el primer concierto (19 de Febrero) fueron programadas tres de las más bellas **Cantatas** de Bach: la **BWV 137 «Lobe den Herren,** la **BWV 78 «Jesu der du meine Seele»** y la **BWV 21 «Ich hatte viel Bekümmernis»**, en una visión equidistante entre los atrevidos planteamientos de un Harnoncourt o el perfeccionismo sinfónico y vocal del recientemente fallecido Karl Richter (el cual, dicho sea en su mérito, es acreedor de muy buena parte del auge actual de la música de Bach, y especialmente de las **Cantatas).** Los miembros de la Orquesta del Gewandhaus acompañaron correctamente al coro y a los solistas, pues otra cosa no les pidió Rotzsch. De estos últimos estuvieron mejores la soprano Regina Werner y la contralto Rosemarie Lang que las voces masculinas, el bajo Hermann Christian Polster y el tenor Armin Ude, quien debió enfrentarse sin éxito a las terribles agilidades de la última aria de la **Cantata número 21.** El coro final de ésta, sobre texto del Apocalipsis, fue muy bien expuesto en su deliberado efectismo sonoro (aunque las trompetas y el timbal quedaron demasiado tapadas por coro y orquesta), debiendo ser repetido como propina.

Queriendo imprimir una mayor variedad al segundo de los conciertos (20 de Febrero), se programaron, además de la obra de J. S. Bach, **Misa Breve en Fa mayor BWV 233,** la **Misa en Sol mayor D. 167** de Schubert y la **Misa de la Coronación KV 317** de Mozart. Por desgracia, este segundo programa no convenció tanto como el anterior. Aunque los solistas en conjunto estuvieron mejor (aun con las inseguridades de la soprano en el registro agudo) y la versión de la **Misa** de Bach no estuviera por debajo de la de las **Cantatas,** la **Misa** de Schubert resultó totalmente aburrida e insípida, siguiendo un Mozart donde la poca imaginación del director para hacer sonar a la orquesta hizo naufragar la **Kronunssmesse.** No es suficiente que el coro sea irreprochable: la orquesta mozartiana no puede en modo alguno ser un mero acompañante, y menos un acompañante sin ideas y con unos «tempi» decaídos. En resumen, Hans-Joachim Rotzsch debería prestar más atención a la realización orquestal, pues es una lástima que buenos instrumentistas como los de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig sean desaprovechados de esa manera. Mención especial merece el clavecinista Hannes Kastner en las obras de Bach, quien desplegó un virtuosismo más allá de lo corriente. Ignoramos por qué no intervino como organista en la **Misa** de Mozart, tal como anunciaba el programa y exige la partitura.

CABALLE INTERPRETO A MAHLER

A propósito del último recital de Montserrat Caballé en el Palau hace tan sólo unos meses, decíamos refiriéndonos a su interpretación de los **Lieder** de Richard Strauss que creíamos que el modo personalísimo con que enfocaba dichas canciones no sería válido para Mahler, sin pensar siquiera que ahora, en el recital de la presente temporada (15 de Febrero) para Pro Música, la diva dedicaría toda la primera parte a este compositor. Y Caballé no ha enfocado los **Lieder** de Mahler como los de Strauss, aunque el modo sigue siendo personalísimo. Nunca *a priori* hubiéramos pensado que Montserrat Caballé podría *afrontar* Mahler como lo hizo en esta ocasión. Naturalmente la soprano no es aún (¿lo será algún día?) una *gran* mahleriana, ni mucho menos. Falta todavía mucha profundización de texto, mucha asunción de *atmósfera* mahleriana, de experiencia en esta música (era la primera vez que la interpretaba). Pero, ¡qué maravilla la voz de la Caballé aplicada a estas canciones, emitiendo un sonido hermoso tras otro, en un clima de morbidez extraño expecialmente adecuado al compositor! Es imposible sustraerse al placer de escucharle desgranar **Scheiden und Meiden,** o cantar en placidez expositiva los dos últimos de los **Rückert.** Si nuestra soprano se decide a profundizar en estos **Lieder** y a trabajarlos con un pianista diferente (seguro, Irwin Gage), podría convertirlos en verdaderas creaciones suyas en el futuro. La segunda parte del recital (los **Lieder** de Mahler de la primera fueron los ciclos completos de los **Lieder und Gesange aus der Jugendzeit** y los **Rückert)** estuvo dedicada al **Canto a Sevilla** de Turina y a **Cinco canciones populares argentinas** de Ginastera. Las interpretación de Turina fue realmente extraordinaria en dicción y estilo **(La Giralda,** como botón de muestra); con las canciones de Ginastera sucedió algo parecido que con las **Negras** de Montsalvatge: muy bien cantadas, pero sin que sean obras intrínsecamente adecuadas a la Caballé. Y como la voz estuvo en un estado excepcional (que últimamente es habitual en nuestra cantante), excepcionales fueron las versiones operísticas dadas como bis (amén del inevitable «Vito», del **Romanç de Santa Llúcia** de Toldrá, etc.); «Pace, pace» de la **Forza** y «Si, mi chiamano Mimi» de **La Boheme,** produciéndonos aquella sensación, tantas veces repetida con esta cantante, de asombro y admiración por estas interpretaciones. Martin Katz estuvo falto de la sutileza mahleriana precisa, pero en cambio ofreció una versión espléndida, de verdadero solista, como es necesario, de Turina (partitura al alcance de muy pocos); ciertamente es un gran acompañante.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

.LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO . LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO • LA

OFERTA PRIMAVERA 81

167 073 021/23

Gounod
MIREILLE

Mirella Freni, Alain Vanzo, Jane Rhodes, Gabriel Bacquier, Jose van Dam, Marc Vento.

CORO Y ORQUESTA DEL CAPITOLE DE TOULOUSE
Dir. MICHEL PLASSON

Precio Normal 2.310 Ptas
PRECIO OFERTA 1.848 Ptas

167 003 922/24

Bellini
I PURITANI

Montserrat Caballé, Alfredo Kraus, Matteo Manuguerra, Agostino Ferrin, Julia Hamari, Stefan Elenkov.

AMBROSIAN OPERA CHORUS
ORQUESTA PHILHARMONIA
Dir. RICCARDO MUTI

Precio normal 2.310 Ptas
PRECIO OFERTA 1.848 Ptas.

167 003 866/68

Liszt
LA OBRA COMPLETA PARA PIANO Y ORQUESTA

MICHEL BEROFF, piano
ORQUESTA DEL GEWANDHAUS DE LEIPZIG
Dir. KURT MASUR

Precio normal 2.310 Ptas
PRECIO OFERTA 1.848 Ptas

167 003 874/76

Verdi
AIDA

Mirella Freni, José Carreras, Agnes Baltsa, Ruggero Raimondi, José van Dam, Piero Cappuccilli, Thomas Moser, Katia Ricciarelli

CORO DE LA OPERA DEL ESTADO DE VIENA
ORQUESTA FILARMONICA DE VIENA
Dir. HERBERT VON KARAJAN

Precio normal 2.310 Ptas
PRECIO OFERTA 1.848 Ptas

167 012 866/68

Offenbach
LOS CUENTOS DE HOFFMANN

Elisabeth Schwarzkopf, Victoria de los Angeles, Gianna d'Angelo, Nicolai Gedda, Michel Sénechal, George London, Ernest Blanc, Jean-Pierre Laffage

CORO RENE DUCLOS
ORQUESTA DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO DE PARIS
Dir. ANDRE CLUYTENS

Precio normal 2.310 Ptas
PRECIO OFERTA 1.848 Ptas

Grát. A. Basterd, S. A. D. L. B. 8.160 - 1.981

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

De Madrid al cielo

Por Arturo Reverter

XVIII FESTIVAL DE LA OPERA

UNO MAS, SIN CAMBIOS SUSTANCIALES

Aquí tenemos de nuevo, a las puertas de la primavera, el Festival de Opera madrileño, que esta temporada ya cumple dieciocho ediciones. A pesar de que tras cada una de ellas se dice que la próxima es posible que no se celebre. Dieciocho ediciones sin que los planteamientos de fondo (planificación, selección de intérpretes, programación, sentido didáctico) hayan cambiado sustancialmente, aunque ahora se ensaye más, se den más funciones o se cuiden en mayor medida los montajes.

La composición de este XVIII Festival no difiere, en lo esencial, de los anteriores. Como en los últimos años, se cuenta con una formación operística foránea: el Teatro Kírov, de Leningrado, uno de los tres más importantes de la Unión Soviética, que ofrecerá cuatro títulos: **Boris Godunov**, de Mussorgski, **Eugene Oneguin**, de Tchaikovski, **La novia del Zar**, de Rimski-Korsakov, y **Bodas en el monasterio**, de Prokofiev. La otra mitad de la temporadilla la componen tres obras de archirrepertorio: **El trovador**, **Tosca** y **Lucia de Lammermoor**, y una novedad en estos festivales: **Elektra**, de Richard Strauss.

El lote ruso es, en sí mismo, atractivo. Cuenta con la gran obra maestra del teatro musical eslavo, **Boris Godunov**, ya representada en estas manifestaciones primaverales en tres ocasiones anteriores. Aunque en ésta hay una novedad muy importante: se da la versión original de Mussorgski, según la revisión de Pavel Lamn (es el resultado de refundir las dos preparadas por el autor en 1869 y 1872), estrenada precisamente por el Kírov en 1928. Será la oportunidad de conocer el áspero y auténtico lenguaje de la obra, que habitualmente se interpreta en el edulcorado (aunque por otro lado excelente) arreglo de Rimski. vuelve también el **Oneguin**, la delicada e irregular ópera de Tchaikovski, sentido drama amoroso. Son, en cambio, novedad absoluta las dos restantes. La de Rimski, inferior a otras de sus produciones, es, de todas formas, buena piedra de toque para mostrar la versatilidad del compositor, cuyo **Gallo de oro** escuchamos hace dos temporadas. La vena bufa, siempre provista de buenas dosis de ironía y acidez, de Prokofiev nos será servida en esa insólita comedia de enredo que es **Bodas en el monasterio**, ambientada nada menos que en Sevilla. Entre los nombres más relevantes de la compañía, relativamente conocidos en occidente, pueden citarse el bajo Boris Shtókolov, que cantó en Madrid, en el cuarto festival, la **Khovanschina**, o la «mezzosoprano» Gorojóvskaia. La Orquesta y Coro del Teatro, las órdenes del primer director, el excelente Iuri Temirkanov, ya conocido del público madrileño, darán un concierto extraordinario en el Real, con la **Quinta**, de Shostakovich, y la cantata **Alexander Nevski**, de Prokofiev.

Iuri Temirkanov, director de la compañía invitada, el Teatro Kirov.

Nombres famosos y cotizados del actual firmamento aparecen en los repartos de las obras italianas. Nombres, muchos de ellos, habituales en nuestras temporadas, lo que está bien ya que son valores seguros (aun dentro de sus limitaciones características). No obstante, no estaría de más abrir un poco el abanico de posibilidades y tratar a otros cantantes todavía inéditos para nosotros que pudieran aportar mayor variedad y frescura y ofrecer nuevos conceptos interpretativos. Hay muchas, muchas voces interesantes (no extraordinarias) que podrían contratarse. Sobre todo en el campo de las sopranos.

Sin duda el «reparto», a nivel de cotización actual, es el de **Tosca**: Caballé, Carreras, Wixell; los mismos que han grabado la obra para Philips bajo la dirección de Colin Davis. Deseemos que la soprano venga esta vez a Madrid en buenas condiciones vocales. Aunque el personaje de la actriz no es de los más adecuados a sus características, tendrá oportunidad de brindar la opulenta calidad de su timbre. Cavaradossi encaja bien con las cualidades y tipología vocal del tenor (agudos aparte). El barítono sueco no es gran voz, pero es un cantante bastante correcto. La estrella de **El Trovador** es Cappuccilli, últimamente algo baqueteado, ya que se confirma que la Obratsova, anunciada inicialmente, no participa. El tenor, Giuseppe Giacomini, tiene buena materia, especialmente en agudos, si bien no suele brillar por sus virtudes canoras.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Grave error, «a priori», el de Plácido Domingo al elegir para su actuación **Lucia** en lugar de la prevista **Luisa Miller**. La obra de Donizetti no casa con las presentes posibilidades y aptitudes del cantante, mucho más cerca de lo verista (que suele aplicar indiscriminadamente a casi todo lo que interpreta) que de lo específicamente belcantista. Y no es que la ópera verdiana citada se encuadre dentro de dicha corriente, ya que también tiene bastante de belcantismo. No cabe duda sin embargo, que posee una mayor y más rotunda vena dramática y que precisa de una voz más consistente y de unos acentos más vibrantes e incisivos que los que demanda la partitura del músico bergamasco. La Ghazarian, una de las novedades que se deberían programar con más frecuencia, es una lírico-ligera que actúa mucho en la Opera de Viena y que parece haber alcanzado un plausible nivel encarnando a la heroína romántica. Como «Enrico» contaremos con Juan Pons, revalorizado tras su «Falstaff» en la Scala, y

Boris Shtókolov (bajo),es la segunda vez que canta en Madrid.

Eugenia Gorojovskaia, mezzosoprano que cantará «Alexander Nevski», de Prokofiev.

«Raimondo» será interpretado por el eficaz Petkov (hace algunos años, «Boris»).

Existe una lógica expectación ante la **Elektra**, que se presenta llena de interrogantes. La primera es la que se refiere a su protagonista. ¿Podrá Angeles Gulín, elegida para tal cometido, sortear las tremendas dificultades que, a todos los niveles, le plantea la partitura straussiana? Hasta el momento se desconocen las habilidades de la soprano gallega en este tipo de repertorio. Ella suele cantar casi exclusivamente ópera italiana. Desde luego, por voz no va a quedar porque le sobra cantidad y (aunque no siempre y dependiendo de muchos factores) calidad. Pero la escritura, la abrupta, las exigencias métricas y de entonación, tan diferentes a las que habitualmente viene superando la cantante, se constituirán lógicamente en escollos importantes. Ojalá pueda salvarlos. Una segunda cuestión se suscita en relación con la batuta: Ros Marbá, que, temporada tras temporada, acostumbra a bailar (normalmente por propia decisión) con la más fea. «Prima facie» no parece que la obra del bávaro congenie tanto con su estilo, modos directoriales y hábitos como por ejemplo **Pélleas et Melisande**, de la que tan estimable interpretación realizó en el festival anterior. **Elektra** posee quizá demasiadas aristas, demasiada violencia. Los restantes papeles estarán servidos por cantantes más o menos especializados: «Klytemnestra» será Barbro Erickson, poderosa contralto sueca; «Chrysotemis», Marita Napier, en otras temporadas «Elisabeth» y «Brünnhilde»; «Orestes», Donald Mac Intyre, barítono heroico, oscuro y tremolante, frecuente «Wotan» en Bayreuth; «Egisto», Richard Lewis, muy veterano pero inteligente tenor británico

Aparte de Ros y de los rusos (Temirkánov, Kaliéntiev y Fedótov), el Festival nos ofrece como responsables del foso a Odón Alonso, director «todo terreno» que esta vez se encarga de la obra de Verdi; García Navarro, que concierta la de Puccini, y el anciano Oliviero de Fabritis, que si viene (la pasada temporada, falló) dirigirá la de Donizetti. No puede decirse que sea una gran selección, aunque como consuelo cabe decir que otros años ha sido peor.

Sea cual sea el resultado artístico de este XVIII Festival, convendría pensar seriamente, de una vez, en hacer otro tipo de planteamientos, más auténticos e imaginativos ante el desolador panorama que se extiende ante nosotros sin tener teatro de la Opera. No sería mala idea (sin dejar de alimentar estos festivales cara a una mejor estructuración de los mismos) constituir de nuevo una temporadilla invernal que diera pie a la actuación de grupos jóvenes y al alumbramiento de valores (sin circunscribirlo todo a la Escuela de Canto), así como a crear puestos de trabajo para los muchos parados que también hay en esta profesión. La instauración de estas temporadillas invernales fue una de las buenas ideas de Jesús Aguirre en su época de Director General de la Música. Lástima que no pudieran mantenerse y, por ello, que no pudieran perfeccionarse.

Algo importante a resaltar este año es la cuarta función. Vendrá muy bien para los títulos italianos en donde, se vuelca el aficionado habitual, pero sobrará para el resto.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

José Carreras, ¿demostrará este año su valía?

El personaje de «Tosca» no es el más adecuado para Caballé .

Angeles Gulín, una de las grandes incógnitas del Festival, si se confirma su actuación.

FUENTEOVEJUNA, SOLO UN VALIENTE INTENTO

Después de **El bateo** y **Gigantes y Cabezudos** cuyos motajes se comentaron ya en RITMO, y de una mediocre puesta en escena de la no menos mediocre e insulsa **Montería,** llegó por fin a la Zarzuela, la esperada **Fuenteovejuna** cuyo estreno se había demorado por dificultades presupuestarias, inaugurándose con ella lo que podría denominarse la «temporada oficial». Cuando estas líneas vean la luz se habrá ya representado **Don Gil de Alcalá,** cosa en principio poco comprensible (la necesidad de cumplir los planes de programación, si la obra de Moreno Buendía y Martín Descalzo tiene el éxito de público que dicen que tiene. Exito que se produjo, y de manera superlativa, el día del estreno. Desde luego, de forma bastante lógica considerando las características de la partitura y del libro, bien subrayadas por el montaje y movimiento escénico. Ahora bien, ¿significa ésto que nos encontramos ante una obra conseguida, una zarzuela (o espectáculo musical como la definen sus autores) que revise en profundidad y de manera moderna y rigurosa, los esquemas clásicos y tradicionales del género y capaz de sacarlo del estancamiento en que vive? Planteada así la cuestión, con una óptica crítica y valorativa, rotundamente no. Y es lástima, porque en efecto la idea de escoger una obra como la de Lope de Vega para intentar la aventura, era buena. Aunque sólo sea por eso y por la valentía habría que aplaudir al músico y al libretista. Pero todo se queda en eso, en un intento, porque el resultado es una zarzuela —o espectáculo musical— efectista, facilona, oportunista, en donde el oficio de los creadores no ha sido suficiente para lograr un producto serio, de altura, valioso y revitalizador.

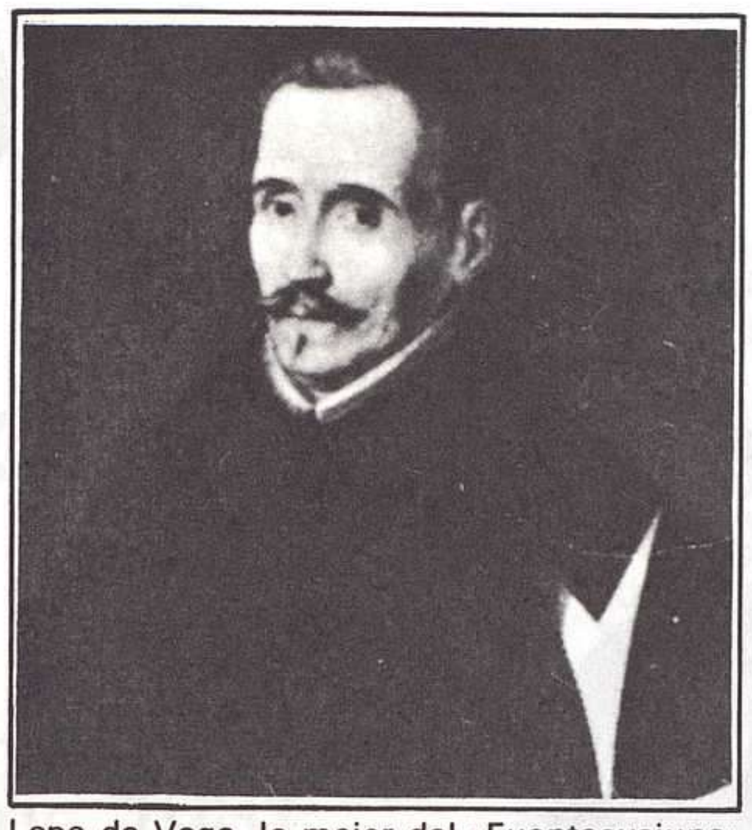
Martín Descalzo, como él mismo reconoce, ha entrado a saco en los versos de Lope y, «respetando el esquema argumental», lo ha «limpiado de divagaciones, intensificándolo en los momentos más dramáticos» y «actualizándolo». Bien, eso en principio podría calificarse de temeridad o audacia, como él confiesa, pero después de comprobar el resultado —y aún reconociendo que el jesuita posee muy buena pluma, aunque no falten los ripios y fáciles recursos en ella— hay que tacharlo de barbaridad, porque con las modificaciones realizadas se rompe gravemente no ya el lenguaje (irregular y excesivo a veces, pero rico, directo siempre) de Lope, sino incluso su dinámica teatral, su juego contrastado e intenso, magníficamente —e intuitivamente— planificado para conseguir una tensión acumulativa progresiva.

Esta dinámica, esta tensión, esta construcción lopesca por «secuencias», en una rítmica casi cinematográfica, no existe tampoco en la música forzada en buena medida por el texto. Tanto una como otro son casi siempre *estáticos,* en lugar de *dinámicos,* con lo que la virulencia, violencia e intensidad del texto original se pierden. Moreno Buendía ha ilustrado, con buen oficio, sin duda, incluso con momentos de excelente caligrafía este fallido libreto, sin lograr sobrepasar su inanidad, sin poder aportar más que una rítmica muy sencilla, una línea melódica fácil (a veces facilona) y unos efectos tímbricos más bien previsibles, buscando (y consiguiendo) el efectismo. Desde el punto de vista de la creación musical no se aprecia, por tanto, nada nuevo, original

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

o moderno. Al contrario todo es pasado y sabido, a pesar de los ropajes aparentemente «actuales» con que se prentende impresionar al espectador medio. El que se logre este objetivo no debe dar pie para «relativizar» y analizar la obra desde una perspectiva menos crítica y objetiva. No hay duda de que el compositor se ha inspirado directamente, no ya en los motivos sino también en la construcción rítmica, en las producciones (no demasiado originales por otra parte) de Carl Orff, de cuyo **Cármina Burana** escuchamos muchos ecos. Fundamentalmente el motivo vibrante y heroico que el coro canta en ocasiones, con el que se clama venganza. El soporte musical que acompaña la narración del anciano (uno de los injertos de Martín Descalzo), que actúa de pesimista hilo conductor huele demasiado a Mussorgsky, y al pasaje concreto en el que el monje «Pimen» hace su narración en el **Boris Godunov.** La misma escritura ondulante, el mismo diatonismo, parecida instrumentación. Encontramos así mismo huellas de la obra del ruso en otro instante; en más de una ocasión se nos vienen a la memoria pasajes *de la coronación* o *de los relojes.* Hay números que podríamos denominar tradicionales: dúo «Frondoso»-«Laurencia», trío con el «Comendador», aria de «Laurencia»..., en donde la sintaxis con utilización de un melodismo algo *demodé,* sirve únicamente de base a un relativo lucimiento vocal. El aria citada de «Laurencia», bitemática, «melismática», más bien cursi, prevé incluso una repetición al viejo estilo. El fuerte de la obra y lo que «llega» más es, claro, la parte coral. El coro tiene abundante trabajo y en él se centra lo más espectacular y avanzado (efectos de susurro). Cosa lógica porque es el auténtico protagonista. Y es curioso; pese a la masiva intervención de la masa coral (ya que se mantiene el nudo argumental original) en la obra hay espacios muertos, caídas de tensión, que impide se consiga el equilibrio y unidad dramáticas requeridas. Y es que la forma en que se ha planteado este espectáculo es errónea. Para servir con la mayor efectividad y profundidad el drama de Lope habría de haberse adoptado un lenguaje tanto literario como musical, diferente: más breve, más conciso, más incisivo, más *actual,* de tal forma que las voces, combinadas con la orquesta, no, simplemente, apoyadas en ella (de acuerdo con los viejos y tradicionales modos), fueran un elemento más de creación de tensiones. Incluso a través de un recitado bien «secco», bien acompañado (en la obra que se comenta los recitados son hablados, quizá excesivamente extensos). Así se habría conseguido un lenguaje más trepidante y un ritmo más cinematográfico. Hay, por otra parte, inoportunas intervenciones pretendidamente graciosas puestas en boca de «Mengo» que diluyen el dramatismo (como en el momento de la tortura). Es una pena que Moreno Buendía no haya querido o podido ir algo más lejos a fin de crear un producto más serio, profundo y auténtico; bucear más a fondo en nuestro acervo popular, no limitarse a recoger unos cuantos temas y ritmos que después no ha elaborado creativamente; no ir más lejos en el empleo de la modalidad.

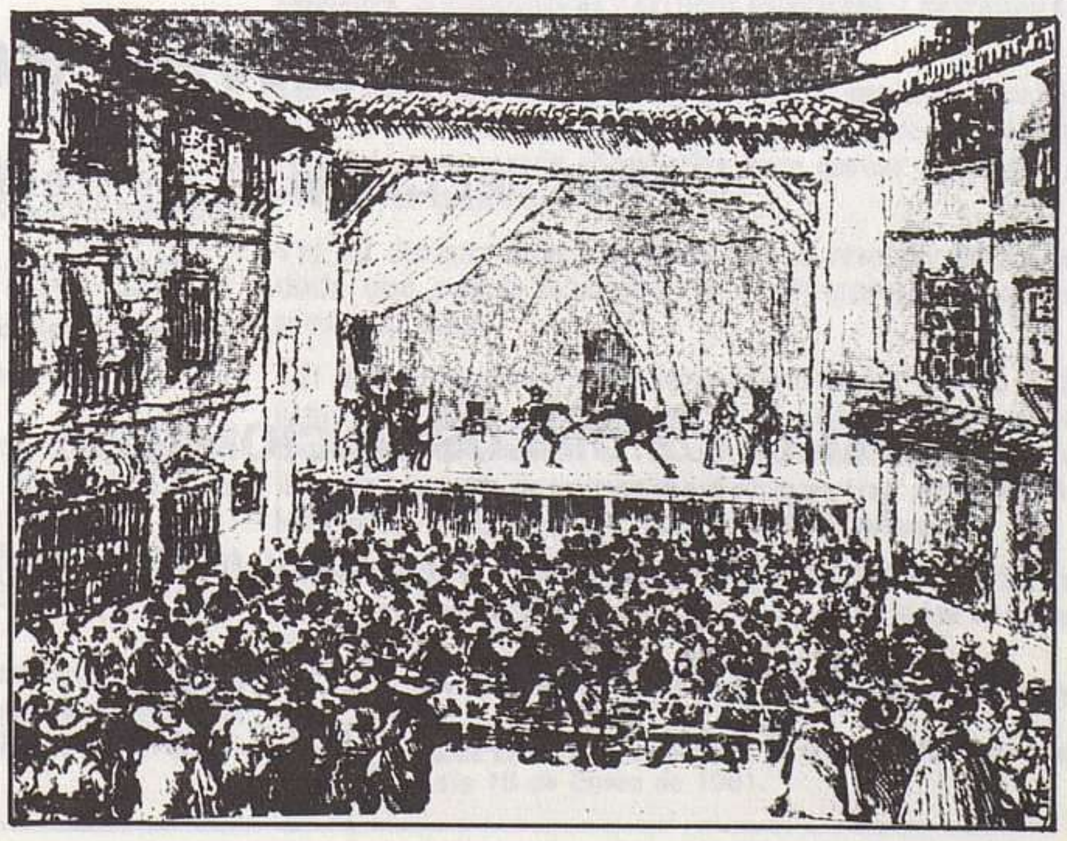
Sobre esquemáticos y feos decorados de Pére Francesch, Joaquín Deus, con coreografía de Alberto Portillo, tuvo a su cargo el montaje del espectáculo. Y la verdad es que no contribuyó nada a paliar los defectos de la obra, sino al contrario. Reforzó el efectismo y logró un énfasis general nada «lopesco», aparte de no conseguir evitar casi nunca la confusión de planos y el amontonamiento de figurantes, generalmente rígidos. La realización de la escena de la tortura ya de por sí no muy afortunada, fue risible. Las luces fueron manejadas mal, con falta de imaginación y de contrastes, de manera pueril y lineal. Al parecer, los mayores esfuerzos del «regisseur» se dirigieron a conseguir que los componentes del coro elevaran sus brazos cuanto más arriba mejor: raro era el número coral que no terminaba con esta imagen ascensional (implorante, imprecatoria o jubilosa). Efecto que, a fuerza de ser repetido, acababa por cansar visual y estéticamente.



Lope de Vega, lo mejor del «Fuenteovejuna» fue suyo.

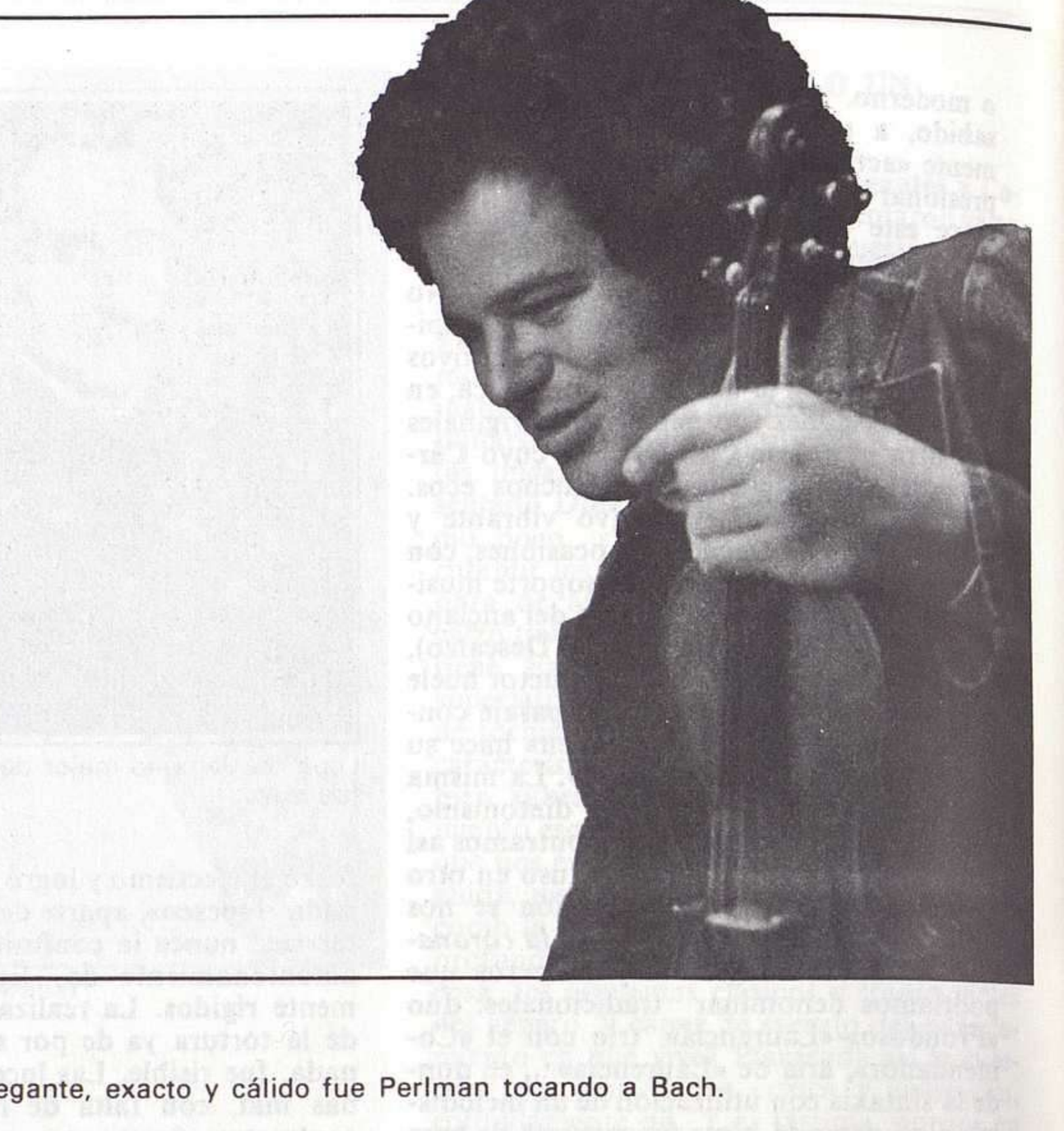
BIEN EL CORO Y DISCRETA LA ORQUESTA

Los intérpretes del estreno actuaron nerviosos y fallones, cantando una partitura de cierta tirantez, pero no especialmente difícil. El mejor, con diferencia, fue Ricardo Jiménez, que manejó con habilidad y plausible técnica, una voz quizá menos contundente de lo que la parte precisa. Es el suyo un instrumento muy lírico, no específicamente bello ni timbrado en demasía, con una primera octava pequeña y algo deslucida, pero con una apreciable segunda en la que el primer agudo resulta ser lo mejor por calidad, brillo y justeza de emisión y seguridad. Contrasta muy nítidamente la personalidad vocal del tenor gallego con la de un paisano suyo, José Manuel Padín, que actúa también en la Compañía Lírica del Teatro. En otra de las representaciones de Fuenteovejuna tuve ocasión de escuchar a este cantante y comprobar que, en efecto, posee características muy distintas a las de aquél. Su voz es más amplia, más redonda y timbrada, más corpórea, dotada de un mayor brillo en toda la tesitura, destacando fundamentalmente la relativa amplitud de sus graves, incluso sorprendentes para un tenor lírico, y lo compacto de su centro, cualidades que proporcionan al instrumento una presencia más propia de un tenor de mayor carácter. El timbre, lírico, amplio, como se ha dicho, pierde redondez y testura en la zona de paso y poder y belleza en la segunda octava en la que, a pesar de la vibración del primer agudo y de la aceptable facilidad para frasear en zonas altas, se produce un indudable estrechamiento y quizá por problemas técnicos y de no buena administración del aire, el «fiato» resulta insuficiente en algunas ocasiones, produciéndose por ello una oscilación sonora poco ortodoxa. En cualquier caso se trata de un cantante a seguir, que posee personalidad, que actúa entregado y que vive su papel con calor, si bien a veces no controla suficientemente sus nervios e incurre en exageraciones e innecesarios melodramatismos, perdiéndose en parte la línea y la correcta articulación. Todo ello pudo apreciarse a pesar de que el día en que pude escucharle no se encontraba en las mejores condiciones físicas. Josefina Meneses cantó con cierto gusto su aria del segundo acto aunque «calando» en la zona aguda, y evidenció siempre insuficiencia de «fiato» destemplando en demasía su, aunque frágil, no feo timbre lírico. Pedro Farrés fue, sin embargo, el menos afortunado: su voz, situada en una inconcreta frontera entre el bajo y el barítono, es oscura, tremolante, encerrada y pesada; no sale a la superficie a pesar de los esfuerzos del cantante para reforzarla con los resonadores nasales; no progresa. Cosa curiosa: a pesar de su trémolo, da la impresión de que no vibra. Articula con dificultad. Mal como actor. El resto se movió con soltura, aunque sin especiales brillos. Bien, en líneas generales. El coro con esfuerzo reconocible. Muy discreta la orquesta y pálida la dirección del propio Moreno Buendía.



Teatro del Príncipe o «Corral de la Pacheca», según un grabado de la época de Lope de Vega.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Elegante, exacto y cálido fue Perlman tocando a Bach.

EL SORPRENDENTE Y ATIPICO PERLMANN

Este violinista israelí es un caso totalmente atípico del mundo del instrumento. Su parálisis le obliga a actuar sentado desplazando el peso y el punto de apoyo hacia arriba. Sin el basamento de las extremidades inferiores, han de ser las superiores las que asuman el trabajo, las que corran con todo el gasto. Pese a ello puede calificarse de sorprendente la fuerza, la pulsación, la vibración y la intensidad que el instrumentistas imprime a su sonido y la claridad y perfección articulatoria que llega a obtener. Perlmann, hoy, lo tiene casi todo: el sonido, intenso y vibrante, pero también igual, homogéneo, redondo y de considerable volumen; afinación impecable; línea expresiva fuera de serie, calurosa y directa... Los problemas técnicos: agilidades, dobles cuerdas, trinos, etc., los tiene prácticamente resueltos con soltura admirable. Así, las tremendas dificultades planteadas por las partituras bachianas interpretadas en su recital del 19 de febrero (**Partitas 2** y **3** y **Sonata 2** para violín solo) fueron salvadas con la pasmosa facilidad de la que sólo pueden hacer gala los superdotados. Y Perlmann además une a las cualidades mencionadas un sentido de la expresión y del canto ejemplar. La **Sonata** fue la obra que alcanzó, en su conjunto, una interpretación más redonda, equilibrada y profunda (¡admirable la «Fuga»!). Aunque lo más impresionante y espectacular se dio, como cabía esperar, en la «Chacona» de la **Partita 2**: verdadera demostración de poder, nitidez de ataque perfección de ligado y claridad polifónica. Lo menos feliz fue la **Partita 3**, tocada muy bien, pero sin la concentración y rigor de las otras dos obras. Aquí el violinista quedó curiosamente, perjudicado por su facilidad de ejecución, engarzando unos movimientos con otros sin la debida variedad de acento, sin otorgar la exigible variación al canto, pasando de manera algo superficial sobre lo escrito. En cualquier caso un magnífico recital de raro nivel, a lo largo del cual el instrumentista puso de relieve la evolución que se ha producido en él en el espacio de unos años. Más concretamente desde que, hace diez o doce, se presentó en Madrid con el **Concierto** de Brahms. Obra que también ha tocado en esta ocasión y que al que esto firma no le fue posible escuchar al suspender el artista su actuación matinal del domingo a causa de un cólico nefrítico. Lástima porque las cualidades que atesora el violinista israelí son idóneas para reflejar el exultante e intenso lirismo de la partitura brahmsiana. El éxito de viernes y sábado fue singular. Estupendo instrumentista y sobre todo estupendo artista, quizá uno de los tres o cuatro mejores violinistas del momento porque reúne parte de las virtudes que adornan a otros campeones de la especialidad: la belleza de sonido de Spivakov, la limpieza de Szeryng, la expresión de Stern, la línea de kogan, la personalidad de Kremer.

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**

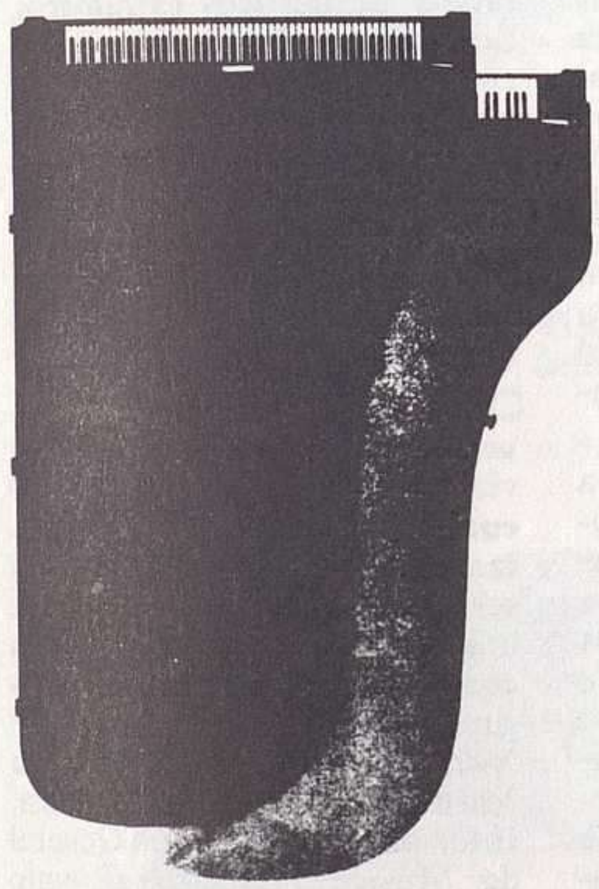
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

I CONCURS INTERNACIONAL DE PIANO "JOSE ITURBI"
València-Juny 1981

ORGANITZAT PER L'EXCMA. DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

Col·laboren

MINISTERIO DE CULTURA
EXCEL·LENTÍSSIM AJUNTAMENT DE VALÈNCIA
UNION MUSICAL ESPAÑOLA
HAZEN, S. A.
CONCIERTOS DANIEL
CAIXA D'ESTALVIS DE VALÈNCIA
CONSERVATORI SUP. DE MÚSICA DE VALÈNCIA
CONSERVATORI SUPERIOR DE MÚSICA "OSCAR ESPLA" D'ALACANT
SOCIETAT FILARMÒNICA DE VALÈNCIA
SOCIETAT FILARMÒNICA DE CASTELLÓ
JUVENTUDES MUSICALES DE VALENCIA
CAJA DE AHORROS DE ALICANTE Y MURCIA
EXCEL·LENTÍSSIM AJUNTAMENT D'ALACANT
EDITORIAL DE MUSICA PILES
INSTITUT VALENCIÀ DE MUSICOLOGIA



PREMIOS

Primer Premio
500.000 pesetas del Ministerio de Cultura
3 recitales en Valencia, Alicante y Castellón
Concierto con la Orquesta Municipal de Valencia
Gira de 5 recitales por España
Grabación de un disco LP

Segundo Premio
250.000 pesetas de la Diputación de Valencia
Recital en el Conservatorio Superior de Valencia

Tercer Premio
150.000 pesetas del Ayuntamiento de Valencia
Recital en el Conservatorio Superior de Alicante.

Cuarto Premio
100.000 pesetas de la Caja de Ahorros de Valencia

Premio Unión Musical Española a la mejor interpretación de la obra obligada de Vicent Asencio. 50.000 Ptas.

Premio Hazen a la mejor interpretación de Música Española. 50.000 Ptas.

Premio Yamaha a la mejor interpretación de Música contemporánea. 50.000 Ptas.

Premio "Ernesto de Quesada" Conciertos Daniel a la mejor interpretación de la obra impresionista. 50.000 Ptas.

I CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "JOSE ITURBI"

La Excma. Diputación de Valencia, ente organizador del I Concurso Internacional de Piano "JOSE ITURBI", convoca la celebración del mismo con el fin de honrar la memoria de este ilustre músico valenciano y perpetuar su nombre y obra.

El Concurso tendrá lugar en Valencia los días 8, 9, 10 y 11 del próximo mes de Junio de 1981.

BASES DEL CONCURSO

1) Podrán tomar parte en este Concurso los pianistas de cualquier nacionalidad con edad máxima de 35 años.

2) Las solicitudes de inscripción deberán enviarse a:
Secretario Ejecutivo: Concurso JOSE ITURBI
Institución Alfonso el Magnánimo
Plaza Alfonso el Magnánimo, 1
VALENCIA-3 (España)

3) Se adjuntará "curriculum vitae" del concursante, títulos académicos, certificados, oficiales o privados, tres fotografías tamaño carnet, justificante de la edad, dirección completa, teléfono y título de las obras a interpretar **en cada una** de las pruebas del Concurso. Todo ello deberá estar en la Secretaría del Concurso **antes del 15 de mayo de 1981.**

4) Se abonarán 1.000 pesetas por derechos de inscripción, que se harán efectivas en la presentación de los candidatos el día 7 de junio.

5) El Concurso constará de 2 pruebas eliminatorias y prueba final.

Primera prueba eliminatoria: Duración máxima 25 minutos aproximadamente.
Los concursantes interpretarán:
- Un preludio y fuga de J. S. Bach.
- Una sonata de Antonio Soler o de Vicente Rodriguez
- Un estudio de F. Chopin
- Un estudio de F. Liszt
- Un estudio de Debussy, Scriabin o Rachmaninoff.

Segunda prueba eliminatoria: Duración máxima 45 minutos aproximadamente.
Los seleccionados en la prueba anterior interpretarán:
- Una sonata a elegir entre las de Haydn, Mozart, Beethoven o Schubert.
- Una obra de la Suite Iberia (excluida Evocación) o Navarra (de Albeniz) o una obra de Goyescas o El Pelele (de Granados).
- Una obra impresionista de Debussy, Ravel o Fauré.
- La obra obligada de Vicent Asencio (Esta obra será enviada a cada concursante 6 semanas antes del comienzo de las pruebas).

Prueba final: Duración máxima 50 minutos aproximadamente.
Los seleccionados en la segunda eliminatoria interpretarán:
- Una obra de importancia pianística entre las de: Chopin, Brahms, Liszt, Schumann, Meldelssohn o Franck.
- Una obra a elegir entre: **Sonata levantina** (López-Chavarri), **Toccatta** (Manuel Palau), **Preludio al gallo mañanero** (Rodrigo), **Sonata española** (Oscar Esplá), **Danzas valencianas** (F. Cuesta), **Algemesiense** (Moreno Gans), **Sonatina** (Llácer Plá).
- Una obra a elegir entre las de Falla, Turina, Infante, Mompou o Halffter.
- Una obra a elegir entre las de Schoenberg, Prokovieff, Stravinsky, Bartok, Ginastera, Messiaen, Werner Henze, Xenakis, Tomás Marco, Stockhousen, Evangelista, Martinu, Manuel Castillo, Luciano Berio o Xavier Montsalvatge.

Todas las obras deberán interpretarse de memoria.

6) Los concursantes presentarán al Jurado, al menos, un ejemplar de las obras a interpretar.

7) Los ganadores ofrecerán un recital gratuito en la mañana del 12 de junio, con motivo de la entrega de premios.

8) Las solicitudes de los concursantes serán sometidas al Comité Organizador quien, en última instancia, decidirá su aceptación.

9) El Jurado será seleccionado por la Excma. Diputación de Valencia y estará compuesto por importantes pianistas, compositores y críticos españoles y extranjeros. Su fallo será inapelable.

10) Los concursantes que pasen a la segunda eliminatoria y a la prueba final y no obtengan premio alguno recibirán una ayuda económica para gastos de desplazamiento o estancia.

11) El Jurado estará facultado para resolver cualquier duda que pueda suscitarse en la interpretación de las presentes bases.

12) Los concursantes deberán presentarse el día 7 de junio de 1981 a partir de las 10 horas en las oficinas del Instituto Valenciano de Musicología (Plaza Alfonso el Magnánimo, 1) de esta ciudad donde tras acreditar su identidad, se les asignará hora y lugar de estudio.

Las pruebas tendrán lugar en el Teatro Principal de Valencia los días 8, 9, 10, y 11 de junio a partir de las 10 horas.

VALENCIA, ENERO DE 1981

Bases aprobadas en sesión plenaria de la Excma. Diputación de Valencia, el día 15 de Enero de 1981.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cursos y becas

☐ La Diputación de Valencia convoca el **Primer Concurso Internacional de Piano «José Iturbi»**. Pueden competir los instrumentistas de cualquier nacionalidad siempre que sean menores de treinta y cinco años. El concurso se celebrará en el mes de junio en la ciudad de Valencia. La primera eliminatoria comprenderá la ejecución de obras de Bach, Soler, Chopín, Listz, Debussy, Vicente Rodriguez, Scriabin y Rachmaninof. Información en la «Institución Alfonso el Magnánimo», Plaza de Alfonso el Magnánimo, 1, Velencia.

☐ En Italia se desarrollará durante el mes de septiembre el **Concurso Internacional de Violín «Nicolo Paganini»**. El límite de edad de los participantes se ha fijado en los treinta y cinco años y las inscripciones se admiten hasta el 31 de mayo del presente año. Información en «Concorso Nicolo Paganini», Palazzo Tursi, Via Garibaldi, 9, I-16100 Génova, Italia.

☐ En la ciudad italiana de Bolzano, en agosto y septiembre **Concurso Internacional de Piano «F. Busoni»**. La fecha de inscripción máxima es el 31 de mayo y la edad de los participantes ha de oscilar entre los quince y los treinta y dos años. Información en la secretaría del Concurso, Conservatorio Claudio Monteverdi, Piazza Domenicani, 19, I-39100, Bolzano, Italia.

☐ La Diputación Provincial y Caja de Ahorros de Jaén convoca un **Certamen de Investigación Folklórica**. Los trabajos deben versar sobre música, danzas populares, trajes, instrumentos, y costumbres de Jaén y su provincia. Se admitirán hasta el 15 de diciembre del año en curso. Información en la Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», calle Montero Moya, 11, Jaén.

☐ En París, dos concursos internacionales previstos para el próximo mes de junio: el **«Jaques Thibaud» de Violín** y el **«Marguerite Long» de Piano**. Inscripciones hasta el mes de abril. Información en «Concurso Long-Thibaud», 45, rue de La Boetie, F-75008, París.

☐ Un nuevo concurso internacional, el de piano dedicado a Frank Listz, llamado **Premio Mario Zanfi**. Se desarrollará en el Conservatorio A. Boito de Parma (Italia). Las inscripciones hasta el 31 de mayo de 1981. Información en el Conservatorio A. Boito, «Concurso Listz», Premio Mario Zanfi, 43100 Parma, Italia.

☐ En el centenario de Bartok se desarrollará en Budapest un **Concurso Internacional de Piano**. Los premios consisten en una cantidad en metálico y una gira de conciertos en Europa y Estados Unidos. Inscripciones hasta el mes de abril. Información en «Concurso Bartok», Apartado de Correos 80, Budapest 5, Hungría.

☐ Este año se celebrará la edición número treinta y siete del **Concurso Internacional de Ejecución Musical de Ginebra**, para las especialidades de canto, guitarra, trompeta, y cuarteto de cuerda. Se exigen una serie de obras obligadas en cada instrumento y una prueba de admisión. Las inscripciones hasta el 31 de mayo. Información en: Secretaría del C.I.E.M., 12 rue de l'Hotel de Ville. CH-1204 Ginebra, Suiza.

☐ En España el veterano **Premio Jaén** de piano, cumplirá estea año sus bodas de plata. No hay límites de edad para participar y las inscripciones deben hacerse hasta el 31 de marzo de 1981. Información en el Consejero Delegado del Concurso, Instituto de Estudios Jienenses, Palacio Provincial, Jaén.

☐ También en nuestro país se celebrará en el próximo mes de mayo el **XIX Concurso Nacional de Violín «Isidro Gyenes»**, patrocinado por los Ministerios de Cultura y Educación. El plazo de inscripción termina el 27 de abril y tambien se admiten intérpretes de paises de habla hispana. Información en el Real Conservatorio de Música, Plaza de Isabel II, Madrid.

☐ El Ministerio de Cultura ha convocado un concurso público para la concesión de **Veinte becas de ayuda a la creación musical y teatral**. Estas ayudas tienen una cuantía máxima de medio millón de pesetas cada una y las solicitudes deben presentarse en cualquiera de las Delegaciones del Ministerio de Cultura existentes en las capitales españolas. Hay que presentar un *curriculum vitae* acompañado del proyecto del trabajo para el que se solicita la beca.

☐ Dentro de las «Semanas Juan Sebastián Bach» que se celebrarán los próximos meses de junio y julio en Toulouse (Francia), está convocado un **Concurso de Interpretación de Organo**, constará de cuatro pruebas eliminatorias y las demandas de inscripción tienen fecha límite en el mes de abril. Información en el Secretariado de las «Semanas J.S. Bach», 54 rue des Sept Troubadours, 31000 Toulouse, Francia.

☐ La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador ha publicado sus condiciones de **contratación de músicos extranjeros**. Los contratos para estos músicos tendrán un año de duración y su trabajo se desarrollará en el Conservatorio Nacional y la Escuela de Música de la Orquesta Sinfónica de la ciudad de Quito. Información en : P.O. Box 2844. Teléfono 210-933 de Quito (Ecuador).

☐ Como homenaje al universal guitarrista Andrés Segovia, se ha convocado un **Concurso de Composición para Guitarra**, cuyas partituras deberán ser presentadas antes del 1 de mayo de 1981. El diploma a la composición premiada se entregará dentro de los actos del XXX Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Información: Dirección General de Música y Teatro «Premio Andrés Segovia», Teatro Real.

Compro-vendo

NOTA DE LA REDACCION

Nuestra nueva sección de compro-vendo está abierta a toda persona interesada en intercambiar, comprar, vender pedir información, etc, en el campo de la música clásica. Durante los dos primeros meses de su publicación, estos cortos anuncios serán completamente gratis. Rogamos concisión y brevedad. Escribir a la redacción de la Revista RITMO, Virgen de Aránzazu 21, Edificio Falla, Madrid 34, indicando en el sobre «Para la sección de compro-vendo».

☐ La Asociación «Di Música», desea establecer contacto con orquestas y agrupaciones de las ciudades españolas con el fin de organizar conciertos y audiciones en común. Escribir a «Di Música» C/ Sirio 28 Madrid-30. Tfno: 274 97 92.

☐ Pertenezco a un conjunto coral de Torrelavega (Santander) y preparamos un concierto con un «Requiem» a cuatro voces graves, percusión, grupo de metal y órgano de Frank Listz. La partitura está editada en Varsovia en 1968 y no concreta el número de Op. ni la tonalidad. El primer tiempo está en La bemol mayor. Desearía que alguien me informara si existe grabación o partitura en España. Enrique Campuzano, calle José María Pereda 25, 5. Torrelavega, Santander.

☐ Compro guitarra española. Llamar a Lourdes. Tfno: 274 16 06 de Madrid.

☐ Cantante necesita pianista para arias antiguas y modernas, el objetivo es actuar en directo. Tfno: 202 93 11 y 202 79 27 de Madrid. Preguntar por Manolo.

☐ Me interesa hacer música de cámara, toco el piano. Sergio Puche. Tfno: 242 53 11 y 447 28 96 de Madrid.

☐ Interesados en tocar en un nuevo «pub» que intenta poner música en vivo, llamar al teléfono: 230 00 27 preguntando por Juán o al teléfono: 739 03 54 preguntando por Julio. Ambos teléfonos de Madrid. Contrato por semanas. Máximo, un contrato al mes.

☐ Vendo violín tres cuartos en buen estado, con arco y estuche. Tfno: 637 08 24 de Madrid.

☐ Vendo saxo soprano dorado, de Games (Chicago), de segunda mano, 25.000 ptas. Llamad al 274 97 92 de Madrid, preguntando por Pepa.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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

Des los más sencillos aparatos hasta los modelos más sofi cados de línea actual.

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 frabricación.

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.

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.

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

Delegaciones en Madrid:

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

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

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi ☐ Kimball ☐ Crumar ☐

Nombre_____

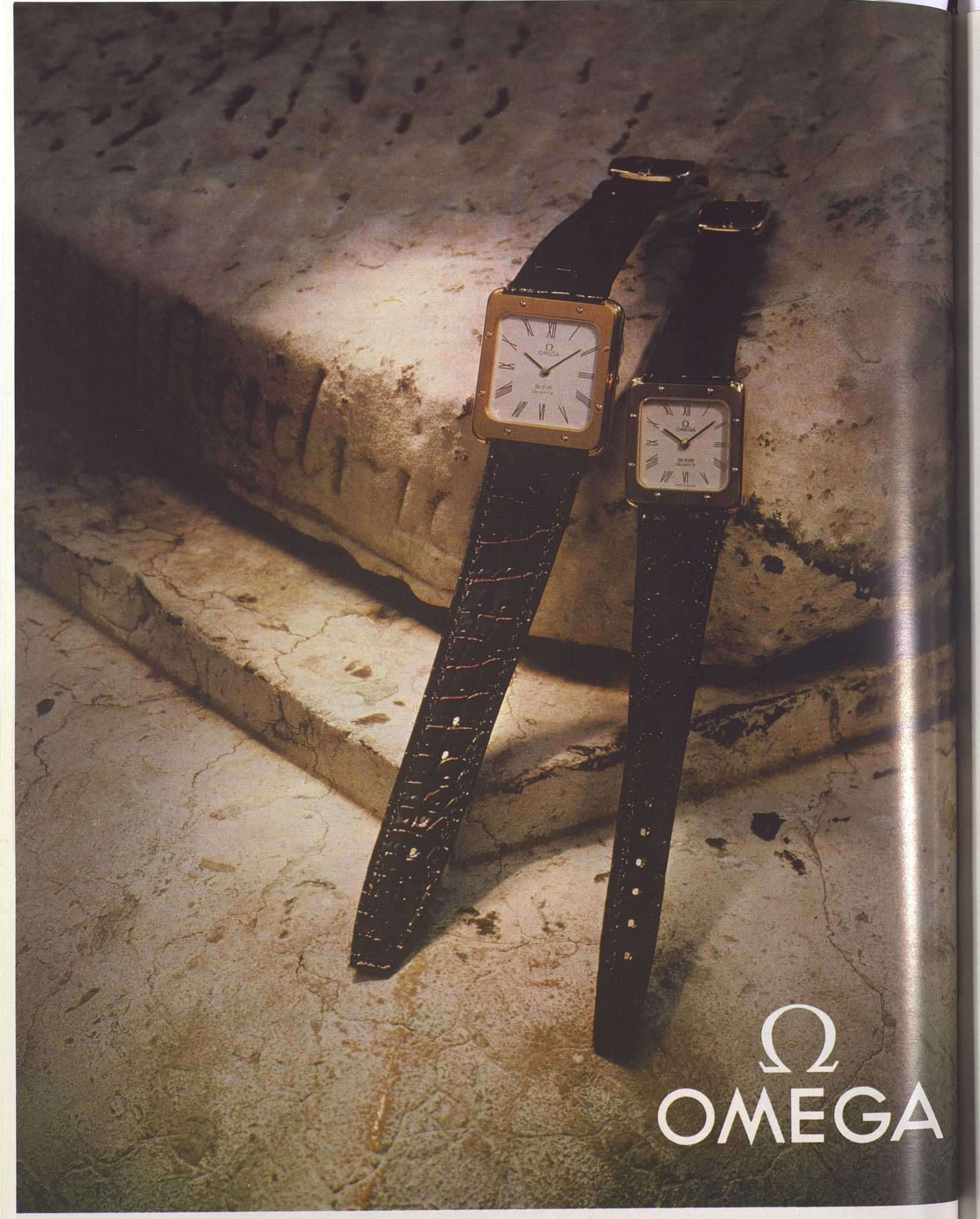
Apellidos_____

Calle_____

Localidad_____ TF._____

Remitir en sobre cerrado a:
Centro Musical MAXPER
Carretera de Andalucía, Km. 12,600

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Omega De Ville Quartz.
Fotografía tomada en el monumento a Goya del Museo del Prado de Madrid.

Izquierda: Omega De Ville Quartz. BA 191082. Caja de oro de 18 qtes. Derecha: Omega De Ville Quartz. BA 591100. Caja de oro de 18 qtes.
Modelos registrados

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

VII CONCURSO «ARPA DE ORO»

NOSTALGIA DE OTRAS EDICIONES

Por Santiago Martín

En el Teatro Real de Madrid, ha tenido lugar la celebración del VII Concurso de composición musical Arpa de Oro. Como todo el mundo sabe, este certamen es posible por el mecenazgo desarrollado por la Confederación de Cajas de Ahorro, actitud que carece de paralelo en otras instancias privadas y públicas, lo que es de destacar, al margen de la polémica y las acusaciones que este concurso ha venido suscitando.

El premio goza de una tradición que pesa fuertemente sobre él, especialmente en esta séptima convocatoria, ya que en él han tomado parte antes compositores situados en lo alto de la estimación contemporánea, como es el caso de Tomás Marco, Jesús Villa Rojo, Ramón Barce, Francisco Estévez, etc. etc. Ya veremos en qué sentido tan brillante pasado ha sido una carga en esta ocasión.

Uno de los reproches que se han hecho al concurso en alguna ocasión ha sido el de cierto favoritismo del jurado hacia algunos concursantes. Tal vez para evitar ésto, y considerando los organizadores que no sólo deben ser virtuosos, sino además parecerlo, este año el jurado calificador ha contado con personalidades de la valía e independencia —sin despreciar los de otros años— del presidente Luis de Pablo (uno de los grandes de nuestra actividad musical creadora), Tomás Marco, Claudio Prieto y los brillantes musicólogos Harry Halbreich y José Luis Pérez de Arteaga, compañero y sin embargo, amigo nuestro.

La calidad de las obras presentadas a la final ha sido inferior a la de otras ocasiones, y en este sentido el peso del pasado se hizo sentir en forma de nostalgia. Es preciso reconocer que **Diana de Efeso,** de Miguel Angel Martín Lladó, que obtuvo el primer premio, es una obra de interés, pero que sólo habría hecho un buen papel de segunda el año que obtuvo el premio **Loa,** de Estévez, por poner un título que la redacción de RITMO acaba de premiar como publicación discográfica de 1980. Las obras **O tempora,** de García Román y **Cántico,** de José María García Laborda, fueron discutidas en el intermedio como candidatas a un dudoso segundo premio, tras la obra de Martín Lladó. También se preguntaban algunos por qué había pasado a la final una obra tan irrelevante como **Nucleofonía** y si su presencia en el concurso no desanimaría a compositores serios, noveles o no, en futuras ocasiones. El jurado consideró a la obra de García Román para el segundo premio, y sin restarle merecimientos —suscribimos los rumores del intermedio que la equiparaban con la de García Laborda— nos preguntamos si la dirección de Franco Gil al frente de su Conjunto Instrumental, más desafortunada con **O Tempora** que con el resto, no contribuyó a la marginación de esta última. En todo casi, han quedado en el palmarés las dos obras más vanguardistas, por decirlo así, quedando en un tercer lugar (las piadosas bases del concurso no preveen un cuarto) la más tradicional de García Laborda y la modesta **Nucleofonía.**

La segunda parte del concierto, utilizada para deliberación del jurado y para dar a conocer alguna música española sumida en inmerecido olvido, estuvo dedicada a obras de Granados, que recibimos a través de una insuficiente interpretación de Franco Gil, cuyo concurso acaso debería plantearse en otros términos en sucesivas ocasiones: más ensayos y mayor profundización en las obras.

Aún con el descenso de calidad en las obras, tenemos una buena composición, **Diana de Efeso,** de Miguel Angel Martín Lladó no equiparable a ciertos primeros premios de otros concursos, pero sí digna ahora del primer puesto. Consideramos que este concurso puede tener un buen porvenir y una excelente función si se mantiene el nivel del jurado final de este año y se evitan obras como **Nucleofonía,** cuyo ingenio se agota en el título, y prestaciones orquestales como la de esta celebración. Lo que habría que desear es que al Arpa de Oro le surgieran rivales de categoría que supieran que a la creación cultural hay que prestarle otras ayudas distintas a las que pueda proporcionar el *papá Estado.*

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Pais musical

BILBAO

ACTUACIONES DEL CUARTETO DE ISRAEL

El dúo de pianos que forman Nelly y Jaime Ingram actuó en la Sociedad Filarmónica de esta ciudad. Este matrimonio que son embajadores de Panamá en España, lleva varios años cultivando los recitales para dos pianos y ha confirmado, con su estupenda actuación, la fama de que venía precedido.

A través de todas las obras ejecutadas, se apreció la compenetración artística y musical entre ambos. Las **Escenas infantiles** de Pinto, y el **Primer romance** de Gustavino, sobre una deliciosa «vidalita», pusieron de relieve su sensibilidad; también la **Suite** de Rachmaninoff y las **Variaciones sobre un tema de Paganini,** su dominio del teclado en unas breves pero diabólicas variaciones de Lutoslawski. En suma un excelente concierto en el que también se escucharon las danzas españolas de Manuel Infanta.

Por primera vez en esta misma Sociedad Filarmónica, nos ha visitado el Cuarteto de Israel. Desarrollaron el programa: **Cuarteto 2** de Brahms y **Cuarteto número 2** de Dvorak. Se aprecia en ellos un sonido muy extenso y amplio, pero estas páginas son insuficientes para poder hacer un juicio sobre el matiz y dosificación del sonido. Hubiera hecho falta haberles escuchado otras partituras de distinta *coloración* para hacernos una clara idea en cuanto a la estética de este grupo de cámara. Al final del concierto fueron largamente ovacionados.

El compositor y pianista Milosz Magin, actuó para la Sociedad de Conciertos Arriaga, con un programa muy ecléctico y obras poderosas, como la **Chacona** de Bach en arreglo de Busoni, verdadero yunque de prueba para todo pianista.

El mecanismo de este artises firme y claro en sus versiones de Chopin **Seis preludios** y **Balada en Fa menor** y **Sonatas** de Scarlatti y Mozart. Como final incluyó su **Tríptico polaco,** tres motivos de danza realizados con mucha inspiración.

En la ampliación del programa interpretó otras obras suyas. Fue en suma un buen concierto que el público aplaudió con entusiasmo.

Segundo concierto de Tiempo de Música y actuación del joven violinista bermeano, Ricardo Odiozola, con la Orquesta Sinfónica de Bilbao. En la segunda parte, se cantó y representó **Gure Herria,** de Gorka Sierra, con la intervención del Coro «Itxas-Soinua» de Lekeitio, bajo la dirección de Gorka Sierra.

Ricardo Odriozola, interpretó el **Concierto para violín y orquesta de cuerda** de Tartini con seguridad y firmeza en su técnica. Discreto estuvo en **Romanza en fa** para violín y orquesta de Beethoven. El coro muy bien cuidado y preparado respondió tal como nos tiene acostumbrados. El organista Josu Soldevilla muy acoplado y con buena técnica, y la soprano Mari Carmen Guerrikabeitia lució su espléndida voz y buena escuela de canto.—**JOSE DE URQUIJO.**

GALICIA

DISCUTIBLE ACTO DEL ESTRENO DE GONZALEZ ACILU

La edición del volumen **Villancicos galegos de catedral de Santiago,** preparada por Joam Trillo y Carlos Villanueva para «Edicións do Castro», ha significado una importantísima noticia, que añade una pizca de esperanza a las perspectivas de *relanzamiento* de la vida cultural gallega que parece anunciar la creación de la Orquesta Municipal de A Coruña. Sin entrar a comentar la obra, quisiera llamar la atención acerca de lo que significa crear una colección de libros de musicología en nuestra sociedad.

Agustín González Acilu: convenció sin restricciones su «Cuarteto número 2».

Sin embargo, parece haber pasado inadvertida la ocasión del centenario de Marcial del Adalid; incluso en los abituales calendarios de principios de año no se refiere la celebración de este centenario. Esperamos que un buen porcentaje de nuestros proyectos sobre este tema se cumplan, y Adalid vea, un siglo después de su muerte, llegar su música al público. El interés que ha mostrado Antonio Ruiz por la **Sonata op. 30** parece que permitirá estrenarla en importantes centros musicales europeos, y su música de salón es de esperar que llegue a las radiodifusiones del continente gracias al pianista uruguayo Humberto Quagliatta.

También parece haberle llegado la hora del reconocimiento al compositor madrileño afincado en Galicia, Gregorio Baudot. El estreno de la transcripción para banda de música de una selección de su ópera **Cantuxa** ha permitido comprobar las excelencias del oficio del autor, y esperamos que tras la publicación del catálogo de su obra será posible interesar a los intérpretes en ella.

El día 17 de febrero estrenó el Cuarteto Sonor el **Cuarteto número 2** de Agustín González Acilu en un programa que incluía el **Cuarteto número 2** de Roxelio Groba y el **Cuarteto op. 29** de Franz Schubert. El día 19 dieron un concierto en los Jueves Musicales de la Universidad, con un programa en el que presentaban **Spherae,** de Miguel Alonso, y los **Cuartetos** de Groba y Schubert. Al día siguiente, en un concierto en el Conservatorio coruñés, presentaron el **Cuarteto** de Fernando Remacha y los de Acilu y Schubert. El concierto del día 17 se celebró, bajo patrocinio de la

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Excma. Diputaciónde La Coruña, en el Pazo de Mariñán. Ya he comentado en diversas ocasiones lo inadmisible de la celebración de conciertos, patrocinados por la Diputación, en un lugar reducido y alejado de la ciudad, bajo la forma de *fiestas privadas*. Si bien en esta ocasión se fletó un autobús para que algunos alumnos del Conservatorio pudieran asistir al concierto, ello no evitó la sensación (propiciada por la organización) de que allí estábamos los *no selectos* en calidad de molestos, pero necesarios a fuer de justificación, invitados. El responsable de relaciones públicas de la Diputación, empecinado desde hace años en ignorar la existencia de RITMO, pese a las cartas enviadas y a un par de entrevistas personales, se preocupó de que no pudiera caber ningún tipo de dudas a ese respecto, llegando a situaciones que rondaron lo grotesco y entraron de lleno en la grosería, cual fue invitar a alguna persona cuyo protagonismo era evidente, si bien no alcanzaba a lo *selecto*, a participar en el cóctel —que no en la cena—, mientras su esposa le esperaba a la puerta. Supongo que dados los hábitos diputacionales en el campo de la música, será inútil insistir en que los contribuyentes no pagamos para que se diviertan quienes pueden pagarse sus propias diversiones sin necesidad del dinero de la Administración. Mientras tanto tendremos que asistir al espectáculo desagradable de coches lujosos, seguidos de otro de tipo medio, que penetran por el jardín hasta la puerta —cosa lógicamente prohibida a los *comunes*— y, tras la toma de posiciones de los guardaespaldas armados, abren sus puertas para que accedan al edificio los ilustrísimos señores «X».

En ese exquisito ambiente se estrenó el **Cuarteto 2** de González Acilu, obra contemporánea del excelente quinteto de clarinetes **Espectros,** con el cual le une evidente parentesco musical. La obra es un exahustivo estudio acerca de las posibilidades de los instrumentos individualizados y conjuntados; no queda un ataque, un rincón del instrumento, un aspecto sonoro sin tocar. Ello enmarcado en una gramática de suma coherencia y muy distante del concepto formal clásico, como es habitual en el gran compositor navarro. La obra exige un evidente esfuerzo de atención, que se ve premiado por lo apasionante de la escucha y por el inmenso atractivo intelectual de la partitura. Una vez más, Agustín González Acilu recaba nuestro interés y nos convence sin restricciones, gracias al interés sintáctico y a la inevitable participación que logra la presencia constante de complejos tensores. Creo que es una partitura que exige volver sobre ella, y lo haré a la primera ocasión. Por lo que respecta al **Cuarteto número 2,** de Groba, y **Spherae,** de Miguel Alonso, fueron ampliamente comentados por mí en RITMO.—**XOAN M. CARREIRA.**

GUIPUZCOA

ACTIVIDAD DE LAS ORQUESTAS GIPUZCOANAS

Las orquestas están todas en movimiento, sin la esperanza de que se cumpla el proyecto de crear la gran Orquesta Sinfónica, que pudo haberse gestionado al calor del nacimiento de la Televisión Vasca.

En el pequeño curso que sobre Introducción a la música clásica ha dado en la Caja de Ahorros Provincial, Jokin Alvarez (2 al 12 de febrero) han actuado dos pequeñas orquestas: la «Pro Arte», agrupación naciente al amparo del Conservatorio y contando con un lote numeroso de alumnos, y la orquesta del Conjunto Barroco.

Al mismo tiempo inaugura sus ensayos la Orquesta de Cámara de Irún, bajo la dirección del maestro Primitivo Azpiazu, contando con profesionales y alumnos del Conservatorio, que sueñan con llegar a coordinar los esfuerzos de varios profesores con cuya aportación se espera formar una orquesta sinfónica de altos vuelos.

Por su parte la Orquesta de Mondragón, con el maestro Arzamendi al frente, sigue elaborando y preparando programas que tendrán una exposición brillante en las fiestas de estío. Si añadimos la más veterana —la Orquesta de Cámara de San Sebastián— tenemos el inicio de una reacción en cadena que permitirá la sucesión de las agrupaciones, para alimentar un foco de música clásica, ya que los conjuntos corales abundan en el país.

Con este título tan sugestivo: *Queremos llevar la música clásica a los lugares más recónditos* encabeza el Cuarteto Nacional del País Vasco su programa de actividades, queriendo ser portavoz de una cultura que rara vez ha sido secundada en nuestras villas. Son la flautista Begoña Aguirre, la violinista, Ana María Sebastián, la viola Catherine Baulogne y la violoncelista Nelly Aguirre. Desde sus primeros conciertos además de los autores clásicos, Haydn Mozart, Beethoven, incluyen obras de Juan Crisóstomo Arriaga, Jesús Guridi, José María Usandizaga y Padre Donostia.

A todos estos nacimientos por generación espontánea les deseamos tenacidad, dureza en la pelea y una vida próspera, llena de grandes cosechas por el verano y en el tiempo de la vendimia.

El calendario del Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián promete ser interesante: el Festival de Jazz (del 5 al 19 de Julio) cuenta con los nombres de Chick Corea, Tredi Hubert, Weather Report, etc. También se cuenta con los «Ballets» Nacionales de México, Tahití y Escocia, la Orquesta de Cámara de Praga y la Orquesta Nacional en la próxima «Quincena Musical» del 18 al 31 de Agosto.

Se vislumbra la celebración de un cocurso mundial de Acordeón en octubre y el nuevo Festival de Música Folk que tendrá lugar del 4 al 6 de Noviembre, sin olvidar diez Conciertos de Música Rock.—**JUAN URTEAGA.**

OVIEDO

GIRA DE CONCIERTOS DEL CORO UNIVERSITARIO

Tras el éxito obtenido en su presentación en el Teatro Real de Madrid el pasado mes de noviembre el Coro Universitario de Oviedo se dispone a realizar una gira de conciertos por Alemania durante el mes de abril.

Neanderkirche de Düsseldorf, Catedral de Colonia, Bonn Walldorf y las Universidades de Bochum y Heildeberg, componen el itinerario de este nuevo ciclo de conciertos que efectuará el coro que dirige Luis Gutiérrez Arias desde su reorganización en 1967.

En esta ocasión el programa incluye obras españolas de la época del Barroco (Durón, Espona, Cererols) y Clasicismo (P. Soler) juntamente con obras de Bach y Brahms. Además en Walldorf y Heildelberg, y en colaboración con las orquestas de cámara locales ofrecerá «a capella» la Misa en Si bemol Mayor **In honorem St. Johannis de Deo** de J. Haydn.

Otra agrupación coral, la Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo, que dirige actualmente Alberto Blancafort, prepara el **Requiem** de Fauré para una próxima actuación, alternando con el montaje de **Tosca** y **Pescadores de perlas** óperas que interpretará en la próxima temporada de ópera en el Teatro Campoamor de Oviedo.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Organizados por la Capilla polifónica Ciudad de Oviedo en colaboración con el Excmo. Ayuntamiento de Oviedo se están desarrollando en el Teatro Campoamor, los domingos por la mañana, un ciclo de conciertos populares, con gran afluencia de público. Bajo la batuta de Alberto Blancafort, la orquesta formada por un pequeño número de componentes (algunos de ellos estudiantes de música de los últimos cursos) a los que se añaden en cada concierto los refuerzos que exigen las partituras interpretadas, pone un notable esfuerzo en agradar al numeroso público que suele acudir.—**JAVIER ESCOBAR.**

PALENCIA

PRESENTACION DE UN LIBRO DEL PADRE LOPEZ CALO

El pasado 21 de febrero en el Salón de Actos de la Diputación Provincial de Palencia, tuvo lugar el acto de presentación del primer volumen (de los tres que constará la obra) del libro **La música en la Catedral de Palencia,** cuyo autor es el Padre José López Calo. El acto estuvo regido por el Presidente de la Diputación y la presentación corrió a cargo del Presidente de la Sociedad Española de Musicología, Padre Samuel Rubio.

El Padre López Calo informó de que el segundo tomo de la obra está ya en imprenta y prometió la realización del tercero en breve espacio de tiempo. Se cumple con este libro un acto de justicia y reconocimiento a la importancia y valor de los fondos documentales que posee la Catedral palentina en sus archivos musicales. Santiago Kastner ya había dado a conocer el valor y la importancia que el arte musical tuvo en la Catedral. Este autor consideró que Palencia fue *encrucijada de los organistas españoles en el siglo XVI* y pieza clave para el estudio de la música.

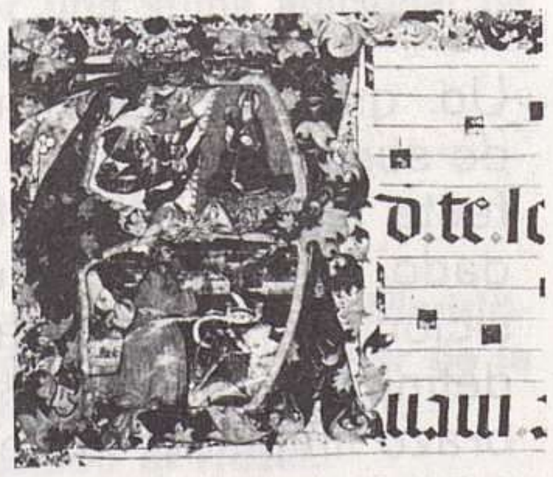
Afortunadamente el archivo de música, el propio archivo de la Catedral y los libros de Actas Capitulares que se remontan al siglo XIV, se encuentran en perfecto estado de conservación y su acceso y estudio es fácil gracias a la extraordinaria labor de su archivero. Al Padre López Calo ésto le ha permitido llevar a cabo sus investigaciones, realizando la catalogación e inventario de las piezas musicales tanto en partituras como en documentos. Sigue con ello las técnicas más modernas en estos estudios con arreglo a una metodología consignada en todos los foros internacionales. Incluye copia de todos los «incipits» musicales, ordenación cronológica y alfabética de los maestros de capilla y artistas que pasaron por Palencia y también de los que tienen obras en este archivo, así como referencia literal de todos los aspectos que, en este sentido, trató el Cabildo en periódicas reuniones a lo largo de su existencia.

No está de más decir que esta obra en tres tomos es sólo una pequeña parte de la labor investigadora del Padre López Calo. Mientras tanto siguen esperando publicación los cincuenta y cuatro tomos ya terminados en los que se recoge con el mismo rigor y profundidad la historia de la música en las catedrales de Castilla y antiguo reino de León. Esta obra ha sido realizada en los últimos años con ayuda y financiación de la Fundación Juan March.

La extraordinaria labor del Padre López Calo, fue calificada en este acto de presentación que reseñamos; de *monumento a nuestro patrimonio musical* y comparada a otras de igual categoría como la que hizo el Padre Flórez con su **España Sagrada.**

La Diputación palentina da una muestra de su amor y reconocimiento al patrimonio musical español y a la labor del Padre López Calo. Es de esperar que sigan el ejemplo de esta Diputación otros organismos o instituciones de las provincias castellanas. La música de nuestras catedrales y el Padre López Calo se lo merecen con creces.—**SANTIAGO DE CASTRO MATIA.**

JOSE LOPEZ CALO



LA MUSICA
EN LA
CATEDRAL DE PALENCIA
Tomo I

Obra de López Calo calificada de «monumento a nuestro patrimonio musical».

VALENCIA

IMPORTANTE RECITAL DE ALFREDO KRAUS

A estas alturas, por la falta de tenores belcantistas, por la edad de Kraus y por lo poco que se prodiga en nuestro país, me parece un acontecimiento cada una de sus actuaciones. El pasado mes de diciembre actuó de nuevo en Valencia a beneficio de la Cruz Roja. Hay que olvidar los inconvenientes que presentan este tipo de conciertos. Además de sufrir la mala acústica del Teatro Princesa, el público, tan inhabitual en los conciertos y que asiste a estas ocasiones, demostró una increíble falta de educación musical. El programa no incluía arias de óperas famosas y no solo la reacción fue fría, sino que, además, se escucharon murmullos a lo largo de toda la primera parte. Solo las dos *propinas,* **La donna é mobile** y la jota de **El trust de los tenorios,** consiguieron caldear el ambiente.

La primera parte constituyó toda una lección de canto. Me pareció asombroso el dominio de la voz en las arias de Bononcini, Tenaglia y Scarlatti. La variedad en el uso de los reguladores y de los «ritenuti», la amplitud de matices entre el «pianísimo» y el «forte» y la facilidad en el paso al registro agudo, así como fallos en las notas más bajas: todo apareció bien demostrado en el aria de Mozart **Misero o sogno o son detesto.** En la segunda parte, tras las dos mediocres arias de Donizetti y Bellini, la interpretación de las dos arias de **Lakmé,** «Fantasie aux divins mensognes» y «Lakmé, viens», alcanzó la cota más alta del concierto. Concluyó con el **Homenaje a Lope de Vega,** de Turina y dos canciones de Ruiz de Luna.

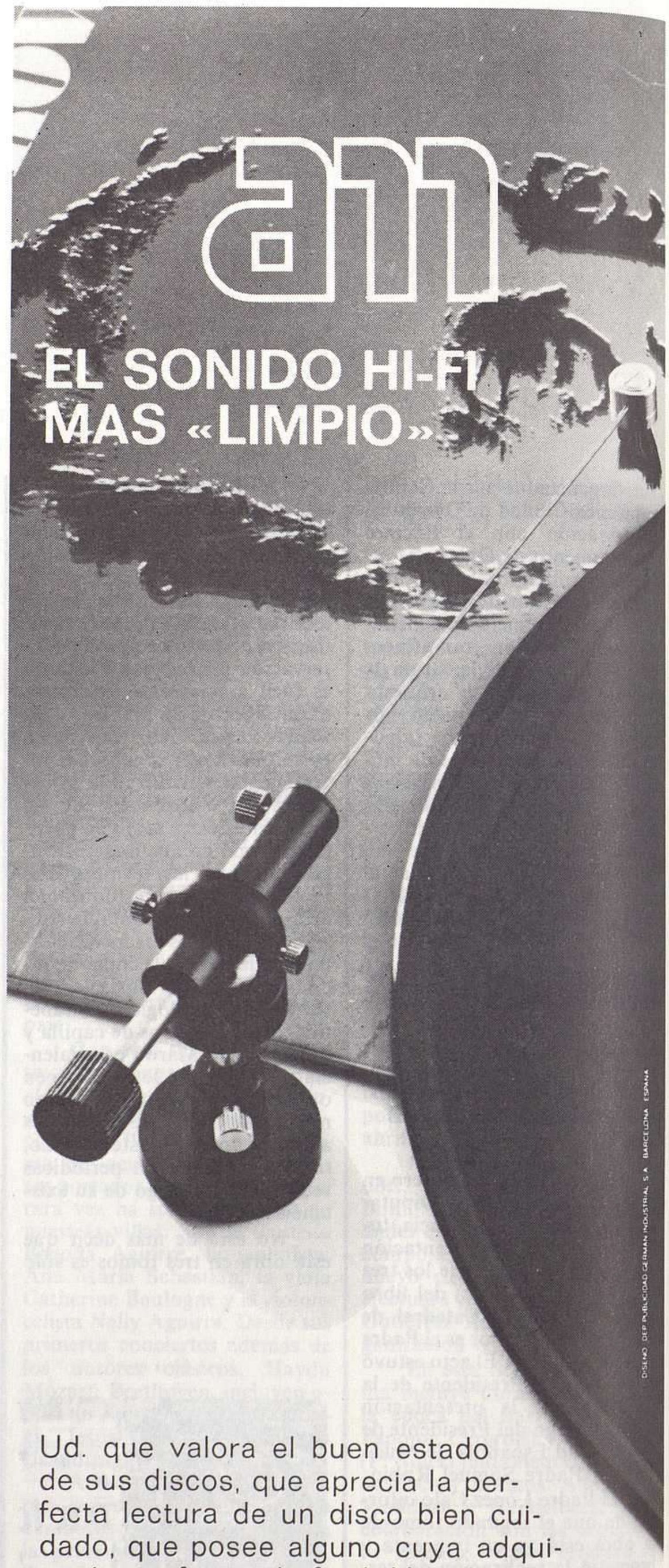
La Sociedad Filarmónica nos ofreció desde el 15 de Diciembre hasta finales de enero cuatro conciertos que reseñaré brevemente. A Paul Tortelier le escuchamos el año pasado en el Concierto para violoncelo de Dvorak, en la «Unión Musical» de Liria. En esta ocasión no estuvo a tan alto nivel, por lo que toca a la primera parte: en gran medida por la obras escogidas —**Sonata para cello y piano en Sol menor** de Chopin y **Sonata en Re menor** del propio Tortelier— y, también, por el desajuste y la falta de seguridad de la pianista María de la Pau. La pianista mejoró ostensiblemente en el resto del concierto, encajando perfectamente en la interpretación de la **Sonata en Sol menor** de Rachmaninoff y en un ejemplar **Rondó Op. 94** de Dvorak. En ésta y en el **Preludio** de la primera **Suite** de Bach, demostró Tortelier su proverbial musicalidad.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El violinista Chou Liang Lin, actuaba por tercera vez en esta Sociedad. Junto a su indiscutible virtuosismo hay sensibilidad y capacidad de enfocar distintos estilos y épocas. Es notoria la facilidad con el arco y su matización dinámica. El **Dúo concertante para violín y piano** de Stravinsky, fue interpretado impecablemente con un apasionado **Dithirambe** final. Buena la versión de la **Sonata Op. 100** de Brahms y magnífica la **Sonata en Mi bemol mayor** de Strauss, donde la amplitud orquestal de la obra, fue dada con facilidad. Muy bien la pianista Sandra Rivers.

Del concierto de Igor Oistrakh quedará para el recuerdo su interpretación de la **Chacona** de Bach y la **Sonata en Do menor** de Grieg. Por último, recordaré una actuación discutida y llena de calor: la del pianista A. Watts. Es artista capaz de conectar con el público desde la primera nota. Su sonido lleno y de gran calidad, la gradación dinámica impecable y el virtuosismo sin fallo, arrebataron al auditorio en la **Rapsodia húngara número 13** de Liszt. Con anterioridad, destacaron la **Passacaglia** de Copland, **Children's Corner** de Debussy y **Piezas para piano Op. 119** de Brahms, en la que tuvo un comienzo sobrecogedor (primer «intermezzo») y una «rapsodia» final demasiado ampulosa. Sin embargo, me pareció fuera de estilo en Haydn —**Sonata en do mayor, número 48**— y en la **Balada número 1, Op. 23** de Chopin en la que, a pesar del perfecto mecanismo, expresó más con el gesto que con el teclado y hubo falta de unidad y coherencia entre los distintos pasajes de la obra. La fuerte personalidad de Watts, con todas sus virtudes y defectos, quedó claramente demostrada dado lo variado del programa. — **BLAS CORTES.**

Kraus dio una lección de canto en el Teatro Princesa de, Valencia.



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, escríbanos.

Representante general para España:

GRC 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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CURSO DE PEDAGOGIA MUSICAL

KODALY

EN

HUNGRIA

ORGANIZADO POR LA UNIVERSIDAD DE DUNAKANYAR

EN ESZTERGOM (HUNGRIA)

14 al 31 de Julio de 1981

EL CURSO DE PEDAGOGIA MUSICAL KODALY

En la Universidad de Verano de Esztergom las clases de la mañana abarcan todos los elementos prácticos del **Método KODALY**: solfeo, metodología, práctica de la enseñanza del canto en las escuelas, práctica coral, música folklórica universal, análisis formal, etc. Los elementos prácticos y teóricos de la enseñanza musical siempre se darán a conocer con la incorporación de los grupos escolares y de los propios participantes.

Las clases de la tarde tienen como objetivo, según el **Método KODALY** los materiales folklóricos presentados por los participantes extranjeros, prcticar el canto de cámara, discutir temas profesionales en base a obras dadas, etc.

El programa profesional se completa con excursiones sesiones cinematográficas, visitas a museos, galerías de arte y conciertos.

El curso se desarrolla, en su totalidad, en español.

Se realizarán excursiones al *Recodo del Danubio* y al lago *Balaton.*

A los participantes se les facilitará alojamiento en modernas residencias estudiantiles, de carácter turístico, en habitaciones de cuatro camas. En caso de que hubiese solicitudes, podremos ofrecer también cuartos de dos camas por una suma adicional de 3.000—. Ptas. por persona.

PROGRAMA DEL VIAJE

—14 Julio: Reunión en el aeropuerto de Madrid-Barajas, para salir en avión de línea regular de la compañía MALEV, con destino a Budapest. Llegada a Budapest y traslado al Hotel.

—15 Julio: Estacia en Budapest con visitas optativas. Por la tarde, cena en restaurante típico.

—16 Julio: Salida de Budapest hacia Esztergom en autocar. Comienzo del curso.

—17-28 Julio: Curso de Pedagogía Musical KODALY, según el programa indicado anteriormente.

—29 Julio: Finalización del curso con almuerzo de todos los asistentes al mismo. Traslado en autocar a Budapest y alojamiento en el hotel.

—30 Julio: Estancia en Budapest con excursiones facultativas. Cena fin de viaje.

—31 Julio: Traslado del hotel al aeropuerto y salida hacia Madrid en avión de línea regular de la compañía MALEV.

PRECIO TOTAL DEL CURSO

Precio total del viaje y curso, por persona, incluyendo: viaje en avión de línea regular, traslados y excursiones; alojamiento en régimen de media pensión en Budapest y de pensión completa en Esztergom.

57.000—. Ptas.

Para inscribirse, basta con que nos escriba una carta indicando el número de plazas que desea reservar y lo envíe a la dirección postal de FERYSA (Apartado de correos 151036 de Madrid) en sobre cerrado adjuntando talón bancario a nombre de FERYSA, por un importe de 15.000—. Ptas. por cada una de las reservas que desee realizar. Esta cantidad se considera como anticipo entregado a cuenta del precio total del curso como confirmación de la-s reserva-s.

Para cualquier duda o consulta les rogamos se pongan en contacto telefónico o personal con nuestra empresa.

ATENCION: curso de plazas muy limitadas. De estar interesado en este curso, le aconsejamos remitirnos su reserva lo antes posible.

ferysa

DIVISION PEDAGOGIA MUSICAL

c/ Ordóñez, 1
MADRID-29
Apartado 151036
Tl. (91) 215 74 77

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Internacional

BUENOS AIRES Por Nestor Echebarría

OPERA Y BALLETS

Escena del segundo acto de L'Arabella, de Richard Strauss, en la reciente versión del teatro colón, de Buenos Aires.

Un variado programa integró la temporada lírica del Teatro Colón, de Buenos Aires, iniciada con el popular binomio **Cavalleria rusticana** e **Pagliacci** (1), dirigido por el veterano maestro itálico Oliviero de Fabritiis y con «régie» de Margarita Wallmann, tomando parte en los cuadros respectivos Arlene Saunders y Nunzio Todisco —en la ópera de Mascagni—, y Ermanno Mauro, Elena Mauti-Nunziata y Benito Di Bella, en la de Leoncavallo.

Siguieron en cartel **Madama Butterfly**, protagonizada por la mencionada Mauti-Nunziata; **Pélleas et Melisande**, de Debussy, dirigida por Serge Baudo y con la pareja central Thomas Allen-Jeannette Pilou; **Macbeth**, de Verdi, con Josephine Barstow y Gian Piero Mastromei, dirigidos por Miguel Angel Veltri, y luego —cabe aquí detenerme— se repuso, tras once años, **La Clemenza di Tito**, de Mozart.

Y digo que conviene hacer hincapié aquí, porque permitió el debut bonaerense de Frederica von Stade, que cantó la parte de «Sesto» con notable musicalidad, auténtica convicción y un patrimonio que pasa por ser, en estos momentos, de excepción en su cuerda. Dirigió esta ópera mozartiana Leopold Hager, quien hizo otro tanto con la versión de **Arabella**, de Richard Strauss, que protagonizó Judith Beckmann.

Por otra parte, una reposición de **Los cuentos de Hoffmann** (2) trajo innovaciones en el palco escénico, impuestas por mi compatriota Tito Capobianco, «régisseur» de dilatada labor en los Estados Unidos de América, donde se encuentra radicado. Asimismo versiones de **Fidelio**, con una discutible puesta en escena del veterano Ernst Poettgen, con pretensiones de «aggiornamento» en su contexto; de **Los maestros cantores de Nuremberg**, con la presencia en la sala del nieto del compositor y uno de los pilares del llamado «nuevo Bayreuth», Wolfgang Wagner; y, finalmente, el estreno local de **Il Campiello**, de Wolf-Ferrari, por elementos del elenco estable del Teatro Colón, completaron el ciclo operístico.

En el terreno de los recitales, dos sesiones con Renata Scotto a teatro lleno fueron el testimonio de simpatía y admiración por la «diva» italiana, que faltaba hacía casi una década de Buenos Aires. Una maduración se ha impuesto y, a la vez, un refinamiento expresivo en su canto, que cautivó a los aficionados.

El «ballet» supo de notables atracciones, comenzando por la presencia del bailarín ruso Alexander Godunov, quien originara, hace poco tiempo atrás, un sonado episodio por su abandono de la Unión Soviética y su integración a la danza de Occidente. Llegó a la capital argentina acompañado por la valiosa bailarina Eva Evdokimova, y ambos, en varias realizaciones de «pas de deux» (**El Corsario** y **Don Quijote**, entre ellos) y los actos segundos de **Giselle** y de **El lago de los cisnes** dieron muestras terminantes de virtuosismo. Con todo, quedó la impresión, respecto de Godunov, de que todavía podrá madurar sus personificaciones, en punto a comunicación e introspección. No dejó dudas, en cambio, de sus condiciones técnicas, propias de un virtuoso de la danza.

A poco, el Teatro Colón bonaerense puso en escena la versión integral del «ballet» **Don Quijote**, que lleva música de Ludwig Minkus, en versión coreográfica de Zarko Previl. Se trató del estreno local, completo, de una obra que se difunde habitualmente por su célebre «pas de deux», incluido en el último acto.

Aparece, en rigor, como una «española-da» con la que el músico quiso consustanciarse con el ambiente moscovita, ya que su estreno se produjo, en el Bolshoi, en 1869, con coreografía del afamado Marius Petipa. Su música es fácil, proclive a la reiteración temática y a los efectismos, pero entusiasma en buena medida, y el público —como se advirtió aquí— le responde con agrado. Sobre todo cuando hay virtuosos solistas.

Inmejorables, para el caso, éstos del estreno argentino: bailaron Vladimir Vassiliev y Ekaterina Maximova, notable pareja de danzarines soviéticos, visitantes asiduos del Teatro Colón. Junto a ellos estuvo el también conocido Sergei Radchenko, que en otras ocasiones viniera al país con la Plissetskaia.

El final de temporada encontró una rara simbiosis de los dos géneros que aquí me ocupan. Visitó por segunda vez este medio musical la Opera de Pekín, que, en rigor, puede considerarse más «ballet» que ópera. Claro que su contexto y su exotismo lo tornan singular, propio y característico como género y como manifestación escénico-musical. Se la conoció en Buenos Aires en 1956, dejando una estela de recuerdos. Esta vez, la compañía apareció bastante inferior (fue rehecha en los últimos años), pero no está exenta de vistosidad y colorido, propios de ese medio; de efectividad, con números acrobáticos de perfil casi circense, que pusieron una nota distinta de todo lo anteriormente comentado.

Stuart Burrows, como «Hoffman», y Faye Robinson, como la «Muñeca Olimpia», en los cuentos de Hoffman, de Offenbach, en la nueva realización escénica del Colón.

(1) Nuestro colaborador Julio Andrade Malde, circunstancialmente en Buenos Aires, nos adelantó una crónica específica sobre la representación de este «doble clásico», que ofrecimos a nuestros lectores en el número 506, de noviembre del pasado año.

(2) La celebración del Centenario de Offenbach en el Colón bonaerense con **Los cuentos de Hoffmann** mereció un «Música en vivo» en nuestro número 508, de enero-febrero último, que asimismo firmó nuestro cronista invitado Andrade Malde.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

BRUSELAS

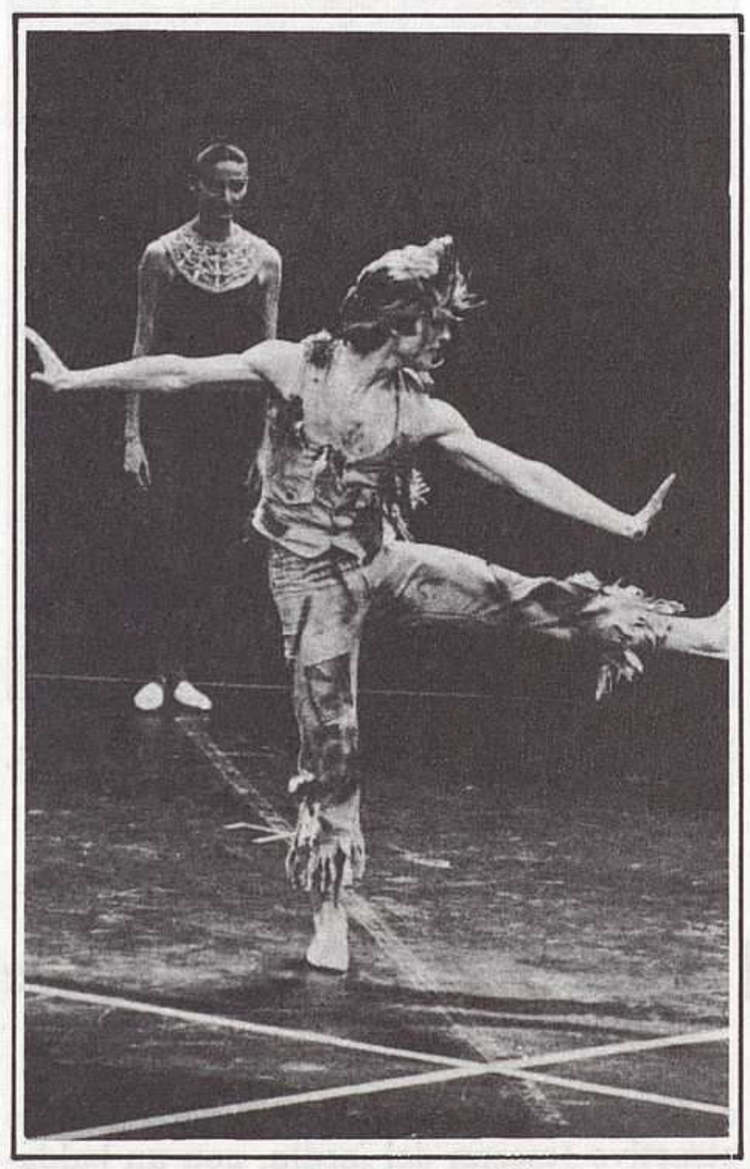
Por Nicolás Koch_Martín

«LA FLAUTA MAGICA» PUESTA EN ESCENA POR M. BEJART

En el Circo Real de Bruselas el bailarín Maurice Bejart puso en escena **La Flauta Mágica**. Bejart, director del Ballet del Siglo XX, llevaba cuatro años trabajando en la coreografía de esta obra maestra de Mozart. El espectáculo fue fascinante ya que se ha conservado el carácter y contenido filosófico de la obra. Bejart afirmó haber respetado la partitura y el texto del libreto de Shikaneder. Sin embargo, el hecho de que se optara por una *banda sonora* para ilustrar el «ballet» se acusó especialmente en las escenas solemnes y rituales en las que se echaba en falta la presencia física de los cantantes.

A pesar de todo, las voces grabadas pertenecían a las mayores figuras mozartianas del momento dirigidas por Karl Bohm. Los cantantes elegidos son: Fischer Diskau, Wunderlich, Lisa Otto y Rottenberg y la orquesta: la Filarmónica de Berlín. El *handicap* que supuso la falta de presencia de los cantantes fue suplido por la prodigiosa creatividad de Bejart, que hizo bailar a cincuenta hombres y mujeres durante tres horas.

Esta **Flauta** es más viva y alegre que la tradicional. Por ejemplo la «Reina de la noche» es menos misteriosa, el demonio «Monostatos» se deja vencer sin resistencia, el dios «Sarastro», rey de la prudencia, de la razón y la naturaleza, es un ser generoso y bueno. El bailarín manifestó que «se trata de una obra cuyos personajes pueden ser representados mejor por bailarines que por cantantes. Es una obra con contenido simbólico y filosófico y con una poesía franca como el alma de un niño».



Prodigiosa coreografía de Bejart para «La Flauta Mágica».

La interpretación es de una calidad coreográfica óptima y es realmente sorprendente la profusión de «pas de deux», «solos» y «conjuntos» concebidos por Bejart. Miles de gestos, poses y bailes sincronizados a la centésima de segundo con la música y el canto. El bailarín Jorge Donn fue un «Tamino» admirable por su dulzura y ternura. Su amada, «Pamina», fue encarnada por la americana Shonach Mirk, el papel capital de «Papageno» le valió a Francais Marín Bolenu un gran éxito personal. El «Sprecher» que recita las explicaciones de la acción fue personificado por el bailarín-actor, Yann Le Gac y Patrice Touron, soberbio bailarín belga, dio especial relieve al papel del dios «Sarastro», la belga Martine Detournay fue una «Reina de la noche» más seductora que malvada.

Bejart ha creado intencionalmente unas danzas muy puras, sin ninguna sensualidad, ya que la acción es ritual y casi religiosa. Alan Burret diseñó los vestidos y el decorado lleno de signos masónicos. El espectáculo fue recibido con gran expectación por el público que llenó la sala.

LONDRES

Por «I Taddei»

EN EL COVENT GARDEN UN «COSI FAN TUTTE» EXCEPCIONAL

Para los que vivimos en latitudes donde la ópera es una frágil planta que sobrevive casi milagrosamente entre los peñascos de la indiferencia oficial, un viaje a Londres de vez en cuando resulta reconfortante y a la vez descorazonador. Reconfortante, porque en el breve plazo de cuarenta y ocho horas pueden verse, si se eligen bien las fechas, un par de representaciones operísticas de ese nivel superior que nos está vedado, especialmente en los aspectos orquestal y escenográfico, y que sólo logramos alcanzar, a veces, en el nivel vocal. Descorazonador, porque comprobamos a cuántos años luz nos hallamos no ya de la brillante posición que se ha alcanzado en Londres, sino de un funcionamiento *normal*.

El 31 de enero presenciamos, en el Covent Garden, uno de esos espectáculos irrepetibles en nuestro país: un **Cosí fan tutte** de excepción, cuya primera razón de ser es, sin duda, la existencia de un público capaz de llenar hasta los topes, repetidamente, el teatro para oír una ópera de Mozart.

Encabezaban el reparto totalmente *discográfico* de esta representación la ya célebre soprano neozelandesa Kiri Te Kanawa y la mezzo griega Agnes Baltsa. Kiri Te Kanawa es ya, en la actualidad, una figura del máximo rango vocal, dotada de una voz consistente, homogénea y flexible, cuyo timbre es capaz de recoger matices de expresión de considerable variedad y posee una personalidad más que notable. Esa voz va acompañada de un aspecto físico atractivo y, en una ópera como ésta en la que hay que actuar además de cantar, con un físico verosímil y notas dotes de actriz más que medianas. No es la menor de las virtudes de Kiri Te Kanawa el saber fusionar su canto hasta la perfección más absoluta con su compañera de escena, en este caso la excelente Agnes Baltsa. Esta posee una voz cuyo color se aproxima considerablemente al de soprano, y carece, por tanto, de esas notas profundas y poderosas que han caracterizado a otras grandes mezzos mozartianas, como Teresa Berganza. Pero su extraordinaria agilidad, la homogeneidad en todos los registros y una musicalidad incluso superior a la de Kiri Te Kanawa hicieron de ella una de las mejores «Dorabellas» que

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

recordamos (incluyendo las discográficas).

Muy notable resultó también Daniela Mazzucato en el difícil papel de «Despina». Lo cantó con gracia, sensibilidad y la suficiente *sal* como para resultar una excelente contrapartida de las dos grandes damas mozartianas ya citadas, aún sin llegar a su nivel de exquisitez (que su papel tampoco le permite alcanzar, dado el tono más popular de la música que forma su «particella»).

Dentro del nivel óptimo que alcanzó toda la representación desde el punto de vista vocal, los tres papeles masculinos tuvieron menor altura. El mejor de los tres fue, sin duda, el «Guglielmo» de Thomas Allen, vital, sanguíneo como corresponde a su personaje, y con un fraseo exquisito que hizo especialmente memorable su «Non siate ritrose» y me hizo lamentar más que de costumbre que esta pieza acabe tan pronto y tan bruscamente. Thomas Allen es, además, un consumado actor: su seducción de «Dorabella» fue tan creíble escénica como vocalmente, y su irritación ante la capitulación de «Fiordiligi» pareció verdaderamente incontenible hasta hacer temer instintivamente al espectador, que se descubriría todo el *pastel* por culpa de sus arrebatos. Stuart Burrows es un especialista en

La soprano neozelandesa Kiri Te Kanawa, figura mozartiana del momento.

roles mozartianos y aportó a la representación su habitual buen gusto y musicalidad, aunque su visión del papel de «Ferrando» adolece de una cierta palidez dulzona que en algunos momentos resulta algo empalagosa. Tuvo un pequeño error en el recitativo que precede a su aria «Un'aura amorosa», pero, en compensación, *dijo* muy bien el aria y en las piezas de conjunto contribuyó con brío y musicalidad a la perfección del resultado. El menos satisfactorio del reparto fue el «Don Alfonso» de Richard van Allan, cuya voz no tiene cuerpo suficiente para contrastar como debiera con las demás voces (por ejemplo sus «Io crepo, se non rido», en el quinteto de la despedida del Acto I) y su personalidad, tanto vocal como escénicamente, es poco destacada. «Don Alfonso», a pesar del corto cometido musical que le confió Mozart como solista, es teatralmente el motor de la acción y debe dar la sensación de que todo se mueve por su iniciativa, cosa que no se logró casi en ningún momento. Vocalmente sus intervenciones fueron correctas y no desentonaron dentro de la perfección de los números de conjunto, pudiendo apreciarse cierta mejora a medida que avanzaba la función.

COLIN DAVIS EN UN ALARDE «DISCOGRAFICO»

Junto a este grupo de excelentes intérpretes, hay que destacar la fascinante labor de Colin Davis al frente de la orquesta del teatro. La claridad y transparencia del mejor Mozart lucieron con todo su esplendor en un alarde totalmente *discográfico*: hubiera resultado una grabación totalmente irreprochable en la que la fusión de instrumentos y voces y la calidez de los comentarios de los instrumentos de madera —en esta ópera tan abundantes— daba una sensación de unidad como pocas veces se logra en el teatro. Bastó con oir la fluidez y elegancia de la obertura para comprender que nos hallábamos ante un director de los pocos que son capaces de extraer de Mozart no sólo la brillantez de la forma, sino la profundidad de unos sentimientos humanos que en **Cosí fan tutte** (tanto tiempo descartada como *frívola* o superficial) tienen una intensidad especial.

La dirección escénica fue, en cambio, de un nivel muy inferior. John Copley exageró innecesariamente los aspectos cómicos menos interesantes de la ópera, recargando la partida de los soldados con detalles como una jaula de periquitos entregada por las dos hermanas a sus prometidos, exagerando algunas escenas como la de los gestos de desesperación de «Friordiligi» y «Dorabella», y la del instrumental del *médico*. No siempre movió bien a los personajes (escena del jardín, en el Acto II). Los decorados oscilaron entre lo mediocre (exterior de la casa de las hermanas, en el primer Acto) y lo atractivo (escena del jardín, con un baldaquino de aspecto oriental que se suponía construido por orden de los *albaneses* para agasajar a las damas). En los restantes casos fue funcional (salón de la casa de las hermanas, en el primer Acto). El vestuario fue muy adecuado y las luces funcionaron con una precisión envidiable.

La claridad y transparencia de Mozart lograda por Colin Davis.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CABALLE, ESTRELLA POLAR

Por lo general, la crítica británica siempre pone reparos a las representaciones operísticas basadas en el *all stars system*, por considerar que el costo tremendo que supone una función de ópera cantada por los *divos* del momento, no corresponde muchas veces a la calidad de lo ofrecido por los mismos. Y entonces se resaltan defectos como la falta de concepción del personaje, de situación escénica, etc., olvidando que, en circunstancias normales, los *divos* siempre pueden realizar vocalmente algo superior a los cantantes *normales* o *correctos* quienes, eso sí, aventajan a veces escénicamente a los primeros. Luciano Pavarotti no es Sir Laurence Olivier ni Montserrat Caballé es Vivien Leigh, pero Verdi escribió **Un Ballo in Maschera** ante todo para ser cantado. Y cuando las *estrellas* cantan en plena salud física y mental, responden a su denominación.

Luciano Pavarotti no tiene el color *mediterráneo* (aún siendo italiano) de Domingo o de Carreras; la voz es en cierto modo más metálica. Pero la seguridad en el agudo y en todos los registros, y la línea intachable, ahí están. Cierto, tampoco es un intérprete poseedor de la sutileza de Bonci, Gigli o Bergonzi para **Ballo** («La rivedrá nell'estasi», «Di'tu se fedele» o «E'scherzo od e'follia») o del apasionamiento de los dos tenores españoles para «Ma se m'es forza perderti». Pero ahí también está la grandeza de su canto en el dúo de amor o en la escena de la muerte; musicalidad, emoción, facultades y estilo al unísono. Renato Bruson, como es sabido, no es poseedor de la voz individual tipo Bastianini o Gobbi, o incluso hoy Capuccilli. Es un artista correcto, vocalmente suficiente, siempre lírico, a pesar de sus últimas incursiones en repertorios más dramáticos, pero falto de la personalidad subyugante precisa para aunar lirismo y dramatismo a un tiempo, como pide Verdi para «Renato» (es precisamente el tipo de artista *beloved* por la crítica británica). Escénicamente perfecto.

Los dos dificilísimos personajes en lo vocal y en lo escénico de «Ulrica» y «Oscar» fueron servidos de un modo ejemplar por Patricia Payne y por Yvonne Kenny. La primera, al contrario de su interpretación del mismo *role* en la grabación discográfica de Philips, con una suficiencia total en sus incursiones a las temibles notas bajas impuestas por Verdi. La segunda, perfecta en la agilidad (la voz pierde potencia en el agudo), musical, y escénicamente admirable. El resto del reparto, sin un pero. El coro del Covent Garden, dentro de su tónica de calidad habitual, lo mismo que la orquesta, esta vez a las órdenes del director de la Concertgebouw y que esta ocasión se convirtió en otro *astro* de la representación. Bernard Haitink dirigió un **Ballo** sinfónico que en algún momento pudo sorprender por su fuerza dramática. Pero esta fuerza dramática nunca fue excesiva, respetando siempre a los cantantes en sus personales concepciones de la música y aunando pasión, lirismo y elegancia, tan importante ésta última para el **Ballo**. Fue, en suma, una interpretación de gran clase, con momentos fascinantes como el dúo de amor y la escena final de la ópera.

La producción de Otto Schenk, no especialmente bella, responde al carácter *sueco* que se pretende con el cambio de marco geográfico y caracteres («Riccardo» es «Gustavus», «Renato» es «Anckarstrom», «Ulrica» es «Mme. Ardvidson», etc.). El director de escena, Christopher Renshaw, no pudo impedir en el baile del último acto que, a pesar de la frialdad y rigidez protocolaria de la corte sueca, una lámpara cayera como en las mejores producciones (?) *de casa* a las que estamos por desgracia habituados.

Hemos dejado para el final el comentario acerca de Montserrat Caballé como «Amelia». En una actuación del nivel de la **Semiramide** del último verano (y, por lo que parece, de muchas representaciones en los últimos meses), Caballé fue la *estrella polar* de la función. Siempre ha existido una afinidad estilística e interpretativa entre Caballé y el **Ballo**, a pesar de que la voz de la soprano pudiera parecer en un principio excesivamente lírica para los dramáticos pentagramas de la partitura. Pero en su extraordinario momento vocal, nadie podría ofrecer hoy una interpretación semejante. Dentro del más puro estilo verdiano, pasar del «pianissimo» (la primera vez del «Consentimi», «Deh! mi reggi, m'aita, o Signor») al «do» más potente (increíbles el de la primera aria, ligándolo y realizando después un «portamento», y el del dúo), ofrecer una frase tras otra en contraste musical apabullante sirviéndose, claro está, de «fiatos» insólitos y dando como presupuestada la belleza intrínseca de la voz. Estos son algunos de los múltiples hechos que nos llevarían, como en el caso de la **Semiramide**, a una crítica laudatoria que llenaría páginas y páginas. El broche de oro fue su intervención en el concertante final, cuando en «pianissimo» y en un solo «fiato», la voz se dejó oír por encima de coro, solistas y orquesta para crecer luego al «Do» en «forte».

Nosotros simplemente pensamos que cantar así en pocos meses obras tan diversas como **Semiramide** y **Ballo** es algo bastante extraño para una soprano *normal*; por nuestra parte estamos encantados de poder escuchar estas *anormalidades*.

Monserrat Caballé fue una «estrella» entre los «astros» del «Ballo in maschera».

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Noticias

ESTRENOS

CRISTOBAL HALFFTER: Oficio de Difuntos. Orquesta y Coro Nacionales. Director: C. Halffter. Madrid, Teatro Real, 6 de marzo.

MANUEL BALBOA: In memoriam Alvaro Cunqueiro. Piano: H. Quagliata. Madrid, Círculo Medina, 18 de marzo.

VAZQUEZ DEL FRESNO: Sinfoaudiogramas I La montaña mágica». Orquesta de Cámara de Asturias. Director: Victor Pablo Pérez. Oviedo, Teatro Campoamor, 11 de marzo.

TOMAS MARCO: Campana Rajada. Piano: H. Quagliata. Cuenca, 31 de marzo.

ARMANDO KRIEGER: Cantata Radiante América. Orquesta de la Suisse Romande. Director: A. Krieger. Quagliata, piano; Carmen Sensaua, soprano; Maurice Maivesky, tenor. Ginebra, 14 de abril.

A. GONZALEZ ACILU: Cuarteto número 2. Cuarteto Sonor. Director: Roxelio Groba. Barcelona, Pazo de Mariñán, 17 de febrero.

EMILIANO DEL CERRO: Nebulosa. Laboratorio de Interpretación Musical. Madrid, Instituto Francés.

JOAQUIN RODRIGO: Como una fantasía. Méjico D. F.

VILLA ROJO JUEGA CON SATIE

El compositor español Jesús Villa Rojo realizó en Villa Arsón (Fráncia) un concierto titulado **Joue pour Monsieur Satie (et pour nous).** El director del LIM (Labotarório de Interpretación Musical) presentó obras de compositores españoles inéditas en el país vecino. El mismo concierto fue programado también en la Sala Benoit de Avignon.

CONCIERTO DE NIÑOS MUSICOS

La Asociación Cultural Padre Soler ha tenido la curiosa iniciativa de incluir en su ciclo de Divulgación Musical que se celebra en El Escorial (Madrid), una serie de conciertos cuyos intérpretes son niños estudiantes de música. La primera de las audiciones, dedicada al piano y los instrumentos de cuerda, contó con la actuación de los pianistas: Ignacio Gutierrez (11 años), Elena Rodríguez Chamón (14 años), Sara Rodríguez Chamón (12 años), José Luis Bernaldo de Quirós (14 años); y de los violinistas: Fernando Gutierrez (9 años), Elsa Ferrer (10 años) y Ana Comesaña (9 años). Los jovencísimos intérpretes tocaron obras de Mozart, Beethoven, Satie, Grieg, Scott Joplin, Chopín, Schubert, Bach, Rameau, Criboom y Riding. Se revelaron como grandes promesas de la música española.

MUSICA DE COMPOSITORES CATALANES

En el Auditorio de la Caixa d'Estalvis de Sabadell y organizado por «Omnium Cultural»,tuvo lugar un ciclo de conferencias y conciertos bajo el título **Una visió de la música catalana contemporania.** Los compositores Joaquín Homs, Josep Soler, Llorenc Basalch y Benet Casablancas hablaron de su obra musical. La Asociació Catalana de Compositors organizó una mesa redonda sobre la situación de la música catalana en la sociedad. Hubo dos conciertos a cargo de Eulalia Solé (piano) y L. Caballé y B. Vidal (guitarras). Los precios populares y las reducciones para estudiantes motivaron el éxito del ciclo, cuyo mayor atractivo consistió en la labor divulgativa de las actividades de compositores catalanes contemporáneos.

LA SINFONIA «DESHECHADA» DE GRIEG SERA INTERPRETADA EN EL FESTIVAL DE BERGEN.

La interpretación de la **Sinfonía en Do menor** por parte de la Orquesta Sinfónica de Radio Moscú ha levantado una ola de protestas y polémicas en círculos culturales noruegos y amenaza con extenderse a las relaciones políticas entre ambos países. Como se recordará, la partitura de la composición conserva una inscripción de puño y letra del mismo Grieg en la que expresa su voluntad de que la obra nunca sea interpretada. Su emisión por Radio Moscú, en una grabación que dirigió el titular de la orquesta, Vatali Katajev, ha sido considerada una profanación de los deseos del compositor noruego, aunque en el fondo del problema el contencioso sea más una cuestión de orgullo nacional. En efecto, el hecho de que la primera interpretación de la obra se haya producido fuera de Noruega, cuna del compositor, ha sido el verdadero detonante del escándalo y no el olvido de los deseos expresados por el autor.

Estas conclusiones se fundamentan, entre otras cosas, en que los responsables del Festival de la Música de Bergen, ciudad natal del compositor, han anunciado la posibilidad de contar entre su repertorio con la **Sinfonía Deshechada** de Grieg. Ello ha sido posible gracias a una propuesta del Consejo de Cultura de Noruega dirigida a la Biblioteca Pública de Bergen en la que se contemplaba la posibilidad de interpretar la polémica obra en el mes de mayo próximo, precisamente durante una sesión del Festival de la ciudad. La proposición fue aprobada a mediados de febrero por la Junta Directiva de la Biblioteca, en cuya votación se produjo el resultado de cinco votos a favor y sólo uno en contra. Es incluso probable que se pueda realizar una edición discográfica de la obra por parte noruega, pues las presiones son insistentes debido a la grabación que ya posee Radio Moscú y que se podría comercializar a corto plazo. En este sentido, el músico noruego Egil Monn Iversen declaró que esta grabación estaba en proceso de elaboración antes del escándalo y que sólo se esperaba la resolución de la Biblioteca Pública de Bergen para ser interpretada y registrada en el Palacio de la Música de Oslo, contando con la colaboración de la Radio Nacional Noruega (N R K).

Hasta ahora la partitura había sido consultada únicamente con fines de investigación por diversos estudiosos de la obra del gran compositor noruego. La partitura había llegado a manos de Vatali Katajev, director de la orquesta de Radio Moscú, por mediación de su esposa y también investigadora Lienka Berger, la cual había conseguido fotocopiar la música de otra fotocopia que el profesor universitario noruego, Kjell Skylestad, había llevado a Moscú con ocasión de unos recientes intercambios culturales entre las dos naciones. En estos momentos existe un creciente interés por parte soviética acerca de la música de Grieg, autor que se está revalorizando continuamente en este país. Por otro lado, parece que la **sinfonía** ha sido interpretada en más de una ocasión por la radio de la capital de la Unión Soviética aunque estos son, por el momento, simples rumores sin confirmar.

La obra objeto de disputas es la primera y única sinfonía que Edward Grieg (nacido en 1843 y muerto en 1907), compuso a lo largo de su vida y fue escrita cuando el músico tenía veinticuatro años de edad. Prohibió su ejecución en 1876 cuando la obra había sido ya interpretada cinco veces, la última en Oslo bajo su dirección. La razón de esta actitud ante la obra hay que buscarla en el fuerte sentido de autocrítica atribuido al compositor noruego; en efecto, parece que la causa directa fue la audición que realizó de la **Primera Sinfonía**, de Johan Svendsen, considerando que su obra era inferior a la de su compatriota y, por tanto, prefirió que no se interpretara nunca más, aunque a su muerte la dejó como legado en la Biblioteca de Bergen donde ha sido guardada hasta el momento. La polémica montada en torno a ella puede hacer que esta partitura abandone el apacible reposo en la que su autor la había dejado desde hace más de un siglo.—**JAVIER MONJAS.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

LA ACADEMIA ROMANA DE SANTA CECILIA TRASLADA TEMPORALMENTE SU SEDE

La basílica de Majencio, lugar donde tradicionalmente se celebraban los conciertos y cursos de la Academia romana de Santa Cecilia, no puede seguir siendo su sede, a causa de los daños producidos en el edificio por sacudidas telúricas. Este año, los conciertos se darán en la romana plaza del Capitolio, que ha tenido que ser inspeccionada para resolver los problemas de acústica y el emplazamiento del coro.

TONADILLAS ESCENICAS DEL SIGLO XVIII

La Asociación Di Música ha presentado el programa de sus conciertos a realizar por distintos puntos de la geografía española. Entre ellos, Di Musica incluye una puesta en escena de **Tonadillas del siglo XVIII**, algunas de ellas inéditas. Las **Tonadillas** que investigó durante toda su vida el musicólogo José Subirá, serán llevadas al teatro por primera vez en nuestro país, la dirección teatral corre a cargo de Alfredo Mañas, la vocal es de Sofia Noel y la musical de Carmen Rosa Capote.

PREMIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA

Dionisio Preciado con su trabajo **Teclado aragonés del siglo XVIII: doce compositores aragoneses de órgano y clave**, ha logrado el Premio Nacional que concede la Sociedad Española de Musicología y está dotado con doscientas cincuenta mil pesetas. La obra de Preciado recoge cuarenta y cinco sonatas inéditas de compositores aragoneses y navarros. Las obras están escritas para teclado. El musicólogo premiado es actualmente el director de la revista que publica esta sociedad.

BARTOK EN LA FUNDACION MARCH

Dentro de la serie de homenajes que está recibiendo el músico húngaro con motivo de su centenario, la Fundación March de Madrid, programó una serie de conciertos con obras de Bela Bartok. En este ciclo intervinieron el Grupo de Percusión de Madrid con los pianistas Esteban Mariné e Ignacio Marín, el pianista Perfecto García Chornet, el Cuarteto Hispánico Numen, el violinista Agustín León Ara, el pianista José Tordesillas y el clarinetista y compositor Carmelo Bernaola. Se interpretaron también obras de homenaje a Bartok de Armenteros, Blanes y Bernaola.

CON NOMBRE PROPIO

Kiril Kondrashin, ha fallecido en Amsterdam a los sesenta y siete años, a consecuencia de un paro cardíaco. Desde 1979 residía en la ciudad holandesa, habiendo sido nombrado principal director asociado de la Orquesta del Concertgebouw. Recientemente aceptó la titularidad de la Orquesta de la Radiodifusión de Baviera, de la que se iba a hacer cargo en la próxima temporada sucediendo a Rafael Kubelik. Con **Kondrashin** muere un gran director, heredero de la sólida tradición soviética (Boris Khaikin había guiado sus primeros pasos); un músico sensible y moderno, dueño de una técnica precisa, firme y sugerente. Dirigía con rápidos y breves movimientos de batuta, con gesto breve y vigoroso, autoritario, nítido y cuidadoso de los planos, modulador y riguroso, levemente afectado. Sus criterios musicales, perfectamente razonados y explicados, frutos de un trabajo serio, enormemente profesional, eran siempre muy personales, muchas veces sorprendentes e incluso chocantes, pero nunca arbitrarios. Su pulso férreo conseguía por lo común excelentes resultados en la traducción y ejecución de sus ideas. En Madrid tuvimos ocasión de verle en diversas ocasiones. Para el recuerdo queda una magnífica **Décima**, de Shostakovich, de quien era especialista, con la Nacional, y una singular **Patética**, con la RTVE. En la presente temporada había actuado con esta formación los días 6 y 7 de diciembre con un programa que incluía la **Octava**, de Beethoven, el **Concierto para violín**, de Mendelssohn, y **La valse**, de Ravel. Aunque los resultados no fueron excesivamente buenos, dada la mediocridad de la solista (Rosa Fain), el día aciago de la orquesta y los discutible de los planteamientos rectores (con un Beethoven demasiado grueso y un Ravel ni transparente ni sugerente), **Kondrashin** puso nuevamente de manifiesto su solidez, su capacidad constructiva y su mando, ofreciendo en diversos momentos excelentes detalles de músico.

El compositor español **Joaquín Rodrigo** fue rescatado por el gerente de un hotel mejicano de un violento incendio que se declaró en el establecimiento. El «María Isabel Sheraton» situado en la céntrica Avenida de la Reforma de la capital mejicana, fue pasto de las llamas en sus pisos altos, precisamente donde el músico ciego se encontraba alojado. El gerente del hotel, Rafael Prince, se ocupó personalmente de proteger la vida de Rodrigo que salió ileso de la catástrofe. El incendio causó cuatro muertos y ochenta heridos. **Joaquín Rodrigo** se encontraba en la ciudad mejicana para asistir al estreno de su obra **Como una fantasía**.

Luis de Pablo pronunció una serie de conferencias y audiciones sobre la música electroacústica en la Fundación March de Madrid. Esta institución aditó como complemento del ciclo, un libro con una introducción escrita por **Luis de Pablo** y un amplio «dossier» sobre los compositores analizados. Entre ellos estaban Edgar Varese, John Cage, Pierre Schaeffer y Pierre Henry.

El Premio Cristóbal Halffter, de composición, dotado con con cien mil pesetas, fue concedido al músico **Angel Oliver** por su obra **Tríptico Cervantino.** La obra premiada está escrita para órgano. El galardón fue convocado por el Instituto de Estudios Bercianos con el patrocinio de la Dirección General de Música y Teatro. El compositor que da nombre a este premio, presidió el jurado.

OBRAS FINALISTAS DEL CONCURSO DE COMPOSICION MANUEL VARCARCEL

En la Fundación Marcelino Botín, de Santander, tuvo lugar un recital de Maria Elena Barrientos, que interpretó las obras finalistas del Concurso Nacional de Composición para piano «Homenaje a la Memoria de Manuel Valcarcel». Barrientos programó las tres obras finalistas tituladas: **Inmortales, Tríptico y Homenaje a Manuél Valcarcel.** La pianista completó el recital con obras de Ravel y Ginasterra.

MOZART EN LA REPUBLICA DEMOCRATICA ALEMANA

Este año se celebra el doscientos veinticinco aniversario de Wolfang Amadeus Mozart y la República Democrática Alemana ha celebrado este evento incluyendo en el Programa de la Opera Estatal de Berlín, una serie de óperas del mencionado compositor **El rapto del serrallo, Las Bodas de Fígaro, y La Flauta Mágica** son obras del repertorio de la compañía estatal que dirige Schreier. También el Teatro Hans Otto de Postdam ha puesto en escena óperas de Mozart y la Opera Cómica de Berlín escenificó recientemente **La Flauta Mágica.** El cuarto Festival Musical de Dresde, que se celebra este año en la ciudad alemana, está dedicado integramente a la dramaturgia mozartiana y en él participarán no solamente las grandes formaciones operísticas de la RDA, sino también los estudiantes de las diversas escuelas estatales de Berlín y Dresde. El compositor vienés, será este año figura importante en el país.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

PRESENTACION DE LA INTRODUCCION A LA MUSICA

La editorial Salvat presentó en restaurante madrileño, su Enciclopedia dedicada a los grandes compositores. Se trata de una obra en fascículos realizada con la colaboración de las casas de discos Philips y Deutsche Grammophon. Cada serie de fascículos se refiere a un compositor y va acompañado de un disco o «casette». El primero de ellos, dedicado a Beethoven, está escrito por nuestro colaborador Pérez de Arteaga, que al mismo tiempo asumió la asesoría técnica de la obra. En la presentación estuvo presente el Director General de Música, Juan Antonio García Barquero, que pronunció unas palabras de aliento a la iniciativa, por su valor en cuanto a la difusión y divulgación de la música. Presentaron la enciclopedia, el editor Joaquín Navarro y el asesor técnico José Luis Pérez de Arteaga, que se refirió al equipo editorial y de redacción entre el cual se encuentran numerosos colaboradores de RITMO, críticos y musicólogos. La obra incluye además fascículos dedicados a los instrumentos musicales, una cronología de grandes compositores, un diccionario musical, una sección de intérpretes y la obra **Introducción a la música** de Otto Karoly.

BIENAL DEL SONIDO DE VALLADOLID

En esta quinta edición de la Bienal del Sonido celebrada en la ciudad castellana, se incluyó un certamen fonográfico. El premio a la mejor labor discográfica en España, fue concedido a la firma de Discos Columnbia, Quince conciertos reunieron a una multitud de aficionados, que acudieron en masa sobre todo a las audiciones del músico de jazz George Coleman, a la del guitarrista clásico Antonio Ligos y a la del Quinteto Nielsen. Joaquín Rodrigo recibió la medalla de plata de la Bienal y el bailaor Vicente Escudero fue homenajeado. Otro acto interesante lo constituyó la exposición de instrumentos populares, gramófonos antiguos y fonogramas, a la que acudió numeroso público.

LA SOCIEDAD FILARMONICA DE OVIEDO SE UNE AL HOMENAJE A BARTOK

En la mayoría de las ciudades españolas se están celebrando conciertos homenaje a Bela Bartok, la Sociedad Filarmónica ovetense organizó también el suyo, con la participación de Agustín León Ara, Carmelo Bernaola y José Tordesillas. Esta misma sociedad lleva a cabo asiduamente conciertos de gran interés, como el que dio recientemente el Octeto de Roma, con obras de Mozart y Schubert.

MOMENTOS ESTELARES DE LA MUSICA

En el Centro de Estudios Universitarios (CEU) de Madrid, se celebraron una serie de conferencias bajo el nombre genérico de «Siete momentos estelares de la música clásica y popular». El ciclo comenzó con una disertación acerca de la música medieval y clásica de Ismaél Fernandez de la Cuesta. Y terminó con las conferencias de Miguel Angel Coria sobre la música clásica española y José Llamas García que analizó el cancionero popular. Las otras conferencias fueron de Juan Dionisio Martín (música renacentista y barroca), Santiago Martín (música popular), Angel Carrascosa (de Bach a Beethoven), José Ramón Rubio (primera parte de la história del jazz), Jacinto Torres (del clasicismo al romanticismo), José Rubio (historia del jazz popular), José Luis Pérez de Arteaga (ópera clásica), Luis Sagi Vela (la opereta y la zarzuela), Tomás Marco (música del siglo XX) y Jacinto Torres (música ligera y rock).

LA DISCOTECA JOY-ESLAVA SERA CLAUSURADA

En el anterior número de RITMO recogíamos la trasformación del Teatro Eslava de Madrid en una moderna discoteca. Ahora, esta sala de música puede ser clausurada por procejal de Obras Públicas del Ayutamiento madrileño declaró recientemente que dicha discoteca no cumple los requisitos legales necesarios para su apertura. El problema ha pasado a ser competencia de la Junta Municipal del Distrito Centro que, en breve, procederá a su clausura. Al parecer, el local del antiguo Teatro Eslava estaba catalogado como de protección integral en el Plan Especial de Madrid, en este caso no se podía variar el escenario ni el proscenio, ni aumentar el aforo del local por los informes desfavorables del Departamento de Incendios de la alcaldía madrileña. El dueño de la discoteca Joy-Eslava manifestó su extrañeza por la decisión del municipio y dijo que el local ya disfrutaba de la licencia de obras desde mayo del pasado 1979, expedida por la Delegación de Obras y Servicios.

INTRODUCCION A LA MUSICA EN ZARAGOZA: RESULTADOS DE UNA ENCUESTA

La Delegación de Cultura Popular de la ciudad aragonesa, prosigue su interesante Ciclo de Introducción a la Música. La cuarta y quinta etapas de este ciclo se celebraron recientemente y estuvieron dedicadas al romanticismo y a la música contemporánea, respectivamente. Coincidiendo con estos conciertos, la Delegación de Cultura ha efectuado una encuesta que tiene por objeto conocer la media de edad de los asistentes, su hábito de asistencia a audiciones y su opinión general sobre el ciclo para futuras iniciativas en éste sentido. La valoración primera de esta encuesta dio como resultado que el público oscilaba entre los veinte y treinta años. La mitad de él asistía asiduamente a conciertos mientras que el resto reconocían su introducción a la música a través del ciclo. La valoración de éste era positiva en general y se

EL ROMANTICISMO

opinaba que los aspectos más interesantes son la calidad de los intérpretes, los precios accesibles y la cantidad de jóvenes que asistieron. Respecto al caracter didáctico del Ciclo las opiniones se dividían.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cartelera

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

ALEMANIA

TONHALLE DE ZURICH

5 de mayo – Bartok: **Divertimento para orquesta de cuerda.** Arutjunjan: **Concierto para trompeta y orquesta.** Beethoven: **Sinfonía número 1.** Director: Barshai. Solista: Reinhart.

12 de mayo – Beethoven: **Obertura de Egmont.** Bartok: **Concierto para piano número 2.** Tchaikovsky: **Sinfonía número 6.** Director: Eschenbach. Solista: Ohlsson.

26 de mayo – Bartok: **Concierto para Orquesta.** Beethoven: **Sinfonía número 3.** Director: Eschenbach.

AUSTRIA

PALACIO DE SALZBURGO

3 al 8 de mayo – Semana de los Músicos Jóvenes de Salzburgo. Violines: Adam, Stuller y Zehetmair. Violoncello: Berger. Flieder Trío y Hagen Quartet.

17 al 22 de mayo – Ciclo Teleman-Bach. Ensemble Collegium Musicum de Budapest. Teleman Ensemble de Leipzig. Solistas: Hoelscher, Ahlgrimm, Clemente.

MARIONETAS DE SALZBURGO

2 y 29 de mayo – Mozart: **Don Juan.**

1 y 28 de mayo – Tchaikovsky: **La Casse Noisette.**

5 de mayo – Strauss: **Die Fledermaus.**.

7, 16, 21 y 26 de mayo – Mozart: **La Flauta Mágica.**

9 y 30 de mayo – Mozart: **La Finta Gardiniera.**

12 de mayo – Mozart: **El Rapto del Serrallo.**

23 de mayo – Rossini: **El Barbero de Sevilla.**

ESPAÑA

FESTIVAL DE LA OPERA

(Teatro de la Zarzuela, de Madrid.)

1 de mayo – Puccini: **Tosca.** Director: García Navarro. Puesta en escena: Nieva. Solistas: Caballé, Carreras, Wixell, Tosi. Orquesta Sinfónica de la RTVE.

6, 7, 8 y 9 de mayo – Mussorgsky: **Boris Gudunov.** Director: Temirkanov. Teatro Kirov de Leningrado.

11, 12, 13 y 14 – Prokofiev: **Bodas en el Monasterio.** Director: Temirkanov. Teatro Kirov de Leningrado.

16, 17, 18 y 19 de mayo – Tchaikovsky: **Eugene Oneguin.** Director: Temirkanov. Teatro Kirov de Leningrado.

21, 22, 24 y 25 de mayo – Rimsky-Korsakov: **La Novia del Zar.** Director: Temirkanov. Teatro Kirov de Leningrado.

23 de mayo – Shostakovich: **Sinfonía número 5.** Prokofiev: **Cantata de Alexander Newsky.** Director: Temirkanov. Teatro Kirov de Leningrado.

ESTADOS UNIDOS

LOS ANGELES PHILARMONIC ORCHESTRA

(Music Center, de los Angeles).

2 de mayo – Bach: **Concierto de Brandemburgo número 4.** Hummel: **Concierto para corno inglés y orquesta.** Bartok: **Concierto para orquesta.** Director: Myung-Whun Chung. Solistas: Treger, Giles, Moritz, Stevens y Cerminaro.

Del 6 al 27 de mayo – Gira de conciertos en Méjico y Estados Unidos. Director: Giulini.

LINCOLN CENTER DE NUEVA YORK

6 de mayo – Brahms: **Concierto para Piano número 1** y **Sinfonía número 4.** Director: Ormandy. Solista: Askenazy. The Philadelphia Orchestra.

10 de mayo – William Schumann: **Concierto en «Old English Round».** Tchaikovsky: **Concierto para piano número 1.** Director: Maazel. Solista: Horacio Gutiérrez. The Cleveland Orchestra.

10 de mayo – (Sin especificar programa.) Trío Borodín: Edlina, Dubinsky, Turovsky.

3 de mayo – **Ciclo «Tres Primas Donnas del Lieder».** Solista: Judith Blegen. (Programa sin especificar.)

CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA

8, 9 y 24 de mayo – Maxwell Davies: **Revelation and Fall.** Shostakovich: **Concierto para piano número 2.** Tchaikovsky: **Francesa da Rimini.** Director: Mazer. Solista: Schiff.

21 y 22 de mayo – Bach: **Dos corales-Preludios.** Ives: **Sinfonía número 2.** Stravinsky: **El Pájaro de Fuego.** Director: Tilson-Thomas.

14, 15 y 16 de mayo – Mozart: **Concierto para piano K. 271, Concierto para piano K. 491** y **Sinfonía número 36.** Director: Solti. Solista: Brendel.

FRANCIA

OPERA DE PARIS

2 y 5 de mayo – Strauss: **Arabella.** Director: Varviso. Solistas: Boehme, Toeper, Kanawa, Aruhn, Resick, Nentwig, Grundheber, Dupoy.

6 de mayo – Mozart: **Don Juan.** Director: Casadesus. Solistas: Raimondi, Bacquier, Lloyd, Ahnsjo, Bisson, Tomowa-Sintow, Falcon, Lott, Ewing, Porta.

23, 26 y 29 de mayo – Puccini: **Turandot.** Director: Ozawa. Solistas: Caballé, Senechal, Duminy, Thau, Dumont, Giacomini, Mitchel, Garetti, Philippe, Quilico, Corazza, Gautier.

22, 25, 27 y 28 de mayo – **La fille mal gardée** («ballet»-pantomima). Director: Girard. Música basada en la versión original de Hertel y Herold, recreada por Damase.

16 de mayo – Mozart, Schubert y Weber (programa sin especificar). Recital de Christiane Eda-Pierre. Piano: Ivaldi.

31 de mayo – Wagner: **Parsifal (Acto III).** Director: Von Karajan. Orquesta Filarmónica de Berlín y Coros de la Opera de París.

GRAN BRETAÑA

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

(Royal Festival Hall, de Londres).

16 y 19 de abril-Brahms: **Eine deustche Requiem.** Director: Sergio Celebidache. London Symphony Chorus.

23 de abril – Rimsky Korsakov: **Obertura.** Rachmaninov: **Concierto para piano número 1.** Tchaikovski: **Sinfonía número 5.** Piano: Dimitri Alexeev. Director: Yevgeny Svetlanov.

3 de mayo – Tchakovski: **Obertura de Romeo y Julieta.** Prokofiev: **Concierto para violín número 1.** Rimski-Korsakov: **Le Coq d'or, Introducción** y **Marcha nupcial.** Borodín: **Principe Igor** y **Danzas Polacas.** Violín: Vladimir Spiakov. Director: Yevgeny Svetlanov.

14 de mayo – Mahler: **Sinfonía número 3.** Mezzosoprano: Yvonne Minton. Souther Boys Choir. London Simphony Chorus. Director: Claudio Abbado.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

17 de mayo — Mendelsshon: **Obertura de «The Fair Melusine», Concierto para violín y Sinfonía número 4 «Italiana».** Violín: Shlomo Mintz. Director: Claudio Abbado.

19 de mayo — Mendelsshon: **Obertura de «The Fair Melusine».** Bartok: **Concierto para piano número 1.** Mendelsshon: **Sinfonía número 4 «Italiana».** Piano: Maurizio Pollini. Director: Claudio Abbado.

ROYAL BALLET (Royal Opera House, Covent Garden, de Londres).

2, 6 y 7 de mayo — Rodney Benet: **Isadora.** Coreografía: Mac Millan. Director: Wordsworth.

5 de mayo — (Se celebra el cincuenta aniversario de la fundación del Ballet). Tchakovski: **La Bella Durmiente.** Coreografía: Petipá. Director. Lawrence.

8 de mayo — Mendelsshon: **El Sueño.** Chopin: **Un mes en el campo.** Arreglos: Lanchberry. Coreografía: Ashton. Ravel: **La fin du jour.** Coreografía: Mac Millan. Director: Lawrence.

9 de mayo — Tchaikovsky: **La Bella Durmiente.** Director: Twiner.

11 de mayo — Tchaikovsky: **La Bella Durmiente.** Director: Young.

12 de mayo — Rodney Bennet: **Isadora.** Director: Lawrence.

13 de mayo — Tchaikovsky: **Hamlet.** Coreografía: Helpmann. Cesar Frank: **Variaciones Sinfónicas.** Coreografía: Ashton. Chopín: **El Concierto.** Coreografía: Robbins. Director: Lawrence.

14 de mayo — Mendelsshon: **El Sueño.** Chopín: **Un mes en el campo.** Ravel: **La fin du jour.** Director: Young.

15 de mayo — Tchaikovsky: **Hamlet.** Cesar Frank: **Variaciones Sinfónicas.** Chopín: **El Concierto.** Director: Young.

16 de mayo — Prokofiev: **Romeo y Julieta.** Director: Lawrence.

16, 19, 21 y 26 de mayo — Prokofiev: **Romeo y Julieta.** Director: Twiner.

18 de mayo — Prokofiev: **Romeo y Julieta.** Director: Young.

20 de mayo — Mendelsshon: **El Sueño.** Tchaikovsky: **Hamlet.** Chopín: **El Concierto.** Director: Lawrence.

22, 23 y 25 de mayo — Stravinsky: **El Pájaro de Fuego. Escenas de Ballet y La Consagración de la Primavera.** Director: Atherton.

23 de mayo — Mendelsshon: **El Sueño.** Tchaikovsky: **Hamlet.** Chopín: **El Concierto.** Director: Young.

29 y 30 de mayo — Programa especial del cincuenta aniversario de la Fundación del Ballet.

ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA (South Banks Concert Halls, de Londres).

6 de mayo — Ghedini: **Concierto Alderina para violín y flauta.** Vivaldi: **Concerto Grosso número 11.** Mozart: **Concierto para Flauta K. 313.** Mozart: **Sinfonía número 40.** Director: Vittorio Negri. Solistas: José Luis García (violín) y William Bennet (flauta).

18 de mayo — Beethoven: **Obertura de Egmot.** Berlioz: **Reverie y Capricho para violín y orquesta Op. 8.** Strauss y Berlioz: **Dos grupos de canciones para mezzosoprano y orquesta.** Mozart: **Sinfonía número 41.** Director: Leppard. Solistas: Dame Janet Baker (mezzosoprano) y José Luis García (violín).

ROYAL PHILARMONIC ORCHESTRA (Royal Festival Hall, de Londres).

1 de mayo — Mendelsshon: **Obertura del Sueño de una noche de verano.** Tchaikovsky: **Concierto para piano número 1.** Stravinsky: **El canto del ruiseñor.** Debussy: **El Mar.** Director: Temirkanov. Solista: Wirsaladze.

24 de mayo — Delius: **On Hearing The First Cuckoo in Spring.** Delius: **Sumer Night on The River.** Elgar: **Concierto para violín.** Tchaikovsky: **Sinfonía número 2.** Director; Groves. Violín: Accardo.

28 de mayo — Haydn: **Sinfonía número 104.** Dorati: **Concierto para violoncello.** Brahms: **Doble Concierto.** Director: Dorati. Solistas: Menuhin y Starker.

31 de mayo — Haydn: **Sinfonía número 104.** Bartok: **Con-**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

cierto para violín. Brahms: **Sinfonía número 1.** Director: Dorati. Solista: Menuhin.

ENGLISH NATIONAL OPERA (London Coliseum, de Londres).

7, 14, 16, 19, 22 y 29 de mayo – Rossini: **El Barbero de Sevilla.** Director: Judd. Solistas: Buchan, Roden, Smithe, Schilling, Van Allan y Angas.

18, 21, 23, 26 y 30 de mayo – Strauss: **Salomé.** Director: Elder. Solistas: Barstow, Walker, Belcourt, Howlet y Treleaven.

28 de mayo – Gala de The Golden Jubille. Puccini: **La Boheme (Acto 3).** Britten: **Peter Grimes (Acto 1. Escena segunda.)** Verdi: **Don Carlos (Acto 4. Escena primera).** Strauss: **Die Fledermaus. (Acto 2. Escena Final).** Directores: Mackerras y Elder.

THE NASH ENSEMBLE (St. Johns Smiths Square, de Londres).

7 de mayo – Dutilleux: **Sonata para piano.** Maw: **Cuarteto para flautas.** Messiaen: **Quatuor pour la fin du temps.** Cuarteto: Tutin, Rattle, Laine y Brierrs.

YOUNG MUSICIANS SYMPHONY ORCHESTRA (St. John Smith Square, de Londres).

16 de mayo – Messiaen: **From the Canyons to the stars.** Director: Blair. Solistas: Crossley, Thompson, Lucas y Hackett.

LONDON PHILARMONIC ORCHESTRA (Royal Festival Hall, de Londres).

5 de mayo – Director: Klaus Tennstedt. (Programa sin especificar.)

7 de mayo – Haydn: **Sinfonía número 64.** Schuman: **Concierto para piano.** Beethoven: **Sinfonía número 5.** Director: Tennstedt. Solista: Curzon.

10 y 12 de mayo – Mahler: **Sinfonía número 2.** Director: Tennstedt.

THE ROYAL OPERA (Palace Theatre, de Manchester).

9, 12, 18 y 28 de mayo – Puccini: **Tosca.** Director: Patané. Solistas: Rouleau, Garret, Bonisolli, Brumbru y Mac Intyre.

14, 19, 26 y 30 de mayo – Mozart: **La Flauta Mágica.** Director: Sillem. Solistas: Burrows, Summers, Donat, Egerton, Kenny.

7, 11, 15, 20, 23 y 27 de mayo – Verdi: **Otello.** Director: Davis. Solstas: Dobson, Leggate, Best, Capuccilli, Cossutta.

8, 13, 21, 25 y 29 de mayo – Wagner: **Lohengrin.** Director: Downes. Solistas: Summers, Schenk, Randová, Harper, Hofmann.

IRLANDA

ROYAL DUBLIN SOCIETY (Doscientos cincuenta aniversario). (Concert Hall, de Dublín).

12 de mayo – **Music for summer's evening.** Director: Proinnsias O Duinn. Solista: Murphy. Radio Telefis Eireann Concert Orchestra.

ITALIA

TEATRO COMUNALE DE BOLOGNA (Sala Europa del Palacio de Congresos, de Bolonia).

3, 5, 7, 12 y 14 de mayo – Mussorgsky: **Kovancina.** Director: Delman. Solistas: Bertocchi, Boscolo, Brighi, Catalá, De Salas, De Sica, Di Rocco, Freschi, Petkov, Price, Sotkilava, Tessari, Trekel, Vernochi, Zazazzo, Zecchillo.

9, 13, 15 y 17 de mayo – Hendel: **Julio Cesar.** Orquesta y artistas del «Staatsoper» de Berlín Este.

Segovia International Guitar Competition
Sponsored by the Sherry Producers of Spain

Leeds Castle, Kent, Inglaterra. Del 9 al 13 de Octubre de 1981

Los Premios totalizarán 6.450 Libras

1er Premio: 2.000 Libras, recital en la BBC y concierto en Londres con la English Chamber Orchestra.

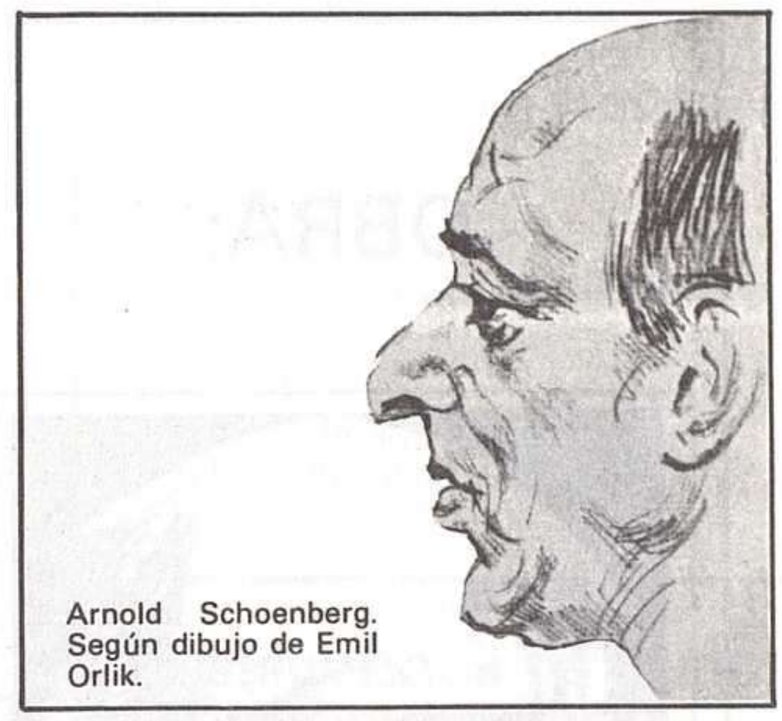
2ºPremio: 1.500 Libras
3ºPremio: 1.000 Libras
Premios a los finalistas y semifinalistas

Integrarán el jurado internacional:
Andrés Segovia (Presidente)
Agustín León Ara, Gordon Crooskey, Stephen Dodgson
Pierre Fournier, Luis Galvé, John Manduell, Alexander Tansman

Para solicitar información y folletos:
Kallaway Ltd., 2 Portland Road
London W11 4LA England (01-2217883)
El plazo de inscripción se cierra el 1 de mayo de 1981

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Musicos del siglo XX



Arnold Schoenberg. Según dibujo de Emil Orlik.

Arnold SCHOENBERG

VIDA Y OBRA

POR RAMON BARCE

De todos los compositores del siglo XX, ninguno ha levantado tantas polémicas ni movido a tal punto el panorama estético como Schoenberg. Su obra, primero rechazada y después poco a poco aceptada por públicos minoritarios, no es aún patrimonio del habitual público de los conciertos. Pero más aún que su obra misma, es su teoría del dodecafonismo lo que sigue siendo piedra de escándalo para los oyentes y para muchos músicos. Pues esa teoría, basada en la atonalidad, significa la negación del sistema tonal que durante siglos ha constituido la base de la creación musical. Para unos, el dodecafonismo abre las puertas de la música moderna y alumbra inmensos territorios inexplorados. Para otros, el dodecafonismo y sus secuelas son una negación de los criterios fundamentales de la música occidental, y como tales negaciones, son inviables y estériles. De hecho, sin embargo, el dodecafonismo ha dado lugar, desde hace ya más de medio siglo, a una producción musical inmensa y variada cuya importancia global no puede ignorarse.

Schoenberg nació en 1874 en Viena. Fue en gran parte autodidacta. Desde muy joven se dedicó a la enseñanza y esta actividad, además de ser en muchos momentos su única fuente de ingresos, fue para él un inagotable motivo de reflexión y de estudio. En 1903 conoció a Gustav Mahler, que le protegió siempre. En 1904 vienen a él dos jóvenes compositores que serán alumnos suyos, que se sentirán de por vida unidos a Schoenberg y que llegarán a ser compositores universalmente reconocidos: Alban Berg y Anton Webern.

Muy pronto la música de Schoenberg tropieza con dificultades, pese a mantener unos estrechos lazos con la tradición. Pero es en 1908 y 1909, con los estrenos del primer **Cuarteto de cuerda** y de la primera **Sinfonía de cámara,** cuando comienzan los grandes escándalos. En 1910 expone por primera vez sus cuadros en Viena: hay que señalar que Schoenberg fue un notable pintor expresionista, aunque su actividad pictórica sufre constantemente de larguísimas lagunas. En 1911 publica su **Tratado de armonía,** obra teórica de capital importancia. Se translada a Berlín (ya había residido allí en 1901-02), da clases, dirige algunos conciertos fuera de Alemania. Obtiene éxitos importantes con **Gurrelieder** y con **Pierrot Lunaire.** Luego, durante varios años apenas producirá música. En 1923 idea su «método de composición con doce sonidos», que aparece por vez primera en las **Cinco piezas para piano, op. 23.** En 1931 estuvo Schoenberg en Barcelona, pasando sus vacaciones: allí estaba su discípulo y amigo Roberto Gerhardt; allí escribió Schoenberg la mayor parte de su ópera **Moisés y Aaron;** y allí conoció a Pau Casals.

La persecución nazi contra los judíos obligó a Schoenberg a huir con su familia de Berlín. Se reafirmó en su fe hebraica y emigró a los Estados Unidos. Desde 1934 vivió en Los Angeles, donde siguió dando clases y compuso el **Concierto para violín,** el cuarto **Cuarteto,** la **Oda a Napoleón, Un superviviente de Varsovia** y el **Trío de cuerda.** La publicación de **Doktor Faustus** de Thomas Mann disgustó a Schoenberg, que veía en la novela una caricatura tremendista de sus innovaciones musicales. Siempre luchando heroicamente con dificultades económicas pero siempre dispuesto a defender su libertad artística: así le vio todavía su vieja amiga y protectora Alma Mahler en los últimos años. El 13 de julio de 1951 murió Arnold Schoenberg en Los Angeles.

Las primeras obras de Schoenberg son tradicionales y dejan transparentar la influencia de Brahms, de Wagner, de Mahler. Después, tanto la armonía como el desarrollo formal y como la elección instrumental irán alejándose de esos modelos hasta crear un estilo y una técnica personales dentro de lo que puede llamarse, muy genéricamente, atonalidad (1909-1923). A partir de 1923 desarrollará la **Zwolltontechnik** o técnica dodecafónica, que consiste básicamente en sustituir el esquema armónico tradicional por la sucesión horizontal y vertical de «series» de doce sonidos diferentes. La serie puede presentarse en forma directa, invertida (intervalos complementarios), retrogradada o invertida y retrogradada. Las escalas desaparecen, y también todas las relaciones jerárquicas de ellas derivadas. La unidad de la serie —aunque no siempre sea perceptible o sufra variantes— basta para asegurar la homogeneidad de la obra. El dodecafonismo ha dado lugar posteriormente a retoques y a generalizaciones, pero en todo caso la idea de Schoenberg se ha revelado como muy fructífera. Aunque no sabemos hasta qué punto va a configurar la música venidera, sí puede predecirse que el empleo de los doce sonidos de nuestra escala temperada (con o sin series) será por mucho tiempo una premisa insoslayable de la praxis musical.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

OBRA:

La producción de Schoenberg no es abundante: se reduce a unas sesenta obras. Las más importantes son:

Noche transfigurada Op. 4 para sexteto de cuerda (1899).

Cuatro Cuartetos de cuerda Op. 7, 10, 30 y 37 (1905, 1908, 1927 y 1936. El II lleva voz, con dos poemas de Stefan George).

Sinfonía de cámara Op. 9 para 15 solistas (1906).

Quince poemas del «Libro de los jardines colgantes» Op. 15, para voz y piano (1908—09).

Cinco piezas para orquesta Op. 16 (1909).

La espera Op. 17, monodrama para soprano y orquesta (1909).

La mano feliz, Op. 18, drama con música (1908—13).

Pierrot Lunaire Op. 21 para voz y 5 instrumentos (1912).

Cinco piezas para piano Op. 23 (1920—23).

Variaciones para orquesta Op. 31 (1926—28).

De hoy a mañana Op. 32, ópera en un acto (1928—29).

Concierto para violín y orquesta Op. 36 (1934—36).

Oda a Napoleón Bonaparte Op. 41, texto de Byron, para recitador, cuarteto de cuerda y piano (1942).

Concierto para piano y orquesta Op. 42 (1942).

Trío de cuerda Op. 45 (1946).

Un superviviente de Varsovia Op. 46, para recitador, coro masculino y orquesta.

Moisés y Aaron, ópera en tres actos (1930—32, inacabada).

De sus obras teóricas son las principales:

Harmonielehre, Universal Edition, Viena, 1911; versión revisada, Viena, 1921. (edición española de R. Barce: **Tratado de Armonía,** Real Musical, Madrid, 1974).

Style and Idea, Nueva York—Londres, 1951 (edición española de J. J. Esteve y R. Barce: **El estilo y al idea,** Taurus, Madrid, 1963).

DISCOGRAFIA:

Toda la obra de Schoenberg ha sido ya objeto de repetidas grabaciones. Algunos de los discos actualmente disponibles en España son:

Gurrelieder: Arroyo, Baker, Patzak, Moller, Wolstad, Coro y Orquesta de la Radio Danesa, Ferencsik (EMI).

Noche transfigurada Op. 4 (arreglo orquestal). Orquesta Filarmónica de Nueva York, Boulez (CBS).

Pelleas y Melisande Op. 5. Orquesta Filarmónica Checa, Swarowsky (Discophon).

Sinfonía de cámara I Op. 9b. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt, Inbal (Philips).

Obra vocal de cámara completa. Civil, Constable, Peyer, Liddell, Snell, Tucker, Williams, London Sinfonietta, Atherton (Decca).

Cuartetos completos. Cuarteto Juilliard (CBS).

Obras para piano. Maurizio Pollini (Deutsche Grammophon).

Pierrot Lunaire Op. 21: De Gaetani, Conjunto de Cámara Contemporáneo, Weisberg (Hispavox).

Quinteto de viento Op. 26: Solistas de la Orquesta Filarmónica de Viena (Deutsche Grammophon).

Variaciones Op. 31: Orquesta Filarmónica de Berlín, Karajan (Deutsche Grammophon).

Concierto para violín Op. 36: Bress, Orquesta Sinfónica de Praga, Rohan (Discophon).

Sinfonía de cámara II Op. 38: Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt, Inbal (Philips).

Moisés y Aaron: Reich, Devos, Coro y Orquesta de la Radio Austriaca, Gielen (Philips).

BIBLIOGRAFIA:

Existe ya una cantidad considerable de estudios sobre Schoenberg. Podemos considerar como característicos por su enfoque, su valor histórico o la aportación de datos los siguientes (advirtiendo que no hay todavía ningún trabajo que podamos considerar como definitivo):

*Egon Wellesz: **Arnold Schoenberg,** Leipzig—Munich, Tal Verlag, 1921. (En alemán).

*Réné Leibowitz: **Schoenberg et son école,** París, Janin, 1947. (En francés).

Theodor W. Adorno: **Philosophie der neuen Musik,** Tübingen, 1949. (En alemán).

Josef Rufer: **Das Werk Arnold Schoenberg,** Kassel, Barenreiter, 1959. (En alemán).

Willi Reich: **Schoenberg oder Der Konservative Revolutionar,** Viena, 1968. (En alemán).

Jan Maegaard: **Studien zur Entwicklung des dodikaphoen Satzes bei Arnold Schoenberg,** Copenhague, W. Hansen, 1972. (En alemán).

De la aportación en castellano, aparte de las traducciones (señaladas con asterisco), deben destacarse:

Juan Carlos Paz: **Arnold Schoenberg o El fin de la era tonal,** Buenos Aires, Nueva Visión, 1958.

Jacobo Romano y Jorge Zulueta: **Arnold Schoenberg. La obra completa para piano,** Madrid, 1965.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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.

GUITARRAS, 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).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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.
Grucer, 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	26, 70 y 91
Alfa Yébenes	64
Astec	12
Bilbao Trading	24 y 92
Bosch	15
Casa Damas	8
Casa Wagner	32
CBS	36
Disco 100	49
EMI ODEON	59
Escridiscos	52
Expo-Ocio	80
Ferysa	40, 41 y 75
Fonogram	50
Germán Industrial	74
Hazen	2 y 23
Maxper	67
Omega	68
Polydor	44 y 85
Sonola	34
TCA	4
Werner	28

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

indigo

La mayor organización al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann
DOINA
HORUGEL
Kemble
OTTO BACH
SAUTER
TOYO

ORGANOS

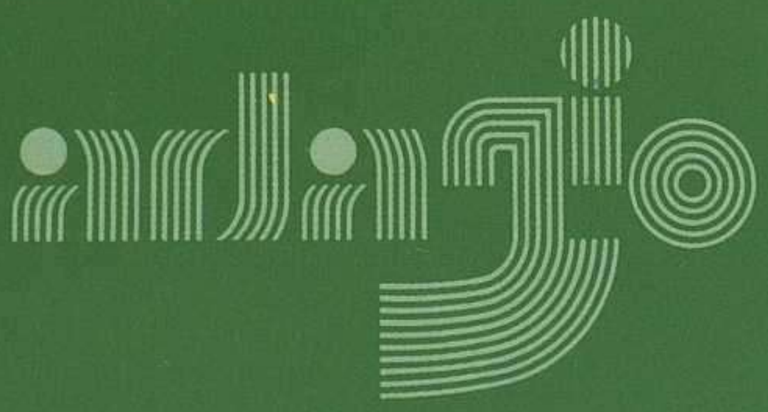
Domus
GRANADA
JEN
LOWREY®

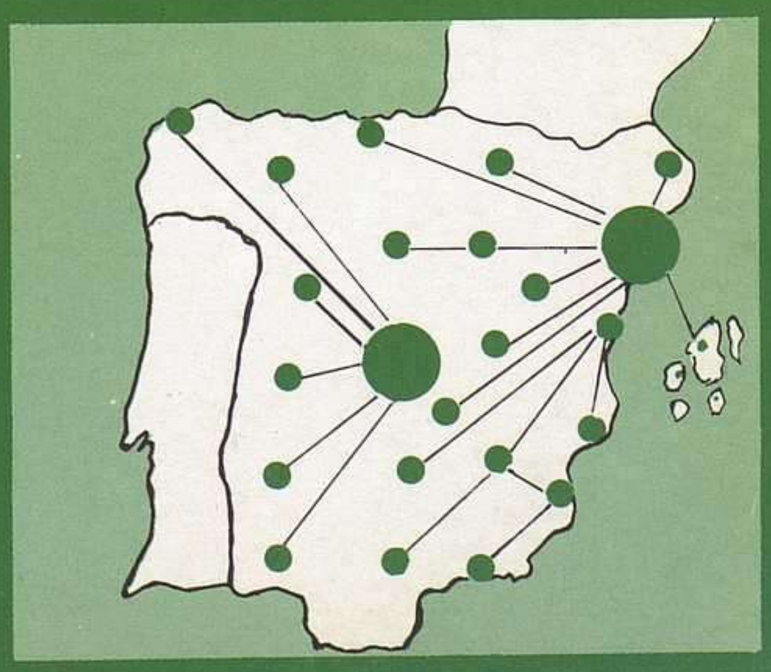
Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO®

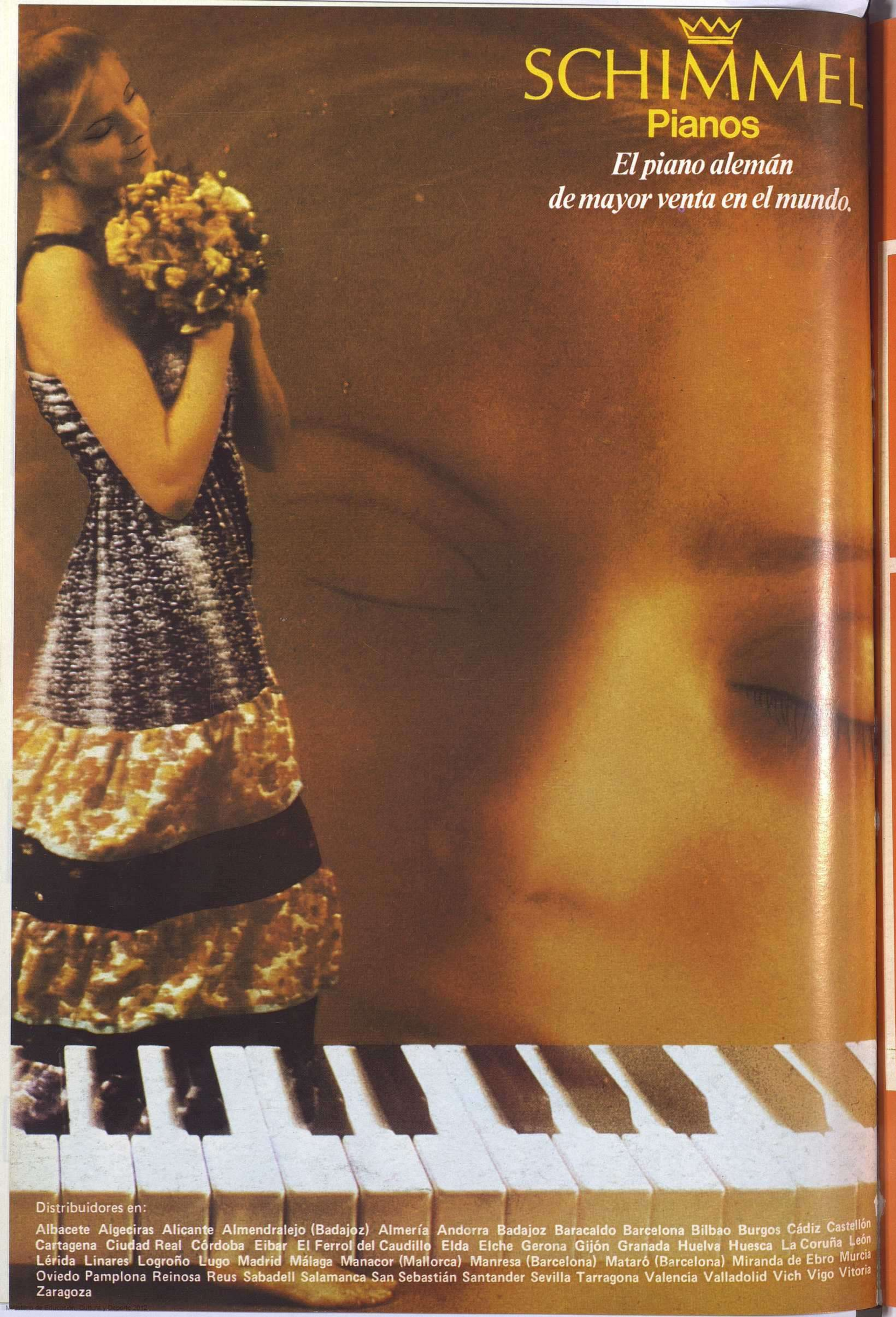
DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA





Oficinas y Almacenes
Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012