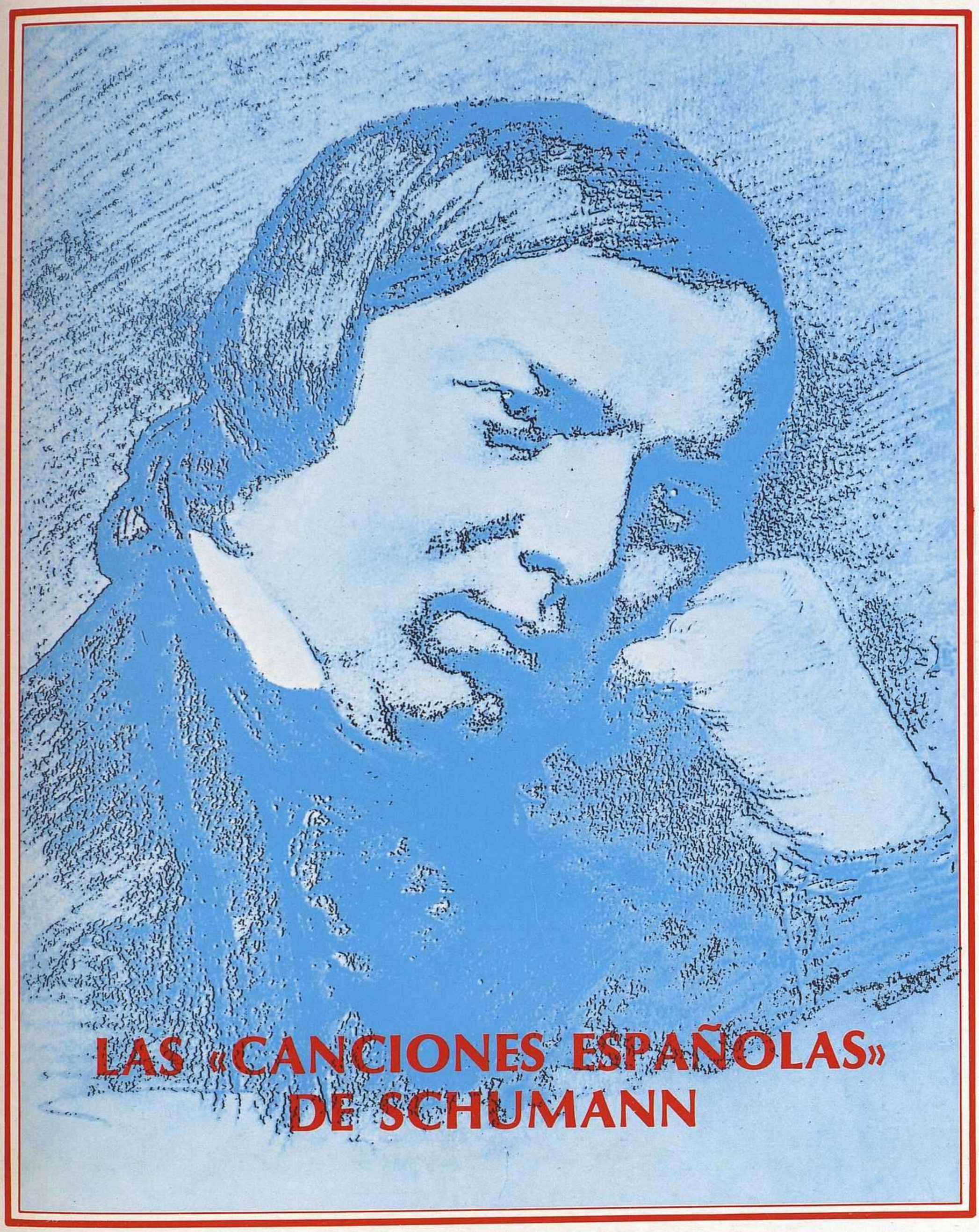
RITMO

AÑO LI • NUM. 513 • JULIO-AGOSTO 1981 • PRECIO: 225 PTAS.



LAS «CANCIONES ESPAÑOLAS» DE SCHUMANN

PLACIDO DOMINGO
crítica de su actuación en Madrid

TEMPORADA DE BALLET: CON EL FOSO VACIO

REPORTAJE
EXAMENES LIBRES EN LOS CONSERVATORIOS

Ministerio 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

RITMO

AÑO LI • NUM. 513
JULIO-AGOSTO 1981

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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, Agustín Muñoz, Alfredo Orozco Buezo, Fernando Peregrín Guitérrez, 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.

Diagramación:
Antonio Roca.

Corresponsales:
Ricardo Ruiz-Barquero **(Alicante)**, Pedro Luis Menéndez **(Asturias)**, Lorenzo Galmés **(Baleares)**, «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) **(Barcelona)**, Patrocinio de los Ríos **(Burgos)**, Francisco Vicent 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 Badenes, 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:
Pentacrom S.L.
Hachero, 4, Madrid-18.

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

Sumario

EDITORIAL — Libros de Música — 5

CARTAS — 6

ENTREVISTA — Ros Marbá habla de la Orquesta Nacional — 7

ENSAYO — Las canciones españolas de Schumann — 10

REPORTAJE — Exámenes libres en los Conservatorios — 20

FOLKLORE — «Polo», el maestro — 22

HISTORIA — Un músico olvidado: Julián García Blanco — 24

INTERPRETES — Alfred Brendel y el ideal beethoveniano — 29

MUSICA CONTEMPORANEA — Consideraciones en torno a la composición de una Sinfonía — 32

RINCON DEL COLECCIONISTA — El Ciudadano Herrmann — 33

ENSAYO DISCOGRAFICO — Los conciertos para violín — 35

CRITICA DISCOGRAFICA — 39

LIBROS Y PARTITURAS — 51

DON TADDEO IN BARCELLONA — López Cobos y la London Philarmonic Orchestra — 52

INDICE DE DISCOS CRITICADOS — 57

POLITICA MUSICAL — Música grabada en la IV Temporada de Ballet — 58

DE MADRID AL CIELO — Plácido Domingo, entre el mito y la realidad — 60

HI-FI — El amplificador NAD 3024 — 65

PAIS MUSICAL — 68

NOTICIAS — 75

DISCOS EDITADOS — 77

CURSOS, BECAS Y CONCURSOS — 78

MUSICOS DEL SIGLO XX — Max Reger — 79

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

HISPAVOX

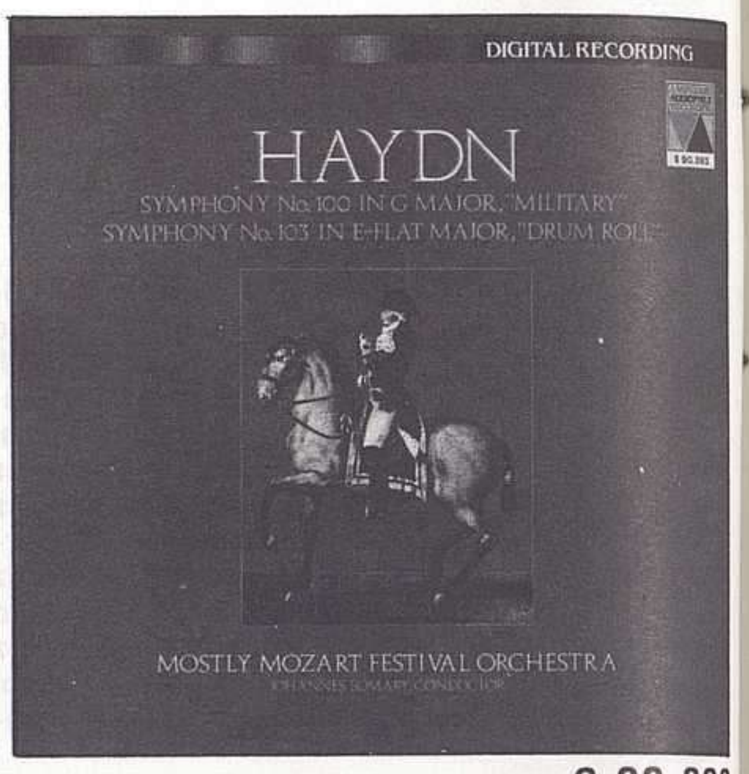
PRIMER LANZAMIENTO DE GRABACIONES DIGITALES

S 90.388

S 90.392

S 90.391

Escuche ahora
estas conocidas obras
del repertorio musical,
con una nueva
y espectacular dimensión
gracias a la extraordinaria
calidad técnica del sistema
de grabación digital.



S 90.393

COLECCION DE MUSICA INFRECUENTE

S 90.383

En esta nueva
Colección de Hispavox
encontrará Vd. aquellas obras
de las grandes figuras
de la música
que no ha tenido oportunidad
de conocer hasta ahora.

S 90.385

S 90.384

HISPA VOX

S 90.389

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Editorial

LIBROS DE MUSICA

En la extensa producción bibliográfica española, los libros de música ocupan un lugar muy modesto. No sólo porque el número de títulos no es grande (ciento treinta y dos en 1980, según los datos del Instituto Nacional del Libro Español), sino porque dejan sin cubrir extensas áreas de la música. Nuestro país sigue siendo fuertemente deficitario en la bibliografía musical, y continúa dependiendo de los libros extranjeros hasta extremos angustiosos.

Si ésto ocurre con los estudios de tipo general o sobre compositores extranjeros, en el caso de que se trate de temas específicamente españoles la penuria es aún mayor, pues no puede casi nunca paliarse con bibliografía foránea. No hay ahora mismo en las librerías españolas, por ejemplo, una biografía extensa de Albéniz, ni ningún estudio sobre su obra. Hasta hace muy poco —con la reciente biografía de Cercós y Cabré— no teníamos a mano ningún libro sobre Tomás Luis de Victoria.

Las tiradas españolas, en general, suelen ser cortas. Ocurre así que se agotan pronto, y durante largos años nadie piensa en reeditar. Así se ha llegado a la situación de que los libros de música alcanzan, en las librerías de bibliófilos, precios muy altos, ya que se convierten en especímenes raros y muy buscados. En librerías de viejo de Madrid, Barcelona o Valencia pueden encontrarse, por ejemplo, algunos ejemplares de las críticas de Rafael Mitjana (**¡Para música vamos!**), en la antigua y única edición valenciana de Sempere, al precio de ochocientas pesetas. La **Organología** de Merklin —un viejo resto editorial— vale ya mil pesetas. Y hace poco vimos en una librería un ejemplar del librito famoso de Julián Ribera, **La música arábigo-andaluza** al escalofriante precio de dos mil pesetas.

En general, los editores españoles publican pocos libros de música. Cuando lo hacen, los venden bastante bien, pues el público musical es —dicen los libreros— un público fiel y seguro. Si esos editores se animasen a lanzar libros de música, encontrarían de inmediato numerosos compradores. Pero, por supuesto, no se trata de dar palos de ciego, de publicar cualquier cosa indiscriminadamente, sino de asesorarse de modo conveniente para saber qué es justamente lo que se necesita. En unos casos, para traducir lo que verdaderamente importa; en otros, para estimular la producción nacional.

Esto en cuanto a nuevos títulos. Y, en cuanto a las reediciones, nada más sencillo que poner nuevamente en el mercado tantos libros que son de consulta indispensable y que no pueden ya encontrarse, si no es tras una larga búsqueda y a precios astronómicos. Las editoriales alemanas no dejan de ir reeditando con toda regularidad los libros de interés. Una casa francesa, Stock, ha iniciado una colección de ese tipo: así, podemos comprar los **Escritos sobre música de Rousseau**, o **La música de los trovadores**, de Beck, o **Las melodías gregorianas**, de Pothier, que hasta hace un año eran rarezas de bibliófilo. Exactamente como si nosotros pudiéramos encontrar hoy en las librerías españolas la **Paleografía**, de Sunyol, los escritos de Pedrell, el **Albéniz**, de Laplane, el **Mozart**, de Paumgartner o la **Historia de la música española**, de Subirá. Es sólo cuestión de que se busque un compromiso inteligente entre la cultura y el negocio.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cartas

Quiero escribir unas líneas mostrando mi absoluta disconformidad con la nueva programación del otrora magnífico Segundo Programa de Radio Nacional de España.

Se supone que quien sintoniza dicha emisora lo hace con la intención de oir música clásica, pues bien, en su lugar se le ofrece:

Noticias. ¿Acaso no hay ya suficientes noticiarios en el primer programa, donde son útiles, y más propios?

Largos espacios de sobremesa con participación de oyentes. Se trata por lo visto de horterizar la emisión, y asemejarla a lo que constantemente tenemos en emisoras de onda normal.

Largos seriales cursis y aburridos, como la inefable historia biográfica de Rubinstein, que semeja **Simplemente María** con fondo de música clásica. O el curioso espacio **La música en el cine**, donde —también con inefables entonaciones de voz— se relatan argumentos de películas y folletines al uso.

Seguir analizando la programación nueva del Segundo Programa sería innecesario, pues todo parece moverse en esta misma línea. Perviven programas magníficos anteriores, como **Voces humanas**, o como los programas de intercambio internacional, pero no deja de ser preocupante esta tendencia de R.N.E. a ofrecernos cada vez mayores sermones hablados seudoculturales, que quizás tendrían su sitio más adecuado en el Tercer Programa cultural.

En definitiva, si se trata de mejorar el Segundo Programa, basta con que las personas encargadas de ello programen mejores versiones de música, en lugar de intentar convertir a Radio 2 en una emisora populachera y vulgar, con apariencia cultural debido a las largas, vacuas e inútiles peroratas que intentan sustituir a la música misma.

Quien sintoniza Radio 2 quiere sólo oir música clásica, y buena música a ser posible.

No dudo de la buena intención de quienes tratan de *modernizar* (?) esta emisión, pero van camino de adulterar y estropear irremediablemente un programa que siempre ha tenido auténtica altura.—**DIEGO MARTINEZ TORRON (Cordoba)**

Los horizontes de nuestra profesión, nunca optimistas, sobre todo para el Cuerpo Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles al que pertenezco, se oscurecen cada vez más, hasta el punto de ignorarse nuestra labor cultural y social desarrollada en beneficio de la Música.

Cuando tanto se habla de la formación musical en la educación primaria, por ejemplo, se proyecta barrer lo que precisamente mantiene viva la célula de este arte en muchos lugares de nuestra geografía: los Directores de Bandas de Música, colegiados oficiales tras cursar los estudios correspondientes y ocupar un puesto de trabajo mediante unas oposiciones no precisamente fáciles. Mientras tanto, la enseñanza de esta materia en los centros docentes se encomienda, en muchisimos casos, a cualquier profesor, que en no pocas ocasiones tiene que recurrir al director de la Banda local para que le saque del apuro que, a veces, se le viene encima. Cuántos casos podría yo citar de estudiantes que han acudido a mí en vísperas de examen para que les enseñe a entonar la canción, que han de decir ante el tribunal, que, por supuesto, de antemano saben cuál ha de ser.

Por eso es comprensible que queramos apartarnos, muy a pesar nuestro, de todo aquello que llevamos en el alma, que es la Música, por la que hemos trabajado toda nuestra vida, como estudiantes, primero, y como educadores, después, poniendo el pequeño grano de semilla en tantos artistas que llegaron a serlo precisamente porque siguieron el consejo —gratuíto casi siempre— del director de la banda, sensibilizando públicos que, lejos de oir musica en vivo, se consuelan con el solaz esparcimiento de su Banda de música.

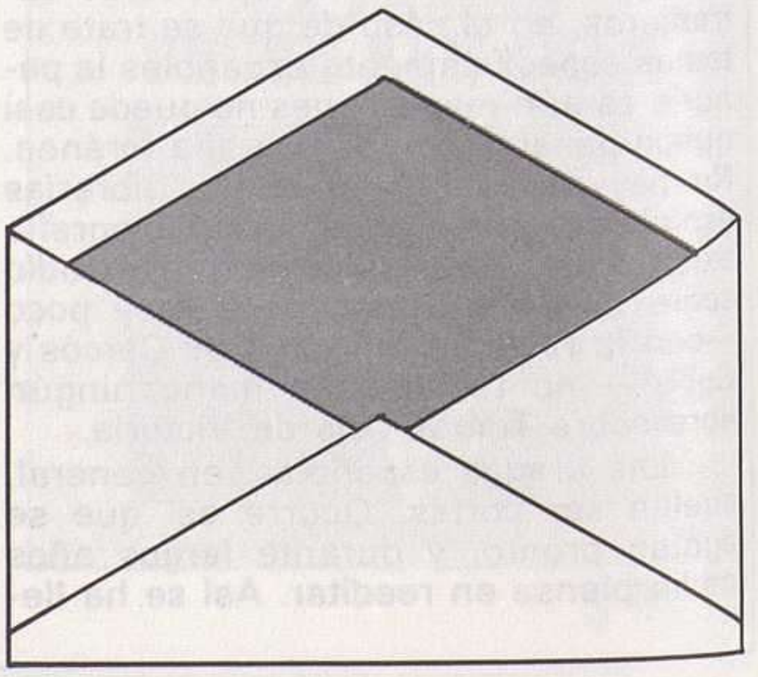
Nos sentimos marginados y amenazados de eliminación en pago de nuestra plena dedicación al servicio de la Música y de la Cultura y, por ello con todo el dolor de mi alma, no quiero saber nada de nada en cuanto a música se refiere.

Nada tiene esto que ver con la revista RITMO, que es la primera en lamentar la mala orientación que lleva la Música en España, pero como está «Al servicio de toda la Música», debe saber que se atenta despiadadamente contra un Cuerpo Nacional muy diseminado por todo el territorio nacional, que también está al servicio de ella, y con su desaparición quedará sin cultivo gran parte del campo que aún da fruto. Mucho fruto. —**PEDRO YUGO SANTACRUZ Consuegra (Toledo).**

Quiero aprovechar la oportunidad para felicitarles por la linea que RITMO viene manteniendo y al mismo tiempo hacer dos observaciones.

La primera, para dar todo mi apoyo al trabajo acerca de la situación de Radio Nacional, 2º programa (ahora Radio 2) y la falta de información que poseemos de sus programas. Efectivamente, **Tele-Radio** no solucionaba el tema, y en aquellas fechas escribí a **El País**, para que incluyera en su extra del domingo la programación, petición que no fue atendida, pero que sería salvar de alguna manera la penuria que padecemos.

La segunda cuestión está referida a las críticas discográficas que hacen ustedes y dentro de ello, a los precios que a veces reseñan. Concretamente, en el número del mes de enero-febrero, hacen la crítica del disco con música de Poulenc, el **Concierto Campestre** y el **Concierto para Organo**, por Preston y Previn y editado por Emi. El precio que señalan ustedes el de 650 ptas.y, sin embargo, cuando lo reciben en la casa de discos de aquí, lo sacan a la venta y lo adquiero por 750 ptas., la dependienta me da la explicación de que por la casa se les envía un catálogo de actualización de precios, pero con ello tenemos que si a principios de junio ya cuesta 100 pts. más caro que en enero, y en el distribuidor ya sale más caro, el precio que ustedes dan carece totalmente de fundamento. ¿Por qué es esto? Convendría aclararlo.—**FERNANDO ALVAREZ BEL (Albacete).**



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ROS MARBA HABLA DE LA ORQUESTA NACIONAL

Por Javier Monjas.

La personalidad artística de Antoni Ros Marbá se ha visto envuelta en algunas polémicas respecto a su labor al frente de la Orquesta Nacional de España. El ha tenido —y tiene— admiradores y detractores. Es verdad que esto le ocurre a casi todo el mundo que ostenta un cargo público, pero en el caso del director catalán quizás hayan tenido más peso específico las críticas adversas que las favorables, sobre todo, desde hace algún tiempo. La Orquesta no ha recuperado los buenos momentos que tuvo en otras épocas y, cuando la etapa Marbá está concluyendo, quizás sea un buen momento para echar una mirada atrás y recoger las primeras impresiones de los últimos años. Esta es, por tanto, una entrevista de urgencia y es evidente que las repuestas pueden estar mediatizadas por un cargo que aún ostenta. Sobre determinadas cuestiones,él preferiría no hablar o, cuanto menos, decir todo lo que quisiera. En algunos momentos, sus respuestas toman un carácter relativamente crispado; en otras ocasiones, es posible que deje translucir un cierto desconsuelo. Lo que es evidente es que, durante la entrevista, Ros Marbá pensaba y reflexionaba cada palabra que decía como si, por ahora, prefiriera no cometer imprudencias.

JAVIER MONJAS— En pricipio, usted acaba de regresar de una gira con la Orquesta de Cámara Holandesa. ¿Cómo ha resultado?

ROS MARBA— Muy bien, muy cansada, muy fatigosa, pero muy interesante.

J. M.— ¿Nota alguna diferencia entre las giras que realiza con orquestas extranjeras y las que realiza con orquestas españolas?

R. M.— No lo sé. Lo que sí es cierto es que se cuidan más algunos aspectos como la organización y, por tanto, las cosas funcionan mejor. La Orquesta de Cámara Holandesa es perfecta en su organización, no se improvisa nada en cosas tan elementales como los desplazamientos o el transporte del equipaje. Bueno, le puedo decir que yo en ningún momento he tocado una maleta. Es una organización muy buena, lo cual es muy difícil de encontrar en España. Cuando yo he salido al extranjero, esto se ha dado en casi todos los países, si bien es cierto que no en todos. En general, en los países nórdicos el aspecto de funcionamiento y de organización es verdaderamente maravilloso, cosa que no sucede en los países... digamos latinos.

J. M.— ¿Es que hay variaciones en algún aspecto consustancial entre los países nórdicos y latinos?

R. M.— Si, por ejemplo, en el carácter. El carácter latino es muy rápido de reflejos y ello hace que deje muchas cosas sin prever. Falta el rigor que puedan tener otros países. Aquí tenemos otros valores, pero nos falta esa preparación minuciosa de las cosas.

J. M.— Centrándonos ahora en su labor dentro de la Orquesta Nacional, ¿cómo valoraría su gestión, que está a punto de concluir?

R. M.— Ahora no puedo valorar nada; es preferible esperar. En mente tengo ya una serie de escalas de valores, pero es pronto para sacar conclusiones definitivas, y no lo voy a hacer ahora, aunque quizás en algún momento lo haga. Sin embargo, en síntesis, ha sido positiva. En el aspecto técnico, cambian muchos puntos para el director, no en técnica artística propiamente dicha, sino en relación con la orquesta que debe trabajar con una cierta fluidez; después, es necesario realizar una programación, lo cual supone ver la cuestión más globalmente.

J. M.— Aquí precisamente es donde se han centrado algunas críticas y, en especial, la de la Comisión de la Orquesta que, mediante aquella rueda de prensa de octubre del año pasado, le acusó de no preocuparse por la programación.

R. M.— Esta rueda de prensa no tiene el más mínimo interés para mí. La programación ahí está, y se han realizado obras de autores del país. Esto es

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

algo que no tengo que juzgar yo. El hecho de que, en un momento dado, tres o cuatro personas, por motivos que yo aún (**muy enfático**), que yo aún desconozco, realizan aquella rueda de prensa no tiene nada que ver con la Orquesta. Considero que la generalidad de la Orquesta no lo compartía y que sería muy farisaico el afirmar lo contrario. Aquello fue algo por sorpresa, y no sé hasta qué punto se le puede dar credibilidad. De todas formas, este es un país donde la gente dramatiza muchísimo, donde los aspectos de detalle toman carta de identidad.

J. M.— Entonces, según su opinión, ¿qué aspectos habría que dramatizar en relación a la situación actual de la Orquesta?

R. M.— Yo no dramatizo nada, yo sólo digo que se dramatiza en detalles siempre y no se dramatiza en aspectos de tipo básico. Yo no quiero entrar en aspectos de detalle que no tienen nada que ver con una carrera como la mía de tres años en la Orquesta Nacional.

J. M.— Lo cierto es que usted entró con Jesús Aguirre y su «padrino», por decirlo de alguna manera, fue Sergio Celibidache. Al poco tiempo, Jesús Aguirre se va y Celibidache es, más o menos, «apartado». Da la sensación de que usted ha estado rodeado de una especie de camarilla de enemigos, porque ha sufrido ataques por los que desaprobaron su gestión en la Orquesta de RTVE, por parte de un público que no le recibe demasiado bien, y, después, por algún sector de su misma orquesta ¿A qué se ha debido este ambiente negativo en el que se ha visto envuelto desde el comienzo?

R. M.— Yo creo que a mí el público no me ha recibido mal. Quizás los problemas hayan venido más del público de los «viernes», y no quiero decir nada sobre este público, pero tiene una entidad básicamente social. Ellos tendrán las razones «equis» para tomar esta actitud negativa y fría hacia mí, pero yo no puedo meterme en esto. Yo me voy tranquilo, habiendo realizado un trabajo honesto y positivo y, además, me marcho sin ningún tipo de recelos ni de remordimientos de nada. Sólo puedo decir que allá ellos y que yo no debo disculparme por nada.

J. M.— ¿Las desaveniencias han podido influir de alguna manera en la calidad de las actuaciones?

R. M.— No, pero.... dígame de qué desaveniencias estamos hablando.

J. M.— Bueno, la Orquesta tiene una Comisión que representa, o se supone que representa, a esa misma Orquesta, y esta Comisión declara que usted no se preocupa bastante de la Orquesta y le acusa de varias carencias en su gestión. Aunque usted considere que esto no fue representativo, deberá admitir que, al menos, es significativo o sintomático de algo.

R. M.— Sí, sí, pero es que esta rueda de prensa, que se hizo muy a traición, no entiendo todavía a qué vino, porque en ningún momento nadie me vino a decir los problemas que se supone que existían, porque hubiéramos hablado de esos problemas; pero esta rueda de prensa fue simplemente a traición y, además, no sé exactamente el contenido de estas acusaciones, porque no me ha preocupado.

J. M.— Se dijo entonces que su interés por la Orquesta era escaso, que no había habido una verdadera política de estrenos, ni de ensayos y, bueno, en general, de que había una falta de renovación.

R. M.— Ah! (**Irónicamente sorprendido**) Vaya!. Pero yo, repito, que nadie me ha dicho nada. La Orquesta ni está, ni deja de estar conmigo. A mí me ha venido mucha gente diciendo: «Oye, que yo no tengo nada que ver con esto». Es un tema que me preocupa muy poco. Considero que aquello tuvo muy mal estilo, no fue de caballeros, y yo, después, no he hablado del tema, ni tan siquiera con ellos. Si esto se hubiera avisado y yo hubiese estado enterado de los problemas de los que se me acusaba, todo esto hubiera ganado en credibilidad. Prefiero continuar como hasta el momento, creo que he tratado siempre a la Orquesta como un «gentlemen» y pienso que tuvo poca transcendencia. La Orquesta Nacional es mucho más importante que todo eso. Yo, a esta gente, les quiero considerar amigos míos, pero no quiero ni puedo dar importancia a aquello, precisamente porque no se me dijo nada. Y hay algo fundamental; yo he querido encontrar la verdad, y quien busca la verdad merecería encontrarla.

J. M.— ¿Y usted no la ha encontrado?

R. M.— La verda de todo esto... no. Porque aquello no tuvo ningún motivo. Lo que pasa es que las cosas que no tienen importancia se van haciendo cada vez más difíciles, pero no deja de ser intranscendente.

J. M.— ¿Cómo han sido sus relaciones con Jorge Rubio?

R. M.— Las mías, excelentes: lo que pasa es que... Bueno, ¿y por qué me pregunta esto?

J. M.— Se ha hablado en algún momento de disparidades de criterios...

R. M.— No, esto no es cierto; lo que sucede es que le estamos dando demasiado importancia a lo anecdótico. Donde trabajan más de tres o cuatro personas, siempre hay problemas: esto es algo que ocurre hasta en las mejores familias. Siempre hay problemas, y esto es hacer un poco lo que las revistas del corazón..., que si fulano se ha separado de mengano, etcétera.

J. M.— La realidad objetiva es que su labor ha sido contestada por público y Orquesta, y la Orquesta ha bajado en calidad y no ha recuperado los tiempos que pudo tener en épocas anteriores. Entonces, no se trata de buscar rencillas personales, sino de averiguar el porqué de una situación que ha sido muchas veces tensa. Usted mismo ha declarado en alguna ocasión que se marchaba porque no le dejaban hacer lo que quería y que sólo le han puesto trabas a su gestión. ¿Considera que la Orquesta Nacional es la mejor orquesta de España en estos momentos?

R. M.— Pues..., en estos momentos, no lo sé. En arte, no se puede decir nunca si alguien va delante o va detrás. Todas las orquestas tienen altibajos y hay que aceptar las críticas. Sin embargo, considero que se han hecho cosas positivas.

J. M.— Se ha dicho de usted que ha seguido en la Orquesta Nacional una trayectoria irregular, de conciertos buenos, pero esporádicos.

R. M.— No estoy de acuerdo. Yo he hecho una labor de doce años con la Orquesta Ciudad de Barcelona, y fue una labor que empezó y terminó y que fue sólida. La hice con muchas dificultades, es verdad, pero ahí está mi obra. Yo, en estos momentos, no tengo ningún espíritu de denuncia, pero tengo estas cosas en la mente, aunque sin ninguna clase de recelo. Y estas cosas hay gente que sabe cuáles son, pero ya le digo que no quiero denunciar estas cuestiones porque, además, pasa una cosa y es que la denuncia, si la hago yo, puede sonar a autojustificación y no hay ninguna autojustificación, porque yo tengo esa labor hecha de doce años, y eso es muy importante.

J. M.— Los próximos dos años la Orquesta no va a tener un director titular ¿Cómo va a repercutir esto en su marcha?

R. M.— Bien, no lo sé. Esto es imprevisible, porque la Orquesta Nacional es siempre imprevisible.

J. M.— Pasando a analizar un poco los aspectos, digamos estructurales de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

la Orquesta, se ha hablado mucho sobre si es positivo que los músicos estén acogidos a un régimen de funcionariado. ¿Lo considera positivo, o cree que ello provoca algún aspecto negativo?

R. M.— Es bueno para los músicos, porque afecta directamente a su modo de vida pero... en fin, es verdad que en todas partes cuecen habas y las responsabilidades se abandonan. Nadie quiere cargarse después con el mochuelo, y se dice que es por falta de creatividad. El régimen de funcionariado es **un régimen** y el maestro no tiene esa seguridad. Y tal como está el país, esto es una realidad y, como la realidad es ésta, hablar sobre hipótesis es hablar un poco en el aire.

J. M.— ¿Cuál es el grado de participación de los músicos en la marcha de la Orquesta?

R. M.— Ahora no lo sé exactamente, porque, con mi retirada de la dirección hace bastantes meses que he perdido el contacto y no conozco el tema.

J. M.— De cara al futuro, ¿qué proyectos tiene para la Orquesta Ciudad de Barcelona?

R. M.— Bueno, proyectos... Voy a probar un año a ver qué pasa. Si puedo hacer lo que yo quiero, sin problemas, me quedaré, pero si no es así, pues una vez más... adiós.

J. M.— Siento entrar de nuevo en lo que usted llama aspectos anecdóticos, pero parece que a Salvador Mas no le gustó demasiado su marcha de la orquesta barcelonesa.

R. M.— Bueno, yo no puedo opinar sobre esto. Quizá, lo que se hubiera tenido que hacer es afrontar este cambio de puesto antes; pero, entrando en el campo de la «anécdota» y analizándolo desde fuera, él ha hablado muchas veces de que al director se le respeta íntegramente, y conste que esto es un punto de vista particular. Quizá, desde una perspectiva humana, se le debiera de haber avisado antes, porque los problemas que está teniendo ahora la Orquesta Ciudad de Barcelona se están volviendo un poco como los de la Nacional. Hay que reestructurar en la Ciudad de Barcelona todos los aspectos, desde los sociales hasta los administrativos. Estas son mis intenciones, pero, de todas formas, yo no dejo de tener mis recelos. Con la Orquesta Nacional, la administración es lenta, paquidérmica.

J. M.— ¿Quiere decir que existe un exceso de burocratización entre la Orquesta y la Administración?

R. M.— Sí, existe prácticamente una congelación, y es aquí donde hay que dramatizar. La Administración se debe hacer cargo de lo que es una orquesta y de que una orquesta es una máquina muy sensible y muy humana. Se necesita también un tratamiento fuerte, más que fuerte, competente. La orquesta debe tocar todas las semanas y, además, tocar **bien**. Cuando cualquier aspecto, digamos administrativo, comienza a tambalearse, esto influye mucho en la calidad de la orquesta.

J. M.— ¿Cuál es la situación económica dentro de la Orquesta en la actualidad?

R. M.— No lo sé, porque jamás he barajado las cuentas, pero creo que los problemas no son sólo de tipo económico, sino que hay problemas más complejos. Lo he vivido en la Orquesta Nacional y lo estoy comenzando a vivir en la Orquesta Ciudad de Barcelona, y es el hecho de que la situación parte siempre de una especie de incertidumbre y hay como... callejones sin salida, unas situaciones muy parecidas a las que se dan en cualquier novela de Kafka.

J. M.— Los personajes de Kafka se sienten aprisionados, encerrados...

R. M.— Sí, sí, esto es.

J. M.— ¿Usted también se ha sentido aprisionado?

R. M.— Completamente.

J. M.— También a los personajes de Kafka siempre los maneja algún «ente superior». ¿Quién le ha manejado a usted?

R. M.— A mí no me ha manejado nadie, pero las situaciones son verdaderamente incomprensibles..., que si Hacienda tiene que dar permisos... En fin, siempre, cuando se ha tenido que resolver algún problema, la lentitud ha sido verdaderamente increíble, o sea, muy lentos, y muchas veces sin posibilidades de ver una luz. Porque en otras situaciones puede ser que las resoluciones sean también lentas y, aunque sea cuestión de dos o tres meses, por lo menos, sabes que hay una esperanza. Aquí, ni eso. Además, ha habido otros problemas, porque, primero, la Comisaría de Música se cambia por la Dirección General de Música: después, ésta última se hace Dirección General de Música y Teatro. Se ha cambiado tantas veces de director general... Cambios de Ministerio, cambios de ministros y gobiernos. Claro, con todos estos cambios, que han venido de «una inspiración superior», la situación ha sido tan poco estable que esto ha degenerado.

J. M.— Entonces, lo que ha faltado ha sido una línea continua de actuación.

R. M.— Bueno, es que para empezar, digamos que lo que es Organismo Autónomo Coro y Orquesta Nacional pues podría parecer... no sé, un bloque de oficinas donde cada cual cumple con su cometido particular. Aquí, el Organismo Autónomo ha sido Jorge Rubio prácticamente sólo. Entonces, sinceramente, cuando todas estas personas convocan esta rueda de prensa, en el fondo, se da algo irreflexivo. Por lo menos, quiero enterderlo así. Antes, hubieran tenido que hablar y no hacer una rueda de prensa... ¿Para qué? ¿En qué qurían convertir esto?... Para salvarse la gente, para culpar a otra gente sin haber hecho antes un análisis de la situación, coherentemente. Creo que la situación fue excesivamente demagógica. Quiero pensar que todo esto ha sido producto de un mal momento.

J. M.— Entonces, ¿esto ha sido sólo un «mal momento», o ha tenido línea de continuidad?

R. M.— La línea de continuidad que ha tenido esto es que yo soy un hombre de una sola palabra y todo esto me hizo comprender, no diré muchas cosas, pero sí me obligó a tomar una actitud muy determinada. Fue **una experiencia.**

J. M.— Para concluír, y recordando un poco sus etapas en las distintas orquestas que usted ha dirigido, ¿dónde ha podido hacer verdaderamente lo que usted quería?

R. M.— En la Orquesta Ciudad de Barcelona, yo hice, realmente, lo que quería. Fue una experiencia donde se empezó un trabajo, se continuó y se llegó al fin propuesto. Ahora, esto mismo está ocurriendo con la Orquesta de Cámara Holandesa, a la que yo dirijo. Con esta agrupación voy a renovar el contrato por tres años más. Y, además, estoy con la Orquesta Ciudad de Barcelona. Por el momento... estoy trabajando, y esto es lo mínimo que se le puede desear a un director.

J. M.— Si usted tuviera que «aconsejar» al futuro director titular de la Orquesta ¿qué le diría?

R. M.— No sé, es muy difícil dar consejos, porque cuando él venga la situación será muy distinta. No sé..., es muy difícil dar consejos.

De cualquier forma, hay que reconocer que la diversidad de problemas contemplados durante el transcurso de su trabajo al frente de la Nacional no pueden ni deben ocultar una labor que no por polémica ha dejado de ser honesta, y ello es algo que debe quedar perfectamente claro. Tampoco debe perderse de vista que los problemas no deben achacarse sólo a uno de los estamentos que intervienen en el desenvolvimiento de una orquesta. Cuando los demás ya han hablado, Ros Marbá hace unas primeras valoraciones sobre su trayectoria al frente de la Orquesta Nacional.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ensayo

LAS «CANCIONES ESPAÑOLAS» DE SCHUMANN

EN RECUERDO DEL 125 ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE SCHUMANN

Una de las pocas imágenes fotográficas de Schumann es este daguerrotipo que data de 1850.

Dedicado a cuantos ponen su actividad y entusiasmo al servicio de las relaciones culturales entre España y Alemania, singularmente en el ámbito lingüístico, literario y musical.

Por Constantino Aristegui y Wolfgang Seibold

Cabe preguntarse de dónde pudo venirles su relación con lo español a dos creadores tan típicamente alemanes como el poeta Geibel y el compositor Schumann. ¿Por qué Emanuel Geibel (1815-1884), celebrado autor de auténticos «Bestsellers» de la producción lírica de su tiempo, tradujo intensamente poesía española? ¿Por qué Robert Schumann (1810-1856), el más genuino representante del Romanticismo alemán, puso tanto entusiasmo y cariño en sus **Canciones españolas?** Advirtamos, de paso, que ninguno de los dos estuvo en España.

Vamos a referirnos brevemente a Schumann y a sus composiciones **Opus 74** (**Canciones españolas**) y **Opus 138** (**Canciones de amor españolas**). Aludiremos también a Geibel, algunas de cuyas traducciones utilizó Schumann tomándolas de la selección **Volkslieder und Romanzen der Spanier** (Canciones populares y Romances de los Españoles), (B.1).

¿Qué es lo que pudo inclinar a aprender español a aquel jóven estudiante de Leyes en Heildelberg, llegado allí desde al pequeña ciudad sajona de Zwickau? Robert Schuman escribe el 3 de junio de 1830 a su hermano Karl: «*Te suplico consideres que ahora, como en el pasado invierno, estoy recibiendo clases de francés, italiano, inglés y español*» (B,2, 112). La razón de la inclinación de Schumann hacia este aprendizaje por un lado se remonta a «*la tendencia, dentro del Romanticismo, a una poesía universal y, en coherencia con ello, al esfuerzo por apropiarse de lo foráneo, especialmente cuando se tenía la sensación de que ésto podría contribuir a la comprensión de los propios orígenes*» (B.3, 159), como señala Beatriz Brinkmann Scheihing en su libro sobre los romances españoles. Por otro lado, el interés de la literatura alemana por los romances y canciones populares de España arranca de mediados del siglo XVIII, y como representante más importante de esta tendencia hay que mencionar a Johann Gottfried Herder (1744-1803), en cuyo primer volumen de las **Volkslieder** (Canciones populares), publicado en 1778, figuran ya once romances españoles.

*El autor se ha enojado frecuentemente cuando en las notas de pie de página de la bibliografía científica no se desprendía con claridad si contenían complementos textuales de importancia o eran mera referencia a la fuente citada. Por ello se utiliza aquí un procedimiento doble: los datos complementarios figuran como llamadas en la página respectiva; los datos señalados con una B —Bibliografía— indican sólo las fuentes (la primera cifra corresponde al número de la obra según el índice bibliográfico; la segunda cifra, al número de página).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Todo es excepcional en Plácido Domingo: su carrera, su voz, su Rolex.

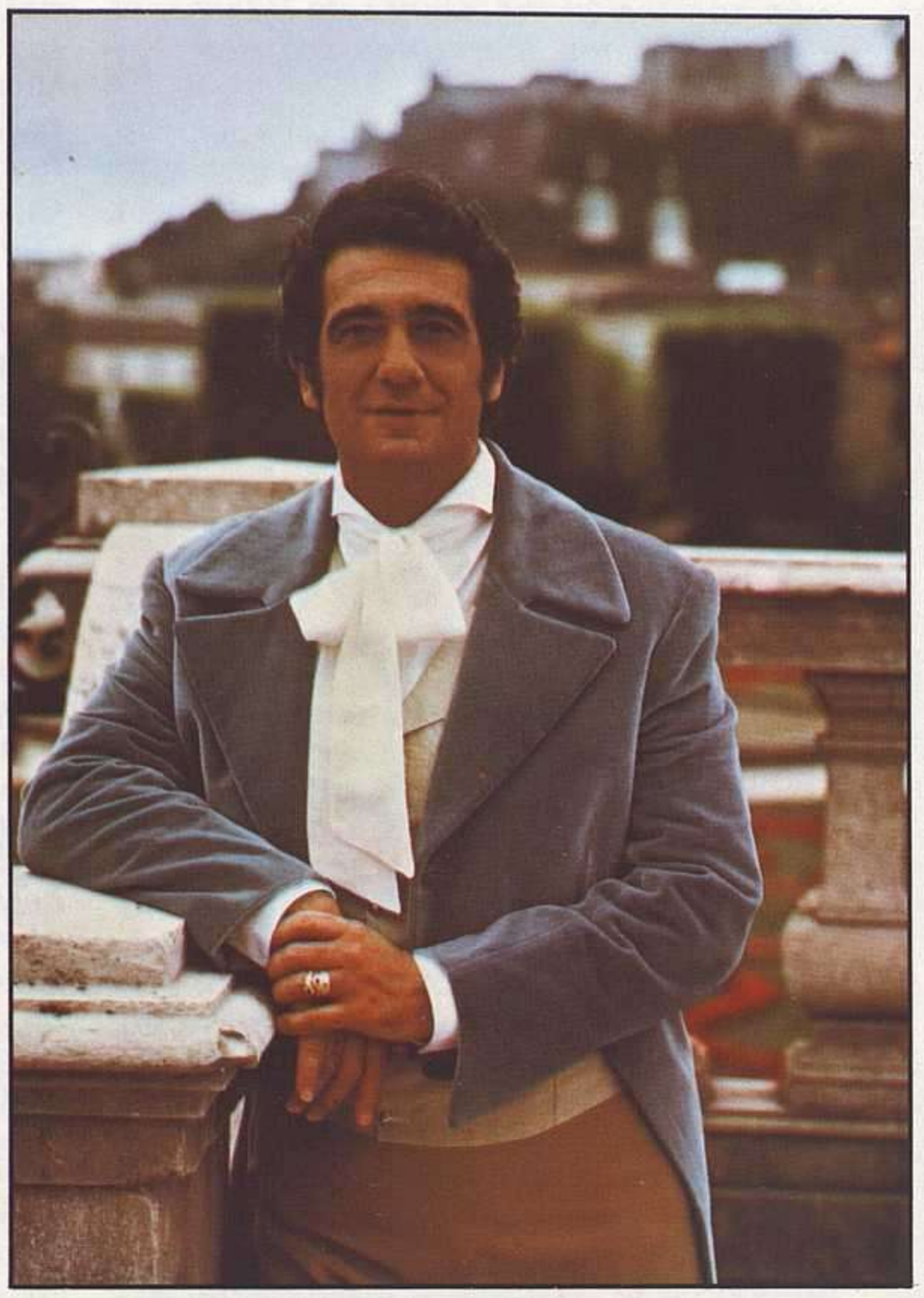
Excepcional. Esta es la palabra que acompaña a Plácido Domingo y a todo lo que le rodea.

Excepcional es ser como él es. Excepcional es conseguir lo que él ha conseguido. Excepcional es el fervor de sus seguidores.

Y es que Plácido Domingo se ha convertido en un mito. Un mito por el que se forman largas colas delante de los teatros de Hamburgo, París, Londres o Nueva York.

"Sólo puedo cantar cinco o seis obras al mes —dice— para poder dar, en cada representación, todo lo que el público espera de mí".

Plácido Domingo es un nombre conocido por todo el mundo, incluso por aquellas personas que nunca han pisado un teatro de ópera. Para sus admiradores es simplemente "El Tenor".



Pero Plácido Domingo es bastante más que "El Tenor". Es un músico completo. Virtuoso del piano y director de orquesta.

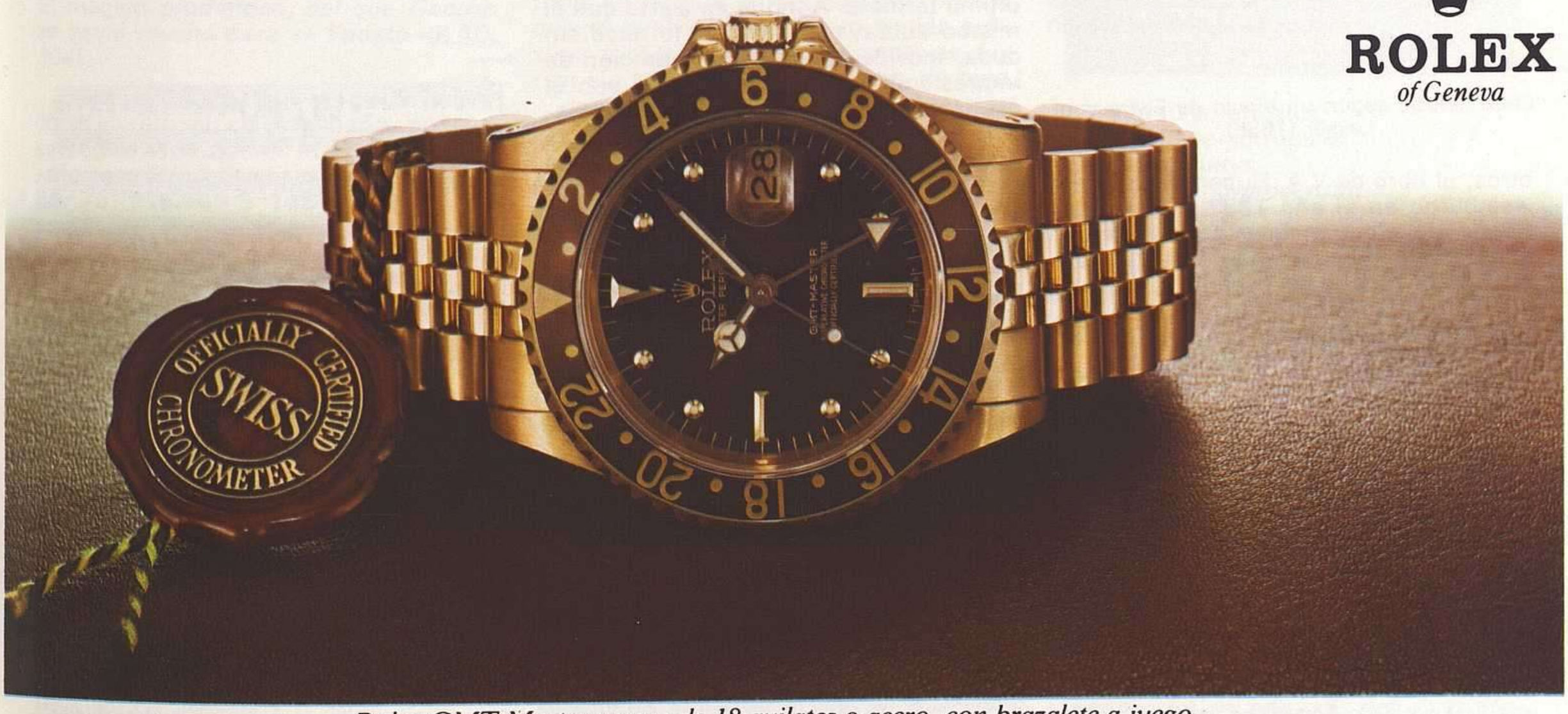
"Para comprender realmente cada una de mis interpretaciones comienzo por estudiar a fondo la partitura y el texto. Esta es para mí la única forma de transmitir lo que el autor ha querido expresar. ¡Qué suerte tengo de poder hacerlo!"

El reloj que Plácido Domingo ha escogido es un Rolex Oyster GMT-Master en oro de 18 quilates.

"Es el reloj perfecto para mí. Me indica simultáneamente la hora en dos países distintos, lo cual, teniendo en cuenta lo que yo viajo, me es de una gran utilidad. Además es infatigable. Ojalá pudiera yo decir lo mismo".

Para el músico completo, el reloj completo. Rolex.

ROLEX
of Geneva



Rolex GMT-Master en oro de 18 quilates o acero, con brazalete a juego.

Relojes Rolex de España, S. A. - Génova, 11 - Apartado 859 - Madrid

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Desde 1800, la filología también se consagra intensamente a elios. Científicos alemanes recopilan y editan en su país romances españoles en la lengua original: sirvan de ejemplo el famoso Jakob Grimm, conocido especialmente por su colección de cuentos (**Silva de romances viejos**, publicado por Jacobo Grimm, Viena, 1815) y Juan Nicolás Böhl de Faber (**Floresta de rimas antiguas castellanas ordenadas por Don Juan Nicolás Böhl de Faber**, Hamburgo, 1821-35). Paralelamente surgen las traducciones alemanas de Díez (1818) y Pandin (1823). Pero quien con mayor ahinco se ocupó del romance español fue precisamente Geibel, aunque su trabajo, en opinión de los filólogos, peca de *literario*.

El primer encuentro con la poesía de los romances se lo proporcionó a Geibel, durante los años 1841 y 1842, la reorganización de la biblioteca del Palacio Escheberg, cuyos fondos incluían multitud de obras españolas (1). Halló, entre

Clara Wieck, según un dibujo de Elvire von Leyser (1836).

otros, el libro de V.A. Huber, editado en Hamburgo en el año 1832, **Teatro pequeño de elocuencia y poesía castellana**. Luego de su vuelta a Lübeck, Geibel tradujo mucho del español y, fruto de aquella tarea, fue la antes mencionada **Volkslieder und Romanzen der Spanier** (B.1). El propio Geibel, escribe al poeta al que dedica el libro —con la fórmula «*Dedicado a Ferdinand Freiligrath, poeta y traductor*»— que «*en los últimos años he traducido una serie de antiguas canciones populares españolas y hace poco las he dado a la imprenta en la esperanza de que sean acogidas en Alemania como una aportación, no exenta de interés, al estudio de las literaturas extranjeras*« (B.3, 171).

La edición de los **Volkslieder**, de 1834 es de caracter más filológico que los trabajos posteriores (2), pues en la fecha citada, Geibel suministra, al menos en calidad de anexo, un «**Indice de los libros y fuentes utilizadas por el traductor**» (B.1, 168). En ediciones sucesivas, la divisa principal proclama que «*se ofrece la mayor cantidad posible de cosas bonitas, tanto más cuanto que el libro está pensado en primer término para las damas*» (B.3, 50); así se lee en las notas proyectadas para la edición de 1852. Y, frente al Geibel filólogo, el Geibel poeta se impone tan fuertemente que llega a la falsificación, es decir, que da algunas veces producciones propias en lugar de la traducción del original español. B. Brinkmann ha demostrado esto en el caso de dos romances (B.3, 53 s.); y también en la edición de 1843 figura la canción **Cojo jazmín y clavel**, elegida a su vez por Schumann (**Op. 74, número 8**), que no pudo localizarse en ninguna de las fuentes citadas por Geibel. ¿Sería esta canción otro producto más de la fantasía poética de Geibel? En cualquier caso, no desdice nada del marco de las demás canciones; de modo tan intenso se aclimató y adaptó Geibel al mundo de la imaginería artística del romance y las canciones populares en lengua española.

SCHUMANN Y ESPAÑA

Esparcidos entre la bibliografía sobre Schumann se hallan los escasos lugares donde aparece la referencia *España*. El antes citado pasaje epistolar, «*que... estoy recibiendo clases de español*» (B.2, 112) permite notar que el firmante menciona la lengua española en último término. Aunque es cierto que él mismo subraya la palabra, lo hace, sin duda, movido por la única intención de impresionar a su hermano Karl con el exotismo a que ha llegado en la ampliación de los estudios de idiomas y, de esa manera, poder *sacarle* algunos dineros más; porque, en efecto, se trata de la típica carta petitoria de un estudiante aquejado de carencia crónica de recursos monetarios, cosa que se evidencia en las siguientes líneas: «*Si es que puedes, te imploro que a la mayor brevedad me envíes una letra de cambio, cuyo importe dejo por entero a tu reconocida magnanimidad... Así pues, querido, amadísimo Karl, ¡una letrita, una letrita!*» (B. 2, 112).

Los conocimientos de lengua italiana podían ser muy útiles a Schumann en su viaje a Italia en 1829, que realizaría cediendo a la tradicional añoranza germánica del *soleado Sur*, añoranza cifrada generalmente en aquel país. Pero ¿por qué aprendía también español? ¿Se manifiesta aquí el influjo de Thibaut, aquel profesor de Derecho en Heidelberg que era a la ver un ferviente músico y que ya en 1825, en su libro **Ueber die Reinheit der Tonkunst** (Sobre la pureza del arte musical) (B.4), hizo referencia a los compositores españoles Morales y Victoria? «*Al estilo musical propiamente* ***religioso*** *suele denominársele estilo Palestrina, por el nombre de éste, pese a que antes de él, y al tiempo que él, otros compusieron también en el mismo estilo, como, por ejemplo, el alemán Senffel, el español Morales, el flamenco Orlando di Lasso, y otros excelentes maestros*» (B.4, 8). Y Schumann no sólo asistía a las lecciones de Derecho de Thibaut, sino que tomaba parte en las actividades del grupo de canto del profesor, en el cual se cantaron, entre los años 1825 y 1835, hasta diecisiete obras de Victoria, según escribio Jacques Hartog (B.5, 93). Cierto que los textos de estas composiciones estaban en latín —al fin y al cabo, se trataba de música religiosa—, pero lo español seguiría resonando en Schumann, como demuestra un pasaje de su diario, del año 1831: «*Las marchas schubertianas —la espada, el sombrero de plumas, las puntiagudas botas, los calzones acuchillados..., Sevilla..., Barcelona..., naranjos...—, en fin, la curiosa coincidencia con Wilibald en el sentimiento de lo español*» (B.6, 334).

Al pasaje que acabamos de señalar debió de referirse también la cita de R. Batka —no indica procedencia alguna— cuando escribe: «*No puedo dejar de contar cómo, hace tiempo, ejecutando una marcha de Schubert, el amigo con quien tocaba respondió a mi pregunta de si no imaginaba ante sí a personajes muy peculiares: de verdad, dijo, me encontraba en Sevilla pero hace más de cien años, en medio de «dones» y «doñas» que paseaban de aquí para allá con vestidos de cola, zapatos puntiagudos, etc. Curiosamente, menos en la ciudad, habíamos coincidido en nuestras visiones*» (B.7, 91).

Una danza española, el fandango, desempeña cierto papel en las composi-

Schumann utiliza posteriormente este mismo tema del «Fandango» en el primer movimiento de su «Sonata Op. 11».

(1) Me atengo aquí al libro de Beatriz Brinkmann (B. 3)

(2) En colaboración con Paul Heyse publica en 1852 un **Spanisches Liederbuch** (Cancionero español). Su último libro sobre la materia aparece en 1860; colabora aquí con A.F. von Schack, y la obra lleva por título **Romanzero der Spanier und Portugiesen** (Romancero de los españoles y portugueses).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ciones tempranas de nuestro autor. Este escribe el 29 de enero de 1833 a su editor, Hofmeister: «*Acompaño a estas líneas un* **Allegro di bravura**. *¿Puede usted aceptarlo en lugar del Fandango, dado que hace ya bastante tiempo extravié una hoja de él y hasta ahora no he vuelto a dar con el hilo? Cuando esté terminado, usted decidirá si lo imprime después o no*» (B., I, 34). Erler añade: «*Este Fandango, presumiblemente, se ha perdido*» (B.8, I, 34). Pero se equivocaba; Hermann Abert reproduce en facsímil la partitura autógrafa, propiedad de la «Gesellschaft der Musikfreunde» —Sociedad de Amigos de la Música— de Viena. (B.9, 57). Schumann emplearía luego el Fandango en su **Sonata en Fa sostenido menor**, **Opus 11**, como exposición del movimiento inicial.

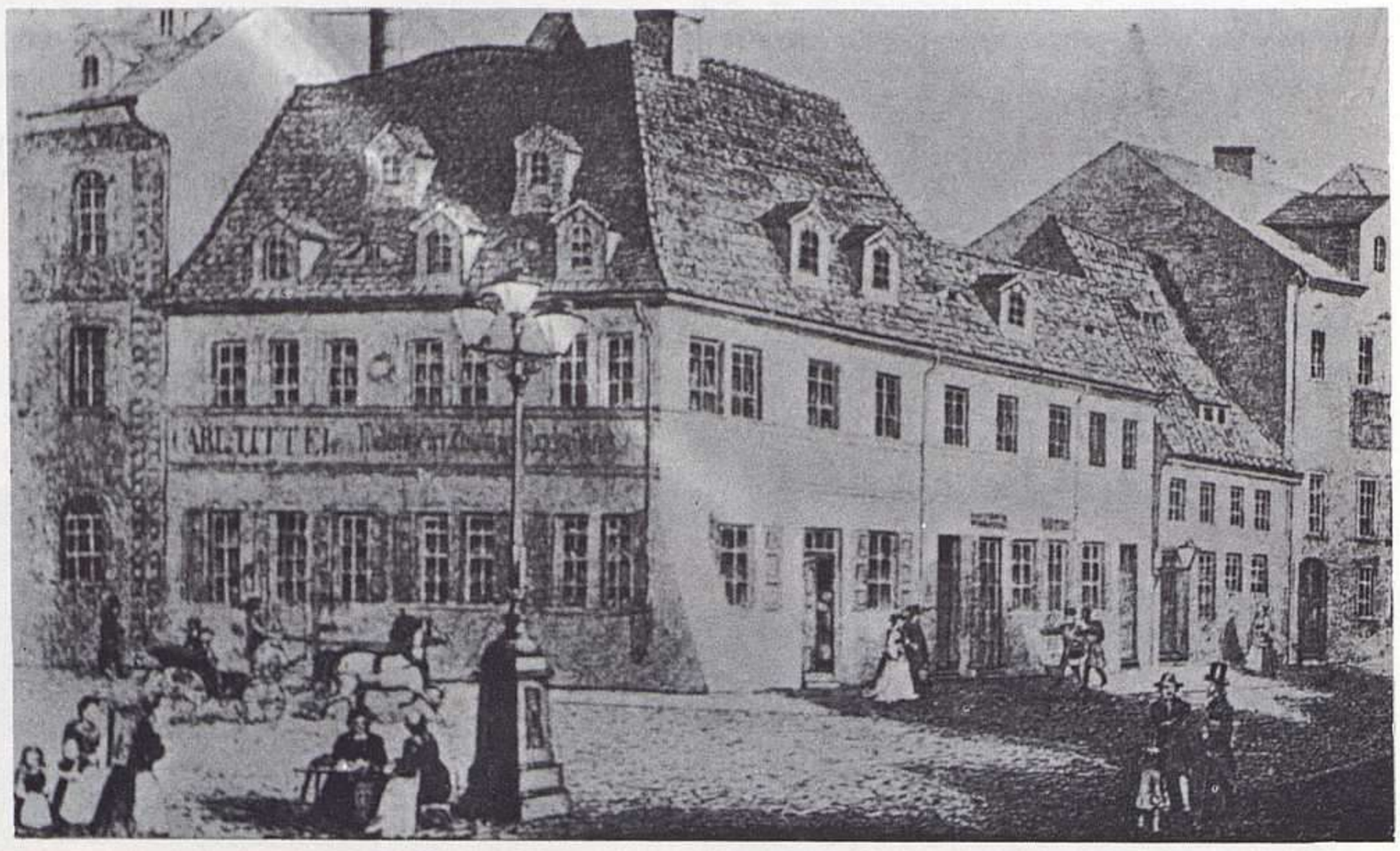
La designación española «romance» (en alemán «Romanze») (3), naturalizada en la literatura y la música alemanas desde mediados del siglo XVIII, la utiliza Schumann entre 1838 y 1839 para su **Opus 28**. Pero el compositor no entra en contacto estrecho con los «romances» hasta 1840, su «*año de los lieder*»; sus obras **45**, **49** y **53** tienen en sus títulos la palabra «Romanze». Además, muestran un colorido español la tantas veces cantada **Zigeunerleben** (Vida gitana), **Opus 29,3** (por ejemplo, el pasaje «Gebräunt von Hispaniens südlicher Glut» —Tostados por la brasa meridional de Hispania—) o **Der Hidalgo**, **Opus 30,3.** ¡Los dos textos de Geibel!

En 1841 se ocupa Schumann de un creador español al tiempo que bullen en su cabeza planes en relación con el género operístico. Al Diario correspondiente a su época de casado (el **Diario matrimonial**) hace el músico, entre el 18 de julio y el 8 de agosto de 1841 la siguiente confidencia:»«*En Calderón parece haber poco que utilizar; si es caso, tal vez* **El puente de Mantible**. *También he leído* **El mágico prodigioso**, *del que Goethe se sirvió mucho para el* **Fausto**»(B.10, *304).*

Más tarde, en 1849, surgirían nueve obras en relación con lo español: por eso se podría decir que el año 1849 es su «*año español*». Las obras **Opus 64**, **67**, **69**, **75**, **91**, **145** y **146** tienen títulos *españoles*: **Romanzen und Balladen** (romances y baladas para coro), pero las más españolas son las **Opus 74** y **138**.

El propio Schumann nombra expresamente al pricipio del **Liederspiel** (Canciones, o Música de canciones) el **Opus 138**, aparecido con el título de **Spanische Liebeslieder** (Canciones de amor españolas): «*Hasta el último de noviembre: terminado el segundo* **Liederspiel** *español, con acompañamiento de pianoforte a cuatro manos*» (B.11, 170).

(3) Las **Romanzen más conocidas son las de la Sinfonía número 85**, de Haydn, de la **Pequeña Serenata en Sol mayor**, de Mozart, y las beethovenianas para violín y orquesta, **Opus 40** y **Opus 50**. Con respecto a la denominación, es paralelo en español el término «romanza», que suele aplicarse, en lenguaje musical, a un aria de carácter sencillo y tierno.



Casa natal de Schumann en Zwickau (Sajonia).

LA INCLUSION DE LAS CANCIONES DE GEIBEL EN LA LIRICA TRADICIONAL

En el principio de la literatura española, era el **Poema de Mío Cid**. Estaba ahí, admirable, imponente. Nada podía arrebatarle esa gloria. Esta posición se veía reforzada por tópicos como el, todavía vigente, de que «*Castilla es tierra épica y que en la Península, lo lírico es occidental...*»

Pero, tal vez por casualidad, en los últimos años del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, se descubre la existencia de nuestra poesía de *tipo tradicional* profundamente enraizada en la Edad Media

La poesía lírica surge como algo natural en la vida de los pueblos. Poesía que el pueblo siente mejor y más próxima a sus necesidades expresivas. Lírica sin estruendo ni arrebatos, de tono menor, de modestia rítmica que casi siempre prefiere el asonante, íntimamente ligada al canto y a la danza y por esto, sin duda, los recursos por repetición son los que más utiliza, tanto para marcar el ritmo, reiterar la idea y facilitar su memorización.

Hace referencia a los distintos actos de la vida colectiva: canciones de siega, vendimia, marzos, mayos, de boda, de romería, fiesta de San Juan o de la interioridad individual del amor en sus variantes más frecuentes: lamentación de la amada, requiebro del enamorado, la relación amorosa y erótica en los momentos y lugares más propicios (al alba, en la fiesta de San Juan, en el rosal, junto al río, etc.).

Ramón Menéndez Pidal propone la existencia de cuatro grandes núcleos líricos en la Península Ibérica:

— arábigo-andaluz;
— gallego-portugués;
— castellano;
— catalano-provenzal.

Veamos, en relación con las canciones populares, traducidos por E. Geibel, la lírica castellana.

La principal diferencia con los otros dos núcleos líricos de la misma época estriban en la tardía aparición de testimonios escritos. El hecho se explica porque, una serie de autores cultos recogieron por escrito las **Jarchas** o las **Cantigas de Amigos** desde época muy temprana, en la lírica castellana hay que esperar hasta los siglos XIV o XV.

La composición más característica de esta lírica es el **Villancico de amigo**. Coincide de estructura con la **Jarcha** y la **Cantiga de Amigo** y, en cuanto a la temática, es, aunque semejante en lo fundamental, mucho más rica y variada. La glosa, o desarrollo del tema, presenta estructura zejelesca o paralelística:

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

ESTRUCTURA PARALELISTICA

Villancico de amigo propiamente dicho

Allá se me ponga el sol
donde tengo el amor.

Glosa A:

Allá se me pudiesse
do mis amores viese,
antes que me muriese
con este dolor.

Glosa B:

Allá se me avallase
do mi amor topase,
antes que me finase
con este rencor.

nombre de **Cantiga de Amor** en la lírica gallego-portuguesa y de la **Canço** en la catalano-provenzal:

«Ojos garzos ha la niña
quién se los namoraría».
(J. del Encina)

«Sañosa está la niña,
Ay Dios! quién le hablaria!»
(Gil Vicente)

Por último, uno de los temas preferidos de la lírica tradicional peninsular, y concretamente, de la castellana, es la asociación erótica, amorosa, de las flores, el rosal o vergel, la mañana de San Juan, el río y la sierra. Así, una muchacha que siente cómo se despierta en ella el ansia amorosa al alborear la mañana, puede cantar:

«ysoñaba yo, mi madre,
dos horas antes del día,
que me florecía la rosa».

La habitación de trabajo de Schumann que se conserva actualmente en el Museo de Zwickau.

ESTRUCTURA ZEJELESCA

Ay, que non era,
mas ay, que non hay
quien de mi pena se duela!

Madre, la mi madre,
el mi lindo amigo
moricos de allende
lo llevan cautivo;
cadenas de oro,
candado morisco.

Ay, que non era,
mas ay, que non hay
quien de mi se duela!

Veamos otros ejemplos de la variedad temática de estas canciones tradicionales:

Canción de amor puesta en boca del enamorado. Este tipo de canciones también está documentado en los demás núcleos líricos peninsulares. Recibe el nombre de **Cantiga de Amor** en la lírica gallego-portuguesa y de la **Canço** en la catalano-provenzal:

En otras canciones la muchacha va a coger la rosa florida. Nos recuerda la costumbre de la mañana de San Juan, acudiendo al encuentro con su amigo junto al rosal o al vergel:

«Levánteme, oh madre,
mañanica frida,
fui a cortar la rosa,
la rosa florida...»

La aceptación general del tema, su carácter de tópico consagrado, se nos confirma en dos canciones de Gil Vicente:

«Del rosale vengo, mi madre,
vengo del rosale...»

igualmente florido y a la orilla del río. El ir a coger la rosa parece entrañar siempre el encuentro con el amado. Más claro aún se nos manifiesta en esta obra para la que no tiene ningún sentido coger flores si no está el enamorado:

«Cuál es la niña
que coge las flores
si no tiene amores».

Culmina esta asociación cuando, de una manera explícita, los enamorados deciden unirse para gozar del amor. Las flores (el rosal, o el vergel) serán elementos imprescindibles:

«Vamos a aquel vergel,
niña, por ver,
si tomaremos placer».

Un rasgo característico y común a toda la lírica peninsular es la divinización de la poesía de tipo tradicional. Sus huellas y su pervivencia nos llegan hasta hoy en una de sus manifestaciones más populares y prolíficas: el villancico navideño.

Esta divinización alcanza sus mejores frutos en la lírica tradicional castellana.

Ya en el siglo XV, Gómez Manrique convierte el estribillo de una canción de cuna en nana espiritual *para callar al niño*:

«Callad vos, Señor,
nuestro Redentor,
que vuestro dolor
durará poquito.
Callad fijo (hijo) mio, chiquititol»

Más tarde, Gil Vicente se inspira en la lírica popular para componer tanto la estructura como la música de:

«Muy graciosa es la doncella
como es hermosa y bella...»

Refiriéndose a la Virgen María en el **Auto da Sibila Casandra.**

Después de este recorrido por la lírica tradicional (popular) castellana, disponemos de un amplio marco en el que encuadrar las canciones que son objeto de este estudio.

Tanto las recopiladas en los cancioneros de los siglos XVI y XVII como anónimas, como las que nos llegan como versiones, refundiciones u originales,incluidas en las obras de autores conocidos, tienen en común el pertenecer al corpus general de la lírica tradicional castellana. Así nos resulta si atendemos:

1º) A su variada temática: el lamento de la amada, el requiebro o la tristeza del enamorado, el encuentro o la separación de los amantes, las dificultades y obstáculos para el amor, los desengaños, las burlas, la belleza, etc.

2º) A los lugares comunes característicos y su simbolismo: la romería, la fiesta de San Juan, el río, el rosal, el vergel, la fuente, la montaña, etc.

3º) A los confidentes: la madre, las hermanas, las olas del mar, las flores, etc.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

4º) A la estructura estrófica: una cancioncilla inicial (villancico) que suele ser glosada bien en estructura zejelesca, bien en estructura paralelística.

5º) A su condición de versiones o refundiciones, incluso a lo divino, especialmente pensadas para ser cantadas y bailadas.

6º) A su lenguaje simple y a su estilo reiterativo que las hacen particularmente aptas para ser fácilmente memorizadas y transmitidas por vía oral.

7º) A su prolongación en la literatura tanto castellana como universal.

Ahora, y a modo de conclusión, y aún a riesgo de ser excesivamente simplistas, se nos impone la necesidad de reducir a un esquema lo afirmado.

Nos encontramos en nuestra literatura con dos claras tendencias y cada una de ellas con dos ramas:

La primera de éstas es la de tipo tradicional. Sus dos ramas son: la narrativa (cantares de gesta y romancero) y la lírica (cancionero de tipo tradicional). Esta tendencia, con sus dos ramas, partiendo de la Edad Media penetra profundamente en el Siglo de Oro. Las alusiones a la poesía de tipo tradicional, su presencia en los pasos, entremeses, comedias; las variantes, glosas o refundiciones populares de villancicos y canciones de todo tipo en Juan del Encina, Gil Vicente, Lucas Fernández, Castillejo, Lope de Vega; o cultas en San Juan, Góngora, Quevedo, Calderón, prueban que esta poesía estaba en la memoria de todos, era del dominio público. Muchas veces haciendo la función de hilo de unión, de cordón umbilical entre la obra dramática y el público al que iba destinada, gracias, precisamente, a representar lo obvio, lo consabido, lo conocido común del autor y del público. Permanece latente en la conciencia popular a lo largo del siglo XVIII. Se pone de moda entre los eruditos románticos. Se da a

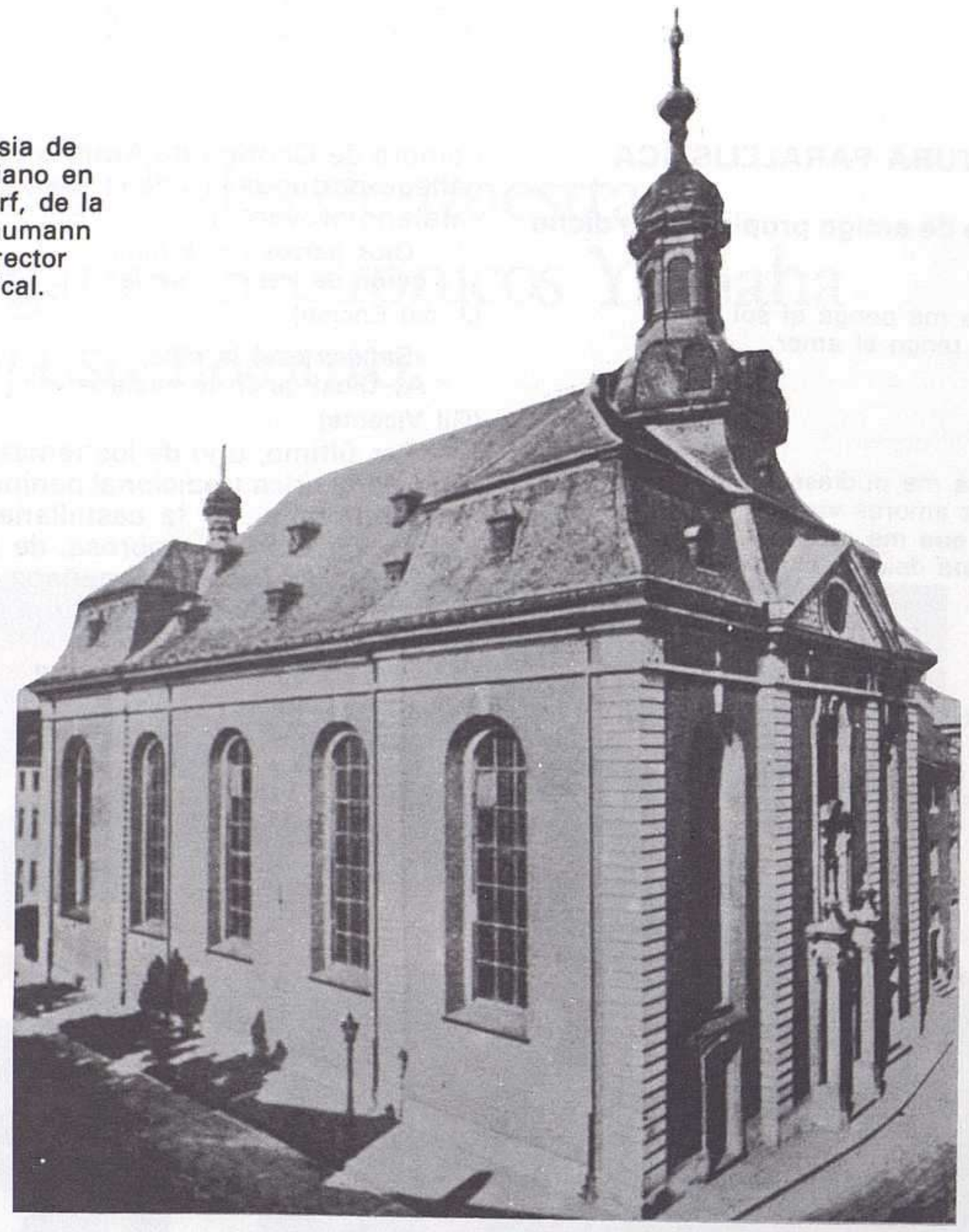
ROMANCERO
GENERAL, EN
QVE SE CONTIENEN TODOS
los Romances que andan impressos.
AORA NVEVAMENTE
añadido, y enmendado.
PASCVAL de GAYANGOS
Año 1604
CON LICENCIA.
En Madrid, por Iuan de la Cuesta.
Vendese en casa de Francisco Lopez.

conocer fuera de España (Nicolás Böhl de Faber: **Floresta de rimas antiguas castellanas**, Hamburgo, 1821, 23 y 25 —en tres volúmenes— de quien están tomadas y traducidas años más tarde al alemán por Emanuel Geibel las canciones que nos ocupan). Al ser tratados estos temas por la crítica científica de finales del siglo XIX (Marcelino Menéndez y Pelayo) y por el siglo XX (Ramón Menéndez Pidal y su escuela), se origina un florecimiento reflejado en glosas y refundiciones de poetas de la Generación del 98 (A. Machado, M. de Unamuno) y, más recientemente, en el cancionero y popularismo poético de la Generación del 27 (Lorca, Alberti, etc.).

También por vía oral esta misma veta se prolonga hasta hoy. Aún escuchamos en las conmemoraciones familiares y colectivas de comunidades rurales, nada sospechosas de conocer la historia de la literatura con su Cancionero y su Romancero, canciones iguales en temas y estructuras a las primitivas jarchas, villancicos o cantigas de amigo.

La segunda tendencia a la que aludíamos, es la de la poesía culta. A su vez presenta dos ramas. Una, épico-narrativa: poemas medievales de Clerecía y la épica culta de los siglos XVI y XVII (**La Aracauana, El Bernardo, La Cristiada**). La otra, lírica, en la que pueden señalarse los siguientes momentos importantes: cancioneros de estilo provenzal (**Baena, Stúñiga**), Siglo de Oro, poesía intimista del siglo XIX, lírica de la primera mitad del siglo XX.

Para terminar, queremos llamar la atención sobre el hecho más original de la literatura española: la fusión, la compenetración, la simbiosis de las dos tendencias en los momentos y autores más significativos de nuestra literatura. La unión, la prolongación de lo popular en lo culto y viceversa, en continuas versiones y refundiciones, constituye el rasgo más característico y universal de la literatura española.



La Iglesia de Maximiliano en Düsseldorf, de la que Schumann fue director musical.

SOBRE LA GENESIS HISTORICA DE LAS COMPOSICIONES OPUS 74 Y OPUS 138

La primera huella del **Spanisches Liederspiel, Opus 74**, se encuentra en el libro de anotaciones domésticas del autor; dice: «*24, marzo de 1849,* **Spanisches Liederspiel**», y poco después: «*3, abril de 1849,* **Flutenreicher Ebro**» (B. 12, 447). Clara Schumann lo confirma en su Diario; citamos aquí según Litzmann (4): «*El 29 de marzo terminó Robert los apuntes de unas canciones españolas para cuatro voces, ¡una especie de pequeña historia de amor!: primeros encuentros, añoranza, desesperación, reencuentro y unión. Es ésta un pieza de muy original carácter, con acompañamiento de piano, y alternando las cuatro voces, canciones, dúos y cuartetos... Robert no me ha hecho todavía ninguna interpretación musical de ello, sino que se ha limitado a contarme la idea. ¡Ten-*

(4) Los Diários de Clara Schumann fueron quemados en 1908, según deseo de ella, por sus hijas Marie y Eugenie, luego que Litzmann (B.13) hubiera concluído la bibliografía de Clara.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

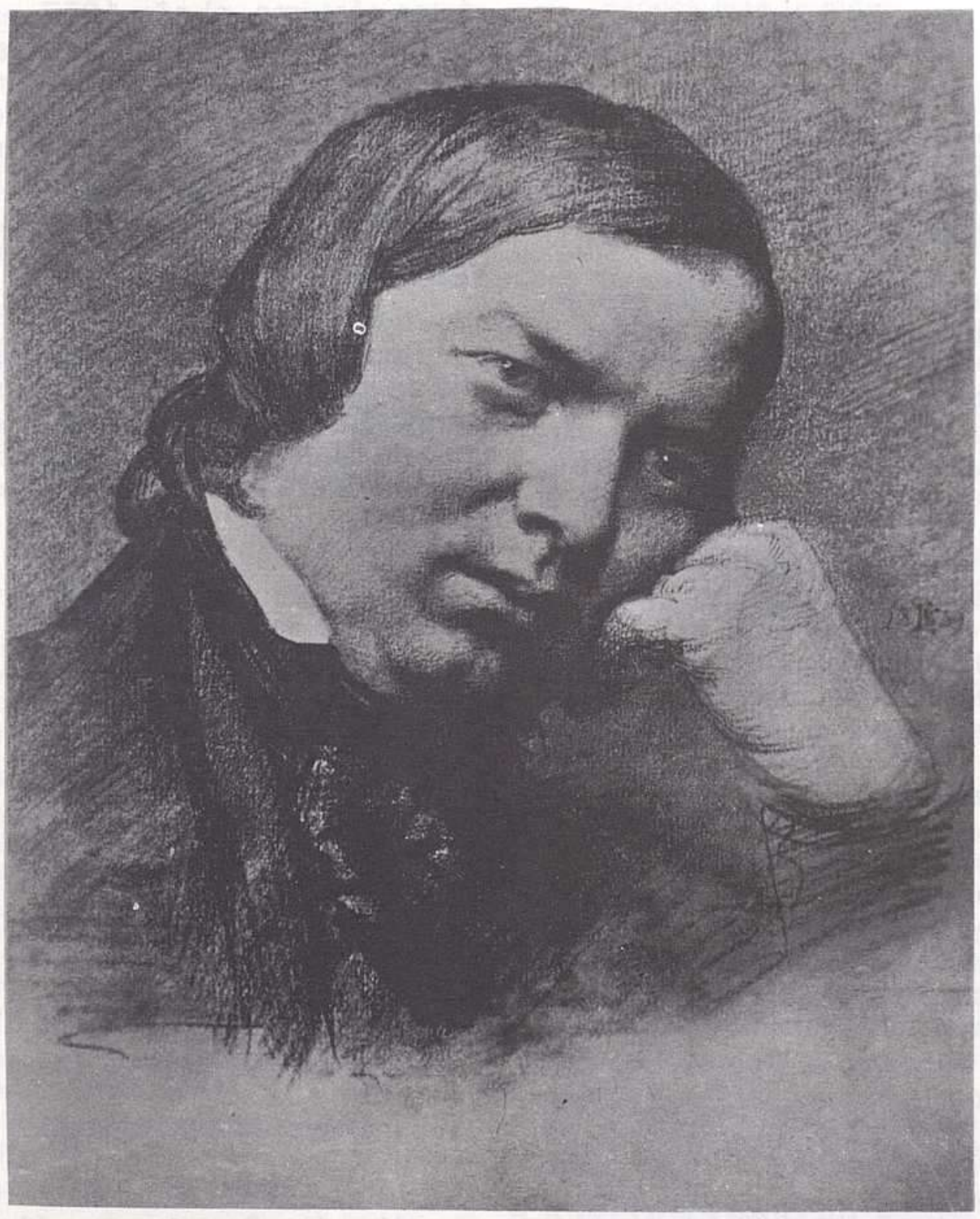
go una impaciencia grandísima!» (B. 13, 184). Y, en nota de pie de página, añade Litzmann: «*Según el ejemplar autógrafo: los apuntes se hicieron del 24 al 28 de marzo, 1849*». En el citado libro de anotaciones del compositor figura una ulterior referencia: «*21, abril de 1849, ensayo de las canciones españolas, y con gran satisfacción*» (B. 12, 448). Esta anotación la corrobora Schumann en una carta de 22 del mismo mes a su editor Kistner: «*Anoche lo ensayamos por primera vez...*» (B. 8, II, 79). El susodicho ensayo del 21 de abril de 1849 fue, evidentemente, tan satisfactorio para el autor, que en la misma carta a Kistner se decide a ofrecerle la obra:

«Aunque todavía tiene Usted en su poder un manuscrito mío, creo que acaso pueda interesarle conocer el adjunto **Spanisches Liederspiel**. *Me parece que no es del todo desafortunada la ocurrencia de este* **Liederspiel**. *Anoche lo ensayamos por primera vez, y la impresión de conjunto me resultó todo lo grata que hubiera podido ambicionar. Creo que éstas serán las canciones mías que alcancen quizá mayor divulgación. Y esto se debe en parte a los alegres y encantadores textos poéticos. Pero tal vez he dicho ya más de lo que es permisible al autor. Sin embargo, debo hacer a Usted algunas sugerencias, dado que la empresa no es nada fácil.*

Por de pronto, esto: Cada una de las canciones es un todo en sí mismo; de la venta de las canciones por separado resultaría el mayor ingreso. La edición habría, pues, de hacerse de modo que cada una se pudiera vender independientemente de las demás. Pero de esto, lo mismo que de la forma de presentación, sobre la cual tengo bastantes ideas, ya se hablará más tarde, caso que Usted, en definitiva, esté de acuerdo en la edición.

En lo que a honorarios se refiere, por menos de cuarenta Luises de oro no lo daría, francamente.

Lo más grato de todo sería que lo escuchara Usted mismo; precisamente,



Dibujo a carboncillo de Robert Schumann, por Eduard Bendemann (1859).

nos proponemos —si no sobreviene nada entretanto— interpretar la obra de hoy en ocho días en un círculo de amigos. La cantarán las Señoritas Schwarzbach y Jacobi, y los Señores Rudolph y Mitterwurzer. Así pues, prepárese a venir, querido Señor Kistner, y oiga Usted en persona» (B. 8, II, 79).

Y, efectivamente, la primera interpretación se celebró («*de hoy en ocho días*») el 29 de abril de 1849 en una «matiné»: «*... inmediato comienzo de los ensayos del* **Liederspiel** *español, que se ejecutó luego en una matiné, el día 29, junto con el* **Trío en Fa mayor**...» (B. 13, 185). Lo mucho que importaban a Schumann estas canciones puede deducirse de una *carta publicitaria* (1 de mayo de 1849) dirigida a Carl Reiecke, Leipzig, en la cual el compositor emite el siguiente juicio sobre su **Opus 74:** «*El* **Liederspiel** *es en la forma una cosa original (creo yo); el conjunto produce el más gozoso efecto. Deseo que lo oiga Usted pronto*» (B. 8, II, 83). Schumann parece de los que dan en seguida en el clavo; porque, efectivamente, el 3 de mayo de 1849 sale con destino a Kistner su consabida obra:

«Ahí tiene Usted, respetable Señor, el **Spanisches Liederspiel**, *cuya edición, ese es mi deseo, le traiga provecho y satisfacción en un tiempo futuro*

Quedan, pues, fuera los números 4 y 6, (5) ***lo cual hará Usted el favor de advertir al grabador cuando se haga la plancha del índice y para la numeración de cada pieza.***

He indicado en la hojita la forma en que me imagino la disposición del impreso. Primero, una cubierta; luego, el título general, y después el índice. El atuendo exterior lo encomiendo a su buen gusto. ¡Ah, pero el título general! Lo mismo que para el titular de mi Album, ahí me gustaría contar con la ayuda del dibujante. A Schubert le salió bastante barata la portada, que Usted seguramente ha visto: dibujo y realización de la placa litográfica, todo por seis Luises de oro; pero eso porque yo conozco personalmente al Profesor L. Richter (6), y su hijo asiste a mis clases de composición. Tengo la certeza de que a mí me dibujará también algo, al mismo precio, para el **Liederspiel**, *y que, como es de esperar de él, ese algo tendrá finura y encanto* (7).

Pero ¿no le parecerá a Usted excesivo este gasto? Le ruego, por tanto, una respuesta.

El grabado de la propia partitura del **Liederspiel** *me lo imagino algo más grácil que lo usual, si bien no tan pequeño como el del Album, pero, en todo caso, algo por ese estilo. Una orla enmarcando cada plancha hace muy bonito también* (8),

Concretamente, empero, desearía que la escritura del texto no pecase de colosal. Lo mejor sería que encargara Usted me hagan una prueba, pudiera ser de la primera página, para ver cómo resulta.

Ahora faltaría sólo pensar en una portada para la edición del **Liederspiel** *en números separados. Estos, naturalmente, no llevarían la portada principal, sino una en la cual, lo mismo que en el índice, figurasen todos los números de la obra con indicación del precio de los ejemplares sueltos. (Véase anejo b). En*

---

(5) Número 4: **Wehe der Freund sah mich nicht** y núm. 6: **Standchen.**

(6) Ludwig Richter dibujó una bellísima portada para el **Jugend-álbum** (Album para la juventud), **Opus 68**.

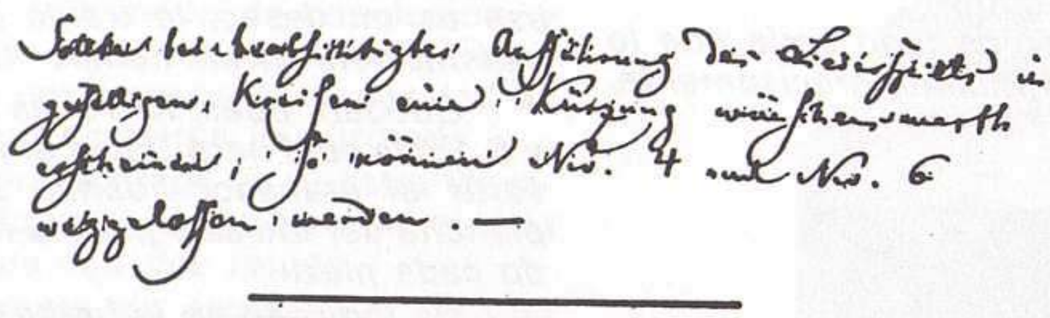
(7) Desgraciadamente, el proyecto de Schumann no prosperó.

(8) Aquí parece abundar Schumann en la misma idea de Geibel cuando éste —según antes hemos anotado— escribió de su edición de 1852: «*... tanto más por cuanto el libro está pensado en primer término para las damas*« *(B.2, 50).*

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

cuanto al **Contrabandist**, *he pensado que lo podría Usted añadir como apéndice de la edición completa, pero compuesto también por separado y con portada propia; lo primero, para que, en caso de interpretarse el conjunto, se pueda introducir a voluntad esa pieza, o, además, para que quepa cantarla como agradecimiento al auditorio.*

Estas son mis propuestas, de las cuales ruego a Usted tome en consideración las que le parezcan más prácticas.



Nota autógrafa de Schumann, escrita en 1849. En ella, después de indicar que los textos de las canciones proceden de la traducción de Geibel, dice de cuales se podría prescindir en caso de ejecutarles todas en un mismo ciclo. (Texto extraído del «Catalog 188» alemán, pág. 39.)

Otro ruego: si deseara Usted quedarse con el manuscrito adjunto, le suplico haga escribir lo antes posible una copia de las dos canciones excluidas, dado que no poseo ninguna.

Y una cosa se me ocurre todavía: puesto que los números van a imprimirse además por separado, no es necesario, sin duda, que extraiga y haga imprimir Usted **cada una de las voces del canto**, *pese a que ello tiene también sus ventajas. Quede esto a su personal criterio.*

Con afectuosos saludos,
R. Schumann

(B. 8, II, 83 ss.).

Resulta curioso ver cómo un compositor examina y considera hasta en el menor detalle la presentación externa de su obra. A Schumann debieron de serle muy queridas estas canciones de amor españolas. El trabajo continuaría, hasta el extremo de que el copista Karl Gottschalk, que transcribió algunas obras de Schumann como dibujo patrón para la plancha del grabado, copió asimismo el **Spanisches Liederspiel**; el 17 de mayo de 1849 le escribe el autor desde Bad Kreischa: «*He recibido los* **Romanzen** *y le doy gracias por la bella copia. Tendría mucho para Usted, pero sobre ello quiero hablarle personalmente*» (B. 8, II, 85). Y, precisamente esta copia patrón saldría a relucir en 1974. Hans Schneider, Tutzing, la ofrecía en su Catálogo número 188, **Robert Schumann** (B. 14, 38), por la suma de seis mil marcos. Actualmente se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Bonn.

Ya antes de la impresión de la obra (diciembre de 1849), Schumann recibe de su editor la cantidad de ciento sesenta y seis táleros; es el 26 de mayo del mismo año (B. 15, 620). También con la **Neue Zeitschrift für Musik** (Nueva Revista de Música), publicación fundada por él, toma contactos el compositor a fin de obtener publicidad para la misma obra. A Franz Brendel, editor de dicha revista, le escribe el 18 de septiembre de 1849: «*¿No le envía Kistner su nota de la editorial? Pues entonces lo haré yo. Algo por el estilo del* **Spanisches Liederspiel**, *no lo había escrito yo (así lo creo) con anterioridad. Trabajar en ello me proporcionó una gran dicha. Desearía que lo oyera Usted cantado por cuatro hermosas voces, como lo oímos aquí*» (B. 8, II, 99).

Y las canciones españolas seguirán sin abandonarle; en su libro de proyectos aparece esta anotación: «*Hasta el último de noviembre: acabado el segundo* **Spanisches Liederspiel** *con acompañamiento de pianoforte a cuatro manos*» (B. 11, 170). Este manuscrito se puso asimismo en venta por Schneider el año 1974, y se halla también en la Biblioteca de la Universidad de Bonn. En el catálogo se dice a propósito de dicho autógrafo: «*Contrariamente a la titulación puesta por Schumann, no se trata, en modo alguno, de meros «apuntes», sino del manuscrito de trabajo, ya concluido, que sirvió al copista para escribir el patrón del grabado. (Este autógrafo se encuentra en la Biblioteca del Estado, Berlín)*» (B. 14, 65). Pero, por razones incomprensibles, todo quedaría estancado. La primera noticia que tenemos luego sobre el particular es del 15 de julio de 1853; en esta fecha Schumann ofrece la obra a Kistner:

«*Ahí le devuelvo el* **Spanisches Liederspiel**, *y otro además para que lo vea. El segundo se diferencia del primero en que tiene un acompañamiento de piano a cuatro manos, lo cual, según la convicción a que hemos llegado a lo largo de frecuentes interpretaciones en círculos de amigos y conocidos, añade un encanto incomparablemente superior.*

Pero he elaborado también un arreglo para dos manos, que le adjunto aquí asimismo, y que en todo caso favorecerá la divulgación. La presentación deseo sea parecida a la del primero; lo mismo en cuanto a honorarios, pero con una bonificación. El segundo **Liederspiel** *me ha dado el doble de trabajo, como notará Usted a la primera ojeada. Pero no deseo pago alguno en metálico, sino una selección de obras musicales de su editorial, por valor de cincuenta táleros, precio de venta al público.*

En todo caso, ofrecerá ventajas la edición especial de los tres dúos del primer **Liederspiel**. *Para ello sería menester poner un nuevo título, el cual le comunicaría a Usted más adelante con mayor precisión.*

En los dúos para dos voces de soprano ya pensaré.

Si escribe Usted al Sr. J. Kistner, encomiéndeme a él con los mejores deseos de salud y bienestar.

Su seguro servidor,
R. Schumann.

Postdata:
En los dos ejemplares del **Liederspiel** *encontrará Usted diferentes títulos. Confío a su parecer la elección de los que prefiera (B. 8, II, 196 s.).*

Por motivos que no se entienden, Kistner no reaccionó a la oferta. La obra aparecería por primera vez, ya con carácter póstumo, el año 1857, en la editorial Rieter-Biedermann. Así se explica la distancia existente en la numeración de estas obras, pese a la cercanía temporal de su composición en la segunda mitad de 1849.

TEXTOS

Reproducimos a continuación algunos de los textos citados. En ellos puede compararse el original español (según la obra de Böhl de Faber, B. 16) con la correspondiente traducción de Geibel (según B.1.).

Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale.

A riberas del aquel vado,
vieras estar rosal granado:
vengo del rosale.

A riberas de aquel río,
viera estar rosal florido:
vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
cogí rosas con sospiro:
vengo del rosale, madre,
vengo del rosale.

(número 273; B.16, 302)

Von dem Rosenbusch, o Mutter,
Von den Rosen komm'ich;

An del Ufern jenes Wassers
Sah ich Rosen stehn in Knospen;
Von den Rosen komm'ich.

An den Ufern jenes Flusses
Sah ich Rosen stehn in Blüthe;
Von del Rosen komm'ich.

Seh die Rosen stehn in Blüthe,
Brech mit Seufzen mir die Rosen,
Von dem Rosenbusch, o Mutter,
Von den Rosen komm'ich.

(número 1; B.1, 3)

Schumann, **Opus 74, número 1, Erste Begegnung.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Muy graciosa es la doncella
como es hermosa y bella.

Digas tu el marinero
que en las naves vivias,
si la nave o la vela
o la estrella, es tan bella

Digas tu el caballero
que las armas vestías,
si el caballo o las armas
o la guerra, es tan bella?

Digas tu el pastorcico
que el ganadico guardas,
si el ganado o los valles
o la sierra, es tan bella?
(número 71, B.16, 301)

O wie lieblich ist das Mädchen,
wie so schön und voll Anmuth!

Sag mir an du wackrer Seemann,
Der du lebst auf deinem Schiffe,
Ob das Schiff und seine Segel,
Ob die Sterne wohl so schön sind?

Sag mir an du stolzer Ritter,
Der du gehst im blanken Harnisch,
Ob das Ross und ob die Rüstung,
Ob die Schlachten wohl so schön sind?

Sag mir an du Hirtenknabe,
Der du deine Herde weidest,
Ob die Lammer, ob die Matten,
Ob die Berge wohl so schön sind?
(número 2, B.1, 4)

Schumann, **Op. 138, número 3, Lied.**

Ojos garzos ha la niña,
quien gelos'namoraria!

Son tan bellos y tan vivos
que a todos tienen cautivos,
más muéstralos tan esquivos
que roban el alegría.

Roban el placer y gloria,
los sentidos y memoria,
de todo llevan victoria
con su gentil galanía.

Con su gentil gentileza
ponen fe con más firmeza,
hacen vivir en tristeza
al que alegre ser solia.

No hay ninguno que los vea
que su cautivo no sea,
todo el mundo los desea
contemplar noche y día.
(número 223, B.16, 284)

Blaue Augen hat das Mädchen,
Wer verliebte sich nicht drein!

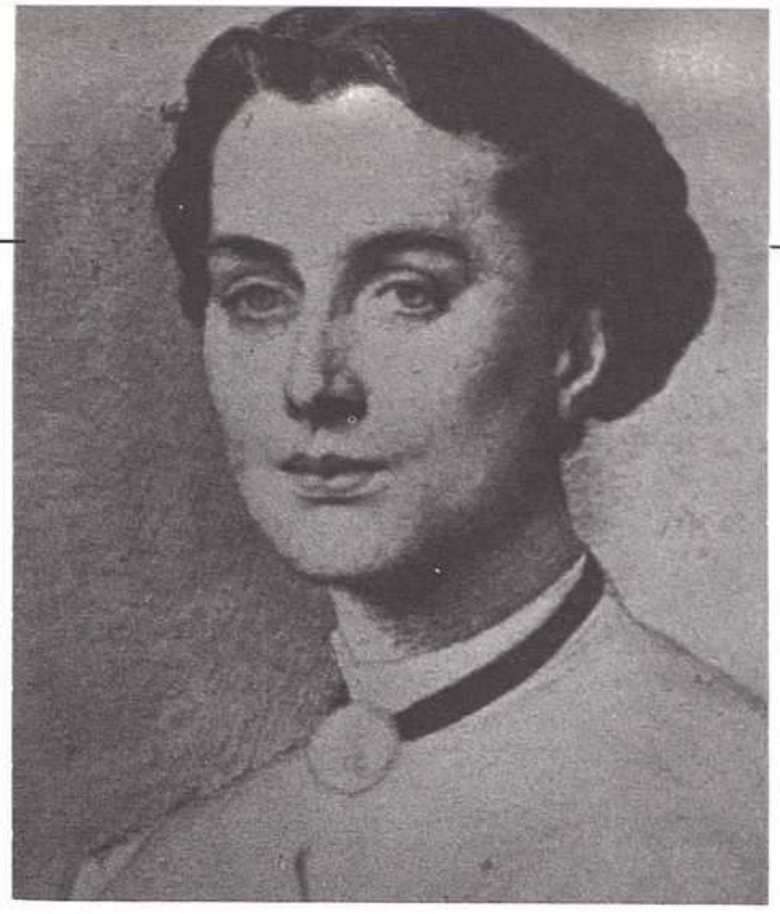
Sind so reizend zum Entzücken,
Dass sie jedes Herz bestricken,
Wissen doch so stolz zu blicken
Dass sie schaffen eitel Pein.

Machen Ruh und Wohlbefinder,
Sinnen und Erinnrung schwidden,
Wissen stets zu überwinden
Mit dem Spielend sussen Schein;

Mit dem spielend sussen Scheine
Fesseln sie die Treu alleine,
schaffen, dass in Kummer weine
Wer da fröhlich pflog zu sein

Keiner, der geschaut ihr Prangen,
Ist noch ihrem Netz entgangen,
Alle Welt begehrt zu hangen
Tag und Nacht an ihrem Schein

Blaue Augen hat das Mädchen,
Wer verliebte sich nicht drein!



Marie, la hija mayor de Schumann, según un dibujo de Bendemann realizado en 1869.

(número 23, B.1, 49)

Schumann **Op. 138, número 9 Duett.**

Sañosa está la niña,
ay Dios ¡quién le hablaría!

En la sierra anda la niña
su ganado á repastar,
hermosa como las flores,
sañosa como la mar:
sañosa está la niña,
ay Dios ¡quién le hablaría!
(número 227, L.16, 303)

Weh, wie zornig ist das Mädchen,
Wer mag mit ihr reden, wer?

Im Gebürge geht das Mädchen
Ihrer Herde hinterher,
Ist so schön, als wie die Blumen,
Ist so zornig, wie cas Meer.

Weh, wie zornig ist das Mädchen,
Wer mag mit ihr reden, wer?
(número 6, B.1, 9)

Schumann **Op. 138, número 7, Lied.**

BIBLIOGRAFIA

B. 1 **EMANUEL GEIBEL: Volkslieder und Romanzen der Spanier**. Berlín, 1843.

B. 2 **CLARA SCHUMANN: Jugendbriefe von Robert Schumann**. Leipzig, 1910.

B. 3 **BEATRIZ BRINKMANN SCHEIHING: Spanische Romanzen in der Ubersetzung von Diez**, Geibel und von Schack. Marburg, 1975.

B. 4 **ANTON FRIEDRICH JUSTUS THIBAUT: Uber die Reinheit der Tonkunst**. Heidelberg, 1825.

B. 5 **JACQUES HARTOG: Robert Alexander Schumann, en zijne Werken**. Haarlem, 1910.

B. 6 **ROBERT SCHUMANN: Tagebücher Bd.I,** Hg. Georg Eismann. Leipzig, 1971.

B. 7 **RICHARD BATKA: Schumann**. Leipzig o. J. (1891).

B. 8 **HERMANN ERLER: Robert Schumanns Leben**, 2 Bde. Berlín 1886.

B. 9 **HERMANN ABERT: Robert Schumann**. Berlín, 1903.

B. 10 **EUGENIE SCHUMANN: Robert Schumann**. Leipzig, 1931.

B. 11 **GEORG EISMANN: Robert Schumann**, 2 Bde. Leipzig, 1956.

B. 12 **WOLFGANG BOETTICHER: Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen**. Berlín, 1942.

B. 13 **BERTHOLD LITZMANN: Clara Schumann**, 3 Bde. Leipzig 1902-08

B. 14 **ROBERT SCHUMANN: Katalog número 188** (Hans Schneider). Tutzing, 1974.

B. 15 **WOLFGANG BOETTICHER: Robert Schumann**. Berlín, 1941.

B. 16 **JUAN NICOLAS BOHL DE FABER: Floresta de rimas antiguas castellanas**. Hamburgo, 1821-25.

BIBLIOGRAFIA ELEMENTAL

ALIN, José María: Cancionero español de tipo tradicional. Madrid, Taurus, 1968.

ALONSO, Dámaso: Poesía española. Madrid, Gredos, 1978.

ALONSO, Dámaso y BLECUA, J. Manuel: Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional. Madrid, Gredos, 1978.

ANGLES, Higinio: Cancionero musical de Palacio. Barcelona, 1947-1951.

ASENSIO, Eugenio: Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media. Madrid, Gredos, 1970.

BÖHL DE FABER, Juan Nicolás : Floresta de rimas antiguas castellanas. Hamburgo, 1821, 23 y 25.

CAMOES, Luis de : Rimas. Ed. de Alvaro J. da Costa Pimpao. Lisboa. Clásicos «Sá da Costa», 1953.

CAMOES, Luis de: Poesía castellana y Autos. Lisboa, Ed. de Marques Braga, 1929.

CASTILLEJO, Cristobal: Obras. Ed. de Jesús Domingo Bordona. Clásicos Castellanos, vol. II. Madrid, 1969.

CASTILLO, Hernando: Cancionero General. Valencia, Ed. facs. de la R.A.E. preparada por Antonio Rodríguez Moñino.

ENZINA, Juan del: Cancionero de 1496. Ed, de la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Madrid, 1928.

ENZINA, Juan del: Obras completas. Vol. III. Ed. de Ana María Rambaldo. Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

FRENK ALATORRE, Margit: Lírica española de tipo popular. Madrid, Cátedra, 1978.

FRENK ALATORRE, Margit: Estudios sobre lírica antigua. Madrid, Castalia, 1977.

GARCIA GOMEZ, Emilio: Las jarchas romances de la serie árabe en su marco. Madrid, 1965.

MENENDEZ PIDAL, Ramón: De primitiva lírica española y antigua épica. Espasa-Calpe, Madrid, 1951.

MENENDEZ PIDAL, Ramón: Poesía árabe y poesía europea. Espasa-Calpe, Madrid, 1955.

NAVARRO TOMAS, T.: Métrica española. Guadarrama, Madrid, 1978.

PADILLA, Pedro de: Thesoro de varias poesías. Madrid, 1580.

SA DE MIRANDA, Francisco: Obras Completas. Ed. de M. Rodriguez Lapa, 2 vols. Lisboa, «Clásicos Sá da Costa», 1942-1943.

SANCHEZ ROMERALO, Antonio: El Villancico. Gredos, Madrid, 1969.

STERN, S. M.: Les vers finaux en espagnol dans les muwassahas hispano-hébraiques. Al Andalus, 1948.

TORNER, Eduardo M.: Lírica Hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto. Castalia, Madrid, 1966.

Gil VICENTE: Copilaçam. Lisboa, 1586.

Gil VICENTE: Poesía. Ed. de T. R. HART. Amaya, Salamanca, 1965.

Gil VICENTE: Obras dramáticas castellanas. Ed. de T. R. HART, Clásicos Castellanos, Madrid.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Reportaje

EXAMENES LIBRES EN LOS CONSERVATORIOS:

UN TRAUMA DIFICIL DE SUPERAR PARA CIENTOS DE ESTUDIANTES

En los exámenes de segundo curso de solfeo, correspondientes al mes de junio del año académico 79-80, de un grupo de veinticinco alumnos libres que realizaron las pruebas en la misma aula, sólo tres aprobaron la asignatura.

Pese a no poder contar con un porcentaje exacto del número de estudiantes no-oficiales que superan sus exámenes, en todas las especialidades que se imparten en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, debido a que estos datos todavía no están elaborados por la Secretaría de dicho centro, la cifra anterior es suficientemente expresiva en sí misma.

¿Cuáles son las causas principales de este elevado número de suspensos? Existen diversas opiniones al respecto. Para María del Carmen, estudiante libre de tercer curso de Solfeo y segundo de Piano, «lo peor es que te pones muy nerviosa y, además, hay mucha gente que te contagia el nerviosismo, sobre todo, mientras estás esperando para examinarte». Isabel, estudiante libre de segundo curso de Solfeo y primero de Guitarra, opina que el estar examinándose varias personas al mismo tiempo «desconcentra bastante; por eso tienes que intentar aislarte, porque si no,estás perdida».

Otro de los factores que influyen negativamente en los alumnos es el hecho de que no conocen a los profesores que componen el Tribunal. «Vienes a examinarte por libre —dice Isabel—, y, como el profesor no te conoce, tienes que hacerlo muy bien. Puedes tener algún fallo, pero pocos... En cambio, si eres oficial, el profesor ya sabe cómo funcionas».

Muchos de estos alumnos libres creen que acuden al examen con un buen nivel de preparación, ya que, según uno de ellos, «el setenta por ciento del éxito depende de que el Tribunal vea que vas muy preparado y que estás seguro de lo que haces». A este respecto, Margarita Degeneffe, profesora de piano en el Conservatorio de Música de Madrid, opina lo siguiente:

«El nivel de preparación, en general, no es malo. Lo que resulta curioso es que bastantes alumnos libres vienen con el programa incompleto, y, de entrada, no se le puede examinar. Otros vienen a probar suerte, a ver si les toca lo que se saben. Los hay también mal dirigidos, pero, en general, tanto en alumnos oficiales como libres, son ellos los culpables de los suspensos, porque no estudian lo suficiente.»

NERVIOS QUE HACEN FALLAR

Los alumnos libres piensan que la falta de tiempo y el nerviosismo son los mayores culpables de que su rendimiento en el exámen no sea el que esperaban. Se quejan, por lo común, de «tener que jugarte todo un curso a una sola carta». Es opinión general entre ellos que «si no supiera que me estoy examinando, me saldrían las cosas mucho mejor. Cuando me veo delante del Tribunal, es como si se me quedara la mente en blanco... Se me olvida hasta cómo tengo que coger el instrumento».

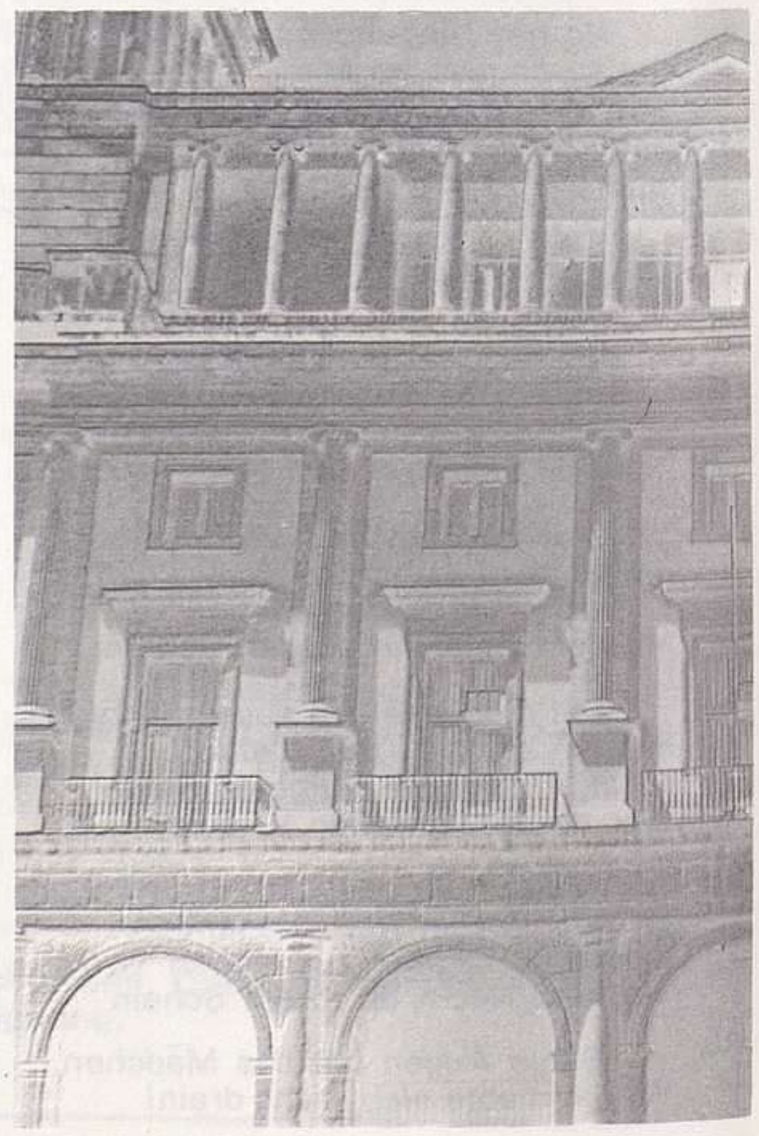
Las partituras que ellos han interpretado correctamente en cualquiera de sus clases durante el curso se convierten en notas indescifrables en el momento de la prueba definitiva. ¿A qué se debe este descenso de nivel en las aptitudes musicales de los estudiantes? Margarita Degeneffe explica que «lo que más influye en la pérdida de facultades es la falta de seguridad por no haber estudiado. Aún está en la mente de la gente que la música es un «adorno», y para cualquier instrumento es necesario estar dotado especialmente para ello y tener fuerza de voluntad para estudiar muchísimo. Es claro que les tiene que afectar al sistema nervioso verse en una aula llena de gente, ante un Tribunal que les va a examinar, y,además,enfrentarse, en el caso concreto de mi asignatura, con un piano de cola que, quizá, sólo ven uno de año en año, cuando se examinan en el Conservatorio. Todos estos factores contribuyen a que los alumnos se encuentren como en otro mundo. Cuando se sientan ante el piano, no saben si están bajos o altos, colocan el libro al revés, ponen el pedal y se olvidan de quitarlo... Hay muchísimas anécdotas de este tipo».

FACTORES QUE INFLUYEN EN LA CALIFICACION

Ante el Tribunal que debe otorgarles una calificación, los alumnos libres adoptan, por lo general, una actitud de miedo y silencio. Si pudieran hablar con los profesores en ese momento, ¿qué les dirían?

«No sé..., que no fueran muy duros», afirma María del Carmen. «Les diría que no me intentasen hacer el exámen muy rápidamente, aunque hubiese mucha gente», opina Isabel. «Que me dedicasen el tiempo que yo necesitase para hacerlo... Y, sobre todo, que me puntuasen con justicia».

Los estudiantes son muy conscientes de las dificultades que entrañan los exámenes libres. Pero, ¿tienen en cuenta los profesores estas dificultades?



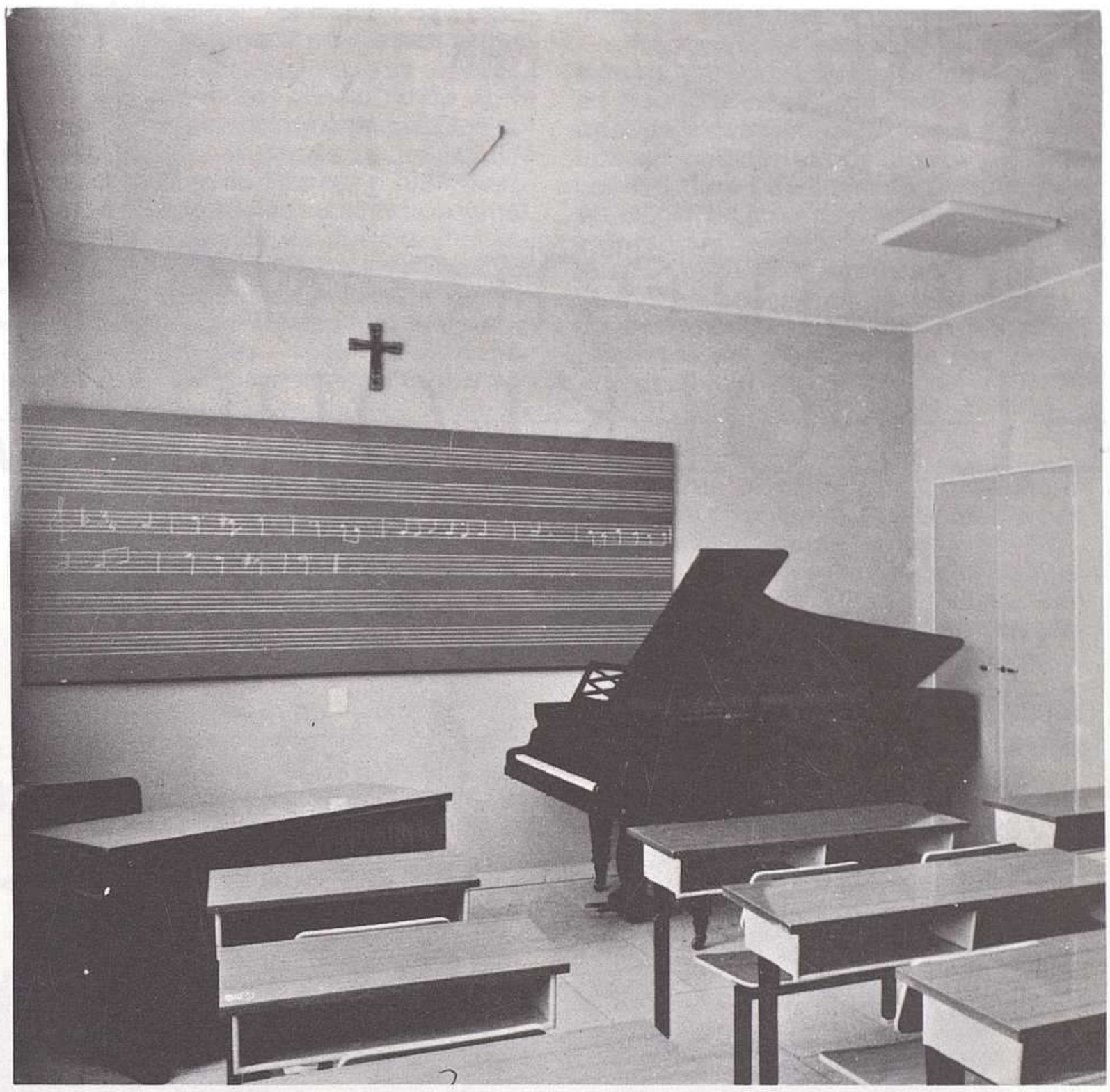
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

«Los Tribunales normalmente consideran estos inconvenientes», explica Margarita Degeneffe. «Pero, por muy desquiciado o descentrado que esté el alumno, si tiene condiciones y facilidad para la música, posee una buena técnica y ha estudiado, en cuanto pone las manos en el piano, o en cualquier otro instrumento, el Tribunal aprecia inmediatamente estas cualidades.»

Si bien un profesional de la música puede juzgar, al primer golpe de vista, si un alumno está capacitado para tocar un determinado instrumento, o, más exactamente, si sus aptitudes son especialmente relevantes, también es verdad que no todos los estudiantes de una materia pueden llegar a ser genios en dicha especialidad. Dicho de otro modo, existen muchos a los que los nervios, los exámenes realizados en grupos numerosos, la falta de tiempo o la pérdida de concentración no les impiden sacar a relucir sus grandes dotes interpretativas. Pero éste es el caso de, aproximadamente, sólo el dos por ciento de los estudiantes. La inmensa mayoría de ellos se ven obligados a llevar a cabo sus exámenes en medio de una atmótsfera que no les favorece en absoluto.

ENSEÑANZA LIBRE U OFICIAL

Del total de alumnos que se han matriculado libres en el presente curso 80-81 según datos de finales del mes de mayo pasado, quinientos treinta y cinco se han presentado a los exámenes de Piano, doscientos a los de Guitarra, treinta a los de Flauta, igual número a los de Acordeón y veinte a los de Violín. Sin olvidar el Solfeo, asignatura obligada para todos aquellos que deseen estudiar música en cualquier Conservatorio, estas cifras son explicativas de las preferencias de los estudiantes a la hora de elegir especialidad a seguir. Dichas preferencias se deben, fundamentalmente, a la calidad de solistas que tienen estos instrumentos en las orquestas. El hecho de que el número de alumnos libres matriculados en la enseñanza del Violín sea sólo de veinte, responde a la abundancia de cátedras oficiales para esta asignatura.



Observamos, por tanto, que el Piano es el instrumento preferido por los estudiantes de música, a pesar de que, como afirma Margarita Degeneffe, «La carrera de Piano es larguísima: son diez años, y, si se repite algún curso, se ponen en doce o quince, más las asignaturas complementarias, que no sé si serán exactamente unas veinte».

Estudios de diez, doce o quince años, en ocasiones. Cursos enteros de dedicación a asignaturas que, en un elevado porcentaje, corren el riesgo de suspender. Nervios que pueden dar al traste con las ilusiones puestas en una carrera musical... ¿Por qué razón se presentan libres unos alumnos que, si siguieran la enseñanza oficial, tendrían más posibilidades de ver colmadas sus aspiraciones?

«No tengo tiempo para ir a dar clases al Conservatorio», opina María del Carmen. «Estoy estudiando B.U.P. y, si tuviera que ir al colegio y ser alumna oficial de piano, no habría suficientes horas en el día para poder atenderlo todo. Además, prefiero dar clases de música en mi colegio, porques somos menos alumnos y el profesor te hace más caso, está más pendiente de cómo evolucionas... No me interesa aprobar: prefiero simplemente aprender, antes que tener un título oficial.»

No es ésta la situación de todos los alumnos que se presentan libres. Isabel, por ejemplo, dice que «hice primero de Solfeo como oficial, pero este año no me he podido matricular oficial, porque no había plazas, ni para Solfeo ni para Guitarra... El año que viene, si puedo, prefiero matricularme oficial, porque así estaré en contacto con más gente. Si doy la clase yo sola, me aburro muchísimo... Además, no quiero correr el riesgo de que me suspendan siempre, y esto es muy fácil yendo libre».

LA PRUEBA DE FUEGO

Sean cuales sean las razones que impulsan a los alumnos a seguir la enseñanza libre, lo cierto es que una gran mayoría de éstos se preparan durante ocho meses para conseguir que un Tribunal les otorgue el esperado aprobado, que representa la continuación de sus estudios sin alteraciones.

De este total de estudiantes, unos pocos se presentarán a dichos exámenes con los programas bien aprendidos. Otros, confiarán algo en la suerte a la hora de aprobar. Y algunos, los menos, intentarán «pasar por la cara» una prueba que, de entrada, se presenta muy difícil.

Sólo un número muy reducido de dichos alumnos conseguirá el objetivo deseado. Y, mientras que este fracaso significará para muchos un trauma de difícil superación, para otros será sólo un bache en su carrera musical. Pero, en general, casi todos opinarán con descontento que su nota no corresponde en absoluto a sus aptitudes. Son las consecuencias de las dificultades que todo examen libre lleva consigo: jugarse un curso a una sola carta.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Folklore

Un intento de revitalizar EL FOLKLORE GALLEGO

«POLO», EL MAESTRO

Wenceslao Cabezas, conocido popularmente por «Polo», treinta y seis años, delineante naval de profesión y folklorista visceral, es un hombre admirado en Galicia. Alto, fuerte, de aparente mal genio («me tienen respeto», dice), lleva veintitrés años actuando e impartiendo clases; en este lapso de tiempo ha formado aproximadamente a unas siete u ocho mil personas. Cómo lo ha conseguido, él mismo nos lo cuenta.

«*No hay quien toque la pandereta como yo*». Lo afirma orgulloso, sin falsa modestia, consciente de que lo admiramos y, sobre todo, de que así se reconoce públicamente. Carece de formación musical académica, pero ha tenido dos buenos maestros: el corazón y el oído. Su afición al folklore despierta pronto, allá por sus trece años, cuando en 1957 pasa a formar parte del grupo de baile «Vento das Cíes». Y ya a los ventiuno accede a la dirección de los Coros y danzas, de Vigo, cargo que todavía conserva. En 1964 abre una nueva etapa al integrarse en el grupo de gaitas Airiños de Castrelos; en este conjunto inicia su labor propiamente musical, que se traduce en la revitalización del grupo. Busca la perfección: en el ensayo cada uno tiene que estar en su sitio, «*no admito fallos*». Y nosotros nos lo creemos. Es increíble la simpatía y respeto que emana de este hombre grande, dueño de una voz potente y dulce al mismo tiempo. Impone, pero no asusta.

«AIRIÑOS»

En 1943 se funda en Vigo el grupo Airiños de Castrelos. Sus componentes (dos gaitas, un bombo, un tambor y una pandereta) han ido cambiando con los años. «Polo» no es el más veterano, pero se considera el alma del grupo, su jefe implícito. El es quien se encarga de «arrastrar» a sus compañeros a los ensayos: «*hay que darse cuenta de que son hombres que tienen su trabajo y les cuesta dedicar unas horas a la música*». No obstante, Manuel Dávila, Juan Manuel Gónzalez, José Crispín, Severo Dávila y «Polo», con edades que van de los cincuenta y cinco a los treinta y siete años, se han convertido en el mejor conjunto de gaitas de Galicia y también en el más solicitado. Desde hace tres años han surgido en la región alrededor de veinte nuevos grupos de gaiteros, pero ninguno ha alcanzado todavía ni la calidad ni la armonía de sonido que caracteriza a la música de «Airiños».

El grupo actúa con frecuencia en romerías. Entre el bullicio, el baile y algún trago de ribeiro que otro encuentran el ambiente más apropiado para lanzar el «**aturuxo**», ese grito gutural de alegría que acompaña al canto y que sale del corazón más que de la garganta. Muñeiras, ribeiranas, foliadas, jotas, son piezas alegres, vivas, con un ritmo muy marcado: las preferidas para estas ocasiones. Sin embargo, «Airiños» no es sólo un grupo de entidad regional; además de su actuación en festivales folklóricos nacionales, a partir de 1960 se han dado a conocer en otros países. Son unos viajeros empedernidos: han actuado en Marruecos, Italia, en los festivales del Mundo Celta... Pero lo que «Polo» considera su máximo triunfo es la actuación en la Basílica del Pilar de Zaragoza, en 1966: «Airiños» fue el único grupo folklórico al que se le concedió autorización para interpretar una pieza en el interior del templo.

A pesar de estos éxitos y de que, incluso, han grabado cinco elepés, el grupo no se ha profesionalizado. Ni siquiera buscan los contratos. «Polo» nos mira con cara de asombro ante esta posibilidad: «*no, no* —responde— *los organi-*

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

zadores siempre se dirigen directamente a nosotros». Incluso les han pasado cosas tan curiosas como recibir una carta de Alberto Leidi, director del festival italiano de Autuno a Como, en la que no se especificaba la dirección del grupo, sólo su nombre. Naturalmente, la carta llegó a su destino.

Wenceslao Cabezas, más conocido por «Polo».

OIDO, CORAZON Y TRABAJO

Esta es la divisa favorita de nuestro personaje. «*Atentos al ritmo, hay que machacarlo*», repite una y otra vez. Dichas frases, dichos mandatos —diríamos mejor— van dirigidos a sus alumnos de la Escuela de Danzas del Ayuntamiento vigués. Son un centenar de niños y niñas, entre los siete y los catorce años, que ni siquiera se atreven a resoplar de cansancio. Se respira una disciplina absoluta. Los necesarios descansos entre baile y baile no son tal: «Polo» los aprovecha para hablar del instrumento que tiene entre sus manos o para hacer preguntas a sus alumnos sobre el tema de folklore explicado en la clase anterior. «*Mi escuela es la mejor*», nos dirá después. Con esta afirmación entra en su tema favorito: la enseñanza.

Desde los balcones del Ayuntamiento, con una vista de la ría al frente, nos habla de sus primeros trabajos como maestro en Bayona y Redondela, dos pequeños pueblos de la provincia de Pontevedra. Durante diez años, allí dió clases —sin cobrar— a hijos de marineros. Recuerda, emocionado, los recientes homenajes que se le han ofrecido en ambas localidades. Su mayor satisfacción consiste en que de esos primeros bailarines formados por él hayan surgido nuevos maestros, que no sólo conocen lo que es la danza, sino también sus orígenes, su evolución, los instrumentos que la acompañan. El mismo ha contribuído a la investigación de estos aspectos, especialmente en lo que se refiere al folklore pontevedrés. Escarbando en la memoria de los ancianos de pueblos como Hío, Aldán o Gulames ha conseguido incorporar nuevos ritmos, o bien depurarlos, devolviéndoles su sonido original. «Polo» es ante todo un purista. Por eso se opone a que en algunos colegios los profesores de gimnasia intenten enseñar baile sin tener conocimiento real del tema. «*Esos chicos* —dice— *tienen muy buena voluntad, pero lo único que consiguen es desvirtuar el folklore.*»

Nos muestra una foto de la actuación de un grupo de sus alumnos: todos en perfecta línea, con una conjunción total de movimientos. Junto a nosotros, una vez que han cambiado sus zapatillas por los duros zapatos de colegio, pasa un tropel de críos corriendo peleándose y gritando. Desde luego, no parecen los mismos que una hora antes habían mantenido un completo silencio, atentos a no equivocarse para evitar la temida reprimenda del maestro: «¡*Te voy a poner el trasero del revés*!».

JORNADAS DE FOLKLORE Y PRIMER ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FOLK, EN SAN SEBASTIAN.

La Beallo Easo ha sido escenario durante la semana del 18 al 24 de mayo de las Jornadas de Folklore organizadas por la Sociedad de Estudios Vascos. En las reuniones diarias se han incluido cinco ponencias, así como conciertos y cantos y se han mostrado instrumentos tradicionales de Inglaterra y del País Vasco. Existe cierta similitud entre ambos estilos en los bailes populares. Los «Morris dances» —bailes rituales para hombres solos— utilizan elementos comunes a los bailes vascos, como son la «makil-dantza» y «espatadantza», coincidiendo también en la indumentaria y en las melodías. Juan Antonio Urbeltz es una de las personalidades que con su grupo «Argia» ha participado en estas sesiones.

Entre los extranjeros —ingleses, belgas y franceses— hay que destacar la presencia de Lucile Armsstrong, la *joven veterana* especialista inglesa que pese a su edad sigue en primera línea en sus aportaciones al folklore. Entre los intérpretes, además de Benito Lertxundi, destacamos a Catherine Perrier. John Wright y Claude Flagel.

En cuanto a lo puramente musical, resultó una velada trascendental la del pasado jueves, 21 de mayo, en el Musicaste de Rentería. En el repertorio, lo más granado de los compositores vascos y no vascos que han hecho honor a la canción popular, como el montañés, Dúo Vital, y las más bellas formas de armonización que el ingenio ha creado para dar variedad a los juegos corales que enriquecen los medios de expresión de la canción popular.

Para todos los grupos la nota preeminente fue el éxito ante un auditorio entusiasta y ferviente que aplaudió con calor hasta el punto de pedir el «bis». Además hubo seis entidades corales: Biarritz, Pamplona, Vitoria, Bilbao, San Sebastián y por fin la propia «Andra Mari» de Rentería. El acto concluyó con el **Agur Jaunak** cantado por todo el público, despidiéndose con un «Agur» que será «Salve» en las prometedoras sesiones del próximo año.

Organizado por el «Txalupa Kultur Eragintza», durante los días 22, 23 y 24 de mayo, en el Polideportivo de Anoeta, se celebró el Primer Encuentro Internacional de Folk. Participaron, entre otros, Baden Powel, Pat Kilbride, «Oskorri», Alan Stivell y «Vizonto» e Imanol. Han gustado mucho y Powell es uno de los buenos artífices de la música brasileña. La samba, batucada, choro, baiao y frevo, son los ritmos populares que más han influenciado a Powell; pero en particular ha sido la samba a la que ha sabido dar una dimensión con su guitarra universal acercándola muchas veces al Jazz. Por parte del irlandés Pat Kilbride, se desarrolló en blues, pop y folk, y en la música tradicional. Domina la guitarra y el «cittern». El grupo «Oskorri» tiene una señalada actividad en sus discos. El último titulado **Plazarik Plaza** ha sido muy bien recibido por el público. Alan Stivell es uno de los músicos punteros del movimiento bretón. Además del arpa celta toca la flauta irlandesa, la bombarda y el «bagadou». Cultiva también con su grupo «Bagad Bleimor» la música medieval galesa y el rock and roll. «Vizonto» es un grupo húngaro con música muy interesante basada en sus raíces populares. Imanol ha participado dentro del estilo popular vasco. Su trabajo en **Klabelin Kokic** le han convertido en uno de los auores más inquietos y prolíficos del País Vasco. Acudió mucho público que sigue de cerca estas manifestaciones de canción folk.—**JUAN URTEAGA.**

CASA WAGNER

JOSE NAVARRO BOTELLA

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

Juan Carlos I, 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.
También en BONTEMPI, Melódicas y Organos desde 1.500 pesetas.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

UN MUSICO OLVIDADO: JULIAN GARCIA BLANCO

García Blanco en 1921, cuando fue Maestro de Capilla.

Por Joaquina Labajo Valdés

Hay un estudio de la historia de la música que se va desarrollando a través de las personalidades individuales o colectivas, que representan la vanguardia o el mayor perfeccionismo, cuyo recorrido a nivel nacional es fácil seguir a través de lo que acontece en las ciudades principales de Madrid y Barcelona muy particularmente. Hay, sin embargo, otra historia, bastante desconocida aún —a diferencia de lo que acontece en otras ramas de la historia— que pretende recoger el ritmo que van marcando otros públicos y otros músicos no tan favorecidos por las circunstancias, pero sí mucho más numerosos, que a parte de la calidad e interés que muchos de ellos muestran por sí mismos, suponen en la mayor parte de los casos la base real, aunque olvidada sobre la que se ha montado la *flor y nata* de nuestro arte.

El estudio de la trayectoria profesional de gran parte de estos músicos, el conocimiento de sus tareas polifacéticas en lo musical, sus preocupaciones e inquietudes en este campo, son base inprescindible en multitud de casos para abordar el estudio de un extenso período de la historia musical de una ciudad. Este es el punto de vista desde el que entendemos que deben ser estudiadas sus personas.

El nombre del músico y compositor Julián García Blanco será quizá fácilmente desconocido para muchos. Dejando ahora a un lado el interés que su figura en particular nos sugiere, su estudio puede servir de grito reivindicativo para con los derechos de los buenos músicos de nuestras provincias que desaparecen en el olvido, tanto más como en el caso del que ahora tratamos que fue impulsor, cuando no creador, de las instituciones más relevantes que funcionan actualmente en Valladolid.

Julián García Blanco nació el 28 de Enero de 1894 en el barrio de San Gil, uno de los más pobres, incluso actualmente, de Burgos. Su padre Ambrosio, ordenanza del Casino de la ciudad y su madre Eusebia, al frente de una carbonería en el barrio, le pueden ofrecer un hogar en el que nada falta, aunque nada sobra y que deberá compartir con otros tres hermanos, Jesús, Teodoro y Cecilia que le acompañará toda su vida.

A los nueve años entra como niño de coro en la S.I.M. de Burgos, donde permanecerá durante siete años, recibiendo las clases de cultura general y música que imparte Don Luis Carcedo, encargado de la Escuela de Cantorcillos. Continúa sus estudios más adelante con los maestros Federico Olmeda y Francisco Viñaspre, maestro de Capilla y organista respectivamente de dicha Catedral. Al cambiar de voz, en el año 1910, obtuvo una beca como joven organista en la Universidad Pontificia de San Jerónimo, ingresando en 1911 y cursando allí toda su carrera eclesiástica (1).

El Burgos de 1904-1910 que viven los músicos de aquella ciudad, es el de la encarnación del **Motu Proprio** promulgado por Pio X. La polémica en torno a la música que debe interpretarse en los templos ha sido, en realidad, tan antigua como la propia história de la Iglesia, pero acercándonos ya a la segunda mitad del siglo XIX, es posible comprobar desde revistas y boletines nacionales las continuas demandas para que la autoridad eclesiástica tome cartas en el asunto, reglamentando y dirigiendo el tipo de música religiosa que debe interpretarse y cómo debe realizarse.

El núcleo musical catedralicio recibe las disposiciones del **Motu Proprio** con todo entusiasmo. En torno a este ambiente se movían personalidades como Francisco Viñaspre, destacado participante en las jornadas del primer Congreso de Música Sacra (Valladolid, junio de 1907), sobre todo en materias referentes a la enseñanza musical en los seminarios; Federico Olmeda, competidor con Goicoechea del Magisterio Catedralicio de Valladolid en 1890 y que también tomó parte muy activa en dicho Congreso y en el de Sevilla; Luciano Sierra y Casiano Rojo, musicógrafos es-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

pecialistas del Canto Gregoriano, también participantes en estas jornadas.

Julián García se forma en este ambiente, comenzando enseguida a destacar como organista y armonista, lo que le concede la oportunidad de que se le encarguen las clases de música en las Escuelas San Lorenzo. En noviembre de 1917 comenzó a recibir clases de Don Emilio Vega (1887-1943), que desde 1911 residía en Madrid y ejercía como Director de la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos. Estas clases duraron propiamente dos años, aunque los consejos y la amistad perduraron durante toda la vida, siendo frecuentes las estancias que el matrimonio Vega y su sobrina realizaron en la casa de Don Ambrosio García en Burgos. Emilio Vega le introduce en el contrapunto, fuga y y composición, abriendo nuevas perspectivas a su formación burgalesa.

Antes de su ordenación sacerdotal en 1918, pasa a desempeñar la plaza del Beneficio-Tenor en la S.I. Catedral de Badajoz y meses después, previa oposición, consigue el Beneficio de Organista de la misma, permaneciendo en dicha ciudad durante dos años (2). La escasez de relaciones que le liguen a esta ciudad, así como el propio interés del maestro Vega por que continúe su carrera en ascenso, le animan a participar en las oposiciones al Magisterio de Zaragoza y Valladolid sucesivamente, que consigue, siendo la fecha de esta última el uno de julio de 1920.

MAESTRO DE CAPILLA Y PROFESOR DE MUSICA EN EL SEMINARIO:

La vida musical sacra en Valladolid a la llegada de García Blanco respiraba a Vicente Goicoechea, alma junto con Otaño y el Cardenal Cos del Primer Congreso de Música Sacra. Sucede a Goicoechea el Maestro Pujol, que sólo ocupará el cargo durante dos años, siendo el inmediato sucesor García Blanco, quien heredó el cargo consciente de la responsabilidad que ello suponía en cuanto al papel a realizar como sucesor de tan renombrado músico. Pocos meses después de recibir el **Magisterio Catedralicio**, se le nombra vocal de la Junta Diocesana de Música Sagrada, institución creada por el **Motu Proprio** para velar por el cumplimiento de éste (3).

Compone diversas obras, que más adelante citaremos, para el servicio de esta Catedral, pero no será hombre que, como Goicoechea, tímido y de vida apartada, se reconcentre largas horas en la composición religiosa.

En 1920 se le nombra Profesor de Música en el Seminario de la ciudad, puesto en el que también hereda a Goicoechea, que fue quien ya antes de la divulgación del **Motu Propio** en el país formalizó las clases de música en dicho centro y comenzó a formar la Schola Cantorum. Para ella, García Blanco compone numerosos autos sacramentales, así como otras piezas de carácter sacro y profano. A partir de la ampliación geográfica de la Diócesis y del consiguiente incremento de alumnos, puede por primera vez realizar una selección seria en las voces, consiguiendo una gran calidad en las interpretaciones, que realiza con cierta frecuencia, colaborando con la orquesta de la ciudad u otras instituciones en actos públicos. Para las fiestas de Santa Cecilia, que desde tiempos de Goicoechea venían celebrándose con toda magnificencia, así como para otras celebraciones sacramentales, consigue reunir a todas las instituciones corales de la ciudad, llegando a dirigir a más de cuatrocientos ajecutantes (4).

La Schola Cantorum del Seminario de Valladolid.

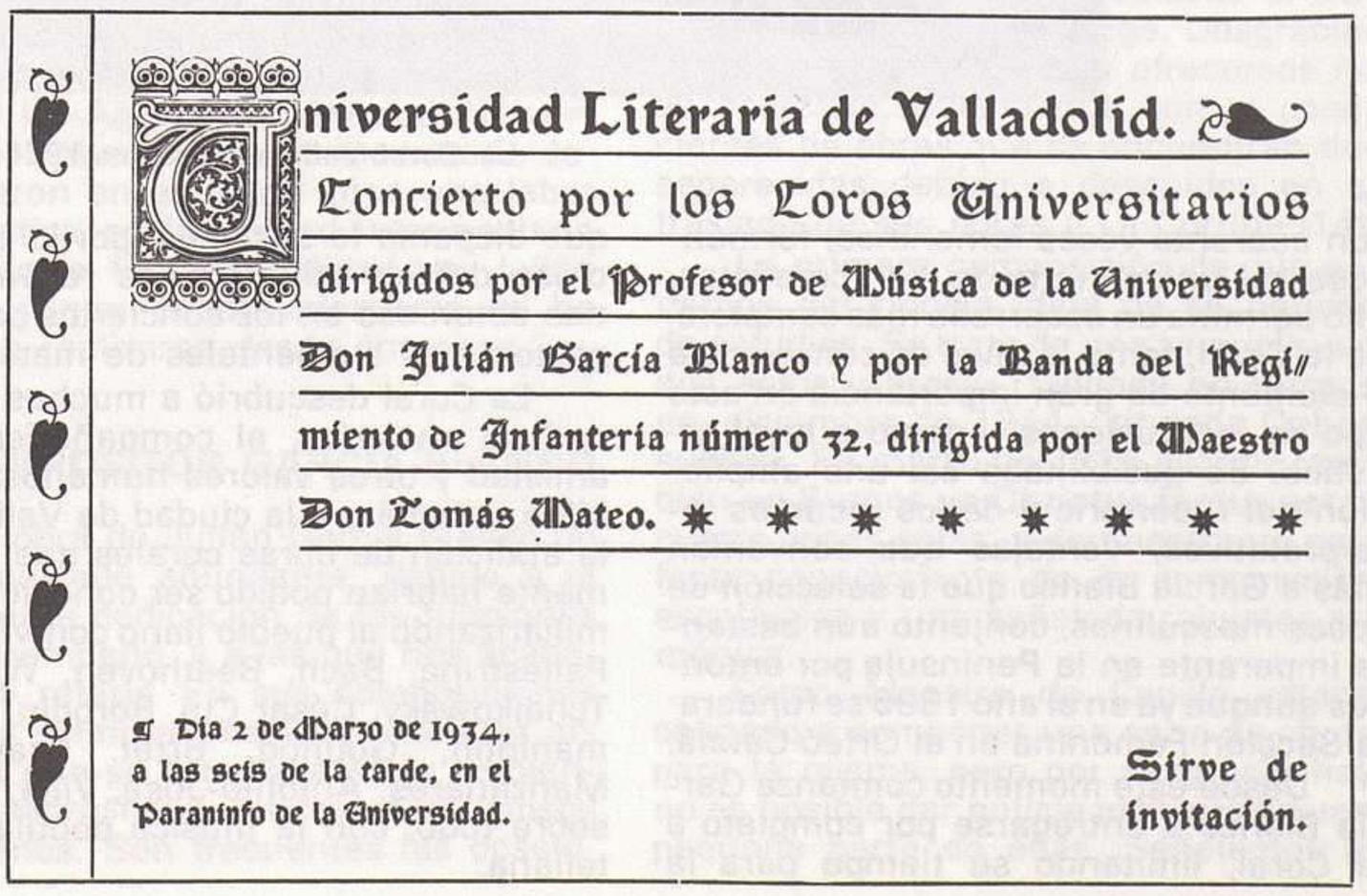
En 1922 comienza, junto con Higinio Anglés, su preocupación por la organización de la gran cantidad de música contenida en los archivos de esta Catedral, dedicándose por su parte a la ímproba y árdua tarea de recoger e inventariar los manuscritos y partituras que Anglés publicaría en el Anuario Musical de 1948 (5).

En 1947 es nombrado Canónigo y en 1960 abandona el Magisterio Catedralicio definitivamente, después de haberlo desempeñado durante cuarenta años.

FUNDADOR Y DIRECTOR DE LA CORAL VALLISOLETANA

A los cuatro años de su llegada a Valladolid y confirmando (por la formación de la Schola del Seminario) la importancia que a nivel pedagógico desenfadado podía tener para Valladolid la formación de una sociedad coral abierta a los cuidadanos y para su servicio, decide comenzar la empresa desde los niveles sociales más desfavorecidos, característica esta importante, porque a pesar de que ello era lo más frecuente durante los años de las primeras formaciones orfeonísticas, no se mantenían ya estos ideales tan puros en muchas de las entidades creadas en la década de los años veinte.

Valladolid había contado con varios antiguos orfeones de diverso carácter y proyección, entre los que alcanzaron especial relevancia el Pinciano (1892), Castilla (1899) y Socialista (1901), con alcance más limitado éste último, pero de los que no quedaba ya más que el recuerdo de algunos de sus orfeonistas. No existía en la ciudad banda municipal. A pesar de las contínuas peticiones que desde las asociaciones y desde la prensa se venían haciendo ya desde el año 1893, los únicos espectáculos musicales públicos que se ofrecían a los vallisoletanos eran los que realizaban las bandas militares en determinadas fechas festivas. La vida musical en la ciudad no era pobre, sin embargo, ya que eran frecuentes los conciertos clásicos en los cafés, en la Sociedad Filarmónica, en el



Universidad Literaria de Valladolid.

Concierto por los Coros Universitarios

dirigidos por el Profesor de Música de la Universidad Don Julián García Blanco y por la Banda del Regimiento de Infantería número 32, dirigida por el Maestro Don Tomás Mateo. * * * * * * * *

El Día 2 de Marzo de 1934, a las seis de la tarde, en el Paraninfo de la Universidad.

Sirve de invitación.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

salón del establecimiento de la Unión Musical, así como en otras instituciones culturales como el Ateneo Vallisoletano, e incluso en casas particulares en las que se escuchaba el disco, el cual posibilitaba el *estreno* de piezas tan novedosas para los aficionados vallisoletanos como podía ser **La Consagración de la Primavera.** Pero todos estos espectáculos se dirigían a un público selecto aficionado, totalmente aparte del que, gastando algunos ahorros, se permitía acudir alguna noche al estreno de alguna compañía de zarzuela que actuara en los teatros, generalmente bastante malas, según se puede deducir de las críticas de la prensa local.

En mayo de 1924 comienza García Blanco los ensayos del Orfeón de la Casa Social Católica (institución obrera creada durante la Regencia de S.M. la Reina María Cristina) y se presenta al público el 15 de junio del mismo año en el desaparecido Teatro Hispania. A partir de este momento se prodiga por las diferentes instituciones culturales de la ciudad, colegios, parques públicos y se le requiere para todas las inauguraciones y festejos. El trabajo del Director es laborioso, pues debe enseñar de viva voz a las cuerdas las diferentes piezas, al tiempo que inicia a sus coralistas en los elementos más rudimentarios del Solfeo y Canto.

El Orfeón, exclusivamente masculino hasta entonces, se refuerza en 1926 con cuarenta voces femeninas, formándose así un conjunto de cien coralistas. Ello permitía un desarrollo más completo de la Coral, tanto a nivel de convivencia —elemento de gran importancia en este tipo de instituciones— como a nivel artístico. Se posibilitaba así una ampliación del repertorio y de los recursos interpretativos, ventajas que convenían más a García Blanco que la selección de voces masculinas, conjunto aún bastante imperante en la Península por entonces aunque ya en el año 1896 se fundara la Sección Femenina en el Orfeó Catalá.

Desde este momento comienza García Blanco a entregarse por completo a la Coral, limitando su tiempo para la composición y para el descanso. Se crea una rondalla para acompañar ciertas piezas populares. En este mismo año prepara un concierto con la Coral de Madrid, que dirigía el Maestro Benedito, fusionando las dos agrupaciones. Recorre la región castellana, sus pueblos y sus ciudades, Burgos, Salamanca, Segovia. Y más tarde Galicia, País Vasco, Andalucía. Destacan de entre sus actuaciones, las celebradas con la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Arbós y la realizada durante la Esposición Universal de Barcelona en 1929, ocasión en que fueron recibidos por Luis Millet, director-fundador del antes citado Orfeó Catalá. Todo ello sin descuidar la vida musical de la propia ciudad (6).

Preocupado por despertar a los vallisoletanos nuevos entusiasmos por la música coral, consigue de las autoridades municipales en 1930 la realización de un Concurso de Corales Castellanas en la ciudad. Es en este mismo año cuando la firma grabadora «Columbia-Regal» anuncia siete pequeños discos con canciones castellanas, cantadas por la propia Coral y compuestas en su mayoría por García Blanco (8).

La organización de la Coral Vallisoletana quedó plasmada en un Reglamento democrático, bajo el emblema que él mismo instituyó: **Por el Arte y por Castilla.** No recibió por su trabajo ninguna remuneración económica, ya que eran muy reducidas las dotaciones de que disponía la sociedad, por lo que incluso debían utilizarse las recaudaciones obtenidas en los conciertos para los gastos más elementales de material.

La Coral descubrió a muchos infinidad de ciudades, el compañerismo, la amistad y otros valores humanos. Posibilitó, además, a la ciudad de Valladolid la audición de obras corales que difícilmente habrían podido ser conocidas, familiarizando al pueblo llano con Victoria, Pallestrina, Bach, Beethoven, Wagner, Tchaikowsky, César Cui, Borodin, Rachmaninoff, Gounod, Bizet, Granados, Manzanares, Antonio-José, Villa, etc., y sobre todo, con la música popular castellana.

La Coral Vallisoletana en 1926.

En 1943 Educación y Descanso quiere hacerse cargo de la Coral, lo que provoca que, junto con los problemas de salud que sufre entonces Dn. Julián y las tensiones creadas en el grupo tras la guerra, abandone la dirección en uno de sus coralistas.

PROFESOR Y DIRECTOR DEL CONSERVATORIO DE MUSICA

La institución Conservatorio debe ser entendida por su significado social como hija de la Revolución Francesa y, como tal, institución democratizadora de la música. En Valladolid el Conservatorio nace de la Real Academia de Bellas Artes de la ciudad, institución del Despotismo Ilustrado, extendida por todo el mapa peninsular. En 1887, por una Real Orden del 19 de febrero, se le concede a esta Academia, junto con las de Oviedo y Sevilla, el privilegio de aumentar sus enseñanzas en las artes, con la música (9). Sin embargo, por impedimentos económicos, estos proyectos se redujeron a la creación de una asignatura más, impartida en muchas ocasiones por aficionados. En 1918, apoyándose en la Real Orden de 26 de enero de 1911, se crea el Conservatorio Musical, dependiente de esta Real Academia de Bellas Artes.

Hasta este momento, podemos decir que la enseñanza musical funcionaba únicamente bajo la relación *clase particular*, cuyo carácter no variaba por que se realizase desde las numerosas academias de la ciudad. Imparten música los profesores de los teatros y bandas a quienes desean ganarse la vida con este oficio. Adornan a la clase privilegiada las Academias especializadas (tanto en las especificadas *clases de adorno* como en las de *carrera*) y se forman los buenos músicos, principalmente marchando a estudiar al Conservatorio de Madrid, al que indefectiblemente deberán acudir todos aquellos que quieran oficializar su grado de preparación.

Julián García Blanco comienza a impartir las clases de armonía en dicha Escuela en el año 1922, nombrándosele

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Concierto en Arévalo con la Banda de Intendencia de Avila (1927).

Académico al año siguiente. En 1928 consigue, tras un duro batallar contra continuos impedimentos, que se conceda la validez académica oficial al centro en el grado elemental, por esta razón aumenta en más del doble la matrícula del mismo. Este mismo año es nombrado Director del Conservatorio (10).

La instalación se realiza primeramente en el Museo Provincial (Palacio de Santa Cruz), pero el estado ruinoso que presentaban los salones de este palacio aconsejó trasladarse en 1936 a la Escuela Normal de Maestros. Al pasar en 1937 esta Escuela a poder del Hospital Legionario Italiano, comienza un nuevo peregrinar para el asentamiento social del Conservatorio, siempre provisional. Residió primeramente en la Universidad, hasta que en 1939 una bomba incendió el edificio. Se refugian entonces brevemente en el cercano Colegio de Carmelitas, desde donde en este mismo año conseguirán hacerse con unos locales más amplios e independientes en la calle Zúñiga, donde funciona el centro hasta 1970.

Conseguida la estabilización del centro, Julián García Blanco comienza a organizar conciertos en los que participan tanto profesores como alumnos. También se realizan intercambios culturales con otros conservatorios y desfilan ante los alumnos del centro profesores como Vallribera Moliné (Director del Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona) o Juan Altisent, que concedió en 1957 una serie de becas perpetuas para este Conservatorio. En este mismo año consigue, tras continuas gestiones en Madrid y conversaciones con Federico Sopeña, que se eleve la titulación del centro al grado de profesional.

Al finalizar el año 1968, amparándose en la disposición dada por el B. O. E. por la que el nombramiento de Director debe renovarse cada tres años, renuncia irrevocablemente a su cargo (11), y se mantiene únicamente al frente de las clases superiores de armonía.

PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD Y FUNDADOR DE LOS COROS UNIVERSITARIOS

En 1929 el Rector de la Universidad, Don Andrés Torre Ruiz, le nombra profesor (12). Comienza desde entonces la formación de un Coro de Universitarios, que presenta en la celebración de San Nicolás de Bari al año siguiente. Todas las festividades universitarias estarán ahora realzadas con la presencia del nuevo coro, que, por otra parte, celebra diversos conciertos todos los años para la presentación de nuevas obras. A las actividades que Don Julián realiza con el coro, añade la programación de conferencias musicales a lo largo del curso, ejemplificadas con la colaboración de profesores del Conservatorio de la ciudad y con la participación de músicos y musicólogos, entre los que figuran Leopoldo Querol, Federico Sopeña, Gonzalo Soriano... El mismo realiza conferencias-concierto con la colaboración de los Coros Universitarios, reforzados por la Coral Vallisoletana.

De los conciertos de solistas surgiría en 1940 desde la Universidad la idea de la creación de una importante sociedad de conciertos, que es hoy para Valladolid la «Agrupación Musical Universitaria». Universidad y Conservatorio desarrollaron en aquellos años una labor cooperativa en la unidad intermediaria que ofrecía la personalidad de Julián García y que lamentablemente no ha vuelto a realizarse desde entonces.

EL COMPOSITOR GARCIA BLANCO

La obra de Julián García Blanco no es demasiado abundante, debido a la absorbente dedicación de las funciones que desempeñó, y a las que nos acabamos de referir. En sus composiciones destaca siempre una fuerte solidez armónica que se complace en la ambientación expresiva de los textos, religiosos o profanos. Son frecuentes las ocasiones en las que emplea sucesiones politónicas, ambigüedades tonales y modulaciones súbitas. La sencillez técnica se hace característica de muchas obras, sobre todo profanas, canciones populares, himnos, etc. para cuyo destino resulta ser la claridad más llana el mejor lenguaje, salvándolo siempre, sin embargo, de todo carácter amanerado o ramplón por la elegancia de recursos empleados.

Sus relaciones de profunda amistad con Jacinto Manzanares, Facundo de la Viña, Nemesio Otaño, José Mª Beobide, Antonio-José, Altisent y Emilio Vega fueron las que le empujaron en muchas ocasiones a la composición, tantas veces abandonada en aras de sus quehaceres organizativos (13).

Músico provinciano —sin que debamos entender el calificativo como adjetivo degradante—, su producción responde en su casi totalidad a los encargos que recibe de las instituciones y centros de la ciudad. Su obra religiosa va dirigida, principalmente, a la Capilla Catedralicia, Santuario Nacional, así como conventos, parroquias y colegios religiosos, mientras que su producción de aires y cantos populares va dedicada al trabajo en los coros que dirige. Desgraciadamente el catálogo que ofrecemos no es completo, puesto que somos conscientes de obras que se encuentran desaparecidas debido a descuidos en el traslado de sus obras a La Coruña (14).

La primera composición de que podemos dar noticia, data de su período de estudios. Se trata de una zarzuela «en dos actos y prosa», fechada en Burgos en diciembre de 1914 y titulada **Cabos sueltos**. En marzo de 1916 escribe también en Burgos un **Christus factus est**, a cuatro voces solas, y demuestra un perfecto conocimiento de la composición escolástica y una señalada robustez armónica.

Como Maestro de Capilla estaba obligado a componer una serie de obras para la misma, pero por desgracia hoy no es posible dar noticia más que de una pequeña parte de ellas. Señalemos el

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Tantum ergo, para cuatro voces mixtas, escrito en enero de 1922; **Motete a solo de bajo**, con acompañamiento de órgano, de 1927; **Lied Deus dedit, Deus abstulit**, en 1950, para soprano y acompañamiento de órgano; **Oremus pro Pontifice**, con ocasión de las Bodas de Oro Sacerdotales del Papa Pío XII y la **Misa Melodiada**, de 1960.

Los años 1924-1930 son prolíficos en composiciones para coros, en las que utiliza como base el folklore castellano. De 1924 son sus **Canciones de cuna castellana** para voces de hombre y voces blancas, que revisará en 1929 para su utilización en la Coral mixta y la canción burgalesa **Dicen que no me quieres niña**, de 1925. En 1927 escribe la colección de **Jotas Castellanas**, armonizadas a seis voces mixtas, que aparecen bajo el título **Viva Castilla**. Pertenece a 1933 el villancico a tres voces (bajo y tiples) **Bailan los pastores** y a 1952 el titulado **Cantad con voz delgada**, para solo de soprano, cuatro voces de hombre y acompañamiento. La habanera a cinco voces mixtas **Alba Salinera** , con letra de Salvador Puig, está compuesta en 1968 y también dedicada a la Coral Vallisoletana.

Desde diversas instituciones de la ciudad, especialmente de índole religiosa, se le reclaman composiciones ocasionales. Pertenecen a este grupo la **Plegaria al Rey Divino por el Mundo Hispánico**; las **Invocaciones al Corazón Sacratísimo del Rey Divino**, sobre textos latinos tomados del prefacio de la Misa de Cristo Rey; el **Himno-Plegaria a los Mártires**; **O Cor amoris victima**, motete al S. C. J. escrito para tres voces blancas con acompañamiento de órgano y, como obra de mayor envergadura, la **Misa en honor al S. C. J.**, escrita en 1941 para la inauguración de dicho santuario, a tres y cuatro voces mixtas con acompañamiento de órgano, en las que prevalecen las características que tiene la misa romántica.

Para el Convento de Carmelitas Descalzas de la ciudad escribe en marzo de 1952 el **Cantico Espiritual**, sobre composiciones de San Juan de la Cruz y en 1976 **Cuatro canciones de San Juan de la Cruz**. Por último mencionaremos la serie de pequeñas piezas que realiza a modo de regalo en diversas ocasiones a sus compañeros, amigos y alumnos. Tal es el caso de multitud de villancicos; las **Variaciones para piano sobre el tema gregoriano In Paradisum**, de 1933; las **Alabanzas al Señor**, plegarias para cuatro voces iguales y cuatro voces mixtas, de 1968; el **Vals lento**, de 1976 y **Morriña**, del mismo año, composiciones, las tres últimas, que realizó en sus postreros años de la Coruña.

ETAPA FINAL Y VALORACION

Como reconocimiento a su labor en la ciudad se le concedió en 1943 el ingreso en la Orden Civil de Alfonso X El Sabio, a petición del Rector de la Universidad y en 1958 la Medalla de Plata de Valladolid. Se le concede también el título de Socio de Honor en diversas entidades culturales.

Partitura autógrafa del Lied «Deus dedit, Deus abstulit».

La marcha del maestro Julián García Blanco de Valladolid se produjo en 1974. Su hermana Cecilia, fiel compañera, copista de partituras, servicial y siempre dispuesta a recibir en su casa a todos cuantos de ellos se acordasen, arrastraba desde largo tiempo una grave enfermedad que le impedía todo movimiento, por lo que, manteniéndose en su compañía, García Blanco fue renunciando a la presencia en conciertos y a toda vida social. La edad avanzada de los dos y el aumento de la gravedad de Cecilia le deciden a marchar a La Coruña, donde unos sobrinos le ofrecen su casa.

Su vida en La Coruña, lejano de lo vivido y trabajado, es triste. Siempre dispuesto a viajar, regresa en las vacaciones a Valladolid y Burgos su ciudad natal donde hubiera querido morir. Aún realiza algunas composiciones. Una diabetes avanzada acaba con su vida el seis de diciembre de 1979.

La sencillez y humildad en la personalidad de García Blanco fueron características tan palpables y evidentes para todos los que con él ensayaban y aprendían, ya de su afabilidad humana, ya de su preparación musical, que en ningún momento podría interpretarse esta posesión de cargos aquí expuestos como acaparación malsana. Exceptuando a varios músicos de seria preparación, más capacitados para la composición que para la docencia (Félix Antonio González, Hermanos Villalba), la preparación del resto no les capacitaba para el desempeño de estas funciones.

Ordinariamente se entiende por *gran músico* al gran intérprete o al dotado excepcionalmente para la composición. No es en este sentido en el que he querido presentar la figura de Julián García Blanco. Quisiéramos, sin embargo, que a través de su capacidad organizativa y de su personalidad quedara patente la labor de infraestructura musical indispensable y esencial creada en Valladolid. En su alto grado de preparación, su sensibilidad artística y el rigor formativo derramados en este trabajo silencioso, queda patente la obra de un gran músico y de un gran maestro.

---

(1).—En el Historial artístico del profesor García Blanco que figura en su expediente del Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, consta que fue el 25 de octubre de 1911 cuando se le concedió tal beca de organista. También en el expediente existe un certificado de Arzobispado de Valladolid, con fecha de 21 de noviembre de 1923 y basado en documentación existente en su Secretaría, según el cual «*suplió con gran competencia y conocimientos musicales a los señores organistas de la S. I. M. de Burgos, durante sus enfermedades y ausencias*».

(2).—En el expediente para la oposición a Maestro de Capilla de la S. I. M. de Zaragoza, del año 1919, cuyos ejercicios aprobó, aunque no le fue concedida la plaza, figura una carta suscrita por Don Mauro Muñoz, Secretario de Cámara del Obispado de Badajoz, en la que comunica, entre otras cosas, lo siguiente: «*Don Julián al ir a recibir el Subdiaconado, como no se le hubiera expedido oportunamente el testimonio del Beneficio-Tenor, en la Catedral, que había obtenido —las Ordenes tenía que recibirlas en Burgos, pues era diocesano allí—, los superiores de su Seminario le formaron patrimonio, anticipándole el dinero señalado. No tomó, pues, posesión del Beneficio de Tenor de Badajoz, pero sí, mediante oposición posterior, obtuvo el Beneficio de Organista de esta Catedral*».

(3).—En 1948 pasa a ser Prefecto de música sacra en la Diócesis. (Ver expedientes del Conservatorio de Valladolid.)

(4).—**Diario Regional**. Valladolid número 5076, 23 de noviembre de 1922, pag. 1.

(5).—**Anuario Musical**. Barcelona, vol. III (1948), pag. 60. También Robert Stevenson en **Spanish Cathedral Music in the Golden Age**. Wesport, 1976, da las gracias en la introducción a Julián García Blanco por la ayuda orientativa prestada a su investigación en Valladolid.

(6).—**Boletín Musical**. Córdoba, número 7, septiembre 1928, pag. 19.

(7).—**Música**. Barcelona, número 14, octubre 1930, pag. 278.

(8).—Casa de discos «Regal-Columbia», Boletín-Suplemento de diciembre de 1930.

(9).—**Correspondencia Musical**. Madrid, número 315, 7 de marzo de 1887, pag. 3.

(10).—Antes de ser reconocida la oficialidad del actual Conservatorio, Julián García Blanco ya había sido nombrado Director de la anterior Escuela de Música, mediante sesión de pleno de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid, el 14 de octubre de 1926 (certificado de la secretaría de la R. A. B. A. de Valladolid, con fecha 20 de octubre de 1929).

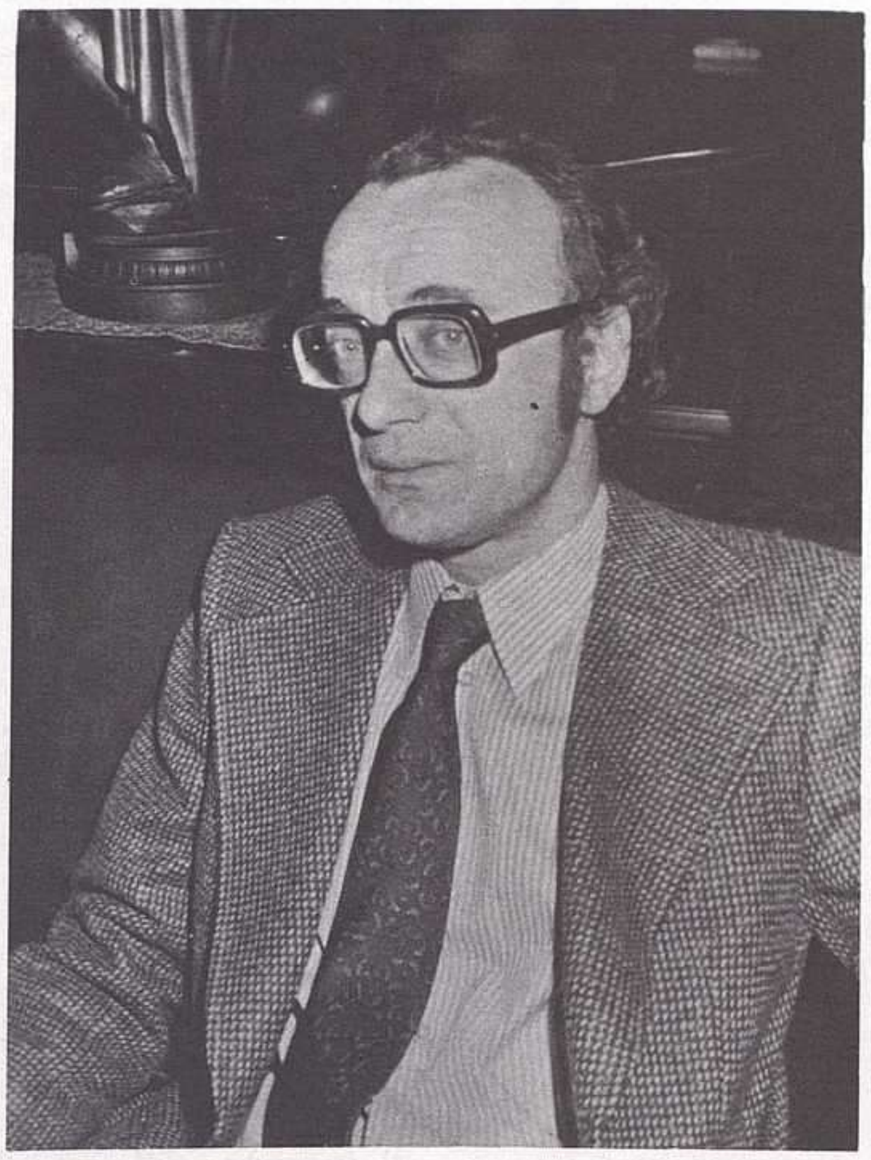
(11).—**Actas del Conservatorio**. Valladolid, 30 de diciembre de 1968.

(12).—**Diario Regional**. Valladolid, 16 de abril de 1968. También en **Memoria de la Universidad de Valladolid, curso 1929-1930**. Valladolid, 1931, pag. 39. A su vez el Historial artístico de García Blanco, del que ya hemos hecho mención, dice a este respecto: «*el 25 de octubre de 1929 por R. O. y en virtud de Concurso, es nombrado Profesor de Música de la Universidad Literaria de Valladolid, cargo que desempeñó hasta 1944, en que renunció voluntariamente*».

(13).—Cartas autógrafas inéditas, de la correspondencia que obra en poder de los herederos de Julián García Blanco (cfr. idem).

(14).—En 1974 Julián García Blanco sale de Valladolid para residir definitivamente en La Coruña.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Brendel: técnica y humanismo a la vez.

ALFRED BRENDEL y el ideal beethoveniano

Por Santiago Martín

BEETHOVEN: Las treinta y dos sonatas para piano y el **Andante favori** Wo 057. Alfred Brendel, piano. Philips 6768 004. Precio oferta: 7410 pts. (13 LPs).

La obra pianística de Beethoven abarca prácticamente toda su vida, más allá del drama de Heilingenstadt y de tantos otros dramas, de forma más continuada que los, por otra parte importantes y significativos cuartetos de cuerda y que las famosas sinfonías, presente en los momentos más definitorios... excepto al final, precisamente. El corpus de sonatas, cuya composición se extiende, al margen de algunas sonatas juveniles sin número de opues, desde 1975 hasta 1822, es decir, cinco años antes de su muerte, constituye un volumen de obras que, por sus características, representa muy bien la evolución personal y estética del genio de Bonn. No es exagerado acaso decir que esta colección de treinta y dos sonatas son una especialíma autobiografía.

Lo primero que hay que recordar de la obra de Beethoven que hoy pueda ser dada a través de los pianos actuales es que precisamente aquellos años vivieron una evolución decisiva de la historia del instrumento en lo referente a sonoridad, extensión, dinámica, pedal, es decir, que convirtieron el pianoforte que conoció Mozart y al que, junto a Haydn, Clementi y otros, tanto aportó, en lo que no es exagerado denominar *otro* instrumento. De todas formas, la especialísima sonoridad alcanzada por Beethoven en sus obras avanzadas corresponde a un momento en que su sordera es muy avanzada o total. Es decir, Beethoven no consiguió escuchar sino acaso en pequeña y poco significativa medida el sonido de los pianos modernos. Tal vez por eso el mismo Brendel escribe en 1966 que aunque «*escuchar a Beethoven en los instrumentos actuales es siempre una especie de transcripción*», en realidad el pensamiento beethoveniano para teclado no ha podido ser bien traducido más que en pianos aún más avanzados: «*Las obras para piano de Beethoven anticipan ampliamente la factura del instrumento. Fue preciso esperar varios decenios después de su muerte para encontrar pianos y pianistas a la altura de la sonata* **Hammerklavier Op. 106**». En efecto, el piano, instrumento solista por excelencia, ha cambiado constitutivamente desde entonces, lo mismo que ha cambiado la orquesta sinfónica y se ha fijado en su punto de evolución de finales del siglo XIX. Pero el pianismo de Beethoven es anticipo y no causa en esa evolución del teclado.

La serie de sonatas de Beethoven se interrumpe en el **Op. 111**. ¿Por qué ahí? No vamos a preguntarnos ahora por qué esa última sonata consta sólo de dos movimientos, como aquel humilde y sabio personaje de Thomas Mann que tanto supo enseñar a Adrián Leverkühn. Acaso la respuesta para ambas preguntas, si la hay, vaya en la misma dirección: no hay un segundo movimiento en el **Op. 111** por la misma razón que ya no hay sonatas. El itinerario ha sido largo, pero ha tocado a su fin. Lo que ahora tenga que decir el genio lo hará mediante la **Missa Solemnis** y la **Novena Sinfonía**, con la tremenda concisión de las **Bagatelas** o en inagotable caudal con las **Variaciones Diabelli**, o, en fin, con la contenida y terrible amargura de los últimos cuartetos.

Si en obras como el **Rondó K. V. 511** de Mozart se advierte ya un claro sentido pianístico prerromántico, nada ha de extrañarnos que desde el principio se plantee Beethoven la búsqueda de su propio camino instrumental según esos principios, sin que la influencia de Haydn y el maestro de Salzburgo deje de ser detectable y completamente lógica. En efecto, la sorpresa mayor que puede llevarse quien acceda a las tres sonatas del **Op. 2** conociendo la obra pianística del Beethoven maduro y su filiación *vienesa* consistirá en comprobar la influencia de la etapa final de los otros dos componentes de esta primera *escuela de Viena* y no el sonido típicamente clasicista que asociamos a sus nombres. Este romanticismo llega a su punto culminante en la famosa **Sonata número 8 Op. 13, Patética**, que ha conocido la popularidad de las salas de conciertos y la preferencia de los registros. Tal vez a partir de este momento pueda hablarse ya de un pianismo posclásico, o al menos de inicio de una etapa de transición que el piano de Beethoven compartirá, no sin *retornos* (**Op. 14** y **Op. 23**), con otras composiciones. Tengamos en cuenta que aún estamos en 1799 —el inicio de los años conyunturales entre los siglos que tan importantes acontecimientos ofrecen a Europa y en que la creatividad del aún joven maestro es especialmente prolífica— y que no ha sido compuesta por Beethoven ninguna sinfonía, ningún cuarteto y sólo dos conciertos... Lo cual es tanto como aceptar que en la obra para teclado había avanzado más que en otros terrenos, y que cuando llegue a estos aún será el discípulo de Haydn que en piano ya le ha dejado atrás. Las sonatas **números 12 Op. 26** (**Marcha Fúnebre**), **13 Op. 27-1** (**Quasi una fantasia**) y **14 Op. 27-2 (Claro de luna)** se cuentan entre lo más popular de Beethoven. Datan de 1800-1801 y aún pertenecen, en el teclado, a cierta exaltación emocional juvenil no embargada todavía por la tragedia explicitada pronto en la intimidad de Heiligenstadt. Desde entonces apenas se permite los retornos y la escritura es más densa y concentrada, las incursiones en otros géneros menudean, sin duda para llevarlos a un nivel semejante al que ya está consiguiendo para el piano. Lo cierto es que

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

una de las obras cumbre de la etapa media de Beethoven, la **Sonata número 21 Op. 53**, **Waldstein**, es ya contemporánea de la **Heroica** y del **Triple Concierto**. La línea es ascendente, insistente y perfeccionadora de una vía que lleva a obras maestras de la grandeza, hondura y virtuosismo de la **Sonata número 23 Op. 57**, **Apassionata**, de 1805.

La sonata moderna ha cuajado ya, con una conquista inaudita del registro y una utilización en nivel de igualdad de la mano izquierda. Por otra parte, ya es inminente el **Cuarto Concierto para piano** y los **Cuartetos Rasumovsky**. Las sonatas comienzan ahora a escasear, como si ese proceso de influencia y potenciación de otros géneros hacia alturas conseguidas en el piano urgiera, hasta el punto de que entre la **Sonata número 23** y la **número 27 Op. 90** hay nueve años de distancia y ya ha sido compuesta la **Octava Sinfonía**, la **Misa en do mayor** y todos los conciertos. Técnica, estética y humanamente la obra más significativa, más intensa, amplia y rica en sentidos de toda la serie es, sin duda, la **Sonata número 29 Op. 106**, **Hammerklavier**, compuesta entre 1817 y 1819. En un largo y densísimo allegro («*dos temas que se oponen, un apretado desarrollo de fugato, una repetición profundamente transformada, tal es la estructura formal, clásica si así lo queremos, del movimiento*», escribe André Boucourechliev) los contrastes dinámicos y de desarrollo exponen una de las partes del drama íntimo y la capacidad expresiva de este ser solitario y dolorosamente distinto. La otra, la del sufrimiento apacible, profundamente sentido, queda reservada al amplio «Adagio sostenuto» cuyos primeros compases parecen presagiar calma y serenidad, pero que en su desarrollo posterior, confiado a contrastes de intesidad y a sutiles cierres y «crescendos», se configura como la expresión del dolor contenido, de la tranquila desesperación —por decirlo así. Después sólo quedan esas tres obras maestras de periodicidad anual, numeradas como **Op. 109, 110** y **111**, tras las que sobreviene el silencio en el género, como si se hubiera alcanzado con ellas el punto más alto de lo sublime, es decir, de la única manera, dolorosa y humana, de rozar lo divino.

BRENDEL Y BEETHOVEN

Para Brendel Beethoven es algo más que un secreto desentrañado, más que unas partituras traducidas a lo más intenso y vivido de la materia sonora. Es algo anterior. Es una vocación. Y, a la vista está, es un logro. Este álbum de Philips nos ofrece la segunda integral de las sonatas beethovenianas llevada a cabo por este autor. La otra, destinada al sello Vox y ahora distribuida en parte entre nosotros por Marfer (Caudal Clásico), se realizó entre 1958 y 1964, y abarcó toda la música pianística, además de las **Sonatas**. Esta se ha grabado durante los años setenta, cuando la madurez técnica y humana de Brendel, unida a su curiosidad intelectual y su capacidad teórica, han brindado la oportunidad de la perfección cálida de esta integral irrepetible.

La reseña de este álbum al que todo el mundo debería acceder se ha hecho teniendo en cuenta algunas visiones beethovenianas de otros maestros que se acercaron íntegramente a ese mundo maravilloso de las treinta y dos sonatas. Se ha hecho así pretendiendo comparar visiones, acercamientos, recreaciones de un cosmos especial. No se ha hecho para comparar calidades, porque el que sabe acercarse a ciertas alturas ya escapa a la contingencia del juicio. Y así, la frescura de Barenboim o el vigor de Backhaus escapan al juicio, si no es juicio saber que por ellos pasa una sabia, correcta, bellísima manera de acceder a Beethoven. Como también escapa la maestría lejana, la musicalidad señera de ese músico que nos ofreció un Beethoven como si fuera *así de natural* interpretarle de ese modo, tan sin que advirtamos la maravilla de un pianismo nítido, terso, claro, a veces brillante, siempre con la profundidad disimulada de quien ha sabido obtener el verdadero sentido de unos pentagramas difíciles y resistentes: nos referimos a la integral que en los años treinta grabó Artur Schnabel y que en Inglaterra reedita ahora EMI. Pero cómo olvidar la extraña —y acaso irregular— segunda traducción de Wilhelm Kempf (todos aseguran que su primera integral era magnífica, y por eso lamento desconocerla), la especial «maniera» del pianismo de Gulda el cálido fluir del siempre joven Arrau, las hasta ahora parciales y profundas maravillas de Ashkenazy (¡qué **Hammerklavier**!) y Gilels.

Aún así, Brendel es otra cosa. Ese teórico que tantas páginas ha dedicado a Beethoven, y a otros autores y temas que le han preocupado, ese instrumentista que nos ha dado un Schubert magistral y que se supera increíblemente a sí mismo en este mundo beethoveniano, este traductor de unas **Variaciones Diabelli** que ya merecieron nuestro elogio y nuestro premio, modestos y escasos frente a su valía, este Alfred Brendel de siempre ha sabido realizar una integral de las sonatas del genio de Bonn, a la altura de la cantidad de cosas que ya se han conseguido en el evolucionar de las interpretaciones de Beethoven. Hemos citado todas esas integrales, como habría que citar los acercamientos a sonatas específicas de Werner Haas, Sviatoslav Richter, Rudolf Serkin o el más grande pianista del siglo XX, Wladimir Horowitz, para comprender que el ciclo de Brendel no ha salido de la nada, que ha tenido en cuenta todo eso, su propia experiencia, sus mil y una lecturas de unas partituras siempre vueltas a desentrañar, nunca agotadas, ofrecidas aquí con toda la grandeza y la poesía que son hoy día posibles.

Esa especial musicalidad, esa claridad de sonido, ese juego de matices y de contrastes, esa marca brendeliana nos ofrece un **Op. 2** sereno, acaso justo en su no mirar ni hacia atrás ni hacia adelante, como pretendiendo obtener la dificilísima esencia del Beethoven que debió componer esas tempranas aunque no primerizas páginas. O como en esas **Patética, Marcha fúnebre, Quasi una fantasia** y **Claro de luna**, en que el pianista evita deliberadamente, acaso con intelectual delectación, con una virtuosa digitación de asombrosa claridad casi *clasicista*, el desmelenamiento propicio en muchos momentos de estas obras. No es que Brendel niegue el romanticismo; simplemente, niega la hipérbole y busca el sentido que a veces se pierde en la acumulación de interpretaciones —y de tópicos— de las grandes obras. Por eso Brendel opone la introspección al gesto, aunque no desaparezca éste, como prefiere el acento matizado al énfasis, la sugerencia a la definición.

Merecería la pena detenerse a comentar, y por supuesto a escuchar, la interpretación que hace Brendel de las sonatas de plena madurez. Por ejemplo, las **números 21** y **23, Waldstein** y **Appassionata**, por poner dos de las más populares. La densidad de la traducción sonora de Brendel va más allá, o se sitúa al margen, del virtuosismo con que por ejemplo un Horowitz, implacable intérprete de la primera de ellas, se enfrenta a este tipo de obras. Brendel es aquí algo más o algo menos que un virtuoso. Es un gran pianista, desde luego, pero en él la técnica es más un supuesto que una evidencia. Su pianismo no es espectáculo, como lo es el de otros sin perder profundidad interpretativa. Su pianismo es evocador, es una creación intelectual, una reflexión sobre la autobiografía beethoveniana. Brendel, al darnos su suave versión del «Andante con moto» de la **Appassionata** o su intensa y medida lectura del «Allegro con brio» de la **Waldstein**, es más un humanista que un técnico. O, en todo caso, nos proporciona, la demostración de lo excepcional: el maridaje del humanista con el virtuoso.

Todo esto queda demostrado en las terribles cuatro sonatas finales, en el recogimiento interiorizado y nunca lastimero del «Adagio sostenuto» de la **Hammerklavier**, en el significativamente brendeliano haz de contrastes de «tempi» en que es rica su versión del **Op. 109**, en la sugestiva musicalidad reservada al «Moderato cantabile» de la **número 31 Op. 110**, en el confiado ánimo del «Adagio» de esa misma obra que pronto se convierte en matizadísimas imitaciones contrapuntísticas —una de las grandes fugas del Beethoven—, la elegante y decidida —nunca impetuosa— entrada del «Maestoso» en el **Op. 111** y su posterior «Allegro» de gracia infinita y sugerentes pausas...

Demasiado sé que estos torpes elogios, estas pálidas imágenes cuya retórica está tan por debajo de su objeto, ni siquiera son lejano reflejo de lo que pretenden encomiar. Pero al menos quedará la sensación de un comentarista desesperado por no poder comunicar hasta qué punto este álbum constituye una deseable obra de arte y es uno de los mejores con que ha tropezado en su labor informativa. Si carece usted de una integral de Beethoven, he aquí la ocasión. Si ya tiene una, aproveche la oportunidad de mejorarla... o completarla. Es justo y exacto, aunque parezca publicidad.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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

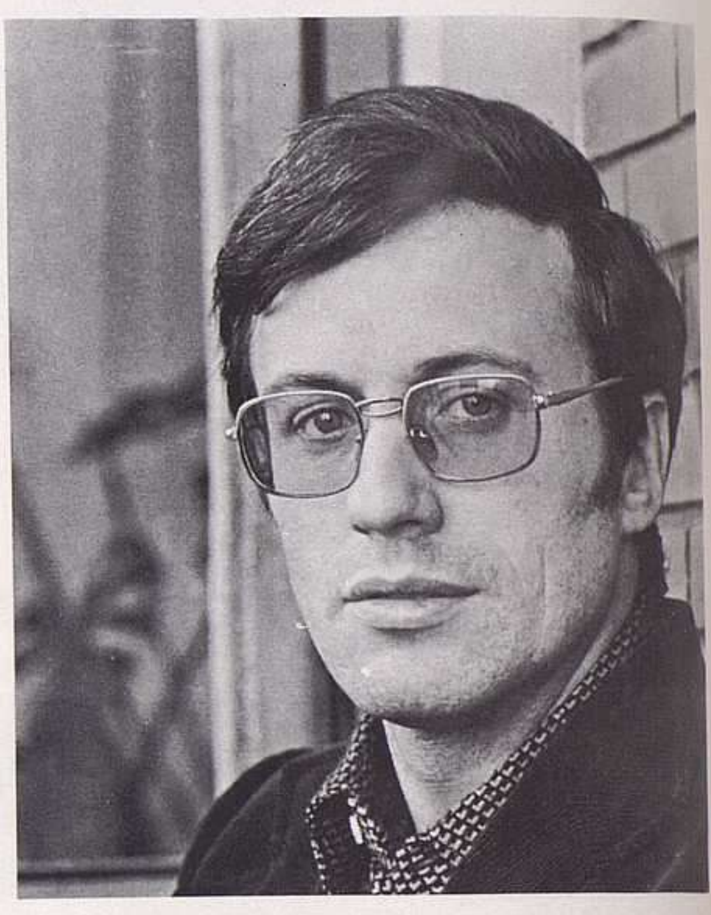
Izquierda: Omega De Ville Quartz. BA 191082. Caja de oro de 18 qtes. Derecha: Omega De Ville Quartz. BA 591100. Caja de oro de 18 qtes.
Modelos registrados.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Música contemporánea

CONSIDERACIONES SOBRE LA COMPOSICION DE UNA SINFONIA

Por Carles Guinovart



La Sinfonía que está previsto programar en la próxima temporada de la Orquesta Ciudad de Barcelona consta de dos movimientos. Esta composición para gran orquesta —de una duración aproximada de veinte minutos— es el resultado de un especial encargo de características particulares. Se trata —cosa insólita (!)— de un encargo privado que me hizo un grupo de melómanos-arquitectos, personas sensibilizadas por los problemas de la creación artística, que han querido contribuir con su patrocinio a la causa de la música contemporánea. El que unas gentes, ciertamente amantes de la música, depositen su confianza en el hacer estético de un músico, es algo a lo que en nuestro país no estamos acostumbrados y es este, a mi modo de ver y por lo espontáneo de la acción, el mejor tributo que puede recibir un compositor en activo.

En mi caso este encargo ha conllevado un encuentro periódico con el grupo no sólo para hablar de la marcha del trabajo sino para hablar de música y de arte hasta el punto de que estos encuentros se convirtieron en auténticas tertulias. Nos lo pasamos muy bien en estas reuniones que hacían recordar, a su manera, lejana y nostálgicamente y salvando todas las distancias, aquel clima bohemio de lo que pudieron ser las tertulias de la época de Schubert, clima fecundo que hoy por desgracia —con el aborregamiento televisivo— se ha ido perdiendo completamente. En ocasiones llegamos incluso a montar un recital comentado en el que María del Carmen, mi mujer e integrante del Trío Bartók de Barcelona, tocaba el piano y todos participaban con las más variadas preguntas.

Recuerdo que en uno de mis informes planteé la cuestión de ¿cómo se escribe hoy una sinfonía? Ello me dio ocasión para hacer un repaso histórico de la especulación tímbrica a lo largo del siglo XX, de cómo se había ampliado el espectro sonoro instrumental y qué repercusiones pudo tener en el tratamiento individualizado de los instrumentos. Toda esta ampliación de la gama añadiría pues nuevos recursos a una escritura orquestal hecha de sutileza, aunque sin olvidar —ya que se dispone de una gran maquinaria de vientos y percusión— los posibles exabruptos de las hipertrofias mahlerianas. De este modo se puede aplicar mejor una auténtica dialéctica de contrastes, un lenguaje que se aprovecha del nuevo concepto tímbrico de la música de hoy. Pero una sinfonía no se explica solamente por el timbre, una sinfonía —y sobre todo si está dedicada a un grupo de arquitectos— ha de poseer una estructura, y yo diría, un tratamiento evolutivo del material de base que justifique su nombre. Ciertamente la música, como, todas las artes, se basa en la relación de sus partes con el todo; y en la música, en tanto que arte del devenir, entran en juego los mecanismos de la memoria y, por ende, todo un concepto filosófico y vivencial que hoy ha de ser tratado con unos medios propios de coherencia y equilibrio.

Se trata pues de encontrar el diálogo con el material que uno se ha (o le han) propuesto, ya que no son los mismos planteamientos los que exigen una escritura orquestal que el que permite el grupo de cualquier otra formación instrumental. Escribir para orquesta tiene sus exigencias y también sus compensaciones, pues, a pesar de su complejidad, la escritura orquestal suele ser agradecida, ya que se mueve en el ámbito de las grandes posibilidades. Todo depende de la mayor o menor pericia del —iba a decir *orquestador* pero prefiero:— compositor, de que su idea sea orquestal, que se ajuste a la naturaleza del medio sonoro elegido. No es lo mismo hacer un óleo, un mural, un *vitrail* o una escultura; así el músico de hoy, al escribir una obra, hace un estudio previo —como el escultor, pongamos por caso— de los elementos que tiene a su disposición y de la naturaleza del medio en el que ha de encajar su idea: de este estudio, de este diálogo entre el mármol y el cincel, entre la maleabilidad de los diferentes instrumentos musicales y la idea del compositor surgirá la obra más o menos lograda.

Desde el punto de vista estético, pasada ya la fiebre de vanguardismo a ultranza (que se había convertido en los años 60 y 70 en una forzada imposición *sine qua non*), se escribe hoy ya libre de prejuicios. Es quizá esto la necesaria adquisición democrática en lo artístico en el seno de la cual pueden convivir todas las tendencias; y esto es un logro verdaderamente importante para el arte actual. A la vanguardia se llega, yo diría, a pesar de uno mismo, por un proceso de consecuencia. Los mayores vanguardistas fueron los que más profundizaron las esencias de su arte hasta descubrir —siguiendo un proceso de causa y efecto— aspectos inéditos que aplicaron a su arte con la emoción de lo desconocido, y convirtieron en revolucionario (Schönberg, Kandinsky). Pero no todo el arte puede ser a priori revolucionario, como premisa incondicional, sino que sólo unos pocos —quizá los que más hayan luchado y estudiado con devoción— encontrarán su particular, grande o pequeña, piedra filosofal.

Todas estas divagaciones pueden servir, espero, para centrar las coordenadas en las que se mueve el compositor y perfilar, aunque sea vagamente, el compromiso latente entre su época y su necesidad de expresión. En la sinfonía —género que debiera ser formalista por antonomasia— se ha pretendido, no obstante, la creación de un mundo efervescente y contemplativo. Por esto arranca a partir de un estado que podría denominarse onírico o inconsciente, una especie de *limbo* sugerido a base de sutiles sonoridades que conducen, a través de una Cábala central (presentación de un elemento rítmico elaborado), al estado agitado de exaltación purificadora en el que se alcanzan, en un movimiento *furioso* los puntos de máxima tensión. Todo el segundo movimiento, por contrapartida, con su cuadrada estructura rítmica a modo de Chacona en la que el factor temporal ocupa un primer plano, simboliza la espera...

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

EL CIUDADANO HERRMANN

Por José Luis Pérez de Arteaga

A Carlos y Pilar Valdemoro

La música para el cine es, en la consideración de muchos melómanos, un subgénero, una *Gebrauchtsmusik* o *música de consumo* que diría Hindemith. Sólo desde hace unos años, el músico de cine empieza a recobrar un puesto en la escala social de los valores sonoros. Quizá, entre otras razones, porque es enrevesado despreciar en bloque a los músicos cineastas sin recordar que Prokofiev, Poulenc, Shostakovich, Vaughan Williams, Copland o Walton han sido también compositores para la pantalla, o sin olvidar que Schönberg, fascinado por las posibilidades del medio, llegó a escribir un **Acompañamiento musical para una escena de cine**, su **Op. 34**, una de sus partituras más sorprendentes. Para los pedantes y trascendentes, vaya también el recordatorio de que todo un señor Adorno —Don Theodor Wisegrund— nos ha dejado un extraordinario librito, escrito en colaboración con Hans Eisler, denominado **Komposition für den Film**, traducido entre nosotros como **El cine y la música** (Ed. Fundamentos, 1976).

Muchos autores *serios* volvieron un día la mirada al cine, ya fuera por motivos económicos o por esa fascinación, que un día comentara Bernaola, derivada del inusual evento de escuchar una música que se acaba de escribir: tal fue el caso de Korngold, Max Steiner o Miklos Rózsa. Otros músicos, sin embargo, se vieron atraídos, magnetizados, por las propiedades singulares de este medio, por el posibilismo que el cine daba a la imaginación: entre otros, este fue el caso de Bernard Herrmann. Como inteligentemente señala Christopher Palmer, «*Herrmann no venía del Tin Pan Alley o de Broadway cuando llegó a Hollywood, sino del Carnegie Hall, y, lo que es más insólito y conflictivo, insistió en llevar el Carnegie Hall y su nivel de integridad a los estudios de cine*».

Había nacido en Nueva York en 1911, había estudiado en la Juilliard School con Bernard Wagenaar y en la universidad con Percy Grainger. Se había hecho, siendo ya estudiante, buen amigo de Ives. Había fundado, a los veinte años, la Nueva Orquesta de Cámara de Nueva York. La Columbia Broadcasting System le había nombrado director musical a los ventitres años, en 1934. Y entonces apareció Orson Welles.

Con el entonces igualmente joven autor de **Sed de mal**, vino la colaboración para el teatro radiofónico, el Mercury Theatre, con el susto a América de **La Guerra de los Mundos**, y ello sin abandonar su actividad sinfónica: Sir John Barbirolli estrenó en 1940, con la Filarmónica de Nueva York, su cantata **Moby Dick**, mientras Herrmann daba a conocer con la misma orquesta obras de Ives, Grainger, Cowell o Shostakovich. En su itinerario compositivo vendrían más tarde, dentro del *genero serio*, su ópera **Cumbres borrascosas**, su **Quinteto con clarinete**, la **Sinfonía**, el **Cuarteto «Echoes»**, el ciclo **Fantasticks** o el **Nocturno y Scherzo** para orquesta. En 1941, Welles le llamó a Hollywood para que pusiera música a **Ciudadano Kane**: con esta película se iniciaba su asociación con el cinema, que se prolongaría durante más de treinta y cinco años.

Con Welles, como director o intérprete, llegarían después **The Magnificent Ambersons** y **Jane Eyre**. Con Robert Wise, uno de los films pioneros del género ciencia-ficción, **Ultimatum a la tierra**, de 1951. En 1955 comienza la fructífera colaboración con Alfred Hitchcock: **Pero, ¿quién mató a Harry?** (1955), **El hombre que sabía demasiado** (1956), **Falso culpable** (1957), la gran triología formada por **Vértigo (1958), Con la muerte en los talones** (1959) y **Psicosis** (1960), **Los pájaros** (1963) —que no tiene música, pero cuya banda sonora fue concebida por Herrmann—, **Marnie la ladrona** (1964) y, finalmente, la ruptura en 1966, al rechazar el estudio la partitura escrita por el músico para **Cortina rasgada**. Un año después, ya instalado en Europa, escribe para Truffaut la música de **Farenheit 451**, con prolongación en el 69 a **La novia vestía de negro** del mismo autor. Su salud, muy quebrantada, le obliga a abandonar otros compromisos, pero no resiste las llamadas de Martin Scorsese o Brian de Palma, más jóvenes y decididos admiradores de sus obras: para el segundo compone las bandas sonoras de **Sisters** (1974) y **Fascinación** (1975), para Scorsese escribe el fondo musical de **Taxi Driver**, que habrá de ser su última obra; en la Nochevieja de 1976, unas horas después de concluir la grabación de dicha música, fallece en Nueva York, contando sesenta y cinco años.

¡Cuántas escenas inolvidables van unidas, ya para siempre, a la música de Herrmann! ¿Cómo olvidar los tétricos *graznidos* de los violines que acompañan al más famoso asesinato de la historia de la cinematografía, el de Janet Leight bajo la ducha en **Psicosis**? ¿Y el «ballet» de los xilófonos durante la lucha de Kervin Mathews con el esqueleto en **The Seventh Voyage of Simbad**? ¿O las trece arpas que anuncian la salida del sol a través del monte Scartaris en **Viaje al centro de la tierra**? Una palabra surge espontaneamente ante estas evocaciones: imaginación. Pocas veces un artista ha dejado fluir su fantasía con tanta controlada libertad como «Benny» Herrmann hiciera en su música.

Los films para Hitchcok marcan la línea axial de la carrera de nuestro personaje. Se publica ahora en España la música de **Con la muerte en los talones** (Unicorn DKP 9000). Con la misma empresa grabó el propio Herrmann toda la música escrita para **Psicosis** (RHS 336). Sólo una pieza de la trilogía no está a disposición de auditores europeos, **Vértigo**, cuya banda sonora original editara Philips/Mercury en Estados Unidos en 1978 (SRI 75117). Por una vez, no es el compositor quien dirige, sino otro excelente músico de cine. Muir Mathieson. El disco reprocesado recoge con extraordinaria fidelidad las texturas de la singular partitura, a mitad de camino entre el más descarado neorromanticismo y cierta perversidad gótica, que nace de la misma combinación politonal: los acordes de Re mayor y Mi bemol menor, con su derivación por escalas girando en torno a la nota central de las dos triádas, un enharmónico Fa sostenido-Sol bemol. Facetas como el ritmo de Habanera vinculado a la figura de Madeleine, transformado luego en motivo de las pesadillas de Scottie (Kim Novak y James Stewart en la película), el tema del amor que va buscando su culminación a lo largo del film y que procede de la descomposición descendente de los dos acordes citados, o el histérico clarinete que simboliza el temor a la altura de Scottie, son aspectos del estricto sentido operativo con que Herrmann elaboraba su música. Y es que a la palabra *imaginación* siempre supo unir la más severa honestidad profesional, resumida en su escueto credo «*Film composer? I love films. I love music. Why not?*»

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

Desde los más sencillos aparatos hasta los modelos más sofisticados 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

Ensayo discográfico

LOS CONCIERTOS PARA VIOLIN

Por Santiago Martín Bermúdez

Hablar de concierto es referirse a cierta forma que se inventa por los tiempos del clasicismo vienés y que cristaliza en el primer romanticismo. De igual modo, entendemos por orquesta ese producto paulatinamente conformado en el mismo período y llamado a un gran crecimiento en el siglo XIX (recordemos los reproches del «*lobo esteparío*» de Hesse a Brahms y Wagner por su «*excesiva orquestación*»). Ambos tienen sus orígenes en períodos anteriores, pero no importa demasiado a las sensibilidades del público filarmónico, que sólo con carácter secundario —y no siempre— vuelve sus ojos a las formaciones orquestales y las fórmulas concertantes del Barroco. La orquesta formada en el pasado siglo es el elemento multipresente en las preferencias musicales de los presupuestos, de los públicos de conciertos y de la gran mayoría de los discófilos. Es de notar que esas formaciones ignoran necesariamente toda música anterior a la segunda mitad del siglo XVIII y, al margen de la música de cámara, mucho de lo más interesante del siglo XX. En este caso, el medio —la gran orquesta sinfónica— condiciona fuertemente el mensaje, el repertorio clásico y romántico o la asimilación a sus modos de hacer, a menudo inadecuados, de parte del repertorio restante. En nuestras salas de conciertos hemos podido escuchar una sinfonía inicial de Haydn con el conjunto reforzado al cuádruple o más, Pasiones de Bach hiperrománticas, Vivaldis para gran orquesta... Por eso, si queremos hablar de conciertos nos referiremos fundamentalmente a ese repertorio para solista y orquesta que se da en nuestras salas habitualmente, formado por una buena cantidad de obras maestras que garantizan su longevidad ante los públicos.

Pero «concierto» quiere decir, sobre todo, concierto para piano. El creador del concierto moderno es, sin ningún género de dudas, Mozart, que bien pronto marginó el violín, su instrumento inicial. —ahí están sus cinco bellísimos y juveniles conciertos para violín y orquesta—, para dedicar al pianoforte naciente su voluntad creativa e investigadora. La serie de sonatas para piano solo, la música para piano a cuatro manos y los veintitantos conciertos suponen una aportación en que las posibilidades del teclado alcanzan un enorme nivel de conciencia *posible* para la época. La labor la completará Beethoven con uno de sus más grandes legados, la colección de treinta y dos sonatas. En cuanto a los conciertos, sólo compuso cinco y el último es contemporáneo de la **Sexta Sinfonía**, es decir, aún queda por componer mucho del mejor Beethoven. A Brahms le bastará con menor labor pianística y con sólo dos conciertos. Es de notar que la herencia sinfónica proveniente de Haydn también tenderá a una progresiva concentración, independientemente de las grandes aportaciones de Bruckner o Mahler, últimos gigantes del género.

Para lo que nos interesa, los ocho o diez conciertos finales de Mozart significan la cristalización del concierto moderno para solista y orquesta. El camino está preparado para que se aplique esa fórmula a otros instrumentos solistas. Al violín, objeto de nuestra atención hoy, dedicará Beethoven la primera gran pieza de la historia en la especialidad. Casi al mismo tiempo, Paganini ofrecía sus piezas concertantes donde la espectacularidad en la ejecución, la facilidad —e incluso pobreza— de la melodía y la dificultad de la *interpretación* evidenciaban uno de los peligros del género, que no era inédito, ni mucho menos.

VIOLINES BARROCOS

Ahí radica una de las polémicas de menos interés sobre los orígenes del concierto. ¿Se origina éste por el deseo de notoriedad de un solista que se sabe superior al grupo orquestal? Tras esa hipótesis subyace la convicción de la desigualdad radical de los seres humanos, que parece defender Antony Hopkins en el prefacio a su libro **Talking about concertos**. No creo que las virguerías de los Paganini o los Rachmaninov necesiten más justificación teórica. Desde luego, los conciertos con altura artística requieren de otro tipo de justificación o, mejor aún, de ninguna. El concierto barroco se va conformando poco a poco al mismo tiempo —aunque no haya una necesaria relación de causa y efecto— que el público va sustituyendo a los señores en el patronazgo de las artes. El siglo XVIII es la larga centuria que presencia el tránsito y Beethoven será uno de los últimos compositores *vasallos* con evidentes rasgos de creador moderno. Público quiere decir, sobre todo, público burgués ilustrado, las nuevas clases dominantes conductoras del pleno capitalismo de ese tiempo. Pues bien, durante todo el siglo XVIII convivirán las obras destinadas al municipio o a los señores —las **Cantatas** de Bach, las **Sinfonías** de Haydn— y las realizadas con la vista puesta en el público y para su ejecución entre amigos, como los conciertos de los grandes maestros del Barroco. Las obras del género llevadas a cabo por Bach suponían una actividad privada en muchos aspectos, marginal a su dedicación profesional propiamente dicha. Aparte de su amplia colección de conciertos para clave, escribió Bach unos cuantos para uno o dos violines. El caso de Vivaldi es diferente. Representante también de esta época del «bajo continuo» escribe numerosas piezas concertantes, en su inmensa mayoría para uno o más violines. Tal vez sea necesario advertir que el «violín» de entonces no es exactamente el mismo instrumento de ahora y que sólo en nuestros días comienzan los intérpretes a acercarse problemáticamente a lo que aún puede recuperarse de autenticidad interpretativa. Baste comparar las interpretaciones fonográficas de los **Concerti Grossi Op. 8** de Vivaldi —que incluyen las famosas **Estaciones**— según las vean I Virtuosi di Roma, I Musici, I Solisti Veneti... o el Concentus Musicus de Harnoncourt, para comprender cuánto hay de discutible en una dogmática interpretativa de este tipo de música y qué amplio margen dan estas bellas y ambiguas partituras al concurso insoslayable del talento, la

Stern con Bernstein y Ormandy, nada digno de destacar.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

imaginación y la capacidad investigadora del conjunto.

Esta ocasional muestra de grabaciones nos aporta dos LPs con obras concertantes para violín de Bach y Vivaldi. La interpretación con instrumentos originales está ausente, pero son dos ejemplos de lo bien y lo mal que puede resultar el acercamiento tradicional. Stern, Bernstein y los miembros aquí presentes de las Sinfónica de Londres y Filarmónica de Nueva York no están acostumbrados a este repertorio y tienden, precisamente, a hacerlo como si fuera *el otro*. Lo que no es sólo erróneo e inadecuado, sino —al menos en este caso— también feo. El encanto del violín barroco no es el de esta grabación de CBS, ya añeja, pero sí lo es el de la de Hispavox a cargo de I Solisti Veneti dirigidos por Claudio Scimone, ese gran especialista en los venecianos del Barroco tardío. Como muchos de los suyos, es un bellísimo disco, con dos solistas de talla: Marco Fornaciari en uno de los cinco «concerti» y Piero Toso en los otros cuatro.

LOS GRANDES CONCIERTOS CLASICOS

Ya hemos dicho que el clasicismo vienés es la época en que se configura el concierto tal como lo conocemos. Pero en la especialidad violinística es preciso esperar el **Op. 61** de Beethoven para reconocer una obra maestra. El concierto de Beethoven, como suyo, es uno de los grandes del repertorio y su dimensión poética —muy propia de los conciertos para violín— es de las más delicadas y sutiles. Del mismo año que la segunda versión de **Leonora**, la **Cuarta Sinfonía** y los **Cuartetos Rasumovsky**, sólo le queda por componer el último **Concierto para piano** y la **Fantasía Coral** en materia de obra concertante. Período inmediatamente anterior a la **Quinta Sinfonía**, pareciera que la obra de 1806 fuera un remanso de vigorosa poesía en un rincón, por otra parte nada marginal, de una Europa turbulenta. Lo cierto es que Viena conocerá pronto el asedio y la obra de Beethoven, sin que queramos relacionarlo, la llamada del destino y la potencia del **Emperador**.

Desgraciadamente el Beethoven de Bernstein en 1959 no es el de hoy día, ni aquel violín de Stern aportaba algo o igualaba siquiera a los ya entonces conocidos —sin necesidad de acudir al pavoroso nombre de Menuhin con Furtwängler— ni tampoco a los que desde entonces insistieron impenitentemente en esta obra, una de las más grabadas de la historia del disco y que no pretendo descubrir a ustedes a estas alturas.

El de Brahms es tal vez el concierto por excelencia del siglo XIX, dentro de la especialidad violinística. La existencia de los de Berg y Bartók nos hace ser prudentes en una mayor adjudicación de gloria. Como en muchas de las obras de este genio hamburgués —**Primer Concierto de piano, Primera Sinfonía, Requiem**— el protagonista es el sutíl contraste entre la suave sugerencia melódica y la fuerte proposición de los elementos concertantes, la delicadeza y el vigor, el «piano» y el «forte», el «solo» y el «tutti». Y esa es la clave de un discurso musical donde lo sugerente y lo manifiesto se entreveran, se potencian y crean una de las obras más ricas y contrastadas del repertorio sinfónico.

Obra cada vez más grabada conforme a la progresiva valoración de su superioridad, el azar nos ofrece dos versiones en tan corta anarquía. En ambas el solista —perfecto conocedor de la obra y esos sus constitutivos cambios y contrastes— parece tirar de un acompañamiento orquestal no siempre convencido. Ambas interpretaciones son satisfactorias en general, aunque menos de director —Ormandy y Barenboim— que de solistas —Stern y Zukermann. Lo que no impide que, al margen de la referencia Perlman-Giulini, puedan ser consideradas bellas lecturas (mejor el Barenboim actual que el Bernstein de hace veintitantos años) del que es por derecho gran concierto clásico-romántico para violín y orquesta.

Stern, ahora en compañía de Ormandy, se encuentra a gusto con Tchaikovsky y Mendelssohn, autores de los otros dos conciertos decimonónicos más frecuentes en el repertorio. El de Tchaikovsky, de 1879, es una de sus obras orquestales más ponderadas, ricas y sutiles y, al contrario que las sinfonías, equilibrada, sin sobra y sin tacha: una de sus indiscutibles obras maestras. El de Mendelssohn, de 1845, es su segunda aportación a la especialidad. Obra de concentrado lirismo, de belleza serena y fácil melodía, ocupa un lugar muy destacado en la obra del delicado y profundo autor de las **Romanzas sin palabras.**

De 1958 data la grabación de los **Op. 35** y **64** de tan diferentes autores. No es que sean versiones de referencia, ni mucho menos, pero saben recoger buena parte de ese encanto violinístico que queremos recorrer. Mejor Stern que Ormandy, esto apenas se encuentra a la altura en pasajes como el bellísimo «Andante» del **Concierto** de Tchaikovsky, donde demuestra incapacidad para los pasajes más líricos, aunque poco más adelante utilice excesiva y poco matizada energía para el «Finale» y su coda. Mejor Ormandy en Mendelssohn, aunque sólo merezca el calificativo de acompañamiento, pues aquí quien es destacable es sobre todo Stern, que nos ofrece su acaso mejor interpretación de esta serie de LPs que ofrece CBS. Agil y lírico en los movimientos extremos, sugerente y poético en ambos «Andantes», con esa perfección técnica que nunca se le puede negar, Stern actúa aquí como un maestro, es decir, como un gran artista.

El de Dvorak es un concierto cuyo destino está en ser cada vez más escuchado a cargo de las orquestas sinfónicas y los mejores solistas. No es extraño que una de sus mejores grabaciones corra a cargo de sus compatriotas Karel Ancerl y Josef Suk, pero el futuro inmediato acaso nos reserve sucesivas grabaciones debidas a nombres más occidentales. Como es el caso de los americanos que firman esta ya histórico registro de EMI (1958), que incluye también una rareza digna de agradecerse, el **Concierto para violín** de Glazunov. Tanto el de Dvorak (1879, el mismo año que el de Tchaikovsky) como el de Glazunov (muy tardío, 1904, año de la muerte de Dvorak) pertenecen a ese tipo de música deliberadamente nacionalista y romántica y que en ambos casos responde a una tradición fuerte y reciente —la línea posterior a Smetana y la subsiguiente al Grupo de los Cinco. Ambos utilizan temas de carácter autóctono, aunque, desde luego, sin el rigor investigador y creativo con que lo hará la generación pronto activa de los Bartók y los Kodály. El de Dvorak merece acaso —sin desconocer los méritos del de Glazunov— el tercer puesto en esta serie de grandes clásicos, tras Brahms y Beethoven y antes que Mendelssohn y Tchaikovsky. Las interpretaciones de Nathan Milstein y la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh dirigida por William Stenberg son ya legendarias. Nos encontramos aquí ante una de esas reediciones de discos históricos por las que muchos melómanos suspiran durante años. Publicado en Acorde, el sello económico de EMI, es un ejemplo de la magnífica función que pueden cumplir estas series en el mercado fonográfico; uno de los discos más recomendables de esta pequeña colección.

El azar nos proporciona un brillante y sugestivo cierre para esta serie atractiva y desigual: el **Concierto para violín** de Sir Edward Elgar, que data de 1910. No creo que debamos escandalizarnos ante el epigonismo hiperromántico de Elgar porque componga esta decimonónica página cuando Schönberg ya ha

El violinista Isaac Stern.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

estrenado su **Sinfonía de cámara, Op. 9**. Como no nos debe chocar la contemporaneidad del **Turandot** de Puccini y el **Quinteto de viento** del vienés. Lo que importan son los resultados, y cabe remarcar que el concierto de Elgar no es, ni mucho menos, una página de Rachamaninov. Brillante, sí, pero no burdamente enfática; con bella línea melódica, pero sin facilonería ni banalidad; epígona, pero no servil. El triste «Allegro» que encabeza la serie de tres movimientos parece un lamento por ese tiempo perdido al que pertenece el mundo musical —acaso no sólo musical— de Sir Edward, con su momentánea lucha y su pronta renuncia. Por eso la delicada melancolía del «Andante» no ofrece ningún contraste duro y el movimiento parece una prolongación más lenta del clima propio del anterior. En las bellísimas frases del final del «Andante», el violín desarrolla la más importante melodía de todo el concierto, con sugestivo acompañamiento en piano de la orquesta. El contraste se reserva para el «Allegro molto», donde vigor es todo lo contrario a brutalidad. También parece presente aquí la renuncia e incluso el dolor, pero en la forma del excitado canto del cisne, a veces de resonancias brahmsianas, lírico y dramático, interiorizado y gesticulante. La dramática vicisitud de este movimiento final le convierte en el más amplio de la obra, donde *suceden* más cosas, donde el último esfuerzo aboca al final de serena grandeza que es la «coda». La interpretación, a cargo de la gran violinista Ida Haendel y el concurso en el podio del veterano Sir Adrian Boult al frente de la Filarmónica de Londres, es ejemplar y *auténtica*. Es uno de los mejores discos de esta serie, con una obra poco corriente, interpretada con la maestría, la delicadeza y la interiorización que la obra pide no ya a gritos, sino con sentida intensidad. Además, si nos ponemos los cascos escucharemos la respiración de sir Adrian en los momentos *fuertes* de la obra: ¿se puede pedir más?

La selección de títulos, hasta el momento, ha sido más o menos completa. Están las más grandes composiciones del romanticismo y sólo faltan algunas menores, como el **Concierto** de Bruch (1868). Dentro del nacionalismo está ausente el **Concierto** de Sibelius (1903-1905), que considero de mucho menor interés que sus **Sinfonías** y que acaso deba su fama a la unión de la espectacularización de su ejecución con el nombre de su autor. Tampoco tenemos —«last but not least»— la bella página de Nielsen, posterior en un año al **Concierto** de Elgar. Como vemos, la actitud de los compositores románticos hacia el género concertante para violín fue, casi siempre, de incursión ejemplar e irrepetida. Esta característica será también propia de los autores del siglo XX, aunque con más excepciones. En todo caso, suele recordarse de cada uno de ellos *el* concierto para violín por excelencia que ofrecieron dentro de una corta serie que sólo a veces abarca dos o tres.

CONCIERTOS DE NUESTRO SIGLO

Es curioso constatar hasta qué punto la mayoría de los nombres que en música significan *gozne, transición*, que anuncian un tiempo nuevo, provienen de ámbitos musicales marginales: Bartók y Stravinsky, desde luego, pero también Ives, Scriabin, Nielsen, Janacek... y Szymanowski. Este último, polaco, nacionalista y emigrante, compuso un par de conciertos para violín que ilustran esta característica suya. Líricos y poderosos, de belleza exótica y sugerente, forman un álbum de EMI de poderoso atractivo y originalidad.

El primero, **Op. 35**, es en realidad una rapsodia de carácter concertante, en un solo movimiento. Se caracteriza por la gran belleza melódica de sus temas y el carácter fuertemente contrastado de la composición en sus aspectos dinámico, armónico y de «tempi», contrastes que conducen a un discreto contenido final. Dentro de la tradición nacionalista, utiliza temas de aspecto folklórico. En el segundo, **Op. 61**, la forma es también rapsódica e ininterrumpida, en una deliberada renuncia a las tradiciones formales del género. El encendido lirismo de solista y orquesta alcanza a menudo los límites de lo dramático, como en cierto pasaje a los pocos minutos del comienzo en que la orquesta, en «tutti», sustituye al solista en un clima en «forte» cuya tensión cede a un pasaje de serenidad y belleza que en seguida vuelve a ser concertante. Como el primero, este concierto presenta fuertes contrastes en los «tempi» y en las gamas dinámicas. La escritura violinística suele ir normalmente por el agudo en una deliberada búsqueda de la voz específica del instrumento en el ámbito de las notas altas. La «Cadencia» ilustra tal aspecto del tratamiento de la parte solista. También en esta obra hay elementos de procedencia o vocación folklórica, como el súbito y violento desarrollo posterior a la «Cadencia». La espectacular «Coda» contrastada con la del concierto anterior. La interpretación de solista y orquesta —Konstanty Kulka y la Nacional de la Radio Polaca dirigida por Jerzy Maksymiuk— es excelente: expresivos, líricos, convincentes, enfáticos, coloristas, recrean el especial cosmos sonoro de su compatriota con emoción y exactitud. Un registro absolutamente recomendable.

Un disco sensacional de Deutsche Grammophon ofrece dos piezas características del siglo en la especialidad: los conciertos de Berg y Stravinsky. Del primero hemos hablado en alguna ocasión (RITMO, abril de 1979), pero aún no se había comercializado esta grabación. Al segundo nos hemos referido como una pieza característica del clasicismo stravinskiano (RITMO, marzo de 1981), y hemos recomendado esta grabación. Al ser el de Berg el concierto violinístico más indiscutiblemente grande de todo el siglo XX y uno de los más conocidos, no creemos que sea necesario hacer una referencia que no podría sino ser breve. Baste indicar que la doble incursión de Perlman, uno de los mejores violinistas del momento, acompañado por Ozawa y la Sinfónica de Boston, es de un nivel altísimo, una verdadera obra de arte, acaso el mejor de estos trece LPs. No es fácil decir cuál de los dos conciertos está mejor interpretado, ya que siempre creemos que el mejor es el que acabamos de escuchar.

El de Berg aparece también en otro registro (CBS) de esta colección y de él se puede decir, por el contrario, que es el peor de toda la serie. En efecto, Stern realiza una mediocre interpretación de tan bellísima pieza, horriblemente acompañado por la Filarmónica de Nueva York de Bernstein. Escúchese la deslabazada entrada del segundo movimiento, que arruina el dramático vigor de la página. Si este disco tiene algún interés es porque incluye una grabación posterior, mejor interpretada por el mismo equipo, de una «rara avis», el **Concierto** de Samuel Barber, característico de su etapa juvenil de carácter netamente romántico. No es una pieza extraordinaria, pero se puede escuchar incluso con interés su abundamiento en las fórmulas (a veces, trucos) del concierto romántico.

Junto al concierto de Berg sólo situaría otros dos entre los del siglo XX, y tal vez sea demasiado decir. No por eso menospreciamos aquéllos ya vistos y otros que será preciso al menos mencionar. Aquéllos son el de Bartók (1938) y el **Op. 99** de Shostakovich (1947-1955), la primera de sus dos creaciones en la especialidad.

El de Bartók nos lo presenta CBS no como realidad, sino como promesa condicionada de publicación en España. Tal vez su aparición tenga lugar en este año del centenario. Es de notar que se trata de una de las mejores lecturas del concierto, lo que es especialmente encomiable en esta obra redonda, quinta esencia del «folklore imaginario» de Bartók y acaso su obra concertante más conseguida en conjunto. Obra no excesivamente grabada pese a su importancia, su programación en las salas de conciertos es cada vez más frecuente, tal vez el más solicitado entre los conciertos

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

para violín del siglo XX. Zukerman es un gran solista que ha comprendido muy bien la especialísima poética de esta partitura, no ya por la dificultad de su ejecución, sino por la importancia de la traducción en sonido de esta obra tan significativa de la etapa europea final de Bartók, ocntemporánea de la **Música para cuerda, percusión y celesta**, el **Divertimento**, la **Sonata para dos pianos y percusión**, los dos cuartetos finales, las últimas piezas del **Microcosmos**... Es decir, del momento de culminación creativa de Bartók, uno de los verdaderamente grandes de la composición de nuestro siglo. El acompañamiento de Zubin Mehta al frente de la Filarmónica de Los Angeles es uno de los grandes logros discográficos de este director, de características karajanianas.

El concierto de Shostakovich es una de las obras características de este autor soviético, amante de la libertad y enemigo de la imposición, acaso por conocer ambas. El **Concierto para violín Op. 99** Es una obra que se estrena cuando, aparte del mismo Shostakovich, sólo queda Stravinsky vivo entre los grandes de la primera mitad del siglo, pero también cuando ya ha muerto Stalin y no podía darle consejos estéticos como antaño. ¿Obra característica hemos dicho? Por completo. Un primer movimiento lírico, segundo bromista y folklórico, un tercero de exaltada e interiorizada poesía, y una magistral, diversa y vivaz recapitulación. Las dos vocaciones fundamentales de este músico, el lirismo y la broma, están presentes. El lirismo es maduro, intenso, de altos vuelos. La broma es a veces relajada, a veces sarcástica, nunca inocente. La broma del joven Shostakovich había sido la broma de la libertad (**La Nariz**), mientras que la del maduro y más aún la del *viejo* (**Sinfonía número 13**), tiene la ironía como refugio o como costumbre.

El disco interpretado por el solista José Francisco del Castillo, acompañado por Georg W. Schmoehe al frente de la llamada Sinfónica de Venezuela es, me temo, inencontrable en nuestro mercado, pero ha sido enviado a la redacción para su reseña y le hemos incluído en esta serie de obras concertantes para violín. La interpretación del violinista es magnífica y el registro está hecho en base a primar su intervención, aún a costa del sonido de la orquesta, Schmoehe, que es un director que ya conocemos aquí al frente de la Sinfónica de la RTVE, realiza un acompañamiento eficaz y a veces brillantísimo con esa orquesta, para nosotros, recién conocida. La dificultad de consecución de atmósfera y estilo, muy propios de esta obra, están bordeados aquí con gracia y sabiduría que sobrepasan lo meramente técnico. Ha sido una sorpresa este Shostakovich que no viene avalando por esos nombres reconocidos que hemos manejado en estas líneas, pero su logro es constatable junto a ellos. Si pudiera conseguirse este registro en España, no dudaríamos en recomendarlo.

Con ésto, la selección ha terminado. Tal vez hubiera sido más completa de incluir la obra de Schönberg, la de Hindemith y algunas de las de Prokofiev, pero al menos hemos tenido lo principal, más algún ejemplo *lujoso* y un original regalo. Por lo demás, escritas estas líneas a los pocos meses del estreno en Madrid del **Concierto para violín** de Cristóbal Halffter, podemos esperar que la tradición y creatividad en el repertorio no cesen nunca del todo e incluso cobren nuevo auge. El *antidivismo* de comienzos del siglo XX presagiaba malos momentos al género «concerto», y sin embargo ahí están todas las obras, tonales o no, especialmente las dedicadas al violín. Maximalismos como éste o como el de Hopkins citado al principio explican, pero desconocen, la realidad de un género a una de cuyas partes del repertorio hemos dedicado hoy preferente atención.

REFERENCIAS

R **VIVALDI: Cinque Concerti per violino**. Piero Toso y Marco Fornaciari, solistas. I Solisti Veneti: Scimone. Hispavox-Erato S 60.540.

Nada de verdadero carácter extraordinario en los cinco discos de Stern en CBS-Maestro, aunque los puntos más altos y más bajos, respectivamente, sean Mendelssohn-Tchaikovsky y Berg-Bach.

BACH: Conciertos violín BWV 1041 y 1041. Concierto violín y oboe BWV 1960. No figura solista de oboe, Gomberg, Sinfónica de Londres y Filarmónica de Nueva York. Stern, solista Gomberg. Stern y Bernstein, directores, respectivamente. CBS-Maestro 61940.

BEETHOVEN: Op. 61, Stern-Filarmónica Nueva York-Bernstein. CBS Maestro 61941.

BRAHMS: Op. 77. Stern-Filadelfia-Ormandy. CBS Maestro 61943.

MENDELSSOHN: Op. 64. TCHAIKOVSKY: Op. 35. Stern-Fidaldelfia-Ormandy. CBS Maestro 61942.

BERG Y BARBER: Conciertos violín. Stern-Filarmónica Nueva York-Bernstein. CBS Maestro 61939.

BRAHMS. Concierto violín Op. 77. Zukerman-Orquesta de París-Barenboim. Deutsche Grammophon 25 31 051.

R **DVORAK: Concierto violín Op. 53 GLAZUNOV: Concierto violín Op. 82.** Sinfónica de Pittsburgh: Steinberg. Milstein, solista. EMI-Acorde 10C 037085135.

R **ELGAR: Concierto violín Op. 61**. Filarmónica de Londres: Boult. Ida Haendel, solista. EMI-Angel 10C 065-006 768.

R **BERG y STRAVINSKY: Conciertos para violín.** Perlman-Sinfónica de Boston-Ozawa. Deutsche Grammophon 2531 110.

R **SZYMANOWSKI: Conciertos para violín 1 y 2.** Orquesta Nacional de la Radio Polaca: Jerzy Maksymiuk, director. Konstanty Kulka, solista. EMI-Angel 10C 067-003597.

R **BARTOK: Concierto violín número 2.** Filarmónica de los Angeles: Mehta. Pinchas Zukerman, solista. CBS Master Works 35156.

R **SHOSTAKOVICH: Concierto violín Op. 99.** Sinfónica de Venezuela: Georg W. Schmoehe, director. José Francisco del Castillo, solista. Fundación Mito Juan Pro Musica (Edición venezolana).

En Bach son recomendables los incluídos en la Edición Bach, de Archiv, que también es localizable en un solo LP: Capella Académica Viena, Meskus. De Beethoven hay muchas versiones, pero acaso ninguna como la antigua de Menuhin-Furtwängler (EMI). De Brahms la referencia es, sin duda, Perlman-Giulini (EMI), y se le puede equiparar la soberbia versión Szeryng-Haitink. De Berg, aparte de la incluída aquí de Perlman y Ozawa, la de Grumiaux-Markevich (Philips), no publicada en España, pero prevista su publicación por la Enciclopedia Salvat que acaba de aparecer. De Dvorak es excelente la lectura Suk-Ancerl (Discophon-Supraphon), aunque en nuestro país el prensado es deficiente. De Szymanowski hay un primer concierto de gran calidad: Krenz dirige la Filarmónica Checa con el solista Shizuka Ishikawa (Discophon-Supraphon); incluye el concierto número uno de Prokofiev. El de Bartók ofrece buenas versiones de Szeryng-Haitink (Philips), Gertler-Ancerl (Discophon-Supraphon) y Denes-Ervin (Hungaroton-Hispavox: Edición Bartók). El de Shostakovich está muy bien traducido por sus creadores Oistrakh-Mitropoulos (CBS) o por el tamdem Telefsen-Bertini (Basf).

Lo mejor de esta lista es, sin duda, el Berg y el Stravinsky de Perlman-Ozawa, el Bartók de Zukerman-Mehta y el álbum Szymanowski.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Crítica discográfica

BACH: Conciertos de Brandeburgo. Orquesta del Festival de Bach.Yehudi Menuhin, director. EMI «Acorde», 037-000172 (Vol. I: Nos. 1, 2 y 3 BWV 1046-1048). EMI «Acorde», 037-000173 (Vol. II: Nos. 4, 5 y 6 BWV 1049-1051).

Reedita ahora EMI, en dos discos de serie económica, la famosa interpretación de los **Conciertos de Brandeburgo** que Yehudi Menuhin grabó en 1959. Se trata, pues, de una versión que hay que juzgar conforme al tiempo en que se registró y no comparándola con los frutos de las investigaciones autenticistas del barroco, tipo Leonhardt o Harnoncourt. Menuhin, jugando la baza de los ritmos marcadamente *bailables* y sugestivos, logró hacer unos **Conciertos de Brandeburgo** realmente hermosos, alejados de las recargadas interpretaciones romanticistas que todavía coleaban. No importa que la técnica de grabación haya mejorado o, mejor dicho, cambiado (puesto que los discos no están mal grabados), ni que la Orquesta del Festival de Bath haya sido ampliamente superada por otras especializadas en la música barroca: el espíritu Menuhin está ahí, y no sólo interpretando las partes de violín solista, lo cual ya garantiza cierta dosis de genialidad al producto final.

En la línea de Menuhin, aparte los consabidos Münchinger (Decca) y Richter (Archiv), nos ofrece hoy el mercado las versiones muy interesantes de Abbado (CBS) y Zukerman (DG), que no empañan en absoluto el brillo de Menuhin. Un gran acierto, en resumen, su edición en la serie «Acorde».—**S.B.**

Yehudi Menuhin.

BACH: Suite número 4 BWV 1069. Concierto de Brandeburgo número 5. The English Concert. Cémbalo y Director: Trevor Pinnock. Archiv, 2533440.

Muchas tendrían que ser las virtudes interpretativas de un artista para que quedara justificada la elaboración de un programa-disco como el presente. De no ser así, no veo ninguna otra razón de peso para deshacer dos ciclos tan importantes como las **Suites para Orquesta** y los **Conciertos de Brandeburgo**, salvo, naturalmente, las estrictamente comerciales. Trevor Pinnock es un nombre fuerte en la nueva generación de clavecinistas ingleses y es de justicia admitir su gran maestría en la interpretación de buena parte del repertorio barroco para teclado. Sin embargo, otra cosa es enfrentarse a la dirección de obras orquestales tan complejas como un **Concierto de Brandeburgo**. Dicho en pocas palabras y con todos los respetos que merece la propia condición de artista, a este señor le falta madurez para dirigir.

Tiene el disco, por otro lado, un par de atractivos evidentes, aunque desde ópticas bien diferenciadas. Por una parte, el hecho de que las obras estén realizadas con instrumentos originales (excelente, para quien opine que éste debe ser el criterio), y por otra, la verdadera exhibición de virtuosismo en la parte solista de clave en el **Quinto de Brandeburgo**.

Conclusión: Hecha la salvedad anterior, disco poco interesante por las siguientes razones: 1) Repertorio muy trillado. 2) Selección arbitraria de obras. 3) Interpretación, aunque muy fogosa, bastante *verde*.—**P.G.M.**

BACH: Las Seis Suites para violoncello solo, BWV 1007-1012. Maurice Gendron, violoncello. Philips, 67 68 123 (tres L.P.).

Entre la ingente producción instrumental de J. S. Bach, brillan especialmente las dos series de **Sonatas** y **Partitas para violín solo**, y las seis **Suites para cello solo**. Especialmente, en el caso de las segundas, por lo que suponía de llevar el instrumento a una cima donde jamás ha vuelto a encontrarse. Puede decirse que Bach, en estas obras, sacó al cello de su tradicional y «modesto» papel de bajo para conferirle la realización de un complejo y genial entramado polifónico, repito, como jamás ha vuelto a conocerse.

Johann Sebastian Bach (1685-1705).

Ante semejante monumento musical, todas las versiones discográficas resultan escasas; por ello hay que agradecer a Philips la reedición de la presente a cargo de Maurice Gendrón; muy especialmente, por la extraordinaria categoría de la versión del cellista francés. Sin ser lo que podríamos llamar un violoncellista barroco (como podría ser un Bijlsma, un Möller, o un Kuijken), su versión no resulta en absoluto alejada de las interpretaciones de los antes citados. Y, desde luego, puede afirmarse que, de todos los violoncellistas no especializados en música barroca, resulta Gendrón el más barroco, entendiendo por tal el que interpreta las obras barrocas con un estilo más apropiado.

Sería necesario un espacio mucho mayor para explicar a fondo cuáles son las claves de una auténtica interpretación barroca. Pero, a efectos prácticos, bastará con apuntar que el «tempo» no es nunca rígido, y eso lo demuestra y lleva a la práctica perfectamente Gendrón.

Pero no es ésta la menor cualidad de la presente versión. Gendrón es dueño de una envidiable técnica, la cual, junto a un prodigioso sonido, y una no menos prodigiosa afinación, junto a unos «tempi» de lo más acertados, hacen que esta interpretación de las **Suites** de Bach sea verdaderamente modélica.

Como resumen, puede afirmarse que, dejando aparte la versión de Pau Casals (por muchos y diversos motivos), y las versiones «barrocas», nos hallamos sin duda frente a la interpretación «de referencia» de estas Suites, por encima de todas las demás (Rostropovitch, Tortelier, etc.).

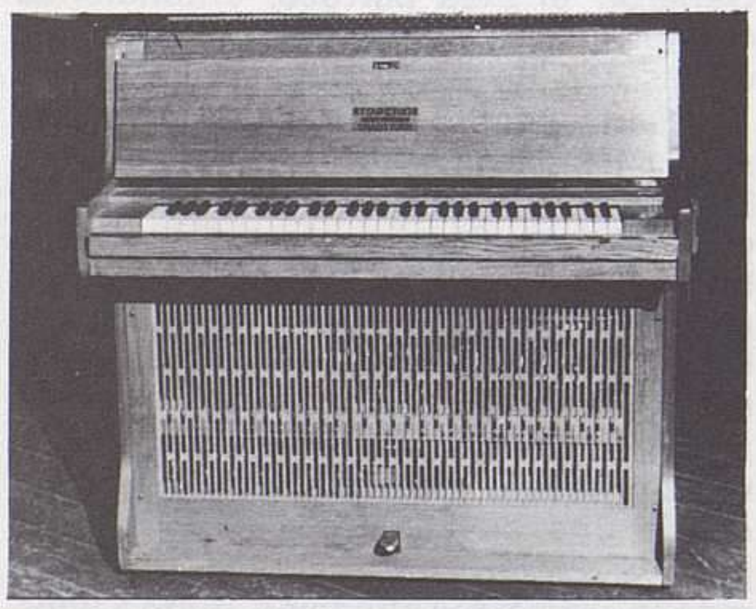
La grabación es extraordinaria. Y yo me permito aconsejar a quien no se hizo con esta interpretación hace unos años, aproveche ahora la oportunidad.—**P.C.C.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

BARTOK: Música para cuerda, percusión y celesta. Dos retratos. Op. 5. Filarmónica Eslovaca: Ladislav Slovak. Josef Skorepa, solo de violín (en el **Op. 5**). Zafiro-Opus Records ZL-334.

Brillante a menudo, escasamente tensa la mayor parte de las veces, más lucida en los movimientos rápidos (segundo y cuarto) que en los otros (primero y tercero, necesitado éste de un *pathos* que aquí está ausente), esta enésima lectura de una de las partituras más conocidas y geniales del genial Bartók —el centenario de cuyo nacimiento se ha cumplido el pasado 25 de marzo— no aporta nada a lo ya conocido, ausente como está de esa tensión que diferencia el arte de la artesanía, siendo preferibles otras versiones (Fricsay, Dorati, Lehel, Gunter Wand, Boulez e incluso Ormandy, pero hay muchos otros).

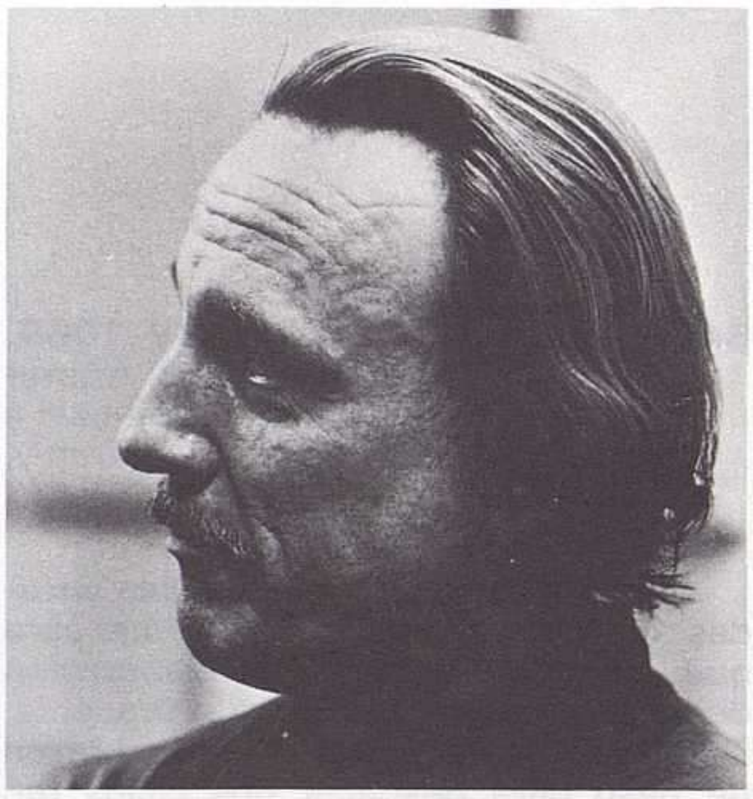
En cambio resulta más aceptable **Dos retratos Op. 5**, díptico juvenil de Bartók, acaso porque sólo podemos comparar con otras dos alternativas (Erdélyi e Inbal) y porque, aunque se trata de una obra de indudable interés, es menos ambiciosa que la anterior y de interpretación más accesible.—**S.M.**



La celesta.

BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta número 1, Op. 15. Piano, Arturo Benedetti-Michelangeli. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon, 25 31 302. (Grabación en público, Viena 21-9-1979.)

Dos grandísimos intérpretes y una Orquesta experimentada en el repertorio clásico alemán dan como resultado una versión más que buena, pero, tal vez, no



El pianista Arturo Benedetti-Michelangeli.

como cabría esperar, rutilante e indiscutible. Quizás esto se debe a la superposición de dos concepciones no exactamente coincidentes de la composición beethoveniana: Michelangeli es más rígido y metronómico y más «primera época» que el imaginativo y fluido Giulini, que concibe este concierto con una grandeza que le acerca al Beethoven de la «segunda época». Si, por encima de ciertas singularidades en el «Rondó», la forma de tocar de Michelangeli es, como de constumbre, asombrosa, con todo, la actuación de Giulini es aún más acertada.

La toma de sonido, a pesar de haber sido hecha en un concierto público, es estupenda.

Seguramente la referencia absoluta sobre esta obra sigue siendo la versión de Barenboim y Klemperer (EMI), hoy fuera de catálogo en nuestro país. Teniendo esto en cuenta, puede que ahora la versión más recomendable en España sea esta de Michelangeli y Giulini.—**T.**

BEETHOVEN: Concierto número 4 para piano y orquesta, en Sol mayor, Op. 58. Charles Rosen, piano; Symphonica of London; director, Wyn Morris. SYM 12. Importador: Ferysa.

La aparición de este disco de importación supongo se deberá a Charles Rosen, pianista estadounidense de buena técnica y sonido poderoso, aunque no especialmente bello, y de quién no existía ninguna grabación en el mercado español. Su interpretación, por consiguiente, es muy correcta, como también la dirección de Wyn Morris con la Symphonica of London (agrupación formada por músicos de otras orquestas londinenses). Lo mismo se puede decir de la grabación, a pesar de algún ruido de fondo. Sin embargo, esta obra, tan de repertorio por otra parte, exige una versión más matizada y contrastada, que no se ofrece aquí. Lo cual, unido a su precio, hace a este disco más propio para coleccionistas que para un amplio público, que como el español, está muy necesitado de otras novedades, y al que recomiendo de Wilhelm Kempff con Ferdinand Leitner y la Filarmónica de Berlín (DG 11 38 775), que todavía sigue siendo la mejor.—**T.**

BRAHMS: Concierto para violín y orquesta en Re mayor, Op. 77. Pinchas Zukerman, violín. Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon 2531 251.

Continúa la colaboración que vienen manteniendo Zukerman y Barenboim, colaboración que ya ha dado unos magníficos frutos, tanto en el campo camerístico (las **Sonatas** de Beethoven y Brahms) como en el orquesta (**Conciertos** de Mozart —integral—, Beethoven, Elgar y Sibelius, entre otros). En esta ocasión nos ofrecen el bellísimo **Concierto** brahmsiano con la colaboración de la Orquesta de París, muy bien dirigida por Barenboim, aunque a veces (especialmente en el primer movimiento), los músicos parisinos demuestran cierta falta de idoneidad para este tipo de música.

No obstante, su actuación es, en conjunto, francamente buena, siendo de destacar el inicial solo de oboe del segundo movimiento, espléndidamente interpretado por Maurice Bourgue, así como todo el tercer tiempo, del que ambos artistas nos ofrecen una de las mejores versiones —si no la mejor— que hemos tenido ocasión de escuchar, sabiendo conjugar hábilmente el «giocoso» marcado por Brahms en la partitura con el dramatismo y la profundidad que reclama en muchos momentos, ausente en la mayor parte de las versiones.

Zukerman demuestra una vez más que es uno de los mejores y más seguros violinistas actuales, haciendo gala de una técnica perfecta (sorprendente la simultaneidad con que ataca las dificilísimas triples cuerdas del primer movimiento o las diabólicas terceras del último) y de un sonido que va desde lo cálido y redondo hasta lo punzante y agresivo, adaptándose perfectamente a las necesidades de la obra.

Todo ello, unido a la peculiar concepción que ambos artistas tienen de esta música, hace que su versión se nos presente como complemento imprescindible de la ofrecida por el tándem Perlman Giulini, aparecida recientemente en nuestro mercado.—**L.C.G.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

BRAHMS: Doble Concierto en La menor, Op. 102. Mstislav Rostropovich, violoncello. Itzhak Perlman, violín. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Bernard Haitink, director. EMI, 10C 067-003 691, Estéreo.

El **Doble Concierto** de Brahms, obra tardía y de madurez, encierra grandes complejidades estructurales que requieren un equilibrio enorme entre los tres elementos en juego, los dos solistas y la orquesta. Hasta tal punto es esto así, que ha sido considerado, a veces, como un monumental trío para violín, violoncello y orquesta, debiendo los solistas —como es usual en música de cámara— atender más al conjunto que a su brillo personal. Obra, por lo demás, apasionada y lírica como pocas de su autor, está cargada de vida y de tensión romántica.

Una obra de tales características requiere para su interpretación correcta de unos solistas de primera categoría y una batuta lúcida y concertante, capaz de llevar las riendas del conjunto. EMI editó en 1970 la versión considerada de referencia absoluta de este concierto, a cargo del propio Rostropovich, con David Oistrakh y la Orquesta de Cleveland, dirigida por George Szell, director y solistas que reunían todas las condiciones para hacer de esta obra la grandísima versión que de hecho resultó.

EMI ha tenido, al parecer, la necesidad de intentar batir ahora aquel record, reclutando al que sigue siendo primer violoncellista de la actualidad, Rostropovich, a uno de los violinistas jóvenes más completos, Perlman, y a un director que, en principio, reúne las condiciones requeridas, Bernard Haitink. El resultado obtenido, a pesar de alcanzar cotas altísimas de perfección, sobre todo en lo referente a los solistas, no desplaza de su puesto a la antigua versión. Sería difícil detallar por qué, pero la escucha continuada de una y otra versión inclina la balanza a favor de la antigua, y, seguramente, por Szell. Su personalidad, el grado de redondez y unidad otorgado al conjunto, su visión sintética, su presencia a través de la orquesta, son algunos de los elementos que lo hacen preferible a Haitink, quien, por lo demás, hace también una versión soberbia.

Pero hay un punto importante que impide recomendar esta nueva grabación, y es su deficiente sonido. En efecto, la orquesta no suena con la debida limpieza ni con la misma presencia que los solistas, sino que queda algo distante y confusa, sobre todo en los «tutti». El fenómeno, probablemente debido a un defectuoso prensado, resulta inconcebible tratándose de un disco grabado en 1980 por una firma del prestigio de EMI. Desde luego, suena mejor, más equilibrada, la antigua versión de Szell.

Conclusión: Primera alternativa: Oistrakh-Rostropovich-Szell (EMI 1 J 063-02.009). Segunda, ésta... a pesar del sonido.—**L.S.**

Itzahk Perlman.

BRAHMS: Sinfonía número 4, en Mi menor, Op. 98. Director, Zubin Mehta. Orquesta Filarmónica de Nueva York. CBS, 76949.

Dentro de una obra muy bien servida por el disco y muy bien representada en el mercado español actualmente, Zubin Mehta y la Filarmónica de Nueva York nos ofrecen una versión de la **Cuarta Sinfonía** brillante y apasionada, que, por su corrección y lo bien grabada que está —a pesar de algunos ruidos de prensado, típicos de CBS—, podría colocarse junto a dos buenas versiones (Reiner, Szell); pero, teniendo en cuenta que éstas se encuentran en serie económica y la de Mehta no, su publicación resulta innecesaria, al no resistir la compáración con las dos versiones de referencia absoluta: Karl Böhm con Filarmónica de Viena (DG 2530 894) y, sobre todo, Georg Solti con Sinfónica de Chicago (DECCA SXL, 6890). Ambas interpretaciones, a precio normal, están editadas por separado de sus respectivos ciclos.—**T.**

CINQ SIECLES D'ORGUE FRANCAIS: Obras de Gervaise, Attaignant, L. Couperin, F. Couperin, Grigny, D'Aquin, Guilain, Clerambault, Lasceux, Lefébure-Wely, Franck, Widor, Alain. Andre Isoir, órgano. Caliope, Cal 1900.

Interesante programa el que nos ofrece este disco con obras que representan un resumen de la historia del órgano francés desde el Renacimiento hasta nuestros días, lo que puede comprobarse con la relación de los compositores en él incluidos.

Igualmente resulta de interés la variedad instrumental recogida en el disco: Nada menos que diez diferentes órganos pueden escucharse, tratando de que cada obra sea interpretada en el instrumento que resulte más apropiado, tanto históricamente, como por sus características.

El recorrido histórico resulta bastante completo: Desde el Renacimiento de Gervaise y Attaignant, pasando por los grandes nombres de Couperin, Grigny, D'Aquin, Clerambault, y los «románticos» Widor y Franck (aunque éste era belga), hasta los modernos tiempos, representados por Alain.

Se trata de un «disco-muestra» de una amplia serie dedicada a la historia del órgano francés. Es por ello que, en muchos casos, las obras no sean sino fragmentos de obras más amplias.

Isoir parece estar más en su elemento cuanto más avanzadas son las piezas que interpreta. Especialmente, sus registraciones en las obras de Gervaise, Attaignant, y L. Couperin resultan excesivamente grandilocuentes y fuera de estilo. Pero, en conjunto, y salvada esa afirmación, puede decirse que su labor es buena.—**P.C.C.**

CONCIERTOS PARA FLAUTA DEL BARROCO NAPOLITANO.—FRANCESCO MANCINI: Sonata en Mi menor y Sonata en Re menor. DOMENICO SARRI: Concierto en La menor. FRANCESCO BARBELLA: Sonata en Do mayor. ROBERTO VALENTINE: Concierto en Si bemol mayor. Gudrun Heyens, flauta dulce y Musica Antiqua Colonia. Archiv Produktion, Stereo 2533 380.

Obras: novedades absolutas. La Escuela Napolitana del período barroco es conocida, es un decir, por su producción lírica, pero apenas por la música puramente instrumental, todavía escasamente investigada. Claro que las aportaciones de Alessandro Scarlatti y Francesco Durante ya hacían presagiar la existencia de una práctica muy madura en este concreto campo. El presente dis-

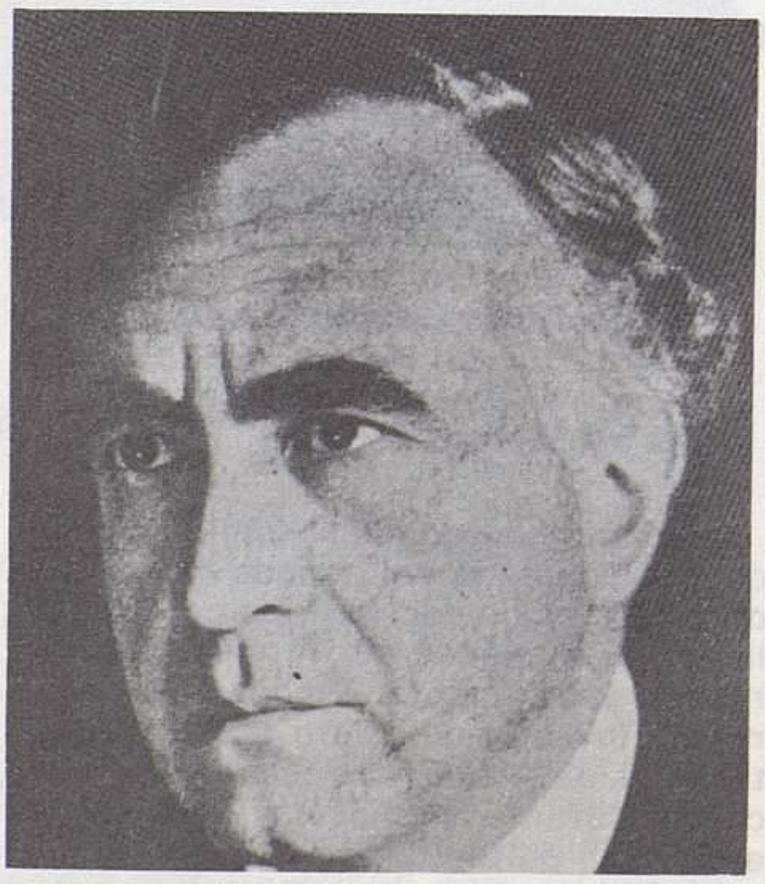
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

co ha venido a confirmar estas sospechas. Contiene cinco obras que exponen una amplia gama de recursos, desde la bella polifonía de Mancini en la **Sonata en Mi menor**, hasta el desenfado picante de Sarri en el «Spiritoso» del **Concierto en La menor**. Excelentes las versiones a cargo de Gudrun Heyens, flauta dulce y el Conjunto Musica Antiqua Kolm, que se afianza como uno de los grupos más interesantes a la hora de interpretar estas músicas.

Conclusión: Disco atractivo, que descubre un capítulo inédito de la música napolitana, en traducción muy meritoria.—**D.C.**

CHAVEZ: Sinfonía india. GALINDO: Sones de mariachi. MONCAYO: Huapango. RODOLFO HALFFTER: Don Lindo de Almería. Orquesta Sinfónica Nacional de México. Director, Kenneth Klein. Unicorn, RHS 365.

Una muestra superficialmente atractiva de la música mexicana nacionalista. Es muy popular el **Huapango** (1941), de José Pablo Moncayo (m. en 1950), y no menos la **Sinfonía india** (1936), de Carlos Chávez (m. en 1978), obra brillante, llena de sugerencias popularistas, pero no ajena a las corrientes impresionistas y neoclasicistas europeas. Menos hábilmente realizada que la de Chávez, **Sones de mariachi** (1940), de Blas Galindo, representa un popularismo menos hondamente étnico. El ballet **Don Lindo de Almería** (1936), de Rodolfo Halffter entronca con estas músicas folkloristas desde el lado andaluz.



El compositor mejicano Carlos Chavez.

Una discreta interpretación de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, dirigida por Kenneth Klein. Una buena realización técnica de Leslie Klein y Pedro Zavala. El disco fue grabado en la Sociedad de Autores de México en 1978.

Dada la escasez de grabaciones mexicanas en España, hay que recomendar este disco, que da una idea de las corrientes folkloristas de los años treinta y cuarenta.—**R.B.**

CHOPIN: Sonata para piano número 3, en Si menor, Op. 58. Polonesa número 3, en La mayor Op. 40, número 1, «Militar»; Polonesa número 4, en Do menor, Op. 40, número 2; Polonesa número 6, en La bemol mayor, Op. 53, «Heroica». Piano, Emil Gilels. D. G., 2531 099.

Con ocasión de la última actuación madrileña de McCoy Tyner tuvimos ocasión de leer, en **El País**, los comentarios de un atónito J.M. Costa quien, al parecer, nunca tuviera ocasión de ver un pianista con independencia entre las dos manos; lo que tanto sorprendió al crítico fue un tipo de ornamentación «jazzística» denominada «funky», consistente en marcar a «tempo giusto» con la izquierda mientras la derecha canta libremente improvisando sobre la melodía. Esta ornamentación es, lógicamente, vieja conocida del lenguaje musical clásico, y fue la base del prestigio adquirido por las improvisaciones de Chopin y Liszt, siendo denominado «rubato». Como reproduce Thurston Dart en el bello manual **The interpretation of Music:** «*Las más hermosas composiciones chopinianas eran un reflejo y un eco de sus improvisaciones. Cuando ejecutaba, su mano izquierda permanecía firme, precisa y a tiempo exacto: la derecha era independiente*». Poco tiene que ver, pues, el concepto «rubato» correspondiente a una ornamentación con los caminares etílicos que nos ofrecen multitud de pianistas so pretexto de «*línea de interpretación romántica*», o similares disculpas para la falta de pulso y medida.

En la música de Chopin no hay ni pasiones contenidas, ni emociones desbordadas, ni zarandajas parecidas, conceptos más propios de señorita-casadera-que-borda-guisa-y-toca-de-maravilla, que de alguien que haya abierto alguna vez un libro de historia de la música. En Chopin lo que hay es una depuradísima escritura pianística al servicio de una música de salón; para interpretar bien a Chopin no hace falta más que musicalidad, técnica y sentido común unido a una cierta dosis de elegancia. No se interpreta bien a Chopin si se emborrona, se hacen tira-aflojas con el ritmo o se cometen defectos semejantes.

Chopín, según un dibujo de Delacroix.

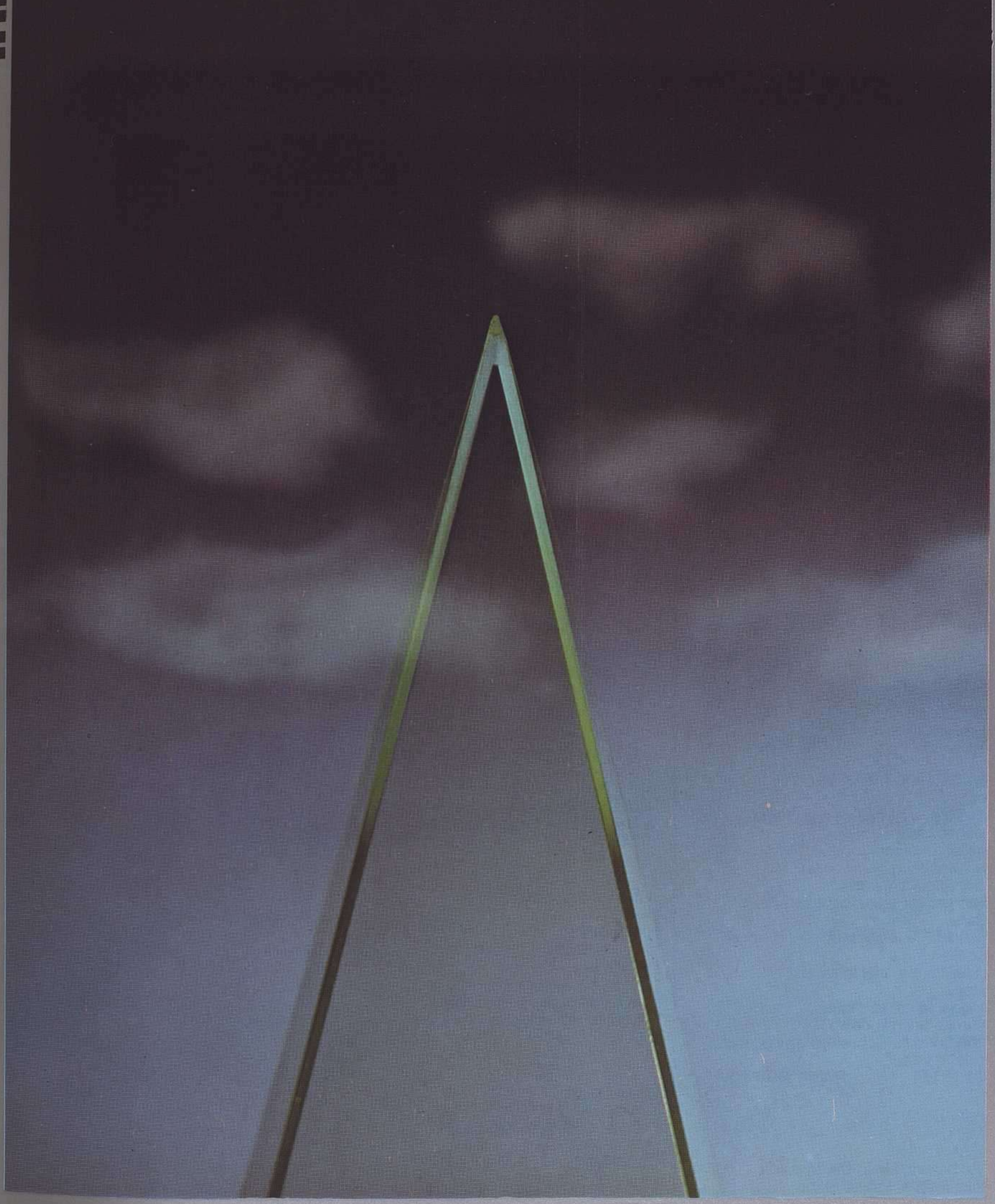
Todo este preámbulo viene a cuento de que de la mano del renacimiento de la metafísica, irracionalismo y otros síntomas de debilidad mental y autoritarismo, nos está llegando la vuelta de la ignorancia musical que cree que se puede aplicar el concepto biológico de evolución a las artes bajo la denominación de progreso —herencia, por otra parte de Engels—, y que cree que Euterpe se dedica a insuflarles conocimientos y competencia a los que padecen de falta de una u otra e intentan suplirla con emotividad o con intuiciones «geniales».

La interpretación de Emil Gilels es un modelo en todos los sentidos. No hay más que perfección técnica decantada y un prodigio de musicalidad. Las obras están vistas como pieza de salón y tocadas desde el piano de la época de Chopin: el sonido es recogido durante todo el disco, no aparecen brusquedades dinámicas, la limpieza de emisión es admirable, las polonesas son medidas como aqüello que son: danzas: cada detalle es coherente dentro de la sintaxis de la obra —pocos compositores del XIX son tan formalistas, tan *cerebrales* como Chopin—; todo, fraseo, ataque, dinámica, sonido..., está al servicio de lo que debe estar, de la escritura chopiniana. Evidentemente, no hay poesía, hay música. Y si no falla mi información, Chopin era un músico y no un poeta, de lo cual se deduce que Gilels va por el camino acertado. Lamento informar al lector de que, pese a haber revisado meticulosamente el microsurco con una lupa de gran aumento, no encontré rastros de amores apasionados, sentimientos patrióticos, concepciones cosmológicas o hierbas diversas de común pasto sofismático; me sirve de consuelo el saber que la observación de los tipos musicales de las partituras tampoco me permitió encontrar el menor rastro de cosas semejas. Quizás sea porque una vez fallecido el compositor, con él murió todo

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

MOVIMENTO MUSICA

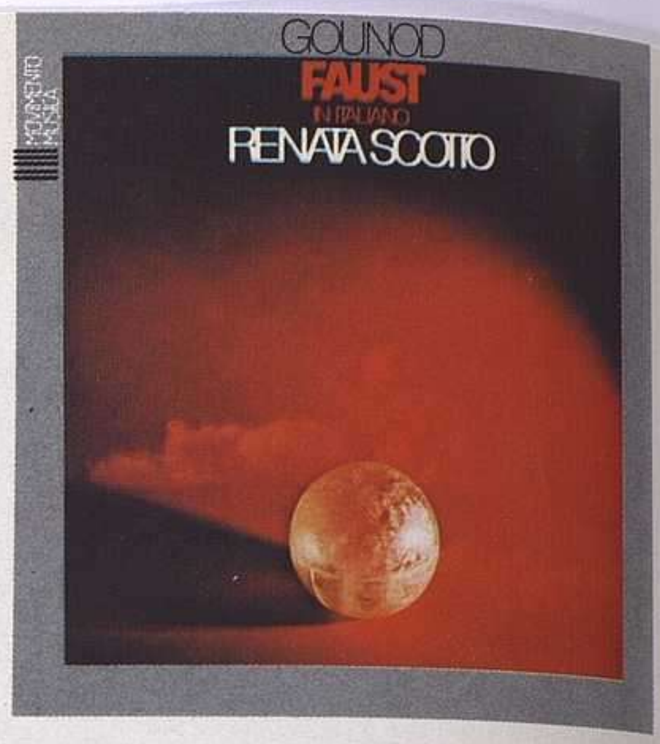
DISCHI
PER TEMPI
NUOVI



ferysa

IMPORTADOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Ludwig van Beethoven
I CONCERTI PER PIANOFORTE E ORCHESTRA
Rudolf Serkin, pianoforte
Orchestra "A. Scarlatti" di Napoli della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Franco Caracciolo
(Concerti 1, 3, 5)
Orchestra Sinfonica di Roma della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Ferruccio Scaglia (Concerti 2, 4)
04.001 (4 LP) **P.V.P: 3580 PTAS.**

Ludwig van Beethoven
CONCERTO IN RE MAGGIORE PER VIOLINO E ORCHESTRA OP. 61
Jascha Heifetz, violino
New York Philharmonic Orchestra
Direttore: Dimitri Mitropoulos
01.005 (1 LP) **P.V.P: 895 PTAS.**

MARIA CALLAS CANTA BELLINI
Norma:
"Casta Diva... Ah! bello a me ritorna.."
La Sonnambula:
"Come per me sereno...
Sovra il sen la man mi posa..."
"Ah, non credea mirarti...
Ah! non giunge uman pensiero..."
I Puritani:
"Ah, rendetemi la speme... Qui la voce sua soave...
Vien, diletto, è in ciel la luna!..."
Il Pirata:
"Lo sognai ferito, esangue...
Sventurata, anch'io deliro..."
"Oh! s'io potessi... Col sorriso d'innocenza...
Oh, sole! ti vela..."
01.001 (1 LP) **P.V.P: 895 PTAS.**

Georges Bizet
CARMEN
(in italiano)
Irina Arkhipova, Mario Del Monaco
Marcella Pobbe, Ernest Blanc
Orchestra e Coro del Teatro San Carlo di Napoli
Direttore: Peter Maag
03.002 (3 LP) **P.V.P: 2685 PTAS.**

Johannes Brahms
LE SINFONIE
Orchestra Sinfonica di Milano della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Sergiu Celibidache
04.002 (4 LP) **P.V.P: 3580 PTAS.**

Piotr Ilic Ciaikovsky
CONCERTO N. 1 IN SI BEMOLLE MINORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA OP. 23
Vladimir Horowitz, pianoforte
New York Philharmonic Orchestra
Direttore: George Szell
01.008 (1LP) **P.V.P: 895 PTAS.**

Piotr Ilic Ciaikovsky
SINFONIA N. 6 IN SI MINORE OP. 74 "PATETICA"
Orchestra Sinfonica di Milano della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Sergiu Celibidache
01.006 (1 LP) **P.V.P: 895 PTAS.**

Gaetano Donizetti
LUCIA DI LAMMERMOOR
Maria Callas, Giuseppe Di Stefano
Rolando Panerai, Nicola Zaccaria
RIAS Sinfonie Orchester Berlin
Coro del Teatro alla Scala di Milano
Direttore: Herbert von Karajan
02.001 (2 LP) **P.V.P: 1790 PTAS.**

Charles Gounod
FAUST
(in italiano)
Renata Scotto, Eugenio Fernandi
Nicola Rossi Lemeni, Piero Guelfi
Orchestra Sinfonica e Coro di Torino della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Armando La Rosa Parodi
03.003 (3 LP) **P.V.P: 2685 PTAS.**

Franz Liszt
CONCERTO N. 1 IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA
TOTENTANZ PER PIANOFORTE E ORCHESTRA
(Parafrasi sul Dies irae)
Arturo Benedetti Michelangeli, pianoforte
Orchestra Sinfonica di Torino della Radiotelevisione Italiana
Direttore: Rafael Kubelik
01.004 (1 LP) **P.V.P: 895 PTAS.**

Wolfgang Amadeus Mozart
DON GIOVANNI
Elisabeth Schwarzkopf, Leontyne Price
Graziella Sciutti, Eberhard Wächter
Cesare Valletti, Walter Berry
Rolando Panerai, Nicola Zaccaria
Wiener Philharmoniker
Chor der Wiener Staatsoper
Direttore: Herbert von Karajan
03.001 (3 LP) **P.V.P: 2685 PTAS.**

Wolfgang Amadeus Mozart
CONCERTO N. 16 IN RE MAGGIORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA K 451
CONCERTO N. 25 IN DO MAGGIORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA K 503
Rudolf Serkin, pianoforte
New York Philharmonic Orchestra
Direttore: Dimitri Mitropoulos
01.007 (1 LP) **P.V.P: 895 PTAS.**

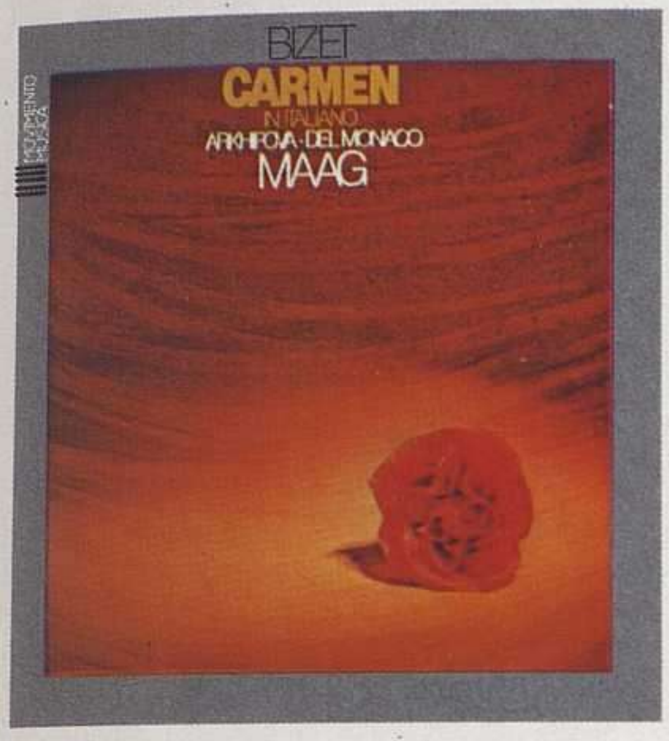
Wolfgang Amadeus Mozart
SINFONIA N. 35 IN RE MAGGIORE K 385 "HAFFNER"
SINFONIA N. 41 IN DO MAGGIORE K 551 "JUPITER"
Berliner Philharmoniker
Direttore: Herbert von Karajan
01.003 (1 LP) **P.V.P: 895 PTAS.**

Giuseppe Verdi
LA TRAVIATA
Maria Callas, Alfredo Kraus, Mario Sereni
Orchestra e Coro del Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona
Direttore: Franco Ghione
02.002 (2 LP) **P.V.P: 1790 PTAS.**

Giuseppe Verdi
RIGOLETTO
Alfredo Kraus, Gianna D'Angelo
Aldo Protti
Orchestra e Coro del Teatro Comunale "Giuseppe Verdi" di Trieste
Direttore: Francesco Molinari Pradelli
02.003 (2 LP) **P.V.P: 1790 PTAS.**

ARTURO TOSCANINI DIRIGE VERDI
Aida: Sinfonia
(Prima esecuzione mondiale)
Luisa Miller: Sinfonia
La forza del destino: Sinfonia
Rigoletto: Atto terzo
NBC Symphony Orchestra
Direttore: Arturo Toscanini
01.002 (1 LP) **P.V.P: 895 PTAS.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Recuerde → *Franquear con 7 ptas.*

TARJETA POSTAL

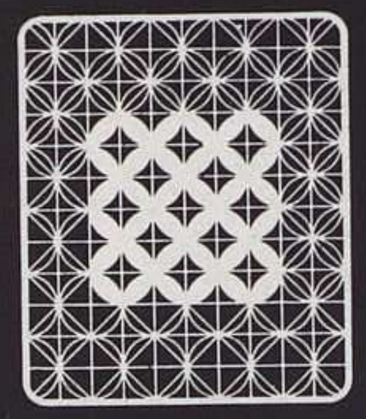
ferysa

APARTADO DE CORREOS
151036 MADRID

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

DISCHI

PER TEMPI NUOVI



ferysa

MOVIMENTO MUSICA

MUSICA EN VIVO
CON UNA CALIDAD EQUIPARABLE A LAS
GRABACIONES DE ESTUDIO
Y UNA SELECCION DE TITULOS E INTERPRETES
REALMENTE SENSACIONAL
YA ESTA A DISPOSICION DEL AFICIONADO
ESPAÑOL

DE VENTA EN TODOS LOS ESTABLECIMIENTOS DISCOGRAFICOS DISTRIBUIDORES DE FERYSA

Si desea adquirir estos discos por correo, le rogamos rellene el boletín de pedido adjunto, lo recorte por la línea de puntos y franqueándolo con un sello de 7 pesetas, deposítelo en cualquier buzón de Correos.
Los discos llegarán a su domicilio, contra reembolso de su importe exacto, sin ningún otro gasto por su parte.
Los sistemas de embalaje de FERYSA le garantizan la recepción de todos sus pedidos en perfecto estado, brindándole, en todo caso la posibilidad de devolución o cambio de su pedido sin ningún nuevo gasto por su parte.

NOMBRE Y APELLIDOS	
DIRECCION	
CIUDAD, PROVINCIA, DISTRITO POSTAL	TELEFONO

PEDIDO DE FECHA:

REFERENCIA	TITULO	P.V.P.	PEDIDO (x)
04.001(4)	Beethoven. Conc. piano	3.580	
01.005	Beethoven. Conc. violín	895	
01.001	María Callas. Recital	895	
03.002(3)	Carmen	2.685	
04.002(4)	Brahms. Sinfonías	3.580	
01.008	Chaikovsky. Conc. nº 1	895	
01.006	Chaikovsky. Sinf. nº 6	895	
02.001(2)	Lucia di Lammermoor	1.790	
03.003(3)	Faust	2.685	
01.004	Liszt. Conc. nº 1	895	
03.001(3)	Don Giovanni	2.685	
01.007	Mozart. Conc. nº 16	895	
01.003	Mozart. Sinf. nos. 35-41	895	
02.002(2)	La Traviata	1.790	
02.003(2)	Rigoletto	1.790	
01.002	Toscanini-Verdi	895	

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

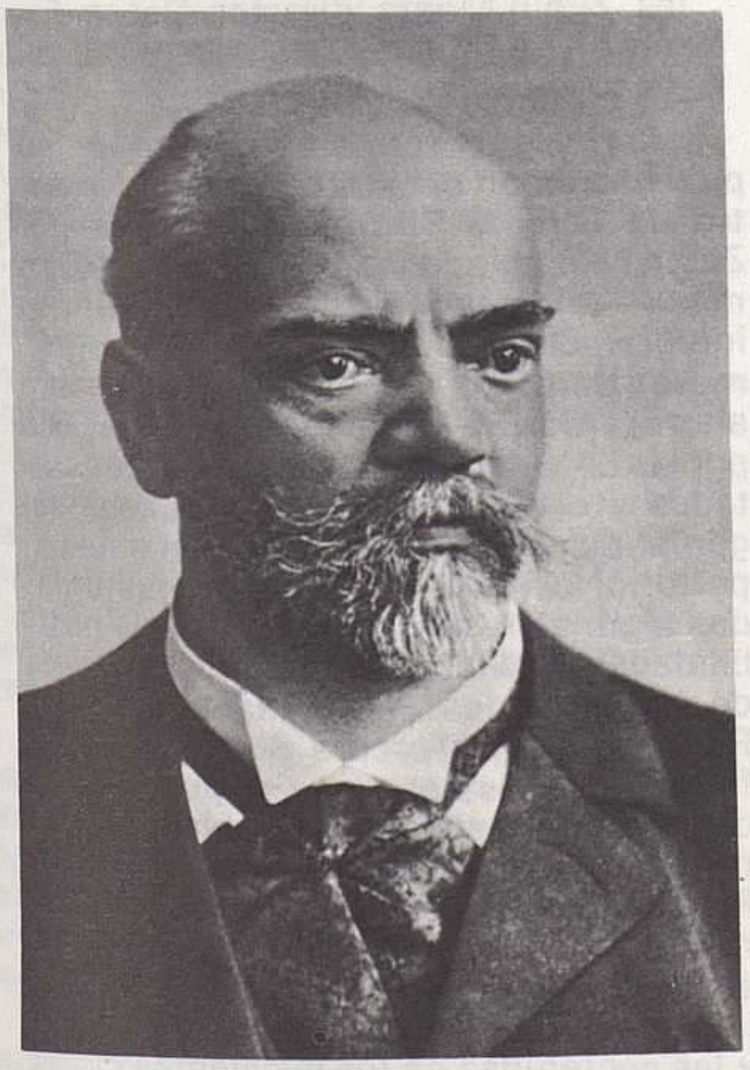
aquello que era sensación y sentimiento; afortunadamente, nos queda algo que es objetivo y transmisible, cual es su obra compositiva, que es pura y llanamente música, y de primer orden.

La grabación es excelente, las notas de contraportada —pese a la traducción— son formidables, y la foto de la portada muestra un ejemplo de buena posición corporal por parte de un pianista.

Resumiendo: Una recomendación absoluta.—**X.M.C.**

DVORAK: Cuarteto de cuerda número 12, en Fa mayor, Op. 69. Cuarteto Americano. Cuarteto de cuerda número 11, en Do mayor, Op. 61. Cuarteto Talich. Caliope CAL, 1617. Estéreo. (Importado por Ferysa.)

Obras: Siempre hay que dar la bienvenida a un nuevo disco de **Cuartetos** de Dvorak, sobre todo, cuando se trata, como en este caso, de dos de los más hermosos: el **número 11**, compuesto a finales de 1881, con un segundo movimiento —«Poco adagio e molto cantabile»— conmovedor por su belleza y profundidad; y el más conocido cuarteto de la colección, el **Cuarteto Americano**, compuesto quince años después, de una riqueza melódica impresionante. Ambas obras revelan, una vez más, la facilidad con que Dvorak llegó a dominar el difícil género del cuarteto de cuerda.



Antonin Dvorak (1841-1904).

Interpretación: De gran calidad. Apoyados en una técnica correctísima, los miembros del Talich aportan además a su interpretación un dominio absoluto del estilo y del *sabor* típico de estas piezas. La claridad de texturas, la afinación y el fraseo resultan admirables, pero lo que más se agradece en esta versión es esa facilidad para hacer fluir la música con naturalidad y espontaneidad.

Sonido: También la grabación resulta altamente satisfactoria, por la claridad y la calidad tímbrica.

Conclusión: Este es uno de esos discos que contradicen la conocida —y falsa— teoría de que la música de cámara resulta pesada o poco grata de escuchar. Si lo adquiere, comprobará cuánta satisfacción puede llegar a producir un cuarteto de cuerda.—**L.S.**

DVORAK: Sinfonía número 9, en Mi menor, Op. 95, «Del Nuevo Mundo». Orquesta Filarmónica de Viena. Kirill Kondrashin, director. Decca Estéreo SXDL 7510 Grabación digital.

Obra: La más popular de las sinfonías de Antonin Dvorak, aunque no supera en belleza y entidad a las dos precedentes, **Séptima** y **Octava**.

Interpretación: Tremenda versión del recientemente fallecido Kirill Kondrashin. El gran director concibe la popular **Sinfonía** de un modo radicalmente distinto a como normalmente se interpreta. Es la suya una visión patética y desgarradora, cargada de angustia, donde, por ejemplo, el (otras veces poético) segundo movimiento nos aparece crispado y casi tétrico, con ecos amenazadores, y el habitualmente triunfal «Allegro con fuoco», se transforma en trágica conclusión. Versión soberbiamente realizada, repleta de hallazgos sorprendentes, con un sonido incisivo y cortante, más próxima al mundo amargo de la **Patética**, de Tchaikowsky, que al habitualmente optimista de Dvorak. Versión, en fin, probablemente genial, que podrá gustar o no, pero que no dejará indiferente a nadie.

Sonido: Muy bueno, teniendo en cuenta que se trata de una grabación digital. No obstante, las hay mejores. Conclusión: Conmovedor testamento musical de un gran director. Otras versiones recomendables: Fricsay, Kubelik, Giulini (DG, todos). Para una referencia más amplia sobre la discografía de esta obra, consúltese la «Discoteca básica» que escribió Angel Carrascosa (RITMO, número 497).—**L.S.**

HAENDEL: Te Deum de Dettingen. Philippe Huttenlocher (bajo), Conjunto vocal «A coeur joie», de Valence (maestro de coros, Georges de Kermel), y Orquesta de Cámara Jean-François Paillard, director, Jean-François Paillard. Hispavox, Erato s 90.384.

Como compositor de la corte inglesa, Haendel escribió diversas obras de encargo para festejar o conmemorar diversas efemérides. De ellas, una de las más interesantes es este **Te Deum de Dettingen**, escrito en 1743 para conmemorar la victoria de las tropas inglesas sobre las francesas en Dettingen. La obra contiene trece números, diez de ellos para coro (a tres, a cuatro o a cinco voces), dos para bajo (arias y arioso) y uno para bajo y coro. El protagonista, pues, es total y absolutamente el coro. La orquesta es nutrida y poderosa: incluye, además del continuo y la cuerda, dos oboes, cuatro fagotes y tres trompetas. Nos encontramos, pues, con el Haendel más aparatoso, solemne y ruidoso. Y también con un Haendel que tiene que escribir a toda prisa para la conmemoración: el trabajo debió durar unos tres meses, pero el **Te Deum**, además de complejo, es largo: dura casi 42 minutos. Así que, como en otras ocasiones, Haendel recurrió a tomar prestados temas ajenos y a transformarlos.

Pero todo esto, que podría ser en algunos sentidos peyorativo, en Haendel se queda en anecdótico. El resultado final es hermoso, y también refinado, a pesar del monumentalismo exigido por las circunstancias. Un pasaje como el *coro* «Dir singt der Engel reiner Chor» (número 3) revela una exquisitez y un sentido del equilibrio formal irreprochables. La combinación de las voces, emparejando las cuerdas variadamente, en «Der Hochgelobte Chor der Apostel» (número 5) es una prodigiosa lección de dominio, de ligereza y de potencia.

El **Te Deum de Dettingen** es una obra muy poco conocida. pero es de las más atractivas dentro de su género conmemorativo. La interpretación es muy correcta (aunque en algunos aspectos no muy brillante; por ejemplo, desearíamos un mayor relieve para la voz del bajo), y la grabación buena. Forma parte de la serie titulada «Música infrecuente» (en la que han aparecido otras obras de interés, como el **Miserere** de Donizatti y **David penitente**, de Mozart), y merece nuestra mayor atención.—**R.B.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

La cantante Lucia Popp.

HAYDN: Theresienmesse (Misa Teresa), en Si bemol mayor. Lucia Popp, soprano; Rosalind Elias, «mezzo-soprano»; Robert Tear, tenor, y Paul Hudson, barítono. Coros de la Sinfónica de Londres, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Leonard Bernstein. CBS digital 35839.

La composición, una de las más amplias y *sinfónicas* del autor en el campo religioso, queda bien servida aquí, fundamentalmente en lo que tiene de espectacular, resaltándose las grandes líneas y marcándose de manera suficiente los contrastes. Es una versión exultante, poderosa; una visión *actual*, con todos los medios modernos (en cuanto a disposición de integrantes y a calidades de la toma sonora), de una obra plenamente clásica, vital y pujante. En realidad, y pese a una cierta peligrosa tendencia al gigantismo, parece una aproximación válida y suficientemente fiel. Aunque pueda preferirse una interpretación más clara. contenida, aérea y transparente (más *vienesa* en tal sentido) como la de George Guest, incluida en el antiguo álbum Decca en el que aparecían las seis últimas **Misas** de Haydn. Los solistas son discretitos, brillando muy por encima la Popp. Coros y Orquesta, a magnífico nivel.

Hay algo curioso e inexplicable: en la portada de la carpeta aparece reproducida una pintura representando a Santa Teresa de Jesús, como si esta **Misa** tuviera algo que ver con ella. En realidad el nombre de «Teresa» o «María Teresa», no puesto por Haydn, se refiere a la Emperatriz María Teresa de Austria, si bien la obra no fuera dedicada directamente a ella, sino a la Princesa María Hermenegilda, esposa del Príncipe Nicolás II de Esterházy. El error de denominar a esta **Misa**, «Santa Teresa» aparece, incluso, en la traducción francesa del texto inglés que se recoge en la contraportada (no hay traducción en español).

Conclusión: oportunidad de adquirir una obra magnífica, de la cual no existía ahora ninguna versión, en una muy interesante interpretación, estupendamente grabada con la técnica digital (lo que en este caso no ha evitado alguna que otra distorsión).—**A.R.**

KHACHATURIAN: Concierto para Violín y Orquesta. Gran Orquesta Sinfónica de la Radio de la Unión Soviética. Director, Aram Khachaturian. Violín, David Oystrakh. Zafiro-Melodia, ZL-362.

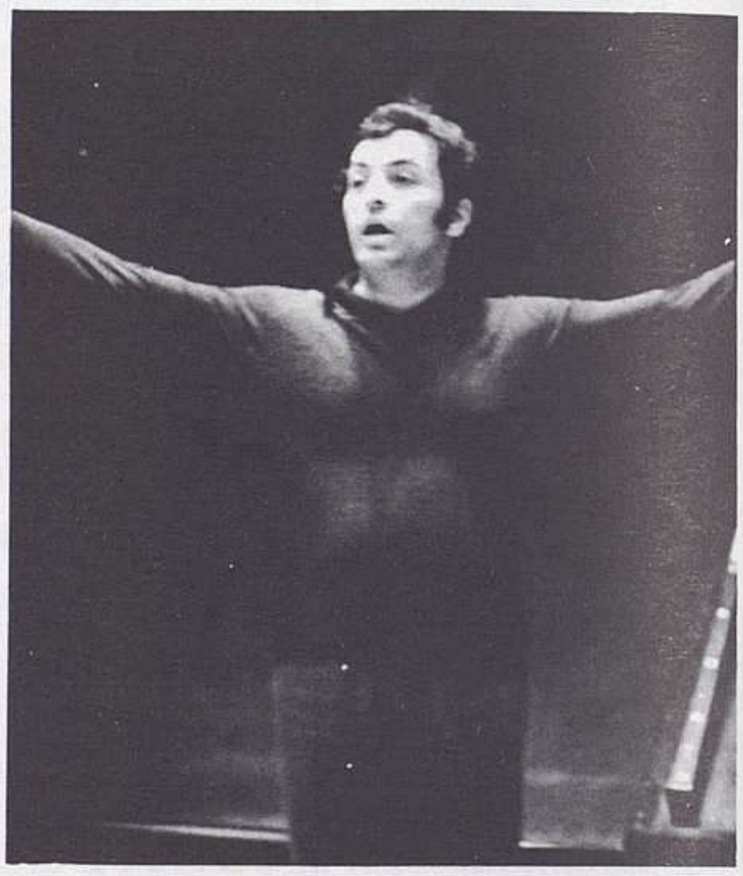
El sello soviético Melodía vuelve a nuestro mercado ahora de la mano de Zafiro. Lamentablemente, vuelve con sus productos musicales del calibre de este orondo Premio Stalin, subproductos que no son salvados ni siquiera por interpretaciones tan excelentes cual es la presente. Pocas veces la falta de ideas, el amor por lo facilón, la desmedida adulación al oyente y el mal gusto se conjugaron como en el caso del compositor armenio, que confundió a lo largo de su vida —al igual que numerosos políticos— lo que su pueblo necesitaba con lo que le decían que su pueblo demandaba. Y no se trata de denunciar la utilización política del arte, que se hace en cualquier régimen y no es exclusividad del marxismo, sino de reconocer la impotencia creativa de un compositor, lisa y llanamente.—**X.M.C.**

KETELBEY: En un mercado persa. En el jardín de un monasterio. Chal romano. En la mística tierra de Egipto. El reloj y las figuras de Dresde. Campanas a través de las praderas. En el jardín de un templo chino. En el claro de luna. Santuario del corazón. Jean Temperley, mezzo-soprano, y Vernon Midgley, tenor. Ambrosian Singers. Orquesta Philharmonia. John Lanchbery, director. EMI, 065-002 986 Q.

Las obras de Ketelbey se encuentran en el difícil límite entre la música estrictamente *culta* y la popular. Evidentemente, no puede ser catalogado en ninguna de las corrientes musicales de composición de música clásica de nuestro siglo. Es un fenómeno completamente atípico, que se dedica, sencillamente, a agradar al público mayoritario al que dirige sus obras, ayudado por el apoyo que le ofrece el cine mudo, pues muchas de sus composiciones tendrán como finalidad principal acompañar las sesiones de éste.

No obstante, las pequeñas obras de Ketelbey no carecen de inspiración melódica: sus temas siempre son atractivos. Y ello, unido a una efectista orquestación, dio el mejor de los resultados. No hay ni que mencionar que sus composiciones tienen un cierto sabor *rancio*: sus visiones de un mercado persa, por ejemplo, no pueden ser ni más tópicas ni más europeas.

La versión que se ofrece en este disco es de gran calidad: Lanchbery dirige con propiedad estas obras, contando con una de las mejores orquestas de Londres y, además, con la excelente colaboración de los Ambrosian Singers. —**S.B.**



Zubin Mehta.

MAHLER: Sinfonía número 3, en Re menor. Maureen Forrester, contralto. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Zubin Mehta, director. Decca, Estéreo D 117 D-1/2.

Con algún retraso respecto de su publicación en el extrajero, llega a nosotros la **Tercera Sinfonía** de Mahler, por Zubin Mehta, que viene a ser un peldaño más —es de suponer— hacia un futuro integral, del que ya conocíamos sus **Primera**, **Segunda** (tal vez, lo mejor hasta ahora) y **Cuarta** (criticada aquí hace poco por J. L. Vidal). A la vista de los resultados y de la extensa y, en ocasiones, genial discografía que existe en este repertorio, parecen en principio justificadas algunas reservas acerca de las posibilidades de Mehta de figurar en la lista de los «grandes mahlerianos» de hoy. Por lo que a la **Tercera Sinfonía** se refiere, debemos notar que su parcela discográfica se halla bastante bien cubierta: Horenstein (Unicorn, importado por Ferysa), que es sin duda la versión de referencia; Solti (Decca), irregular, pero siempre interesante; Mitropoulos (Cetra, importado por Ferysa), versión histórica; y las contenidas en los excelentes ciclos de Kubelik (DG) y Haitink (Philips).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El motivo por el que la reciente versión de Mehta no convence en igual medida que las anteriores hay que buscarlo más en una cuestión de falta de *idioma* e incomprensión del difícil mensaje que porta la obra, que en una cuestión de pura realización técnica, en cualquier caso, excelente. En efecto, nuestro director se halla lejos de poder conectar con la vivencia panteísta de la naturaleza tal como Mahler la expresa en su **Sinfonía** y, por tanto, de reproducir la gran contradicción que late en ésta, que —como la naturaleza misma— se halla sujeta a una dialéctica perpetua entre lo sublime y lo grotesco, lo grandioso y lo banal. Mehta parece entender la obra en su aspecto más inocente y puro de cuento infantil, sin contraste, sin conflicto. Semejante lectura se acusa, sobre todo, en los movimientos extremos de la **Sinfonía**, lo más flojo de la versión. El extenso primer movimiento, llevado a un «tempo» demasiado lento y de un modo poco vigoroso, poco contrastado, pierde intensidad expresiva. Se nos ofrece una visión muy moderada, donde todo parece sacrificarse en aras de la transparencia orquestal, virtud, desde luego, lograda en grado sumo. En cambio, la enorme tensión y la angustia de este tremendo movimiento, tan bien reflejadas por Horenstein y por Solti (quien resulta aquí terrorífico), quedan anuladas. Lo mismo ocurre con el «Langsam» final, que, por la lentitud exagerada con que es conducido, queda deslabazado y distendido.

Más logrados resultan los tiempos medios, en los que el director luce sus dotes interpretativas. ofreciendo un producto refinado y *vienés*, aunque sin ese matiz agridulce tan típico de Mahler y que Horenstein supo captar como nadie. Afortunadamente, hemos de incluir el «O Mensch!» entre lo mejor de esta grabación, tanto por la atmósfera de misterio y espectación que ha sabido crear aquí el director, como por la buena participación de la contralto Maureen Forrester, de voz bella, densa, algo corta de expresividad y vibración, pero suficiente para transmitir con dignidad el importante mensaje. Muy logrado también el quinto movimiento con el Coro de Niños de California y miembros del Master Chorale de Los Angeles.

Versión, pues, notable (excepto el sexto movimiento) a nivel de realización orquestal, pero mal comprendida en su significación. Espléndida en todo momento la Orquesta Filarmónica de Los Angeles, a pesar de una cierta impersonalidad tímbrica.

El sonido es bueno, aunque la diferencia con el de Unicorn y con el de la misma Decca de hace más de diez años tampoco es excesiva. El folleto que acompaña a los discos es bochornosamente insuficiente (una sola hoja, con unas breves y esquemáticas notas anónimas), si lo comparamos con el que la Decca dedicó tiempo atrás a la versión de Solti (que incluía un artículo extenso de Deryck Cooke), o con los de las demás versiones. Es este un aspecto importantísimo que ultimamente ha descuidado mucho esta (por lo demás) prestigiosa firma discográfica.

Conclusión: Versión poco interesante. Si aún la encuentra, cómprese la de Horenstein, que Ferysa haría muy bien en reimportar.—**L.S.**

MENDELSSOHN: Romanzas sin palabras (Selección). Daniel Barenboim, piano. D G, 25 31 260.

De Barenboim se ha dicho, y supongo que cada vez más, de todo. Se le ha tratado de genio absoluto, de advenedizo oportunista y hasta de defenestrador de formas. Siempre me ha resultado divertido el ambiente que se genera, aquí en Madrid, después de sus conciertos. Se puede oír de todo. Los hay que defienden la intemporalidad que Barenboim crea en sus maratonianas actuaciones, y también se puede oír de algunos que tal cosa no es más que un montaje para «comer el coco» al personal. ¿Pianista sí, director de orquesta no, o al revés, o ninguna de las dos cosas...? A mí, de lo que no me cabe la menor duda es de que nos encontramos ante uno de los músicos más interesantes del panorama musical actual. Y, además, con una evolución que, se podrá aceptar o no, es más que coherente. Este señor comenzó a tocar y a dirigir muy joven y ya hoy no lo es tanto. Pues bien, en casi quince años de trabajo desaforado, Barenboim ha sabido asimilar y superar sus influencias juveniles para ahondar en lo que realmente está dentro de él y que, a mi juicio, no es más que una necesidad personal de conseguir una línea hiperexpresiva, hiperdialéctica, hiperconflictiva e hipertodo en eso que se llama música. No es de extrañar, por consiguiente, que algunos de los «padres de la música» no acepten este sentido profundamente renovador, tanto del mundo expresivo de cada estilo cuanto de la propia forma.

Bien, pido perdón por este largo preámbulo, pero me ha resultado necesario para aclarar cómo un músico de las características antedichas es capaz (y esta es una muestra inequívoca de talento y de madurez) de llegar a una interpretación de las **Romanzas** tan sencilla, clara, elegante, comedida, equilibrada y, hasta se podría decir, «humilde». No hay hondura sicológica a lo grande, pero sí enigma y una gran fluidez narrativa de pequeñas (?) vivencias. En síntesis, Barenboim cala a la perfección en el espíritu del primer romanticismo alemán, dando a esta música el valor que verdaderamente tiene: ¿Si falta la palabra, falta la poesía? Evidentemente, no para Mendelssohn; pero tampoco para Barenboim.

Una última observación: Barenboim es el único intérprete importante que se ha molestado en grabar las **Romanzas** completas. Deutsche Grammophon dispone todavía, además de esta selección de 23 títulos, de la obra completa. No lo dude, decídase por la completa.—**P.G.M.**

Daniel Barenboim.

MENDELSSOHN: Sinfonía número 4, en La mayor, Op. 90, «Italiana». Obertura «Las Hébridas» («La gruta de Fingal»), Op. 26. Obertura «Mar en calma y viaje feliz», Op. 27. Orquesta Filarmónica de Viena. Christoph von Dohnányi, director. Decca, SXDL 7500 Digital.

Con este disco se culmina la integral de la **Sinfonías** de Mendelssohn, dirigidas por Dohnányi, con la Orquesta Filarmónica de Viena.

Como ya hemos ido señalando en anteriores comentarios a las diferentes grabaciones de estas **Sinfonías**, Dohnányi demuestra ser un muy competente

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

¡AL FIN ¡, EN ESPAÑA, EL CATALOGO COMPLETO HARMONIA MUNDI
IMPORTADO POR FERYSA

El próximo mes de septiembre todos los establecimientos especializados tendrán a la venta el catálogo completo de discos editados por la compañía francesa Harmonia Mundi. De la importación de dicho catálogo, se ha encargado FERYSA, cuya contribución a la ampliación del mercado discográfico en nuestro país, es ya muy notable. Recordemos los discos CETRA, los de la casa ITALIA, y últimamente una buena colección de NONESUCH, y el gran álbum de DA CAMERA MAGNA, conteniendo la integral de la obra de clave de G. G. HAENDEL, y la serie presentada en el anterior número de RITMO, dedicada a las grandes voces del pasado.

De todas las maneras, el esfuerzo anterior no minimiza el presente, pues una de las mayores lagunas de nuestra discografía se centraba precisamente en música de la Edad Media, Renacimiento y ciertos aspectos del Barroco, parcelas que quedan cubiertas por el próximo lanzamiento del fondo editorial de HARMONIA MUNDI.

Ante mí tengo el catálogo completo de esta edición y habida cuenta de su notable importancia, estimo imprescindible, sin perjuicio de las críticas individualizadas que, en su día, hará RITMO de estos discos, dar al lector una visión general del conjunto.

El catálogo en sí se divide en los siguientes apartados:

1.—Discos clásicos por orden alfabético de autores.
2.—Discos sobre temas de música antigua, Edad Media y Renacimiento.
3.—Organos históricos.
4.—Recitales.
5.—Liturgia y canto llano.
6.—Varios.
7.—Instituto Nacional Audiovisual.
8.—Grupo de Investigaciones Musicales.
9.—Serie Alfa.
10.—Para los niños.
11.—Colección «El Disco».
12.—Folklore.

Vamos a examinar, aunque sea someramente, el contenido de cada uno de estos apartados.

1.—DISCOS CLASICOS POR ORDEN ALFABETICO

Componen esta sección un total de 120 discos, de los que un grupo relativamente amplio salieron al mercado español, en los dos últimos años, bajo la etiqueta de EDIGSA y que, en su momento, fueron criticados en RITMO. De ellos hay algunos ejemplares magníficos; recordemos por ejemplo: La Misa «Sur le pont D'Avignon» de Pier Certon, por la Camerata de Boston. Las lecciones de tinieblas de M. A. Charpentier, por Alfred Deller. Duetos y Cantatas de Cámara de Haendel, por Concerto Vocale. Aires para solos en instrumentos de Purcell, por Deller Consort. La Reina India y el Rey Arturo, también de Purcell, por el Deller Consort.

Como novedades destacables en este apartado, son dignas de mención las siguientes: las piezas de clavecín de Jean Henri D'Anglebert, en interpretación de Kennet Gilbert en un clavecín Albert Delin de 1768. Las suites francesas de J. S. Bach, ejecutadas por el mismo intérprete. Las Suites para violoncello solo del maestro de Eisenach, en la muy esperada versión de Nikolaus Harnoncourt. La integral de la obra de órgano de J. S. Bach interpretada en el órgano histórico de Arlesheim por Lionel Rogg.

Mención especial hemos de hacer de la edición completa de la obra de clavecín de François Couperin, en interpretación de Keneth Gilbert. En España existían discos sueltos conteniendo algunos de los Ordenes, entre ellos la memorable versión de Gustav Leonhardt, publicado por Basf hace años. Sin embargo los discos incluidos en este catálogo, tienen el enorme atractivo de ser la primera edición completa de una de las obras cumbres de la música para teclado de todos los tiempos. Se presente en cuatro álbumes de cuatro discos cada uno, y también existe un ejemplar de un solo disco con páginas escogidas de los Ordenes 10, 12, 14, 18, 23 y 26.

También de música de clavecín se nos presenta un disco del compositor Gaspar Le Roux, con cuatro Suites para dos clavecines, en versión de William Christie y Arthur Haas.

Reaparece en este catálogo una vieja versión, agotada hace tiempo de la Tercera Sinfonía de Gustav Mahler. Se trata de la interpretación de Franz Charles Adler con la Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Viena, los Pequeños Cantores de Viena y la contralto Hildegard Rossel Majdan. En mi opinión se trata de una de las lecturas más densas e idiomáticas de esta obra mahleriana. Reedición muy oportuna.

Muy interesante, asimismo, la publicación de las Doce Sonatas para flauta solo con bajo continuo, en una ejecución vibrante y original de René Clemencic. A destacar en esta grabación las variaciones del acompañamiento del bajo cifrado en las distintas Sonatas.

Aparece también en esta sección un disco dedicado a Música en Versalles con obras de Marin Marais, músico demasiado poco conocido por estas tierras y en interpretación siempre notable de Harnoncourt.

Destaquemos para cerrar este apartado la Schubertiade de Judith Nelson y Jorg Demus, similar a la que publicó Basf en su día, y que constituye uno de los más deliciosos discos pertenecientes al gran compositor austríaco jamás editados; también de Schubert son las misas op. 13 números 2 y 3 en interpretación de los solistas de Sofía, bajo la dirección de Vassil Kazandjiev.

2.—DISCOS SOBRE TEMAS DE MUSICA ANTIGUA, EDAD MEDIA Y RENACIMIENTO

Es este apartado del catálogo que comentamos uno de los más interesantes, tanto por las obras que recoge, como por algunos de sus intérpretes. Así, por ejemplo, aunque publicados por EDIGSA vuelven ahora a aparecer bajo el sello de FERYSA, las nunca bien ponderadas versiones de los manuscritos originales de CARMINA BURANA, por el Clemencic Consort. También por los mismos intérpretes, las Cantigas de Alfonso X el Sabio, tres magníficos discos dedicados a los Trovadores y la inolvidable versión de Danzas Antiguas de Hungría y Transilvania. RITMO, entre los premios discográficos del pasado año otorgó uno bien merecido René Clemencic y su grupo por la interpretación de CARMINA BURANA. Cualesquiera de las publicaciones mencionadas lo hubiera merecido también. Las características interpretativas de este grupo, su nueva manera de entender la interpretación de la música antigua, merecerán la próxima atención de RITMO en un trabajo específico sobre el tema.

En cuanto a las novedades aparecidas en esta sección del catálogo, hemos de hacer expresa mención de las siguientes:

En primer término, La Fete de l'Ane, por el Clemencic Consort, que constituye un revelador ejemplo de las fiestas medievales en una ejecución absolutamente fascinante, que hace vibrar al oyente.

Existen tres ejemplares de lo que se denomina respectivamente: Diccionario de la música medieval, de Instrumentos antiguos y de Danzas del Renacimiento. Son tres álbumes triples sumamente interesantes tanto desde el punto de vista musical como del instructivo, que parece la finalidad perseguida.

Novedad en el mercado español es el disco dedicado a ADAM DE LA HALLE y otras músicas del siglo XIII; al fin podremos disfrutar del mensaje musical de estas obras cargadas de ingenuidad y primitivismo.

Destacable también por su novedad es el disco denominado un Baile en la época de Rabelais en ejecución del ENSEMBLE RICERCARE y el ARS MUSICAE

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

de Barcelona. También de nueva aparición son los discos dedicados a la música de la Edad Media en Cataluña, con obras procedentes del Livre Vermeil de Montserrat, y de manuscritos de la Abadía de Ripoll y a compositores que van desde Planson a Caccini, pasando por Dowland y algunos trabajos anónimos englobados bajo el título de LOS PLACERES DEL RENACIMIENTO.

3.—ORGANOS HISTORICOS

Se trata de un conjunto de trece discos, ciertamente interesantes, publicados por vez primera en nuestro país. Destaquemos el Diccionario del Organo, con diversos ejemplos de la sonoridad de distintos órganos históricos de Europa. Un buen documento fonográfico. En esta colección se incluyen grabaciones efectuadas con los órganos de Saint-Maxim, Tende, Saint Guilhem Le Desert, e instrumentos de distintas iglesias españolas, como las de Villasandino, Melgar del Fernamental y Paredes de Nava. También se edita un volumen dedicado expresamente a órganos españoles, en interpretación de Francis Chapelet.

4.—RECITALES

Sección dedicada de modo específico a interpretaciones de famosos solistas instrumentales o cantantes. Sin duda merecedores de elogios los protagonizados por ALFRED DELLER, contratenor inolvidable y quizás insuperable. Aparecen dos discos titulados Alfred Deller Solo. Interesante asimismo la interpretación de Kenneth Gilbert en el clavecín Collese de obras de maestros franceses. También lo es el ejemplar denominado FANTASIA, a cargo de Jorg Demus con obras de Bach, C. P. E. Bach, Haydn, Mozart y Beethoven. A destacar también la reedición de una apabullante muestra el virtuosismo de René Clemencic interpretando en 21 modelos de flautas diferentes. Existen discos sueltos dedicados a J. P. Rampal, al laúd en el Renacimiento y al recital de nuestro compañero de redacción Pablo Cano dedicado al siglo de oro del teclado español.

5.—LITURGIA Y CANTO LLANO

Como hemos señalado en otros apartados, algunos de los ejemplares que figuran en este grupo, aparecieron en el mercado español anteriormente, como los dedicados a la Liturgia Ortodoxa Eslava, pero no por eso su reaparición carece de interés. Destaca como novedad la edición de los volúmenes 6 y 7 del canto gregoriano en la versión de Alfred Deller, que viene a completar un ciclo verdaderamente emocionante.

6.—VARIOS

Se aglutinan en esta sección del catálogo de HARMONIA MUNDI discos de la más variada índole, y que van desde la banda sonora original de la película Moliére, con intervenciones perfectas del Clemencic Consort, pero con música de calidad desigual, hasta un curioso ejemplar de música judeo-barroca.

7.—INSTITUTO NACIONAL AUDIOVISUAL

Patrocinados por este organismo francés se publican bajo este epígrafe, composiciones de autores contemporáneos adscritos al área cultural francesa, tales como Lejeune, Bayle, Savouret, Henry, Risset, etc... A subrayar la aparición del Réquiem de CHION, gran premio del disco en el año 1978.

8.—GRUPO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

Pequeño grupo de cuatro grabaciones conteniendo obra de BAYLE, PARMEGIANI, REIBEL y FERRARI. Este Grupo dedicado a investigaciones musicales electroacústicas constituye un departamento integrado en el Instituto Nacional Audiovisual de Francia.

9.—SERIE ALFA

HARMONIA MUNDI ha publicado en Francia bajo esta denominación, un interesante conjunto de grabaciones de música medieval y renacentista, fundamentalmente, que ahora también acoge en su esfuerzo FERYSA. El conjunto de obras resulta muy atractivo y constituyen en general verdaderas novedades. Ejemplo de ello: la música en la corte de Chipre, los Motetes de Henri du Mont, las Canciones de Gilles Bincois, La música Popular de Brabante, etc...

10.—PARA LOS NIÑOS

Hablar del contenido de esta sección es pensar inmediatamente en la pobreza en que se desenvuelve la enseñanza musical en nuestro país. Alguno de los discos aquí recogidos pueden constituir un adecuado medio de colaboración en esta materia. Estos son algunos de los títulos: repertorio para jóvenes clarinetistas, para jóvenes flautistas, para jóvenes pianistas y para jóvenes violinistas. Confiemos en la utilización de estos ejemplares por el público a quienes están dirigidos.

11.—COLECCION «EL DISCO»

Bajo esta denominación contempla el catálogo HARMONIA MUNDI una valiosa colección de grabaciones de una calidad media notable, tanto en lo que se refiere a intérpretes como a grabaciones, con un precio inferior al normal del mercado, que se justifica por la carencia de una carpeta ilustrada y comentada de las habituales. Como lo importante del disco está en la grabación y en la versión que de ella hacen los intérpretes, creemos que se trata de una idea más que aceptable, teniendo en cuenta el precio casi prohibitivo que están alcanzando los discos, y con un futuro bastante sombrío al respecto.

Cerca de 80 discos componen este apartado. En él están representadas casi todas las épocas musicales: renacentista, barroca, clásica, romántica, posrromántica y contemporánea. Al menos cinco ejemplares de los aquí incluidos han merecido el premio «Grand Prix», en concreto: Los Madrigales y Canciones Sacras de Gesualdo, el dedicado a VINKO GLOBOKAR, la grabación en el órgano histórico de Covarrubias a cargo de CHAPELET, el de igual clase e intérprete en el órgano de FREDERISKBORG, y el referente a los órganos históricos de Provenza.

12.—FOLKLORE

El último apartado del catálogo se dedica a folklore con seis curiosos discos sobre música africana, búlgara, italiana, a cargo de Matteo SALVATORE, de Rajasthan y española flamenca. El comentarista sólo tiene conocimiento del primero de ellos, y puede señalar que se trata de un esfuerzo importante por conseguir una grabación muy próxima a las interpretaciones auténticas.

Como resumen y balance general hemos de insistir en que nos hallamos ante una importante ampliación del no muy ancho panorama discográfico español, con algunos ejemplares imprescindibles en la discoteca del aficionado, y lo que es más destacable, con un conjunto de una elevada calidad media, con grabaciones notables y, en lo que hemos podido comparar, con un prensado excelente frente al realizado en España. Es pues un feliz acontecimiento que recibimos con satisfacción.

Gerardo Queipo de Llano Onaindia.

PARA PODER ADQUIRIR DISCOS DE ESTE CATALOGO:

Si desea realizar reserva de pedido del fondo del catálogo HARMONIA MUNDI, diríjase antes del próximo día 30 de agosto a cualquier establecimiento distribuidor de FERYSA, en donde le mostrarán el catálogo al completo; o bien diríjase por carta al servicio de envíos por correo de FERYSA (Apartado 151036 de Madrid, solicitando un catálogo de pedido, siempre en los plazos de tiempo anteriormente fijados.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

conocedor de la obra de Mendelssohn, aunque no siempre sus resultados sean tan espectaculares como prometían. En este sentido, se convierte en una alternativa válida a la integral de Sawallisch (Philips), aunque no logra superar a Karajan (DG), en conjunto.

En particular, la presente grabación de la **Sinfonía Italiana** se coloca entre lo mejor del ciclo completo. Dohnányi trata con ligereza los tiempos lentos, con sutilidad etérea, secundado por las magníficas cuerdas de la Filarmónica de Viena. De los movimientos extremos, mejor el último («Saltarello») que el primero («Allegro vivace»), falto de claridad y de una mayor distinción de planos sonoros.

Respecto a las dos oberturas que completan el disco, la conocidísima de **Las Hébridas** constituye, en cierto modo, una decepción personal: esperaba bastante más de Dohnányi, que se limita a una lectura confusa, sin delimitación de temas ni claridad expositiva, confundiendo la niebla de las islas septentrionales con la oscuridad orquestal. Mejor tratada la obertura **Mar en calma y viaje feliz**, que es una de esa innumerable serie de obras que espera todavía el favor unánime y merecido del público. Brillante grabación digital, de las primeras realizadas por Decca.—**S.B.**

MENDELSSOHN: Obertura «Las Hébridas» («La Gruta del Fingal»), Op. 26. Sinfonía número 3 en La menor, Op. 36, «Escocesa». O. Filarmónica de Israel. Director, Leonard Bernstein. D. G., 2531256. Grabación hecha en público.

El hecho de que muchos directores de orquesta —algunos de ellos de probada valía— sigan afirmando que el disco constituye una desvirtuación del hecho musical no pasa de ser, hoy por hoy, una extravagancia o una excusa que justifique el montaje de ciertos *numeritos* personales. Y a los hechos nos podemos remitir en el caso de Leonard Bernstein, sin más que fijarnos en una gran parte de sus grabaciones en vivo: resultados óptimos y mucha y muy buena música.

En esta ocasión se trata de un programa Mendelssohn, al frente de la Orquesta Filarmónica de Israel. Después de una extraordinaria versión de **La Gruta**, Bernstein se adentra y hace adentrar a sus músicos en un mundo de ensueño, lirismo, magia, poesía y fuego, pero sin perder nunca el equilibrio y la belleza de la forma que maneja. Con él, el acto musical adquiere carácter de celebración colectiva, pues es tal el poder de

El director y compositor Leonard Bernstein.

contagio y persuasión irradiados, que los músicos de la Orquesta actúan como si ellos mismos fueran la música. Es verdaderamente impresionante cómo la Orquesta (La Filarmónica de Israel es una gran orquesta, pero aquí va más allá, se transfigura) *canta* los temas, no siendo difícil adivinar el gesto preciso, la expresión adecuada, la exigencia rigurosa de un director que, últimamente, insiste una y otra vez en grabar en público, cosa que, siendo de agradecer en general, en este caso, además, confirma el grandísimo momento artístico en que se encuentra.

El sonido es magnífico, sobre todo si se tiene en cuenta que se trata de una grabación en vivo. Conclusión: Posiblemente el lector disponga en su discoteca del ciclo completo de las **Sinfonías** de Mendelssohn. Aun en este caso, es un disco a adquirir.—**P.G.M.**

MOZART: Serenata en Re mayor, K. 250, «Haffner». Marcha en Re mayor, K. 249. Uto Ughi, violín. Orquesta del Estado de Dresde. Director, Edo de Waart. Philips, 65 00 966.

La publicación, por separado, de este disco (incluido en el volumen V de la Edición Mozart) supone un notable acierto por parte de Philips, debido a la magnífica interpretación que aquí se nos ofrece. La obra —a veces recortada en salas de concierto (dura más de cincuenta y cinco minutos)— es ejecutada en toda su integridad (ocho movimientos), y Edo de Waart nos la presenta con una concepción que creo muy acertada, esto es, la de una obra escrita para la boda de Elisabeth Haffner, perteneciente a una rica familia salzburguesa. Se trata, pues, de una obra sin complicaciones, con tres largos minuetos, destinada primordialmente a que los invitados pasasen un buen rato. Por ello, la mayor dificultad estriba en dotar a esta música del inconfundible espíritu mozartiano, empresa en la que de Waart se nos revela como un magnífico director de la música del genio salzburgués.

El violinista Uto Ughi es un excelente colaborador en los movimientos segundo y cuarto, y la Orquesta del Estado de Dresde —no reducida como hubiera sido conveniente— demuestra ser una orquesta puntera, dotada de una cuerda excepcional.

Completa el disco otra buena versión de la **Marcha K. 249**, escrita muy probablemente para la misma ocasión.

Si no posee ya alguna de las excelentes versiones de nuestro catálogo (Bohm, DG; Zukerman, EMI; Kubelik, DG Privilege), adquiera ésta sin dudarlo.—**L.C.G.**

MOZART, LEOPOLDO: Casación, en Sol mayor (incluye la **Sinfonía de los juguetes**). **PROKOFIEV: Pedro y el lobo, Opus 67**. Jacqueline du Pré, narradora (en inglés). Orquesta Inglesa de Cámara. Daniel Barenboim. DG, 2531275.

Obras: Sorprendente maridaje, pensado para el público infantil. En mi opinión, es mejor pareja para «Pedro» y su lobo, la **Guía de orquesta** de Britten que esta interminable **Casación** del padre de Mozart.

Interpretación: gran lucimiento para todos los solistas de la espléndida orquesta inglesa. Enfoque muy serio, casi dramático —para mí en exceso— por parte del matrimonio Barenboim-du Pré en la obra de Prokofiev; por otra parte, gran claridad de texturas, ayudada por una muy brillante toma sonora. Lo mismo puede decirse de la poco sonriente **Casación**. El sonido es muy bueno.

Conclusión: Me parece más adecuado el otro acomplamiento (Prokofiev-Britten) ya sugerido, y que puede hallarse en los registros de Dorati (Decca) y Maazel (DG), ambos, en España —y narrados en castellano—, y en el extranjero, en las estupendas versiones de Mia Farrow y Previn (EMI) y Peter Ustinov con Markevitch (EMI), con narraciones en inglés y francés, respectivamente. Si se desea la obra de Leopoldo Mozart, ésta es buena alternativa. la recomendabilidad del disco viene, con todo, rebajada, porque la narración en lengua inglesa no se acompaña de traducción. —**R.A.M.**

NIELSEN: Sinfonía número 6 («Sinfonia semplice»). London Symphony Orchestra. Director, Ole Schmidt. Unicorn-Kanchana, KPM 7006.

La obra de Carl Nielsen, muy poco conocida en España por audiciones en vivo, comienza a tener oyentes a través

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

de las grabaciones en disco. El danés Ole Schmidt, director de la Orquesta Sinfónica de Aarhus, ha grabado todas las sinfonías de Nielsen para la marca Unicorn-Kanchana. Sus versiones son, en general, de gran pulcritud, de admirable claridad y de perfecto estilo. Así, recomendamos a nuestros lectores su escucha si están interesados en Carl Nielsen (que es un compositor de muy fácil audición y muy atractivo).

Esta **Sexta sinfonía** está escrita en 1925. Su primer movimiento es sorprendente por el tratamiento camerístico y transparente de los instrumentos y de los grupos. Hay algo bucólico y apacible en esta música, turbada, sin embargo, muy frecuentemente por rasgos trágicos. Toda la obra traiciona un poco al título («**Sinfonía semplice**»): parece como si la intención primera, idílica, de Nielsen hubiera sido interferida por angustiosas preocupaciones estéticas y psicológicas. El desplazamiento de las tonalidades —que en algún aspecto recuerda a Mahler— perturba también el aire inicialmente clásico de la obra.

Además de tratarse de una grabación excelente, el disco está presentado (como toda la serie de las **Sinfonías** de Nielsen) con muy buen gusto. La carpeta reproduce un cuadro expresionista de Willumsen (amigo de Nielsen) e incluye unos comentarios concentradamente informativos de Hugh Ottaway.—**R.B.**

RAVEL: Integral de la Obra para piano. Vol. 1 y 2. Vlado Perlemuter, piano. Nimbus, 2101. Importado por Ferysa.

Se cuenta que Ravel, tras la audición de su **Pavana**, en la interpretación de un determinado pianista, dijo: «*Yo he escrito una Pavana para una infanta difunta, no una Pavana difunta para una infanta*».

Sirva pues, esta anécdota para ilustrar lo que, sin ánimos de generalizar, puede apreciarse en la versión que figura como referencia.

En efecto, si bien a lo largo de ambos volúmenes surgen destellos que se apartan algo del generalmente monótono hacer de Perlemuter, nuestro pianista parece olvidarse casi por completo de los componentes sustantivos inherentes a la música de Ravel, aunque mantiene en todo momento la *distante elegancia* tan característica, factor que sin la compañía de otros elementos resulta aséptica y desvaída. La grabación, eso sí, es magnífica.

Maurice Ravel (1875-1937).

Queda pues, todavía, como referencia obligada y memorable, la interpretación que de este mismo repertorio hiciera en su día Monique Haas.—**T.**

RODRIGO: Concierto de Aranjuez, Concierto Madrigal. Narciso Yepes y Godelieve Monden, guitarras. Orquesta Philharmonía, Londres. Director, L. A. García Navarro. D. G., 2531 208.

Tercera grabación del **Concierto de Aranjuez** por Narciso Yepes, quien no ha superado la primera realizada con Argenta y la Orquesta Nacional de España. Aunque el concepto que Yepes tiene de la obra no ha variado sustancialmente, se aprecia una mayor expresividad y recreación en el fraseo. Sin embargo, la técnica de ahora no tiene la limpieza y contundencia de entonces. Para la interpretación del **Concierto Madrigal** el maestro de Lorca ha elegido a su alumna Godelieve Monden, formando ambos un dúo armonioso y equilibrado. García Navarro, con la inestimable colaboración de la Philharmonía, traduce estas partituras con pulcritud y dignidad, pero carece del entusiasmo, vitalidad y pulso rítmico de las versiones de Marriner, en Philips.—**F.G.O.**

ROSSINI: La Cenerentola. Nicola Monti, Teresa Berganza, Sesto Bruscantini, Mario Petri, Ornella Rovero, Mimí Truccato-Pace. Orquesta de Cámara A. Scarlatti de Nápoles, de la RAI. Director: Mario Rossi. Grabación en público (7-10-1958). Album de importación (tres LP).

Cenerentola, una de las primeras óperas que Rossini compuso en su período medio, en la etapa napolitana, constituye una pieza no excesivamente atendida por la industria fonográfica. Sea, pues, bienvenido a nuestro mercado discográfico este álbum de importación que, además, posee, para nosotros los españoles, el atractivo particularmente especial de contar, en el papel protagonista, con la participación de Teresa Berganza en los momentos iniciales de su carrera internacional de cantante. En este sentido, hay que apresurarse a decir que su presencia no decepciona en absoluto ni por voz ni por interpretación, aunque oyendo esta grabación, que fue realizada en directo en el año 1958, a uno le choca bastante el hecho de que la excepcional mezzo que es hoy se sintiera más a gusto en la zona alta de su tesitura que en el registro bajo de la misma. ¿Es realmente Teresa Berganza una mezzo-soprano nata?

El resto del reparto es inmejorable, naturalmente teniendo en cuenta la época de que data esta producción; y así nos encontramos con un Nicola Monti haciendo un «Don Ramiro» cuidadísimo vocalmente, a un Bruscantini pletórico de facultades y a un Mario Petri que, aunque algo mayor ya, dice su «Don Magnífico» de forma inefable.

En cualquier caso, y como sucede en gran parte de este tipo de grabaciones, los juicios a realizar resultan ser algo relativos por la dificultad que entraña —a veces, hay casi que imaginar— el valorar sobre un sonido tan deficiente. A pesar de ello, la dirección de Mario Rossi se adivina excelente.

Por todo lo dicho, la recomendabilidad de este trabajo viene muy condicionada al grado de afición y de interés por la música en vivo que pueda poseer el potencial comprador, que tampoco conviene olvide el precio, en este caso necesariamente alto por tratarse de discos de importación. Al aficionado que desee para su discoteca una realización más moderna de esta obra sin perder la calidad de dirección y voces, le recomendaría la de Abbado con Berganza, Montarsolo, Alva y Capecchi, para Deutsche Grammophon, a cuya filial española le pediría desde aquí que llenase este vacío discográfico (actualmente no hay ninguna versión de esta ópera en catálogo) con su publicación.—**P.G.M.**

SATIE: Socrate. Hugues Cuenod (tenor) y Geoffrey Parsons (piano). Nimbus Records, 2104.

Erik Satie se sentía muy socrático; se veía a sí mismo como una especie de predicador callejero y meridional que

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

preconizaba una música sencilla, a veces casi simplona, melancólicamente humorística y que se había adjudicado el papel de oponerse modestamente al gran sinfonismo emocional y metafísico de Centroeuropa. En este sentido, su pintoresco «drama sinfónico» titulado **Sócrates** es, quizá, su obra más característica y definitoria. El texto de este drama está constituido por fragmentos de tres diálogos de Sócrates: **El banquete** (para la primera parte, **Retrato de Sócrates**), **Fedro** (segunda parte, **Orillas del Iliso**), y **Fedón** (tercera parte, **Muerte de Sócrates**); todos ellos en la traducción francesa de Victor Cousin.

La música de **Sócrates** está, en gran parte, determinada por el estilo casi recitativo de la escuela francesa impresionista, sobre todo, debussysta. Pero Satie rehuye la evanescencia sensorial del impresionismo, aferrándose a unos esquemas armónicos de tradición neoclásica, en los que hay muy poco lugar para la evocación lírica o para las alusiones descriptivistas. Todo tan sencillo, fluido y

Erik Satie (1866-1925).

discreto que puede hacernos pensar —como en otras obras de Satie— que el escándalo promovido por sus composiciones tenía por base, simplemente, una actitud naif que chocaba violentamente con una tradición europea muy sobrecargada.

Sócrates, escrito originariamente para soprano y orquesta de cámara, fue estrenado, en 1920, en París, dejando al público completamente indiferente y despectivamente hostil. Más tarde, Satie hizo una versión para voz sola y piano (voz de soprano y otras veces de tenor), que es la que presenta este disco.

La versión del gran Hugues Cuenod es irreprochable, y posee toda la tranquila atmósfera idílica y lejana que la obra emana. Excelente también el trabajo del pianista Geoffrey Parsons. Para los que no conozcan la obra, hay que advertir que la grisura, la falta de contrastes y una cierta rigidez del monótono recitado son rasgos explícitos en la partitura, y que una versión que recargase la expresión traicionaría completamente la estética de Satie. Tal y como Cuenod y Parsons interpretan la obra, el estilo de Satie queda estrictamente respetado.

La grabación es óptima. El disco, por su novedad y por su interpretación, es merecedor de atención. Así, lo recomendamos sin restricciones.—**R.B.**

SCHUMANN: Fantasía en Do mayor, Op. 17. Escenas de niños, Op. 15. Arabesca, Op. 18. Daniel Barenboim, piano, DG, 25 31 089.

Al hacer esta crítica hay que establecer la comparación —que en este caso no es nada odiosa— con la otra versión existente en el mercado español de dos de las tres obras incluidas en este disco: **Escenas de niños** y **Fantasía en Do mayor**. Me refiero a la versión de Claudio Arrau (Philips, 65 00 395). La elección es más fácil en cuanto a las **Escenas de niños**: Arrau, con su forma de tocar y su bellísimo sonido, da totalmente con el espíritu de la obra. En cambio, Barenboim, con su incisividad y su sonido demasiado poderoso, le da a estas **Escenas** un aire *casi demasiado serio*, a pesar de hacer una gran interpretación. Por lo que respecta a la **Fantasía**, esta misma incisividad y sonido característicos de Barenboim, junto con una pasión desbordante, hacen que su versión de la **Fantasía** sea de referencia absoluta, a pesar de la belleza de la de Arrau. Disco, por lo tanto, totalmente recomendable, además con una extraordinaria interpretación de la **Arabesca**, obra que tanto en común tiene con las otras dos. El sonido es excelente.—**T.**

SCHUMANN: Integral para piano. Vol II. Peter Frankl. Hispavox, S.66.342.

El segundo volumen de la obra completa para piano de Schumann ofrece, según conveniencias de espacio, no de orden cronológico, la **Fantasiestücke Op. 12**, la **Fantasiestücke Op. 111**, las **Romanzas Op. 28**, las **Tres sonatas para la Juventud, Op. 118**, las **Escenas de niños, Op. 15**. Las **Variaciones ABBEG, Op. 1**, la **Sonata número e, Op. 22**, un **Presto appasionato** y el **Albumblatter, Op. 124**.

Siempre nos hemos mostrado partidarios de las grabaciones de este género, a pesar de los posibles inconvenientes que puedan presentar, pues ofrecen al aficionado y al estudioso la posibilidad de acercarse a la obra de un compositor sin previas consideraciones de calidad, sobre todo, cuando ello permite apreciar el conjunto y dar una visión global de la evolución de la obra de un músico.

Los inconvenientes están a la vista; la calidad puede desmerecer en determinadas piezas en favor de otras, pero no necesariamente. Frankl se enfrenta a la labor con entusiasmo, dando una visión excesivamente personal de los «tempi» y los «rittardandi», que no por improvisados dan mayores visos de romanticismo a la obra.

También sería mejorable para ulteriores grabaciones el nivel de sonido, que es francamente malo, llegando, incluso, en algunos momentos a ofrecer interferencias muy molestas para el aficionado que utiliza cascos.—**X.A.**

SCHUMAN: Sinfonía número 1, Op. 38, «Primavera»; número 4, Op. 120; número 2, Op. 61, y **número 3, Op. 97, «Renana». Obertura «Manfredo», Op. 115.** Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Director, Rafaél Kubelik. CBS, 76842, 76843 y 76844.

CBS edita, ahora por separado, los tres discos del álbum integral (S 79324) de las **Sinfonías** de Schumann, publicado en la Oferta de Primavera de 1980, y que fue objeto de extenso comentario por Angel F. Mayo en RITMO número 501 (V/1980).

Poco que añadir a tan meritorio estudio. Personalmente, y sin apartarme del mismo director, Rafael Kubelik, prefiero su anterior integral para DG, pues el prisma aplicado al actual me parece algo contradictorio. Mientras que los movimientos lentos, y, sobre todo, la **Sinfonía número 2**, son magistrales, echo en falta una buena dosis de vitalidad y pasión en los rápidos y en la **Sinfonía número 4**, Quizás, la sinfonía más compensada sea la «**Renana**», que no sufre por la aplicación de una perspectiva intimista, sino que se ve enriquecida en detalles antes no observados. Grabación mediocre, de tonalidades poco definidas. Buen prensado. Y muy buena presentación. —**S.B.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Libros y partituras

WOLFGANG HILDESHEIMER: Mozart. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1977.

Hace ya cuatro años que apareció el libro de Hildesheimer, pero como su difusión en España ha sido escasa (aunque puede encontrarse en algunas librerías), y como no parece haber llamado la atención de los músicos, creemos conveniente dedicarle nuestra atención.

Sobre Mozart, como es sabido, hay una bibliografía abrumadora. Los trabajos de clasificación y análisis de su obra son ya definitivos (lo que no impide constantes pequeñas rectificaciones); lo mismo puede decirse de los estudios biográficos. En cambio, una exposición transparente de la ideología mozartiana, sin lirismos inútiles y sin estériles añadidos hagiográficos, no suele encontrarse. En este aspecto, el libro de Hildesheimer es una obra maestra y originalísima. El lector no va a encontrarse aquí con la habitual pastelería literaria, sino con un relato descarnado, que, basándose en los testimonios directos de Mozart, destruye muchos de los acaramelados tópicos que han emborronado la biografía de Mozart. Así, Hildesheimer coloca en su justo lugar intelectual a muchos de los personajes que rodearon al compositor: nos muestra despiadadamente su mediocridad. Las relaciones de Mozart con su familia son aquí objetivamente examinadas bajo una luz documental diferente.

Y Viena. La capital austriaca, convertida en protagonista de la vida de Mozart (y de la de Beethoven, y de la de Brahms, y de la de Bruckner, «und so weiter»...), personalizada como una damisela encantadora, azucarada hasta lo empalagoso y musa de prodigiosos efectos musicales, queda muy malparada con el libro de Hildesheimer, que demuestra inequívocamente que Viena se portó abominablemente con Mozart, y que Mozart no debe a Viena nada más que disgustos, miseria y humillaciones. Lo que no obsta para que, siglos después, Viena se engalane con interminables festejos al «hijo predilecto». También Mozart, muy graciosamente, es «hijo predilecto» de Salzburgo e interminablemente festivalizado por la ciudad que nada hizo por él. En fin, quizá muchas de estas cosas son sabidas por los que hayan leído las cartas de Mozart, pero son tan poco simpáticas que todo el mundo prefiere olvidarlas y poetizar un poco sobre las sutiles relaciones de Mozart con el «espíritu vienés».

El libro de Hildesheimer es muy serio, porque puede contribuir a la lucha contra la siniestra mitificación que los pueblos germánicos hacen de su música y de sus héroes. Mozart, desde luego, fue un héroe, pero no por su gusto, sino porque la incomprensión más absoluta de sus conciudadanos y compatriotas le obligaron a serlo para no claudicar de su trabajo creador.—**R.B.**

PUCCINI: Tosca. VERDI: La Traviata. Colección «Introducción al mundo de la ópera». Editorial Daimon.

Con la edición de los libretos de **Tosca** y **La Traviata**, obras del más habitual y apreciado repertorio operístico italiano, la Editorial Daimon abre una ventana al tan controvertido mundo de la ópera que en nuestro país carece de un cuerpo editorial crítico de valor y continuidad.

Una representación de «La Traviata», de Verdi.

El camino emprendido no nos parece malo. La edición de libretos bilingües con incorporación de un amplio estudio que incluye la referencia a las fuentes literarias, un comentario musical y la discografía actual, y de comentarios, destacados tipográficamente a lo largo del desarrollo de la obra, puede ser un jalón más para acercar la ópera a un mayor número de aficionados, toda vez que estos dos primeros títulos, a cargo de Roger Alier, conocido crítico operístico de la Ciudad Condal, parecen ser los dos primeros eslabones de la serie **Introducción al mundo de la ópera**, que promete llevarnos por lo más granado del repertorio tradicional.

Los libretos cuentan con indicaciones apropiadas para destacar los momentos más sustanciosos y con breves, aunque muy elocuentes, apuntes musicales que sirven de ayuda para recordar los temas más conocidos, así como una parte gráfica de representaciones recientes que se nos antojan lo más pobre de la publicación y que a buen seguro mejorarán en sucesivas ediciones.

Como colofón de la obra cada libreto incorpora un breve glosario de términos técnicos que son de gran ayuda al neófito y que dan mayor coherencia a la obra.—**X.A.**

AUSSEREUROPÄISCHE MUSIK IN EINZELDARSTELLUNGEN. Edición DTV-Bärenreiter, Munich, 1980.

De la recién publicada y gigantesca enciclopedia de la música editada en 16 volúmenes por Barenreiter, bajo la dirección de Friedrich Blume, que con sus 16.000 páginas constituye, sin duda, el más monumental y exhaustivo de los repertorios de información musical, se han extraído algunos de los trabajos más significativos referentes a las músicas no europeas en este apretado libro de 480 páginas. Vaya por delante que tal selección tiene algunos inconvenientes; entre ellos, la desigualdad de las aportaciones (unas casi solamente descriptivas, otras historicistas y algunas estrictamente musicológicas), la diversa calidad de los trabajos, y, sobre todo, el hecho de que algunos temas aparecen tratados en dos lugares diferentes. Pero estos reparos no impiden que saludemos con entusiasmo la aparición de este libro, desde ahora absolutamente imprescindible para hacerse una idea global de las culturas musicales extraeuropeas.

Sería impertinente en estas breves líneas entrar en cualquier discusión sobre la materia del libro. En cambio, nos parece de la mayor utilidad dar una lista completa de su contenido y de sus autores: Suráfrica (Percival R. Kirby), Africa Occidental (André Schaeffner), Africa Central (Paul Collaer), Africa Oriental (Klaus P. Wachsmann), Música etiópica (Hans Hickmann), Música sumeria y babilónica (Wilhelm Stauder), Música hitita (Max Wegner), Egipto (Hans Hickmann), Música árabe (Alexis Chottin), Música norteafricana (Alexis Chottin), Turquía (Kurt Reinhard), Persia (Henry George Farmer), India (Arnold Adriann Bake), Música georgiana (Ernst Emsheimer), El Asia Central (Mark Slobin), El Tibet (Ernst Emsheimer), Mongolia (Ernst Emsheimer), China (Kenneth Robinson y Hans Eckardt), Corea (Martina Deuchler y Lee Hye-ku), Japón (Hans Eckardt), Asia suroriental (Judith Becker), Música indonesia (Jaap Kunst), Música indojavanesa (Jaap Kunst), Java (Jaap Kunst), El gamelang (Jaap Kunst), Bali (Ernst Schlager), Australia y Australasia (Marius Schneider), Oceanía (Barbara B. Smith y Peter Platt), Música esquimal (Zygmunt Estreicher), Música de los indios norteamericanos (Bruno Nettl), América Central (Kurt Pahlen y Vicente Teódulo Mendoza), América del Sur (Kurt Pahlen), Música latinoamericana (Bruno Nettl); Bibliografía y Discografía (Rüdiger Schumacher).

Nos parecería del mayor interés que se tradujese al castellano este volumen, ya que nuestra carencia bibliográfica en el terreno folklórico es casi absoluta. El precio del libro, en Alemania, es de 20 marcos (unas 800 pesetas).—**R.B.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Don Taddeo in Barcellona

Por «I Taddei»

LOPEZ COBOS Y LA LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA

López Cobos en el Palau de la Música.

Los adictos de Pro Musica estamos ya acostumbrados a la visita anual de una o dos orquestas londinenses; pero esta temporada han sido nada menos que cuatro las formaciones británicas de categoría que nos han visitado: Sinfónica de la BBC, Philharmonia, London Synphony y London Philharmonic. Si añadimos la Royal Philharmonic, que vino el pasado año, se da la circunstancia de que en el breve lapso de dos temporadas has desfilado por el Palau las cinco grades formaciones sinfónicas de Londres, lo que nos coloca en favorable posición para evaluar comparativamente sus virtudes y defectos. Se ha dicho de la London Philharmonic que, siendo buena —nadie podría dudarlo—, no llegaba al nivel de la Sinfónica o de la Philharmonia. Sin embargo, la experiencia de los conciertos de los días 27 y 28 de abril parece indicar que, si no las supera, al menos sí las iguala en calidad sonora, perfección técnica y cohesión. Creemos que es esta última característica la más definitoria del formidable conjunto: la redondez sin fisuras. Todas sus secciones son de una calidad sobresaliente, empezando por la cuerda, compacta, tersa, clara; la madera, ductilísima y capaz de infinitos matices y colores; el metal, poderoso y seguro, al tiempo que musical, y un timbal francamente exquisito. Hay, con todo, una cualidad que nos impresionó sobremanera, y es su seguridad. Es, en efecto, una de las orquestas de las que recordamos menos fallos fortuitos de ejecución, y ello en el curso de dos larguísimos y comprometedores conciertos, lo cual, de por sí, ya es un elogio grande. Muy buen nivel, pues, dentro del conjunto de las famosas orquestas londinenses.

Que en gran medida esta buena impresión se debe a la sabia dirección de Jesús López Cobos es algo de lo que no nos cabe ninguna duda. Pero, también, éste nos ha causado una grata sorpresa. Ya le conocíamos y sabíamos que se trata de un director destacado en el ámbito internacional, capaz de grandes resultados, como ha demostrado en anteriores visitas. Pero la sorpresa ha sido descubrir en estos dos conciertos que López Cobos transita indudablemente por el camino de los «grandes» y, si no se aparta de él, puede llegar dentro de muy pocos años a una envidiable posición.

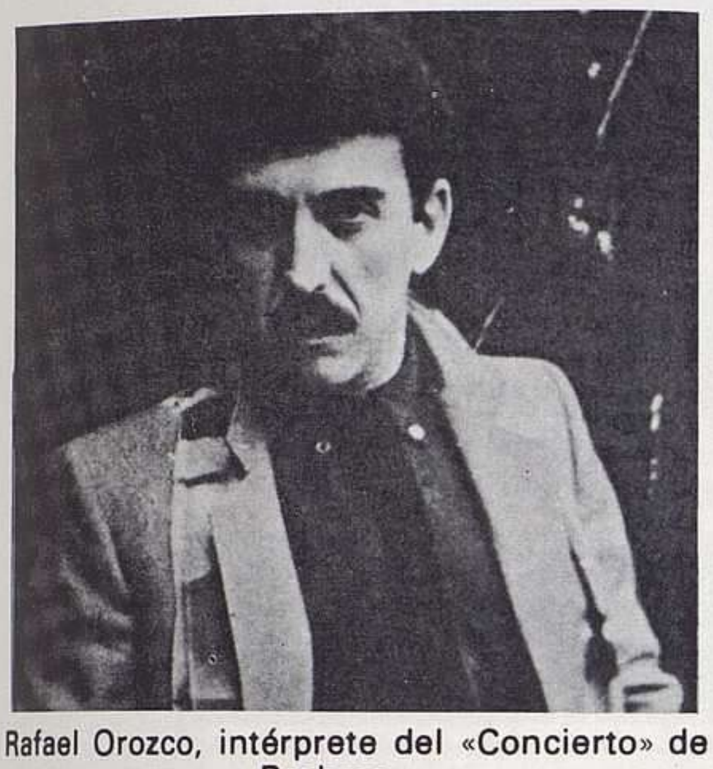
Dos largos y sustanciosos conciertos (**Obertura Manfred**, de Schumann; **Concierto para piano número 2**, de Brahms, y **Octava Sinfonía** de Dvorak; **Preludio y muerte de Tristan e Isolda**, de Wagner, y **Séptima** de Bruckner), concienzudamente planeados, parecen demostrarnos que los buenos resultados no son producto azaroso o casual, sino el fruto de una considerable madurez, lograda a pesar de su juventud. Evidentemente, no estamos ante un director apasionado, o que busque en su música grandes conflictos o tensiones. Se trata más bien de un artista sereno, que se plantea la interpretación musical desde unas premisas estéticas y plásticas. Partiendo de un dominio absoluto de la orquesta —hace con ella, literalmente, lo que quiere—, va construyendo el edificio sonoro con una gran capacidad para perfilar las líneas maestra de la estructura y, por otra parte, con un riquísimo sentido del color y de las proporciones. Sin embargo, no es un director frío, sino muy lírico, con una notable facilidad para dar vida a los temas y para hacer cantar a la orquesta.

En general, toda su larga intervención en estos dos programas fue de gran calidad; pero, dentro de este buen nivel global, hubo algunos momentos sobresalientes: la **Octava** de Dvorak, y —aunque no tanto— la **Séptima** de Bruckner. En la interpretación de la primera es donde con mayor evidencia se impuso la maestría de Cobos, ya que se trata de una partitura luminosa y colorista, que encaja muy bien con las cualidades antes apuntadas. Nuestro director la abordó desde unas premisas que recuerdan mucho la genial versión discográfica de Giulini: tiempos pausados, claridad total y perfecta estructuración. Versión relativamente poco «eslava», pero, en cambio, muy plástica y hermosa. La realización del primer movimiento no puede merecer sino los más altos elogios, por la sabia utilización de todos los recursos y la inusitada claridad de texturas. Un «Adagio» hondo y lírico, con ecos wagnerianos, dió paso al **«Allegretto grazioso»**, concebido melancólicamente, casi cercano al mundo tchaikowskiano. Lopez Cobos, como Giulini, acomete el final en auténtico «Allegro, ma non troppo», sin las prisas habituales. Bellísima versión, propia de un gran maestro.

López Cobos aborda la música de **Tristán** y la de la **Séptima** de Bruckner con parecida óptica, lo que produce excelentes resultados en ésta última, pero reservadas en la primera. La citada pieza de Wagner, así como el primer **Preludio de «Lohengrin»**, que dió fuera de programa, fueron tratados de un modo excesivamente blando y dulzón, si bien la orquesta lució una técnica y brillantez extraordinarias. Mucho más convincente resultó la soberbia interpretación de la **Séptima Sinfonía** bruckneriana, música con la que el director parece estar más compenetrado. Al contrario que en Wagner, aquí hubo tensión, que se reflejó admirablemente en tres momentos claves de la obra: las codas del primer y cuarto movimientos y el climax del segundo, verdadero centro de gravedad de la **Sinfonía**. El grado de intensidad que logró Cobos en estos tres momentos y el modo paulatino, progresivo, lógico como llegó a ellos resultaron impresionantes. Como también lo fue la perfecta articulación de los temas del tiempo inicial, la belleza con que hizo cantar el noble primer tema, la maestría con que lentificaba o aceleraba imperceptiblemente el

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

movimiento para dar relieve a determinado motivo, la —una vez más— absoluta claridad de texturas, etc. Sería interminable la lista de impresiones favorables. En general, una versión muy coherente de la obra, notablemente articulada en sus cuatro movimientos (inclusive el último, que, a menudo, queda desgajado), y, sobre todo, enormemente honda. Existen, desde luego, otros modos de ver a Bruckner, de penetrar más en su específico sonido y en su particular mística, pero creemos que para la **Séptima Sinfonía** —la menos mística de todas— encaja la óptica propuesta en este caso como anillo al dedo. De nuevo asistimos al edificante espectáculo de una orquesta practicamente sin fallos, con una seguridad increíble y con un «color» bellísimo en todas sus secciones.



Rafael Orozco, intérprete del «Concierto» de Brahms.

El **Concierto para piano y orquesta número 2** de Brahms, fue interpretado por Rafael Orozco, de quien recordábamos una mediocre versión hace algunos años. En la presente ocasión los resultados fueron muy distintos, a pesar de que se trató de una interpretación, en general, no apreciada por el público. Pero por nuestra parte debemos puntualizar varias cosas. La primera es que el citado **Concierto** de Brahms, debido a sus enormes dificultades pianísticas, ha sido raramente programado en Barcelona; el público, pues, está acostumbrado a las versiones discográficas, que nada tiene que ver con el concierto «en vivo». Pocos han sido y son los pianistas que hayan conseguido un total dominio de la obra, tanto en la vertiente técnica como en la interpretativa. Hasta los considerados como «grandes» del teclado han sucumbido en uno u otro movimiento por una razón o por otra (recordemos, sin ir más lejos, una no tan lejana versión de Gilels, muy deficiente en lo técnico, por no hablar de la más reciente de Istomin). El primero y el último movimientos son una prueba de fuego para cualquier pianista, y especialmente en el primero se producen muchas veces irregularidades por doquier. Orozco, más relajado que en anteriores ocasiones, dominó ampliamente el primer movimiento, combinando virtuosismo de buena ley, siempre «a tempo» (como en los dos dificilísimos «ben marcato» de la mano izquierda), con frases musicales bien dichas; el segundo se centró en una exhibición de las octavas a saltos del «sotto voce» en «pianissimo» inmediatamente posterior al interludio orquestal; corrección en el tercero, y un excelente comienzo en el cuarto, para decaer, después, en una cierta monotonía, incluso en el «tempo». En general, una versión musicalmente correcta (no hace falta aclarar que a leguas de los Horowitz y Rubinstein, pero comparable a las de hoy). Técnicamente, el sonido sigue manteniendo una cierta percusión tipo Weissenberg, que puede resultar violento en algún momento (quizá lo que disgustó al público), pero dejándose oír siempre a través de la densa orquestación, lo que no es poco. López Cobos acompañó sin partitura, confiriendo a la orquesta el peso específico que en esta obra tiene. Hay que destacar el bellísimo solo de violoncello del tercer movimiento, realizado de forma asombrosamente hermosa por A. Cameron.

Orquesta de Cámara de Lituania: una orquesta de resultados desiguales.

Las programaciones de «tournées» que hacen las autoridades soviéticas de sus artistas por Occidente suelen ser poco uniformes. Al tratarse, normalmente, de conjuntos poco conocidos (pues tampoco disponemos de una suficiente reseña discográfica), la sorpresa siempre es posible, tanto positiva como negativamente. Por de pronto, las interpretaciones de compositores rusos, centradas en el repertorio de Tchaikovsky, siempre suelen ser bazas de éxito asegurado. El resto es incógnita.

En esta ocasión le tocó el turno de visitarnos a la Orquesta de Cámara de Lituania el pasado 4 de mayo, y de la mano de Pro Música.

La programación no pudo ser más variada, al igual que los resultados.

Se comenzó por el **Divertimento KV 136**, de Mozart (bajo el nombre de **«Sinfonía Salzburg número 1»**), obra muy conocida, ideal para una orquesta de cuerda de medianas proporciones como la de Lituania, pero que fue dicha sin pena ni gloria, debido, en parte, a la abulia del director, Saulius Sondeckis, quien ofreció un Mozart sin contrastes, blando y sin nervio.

«El repertorio de Tchaikovsky, es baza de éxito asegurado».

A continuación, con la colaboración de la violinista Nana Iashvili, se intentó interpretar el **Concierto para violín en La menor, BWV 1041**, de J.S. Bach. Y hablamos de tentativa porque con un violín sin sonido y muchos problemas de afinación, y una orquesta y un director sin idea de lo que es la música barroca, mal puede interpretarse a Bach. No es que se ignorasen las tendencias historicistas modernas; se ignoró cualquier acercamiento al mínimo estilo barroco: acentuación, ritmo, tratamiento del contínuo, etc. etc.

Con mayor acierto de estilo, aunque también con insalvables problemas en el violín, se interpretó el **Rondó en La mayor, D. 438**, de Schubert.

Si, hasta el descanso, la presentación de dicha orquesta en el Palau no podía considerarse como satisfactoria, la programación de las consabidas obras rusas logró enderezar positivamente la segunda parte.

Las **Variaciones sobre un tema popular lituano**, de Churlionis, y una **Toccata** de Baioras constituyeron muestras, bastante apreciables, del quehacer musical de nuestro siglo en Lituania, en interpretaciones suficientes y acertadas.

Y, por fin, como broche áureo del programa, la **Serenata para cuerdas, Op. 48**, de Tchaikovsky, donde la Orquesta de Cámara de Lituania se superó a sí misma, ofreciendo una versión en la tradicional línea interpretativa rusa de Tchaikovsky: «tempi» amplios, uniformes, majestuosos..., destacando los violonchelos y contrabajos sobre el resto del conjunto. Si algo hubo que objetar (y ello no revistió excesiva importacia), fue el tratamiento del Vals del segundo movimiento, que careció del suficiente caracter «bailable».

En conclusión: esta orquesta y su modo de hacer son un signo más de la necesaria renovación artística de la U.R.S.S., que dé paso a conceptos interpretativos (y directoriales) más avanzados y acordes con la evolución que en estos campos ha seguido la música en Occidente, y que se evidencia en cierto retraso de los músicos soviéticos.

O.C.B; concierto de despedida de Salvador Mas.

Llegamos ya al final de la temporada de la OCB, con un concierto en el que Salvador Mas programó, para cerrar el curso, La **Missa Solemnis** de Beethoven. A tal ocasión (9 y 10 de Mayo) se le dió además un evidente carácter de despedida al director como titular de la Orquesta. Ya nos hicimos eco del asunto en estas páginas y lo repetimos ahora: Salvador Mas ha sido víctima propiciatoria de una política musical poco transparente (o, quizá, inexistente), que, con independencia de este caso particular,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

PHILIPS Alta Fidelidad

EQUIPO LIBRA 306/2 x 60 W. RMS

AF 729/II
Tocadiscos Automático
Stereo HI-FI.

AH 106
Sintonizador Digital
Stereo HI-FI, OM-OL-FM.

AH 306
Amplificador Integrado
Stereo HI-FI.

N-5541
Platina Cassette
Stereo HI-FI (Metal).

PHILIPS

HIGH FIDELITY INTERNATIONAL

PHILIPS El triunfo de la técnica

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Salvador Mas con la Orquesta Ciudad de Barcelona.

reprobamos. El público también lo ha sentido así y, en consecuencia, aclamó largamente al director al término de su interpretación de la **Missa Solemnis**, aclamación en la que no faltó (al menos el domingo) ni la lluvia de claveles por parte de los integrantes del coro. De buen grado nos hubiéramos sumado nosotros también al clamor popular por poco que la última actuación de Mas como titular hubiera sido mínimamente digna. Desgraciadamente no fue así, sino, por el contrario, una de las peores interpretaciones que le recordamos.

Podemos presumir algunos de los factores que han impedido a Salvador Mas obtener mejores resultados en este último concierto; resultados, al menos, semejantes a los que ha obtenido en otras ocasiones, como, por ejemplo, cuando al principio de la presente temporada consiguió —tanto aquí, como en Madrid— una digna versión del **Requiem Alemán**, de Brahms. Indudablemente, la **Opus 123** de Beethoven es obra mucho más compleja, tanto musical como estéticamente, que la de Brahms, requiriendo para ser correctamente traducida del concurso de una batuta madura e inspirada, una orquesta técnicamente solvente y un coro de primerísima categoría. (Pocos hay —dicho de paso— en este momento en el mundo que puedan traducir con justeza esta partitura). Para empezar, digamos que el coro empleado en esta ocasión, el socorrido híbrido formado por la conjunción ocasional de cuatro Corales (Cor Madrigal, Coral Antics Escolans de Montserrat, Coral del Conservatori y Orfeó de Sants), tenía muy pocas posibilidades de ofrecer resultados serios. Si en sus respectivos campos son excelentes, lo que está harto demostrado es que este tipo de amalgamas no les beneficia en absoluto y, desde luego, no logra suplir la falta de un coro estable, que es lo que necesita Barcelona. Respecto de la Orquesta, que nunca había interpretado antes la obra, digamos que se halla al final de la temporada en un estado técnico mucho más lamentable que al principio. Y no creemos equivocarnos si presumimos que también para Mas era ésta la primera vez que abordaba la obra. Con semejantes premisas, eran casi inevitables los resultados.

Así las cosas, la complejidad musical y estructural de la obra es algo que pareció escapar a la compresión de la batuta, que —marcando a una velocidad metronómica— se limitó a hacer gritar con todas sus fuerzas a las masas corales, sin el menor sentido de la progresión, de la dinámica o del contraste (lo mismo daba que se tratase del «Kyrie» que del «Gloria», del «Resurrexit» o del «Donna nobis pacem»). La Orquesta, sofocada por el Coro, quedó totalmente descontrolada y, en las pocas ocasiones en que resultó audible, los fallos y desafinaciones fueron abundantes, y la confusión perceptible. Algo verdaderamente penoso.

El cuarteto solista estuvo, en general, acertado en casi todas sus intervenciones, destacando por su mayor musicalidad el tenor Heiner Hopfner y la contralto Anne Collins, sobre la soprano Eiddwen Harrhy y el bajo Raymond Herincx. Es justo destacar también el difícil solo de violín del «Benedictus», correctamente interpretado (al menos el domingo) por el concertino Josep María Alpiste.

Termina sí este irregular ciclo de conciertos; desvanecida prontamente nuestra inicial esperanza de recuperación, comprobamos que el estado de nuestra Orquesta es realmente lamentable. Entre las muchas causas que han podido intervenir está, sin duda, la ineptitud de la mayoría de las batutas con las que este año ha tenido que actuar. Esperamos que el curso próximo se rectifiquen los errores.

Como colofón de la presente temporada la Orquesta ofreció tres nuevos conciertos, cuya programación de circunstancias intereso al público por la novedad de los tres directores que se pusieron al frente de la agrupación sinfónica barcelonesa. El ciclo, subtitulado como «Popular, con directores jóvenes y solistas de la propia Orquesta», se inició con obras de Glinka, Mozart. Prokofiev y Falla, y fue dirigido por Joan Lluis Moraleda, a quien ya conocemos por otras actividades, entre las que destaca su meritoria labor al frente del Grup Bartók, de Barcelona. El segundo concierto contó con la batuta del joven director de la Coral Cantiga y de la Orquesta del Conservatori, Edmon Colomer, y el tercero, con la aportación de Albert Argudo, compositor y pedagogo, que ha sido el motor de la renovación de la Banda Municipal desde su nombramiento como director hace unos meses.

La temporada coreográfica del Gran Teatro del Liceo.

Fiel a sus compromisos, la fenecida Empresa que rigió D. Juan Antonio Pamias hasta su muerte (de la que se cumplió recientemente el primer aniversario) ha presentado su última temporada de actividad artística, correspondiente a la temporada de Primavera de 1981, y dedicada, como era tradicional, al «ballet». Dada la situación de la Empresa, se optó por compaginar la economía con un nivel digno en el aspecto artístico, para que el **mutis** final tuviera un carácter correcto.

Esto explica la brevedad de la temporada (13 funciones, del 5 al 20 de mayo), y que fuera confiada a una formación europea con cierto prestigio, como lo es el Ballet del Rhin, de Estrasburgo, y con dos galas internacionales para clausurar el ciclo, como se hizo el año pasado.

El Ballet del Rhin es un conjunto dirigido en el aspecto artístico por Jean Sarelli, teóricamente un innovador, pero en el que se percibe el fuerte peso de la tradición clásica francesa. El primer programa (5, 6, 7 y 9 de mayo) consistió en una **Coppélia** un tanto deslucida, con la coreografía original para los dos primeros actos, y la brillante, pero no especialmente interesante, de Jean Sarelli para el último. Los bailarines —probablemente poco familiarizados con el enorme escenario del Liceo— no estuvieron particularmente afortunados en el primer acto, que quedó bastante pobre; las cosas mejoraron un tanto en el segundo y se afirmaron en el tercero. Más interesante resultó como protagonista femenina Tania Delcros (5 y 7 de mayo) que Sabine Sallé (6 y 9); en cambio, «Frantz» fue mejor bailado por Georges Canata (5 y 7) que por Richard Duquenoy, aunque éste, en días sucesivos, se mostró también competente. Los decorados, barrocos y abultados, restaron espacio libre a los bailarines en más de una ocasión; su concepción era debida también a Jean Sarelli.

El segundo programa (8, 10, 12 y 13 de mayo) fue mucho más interesante, exceptuando ¡quizás¡ la **Suite romanti-**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

que, de Chopin, un tanto pálida. **La Péri**, de Dukas, resultó la pieza más lograda, tanto por Sabine Sallé y Georges Canata como cuando fue danzada por Chantale Chazée y Jean Paul Gravier, en días alternos. **La valse**, de Ravel, fue objeto de un tratamiento simbolista bastante logrado, en el que unos seres enmascarados se movían con gestos rígidos y esquematizados al son de la música, mientras, en el centro del escenario, el «Angel del Mal» y el «Fantasma» (óptimamente interpretados por J. Ph. Halnaut e Ivan Favier, respectivamente) arrastraban a una muchacha inocente (Chantale Chazée) hasta vencerla, sin duda para incorporarla a la recua de seres dominados que danzaban a sus órdenes. La última pieza, basada en la **Séptima sinfonía** de Beethoven, fue un «ballet» un poco a la Béjart, bastante logrado, pero totalmente deslucido por una horrenda orquesta.

El tercer programa (14, 15, 16 y 17 de mayo) incluyó una interesante versión coreográfica de **La traviata**, basada en un arreglo de la ópera de Verdi, realizado con añadidos propios por Isaac von Grove. Como de costumbre, alternaron en los papeles principales Chantale Chazée y Sabine Sallé y Richard Duquenoy con Jean-Marc Marquerol; éste, mejor que el primero, a nuestro juicio. Completó el programa **Fantasmes**, basado en el primer movimiento de la **Novena sinfonía** de Bruckner, y con los principales solistas alternándose en los papeles principales, en los que sobresalieron Tania Delcros, Chantale Chazée, Georges Canata, J. P. Gravier e Ivan Favier, un bailarín muy joven y prometedor. El enfrentamiento del «Hombre» con tres fantasmas de su personalidad (o con tres opciones amorosas, como puede interpretarse también), fue objeto de un tratamiento sumamente imaginativo, y sólo aquí logramos ver, realmente, la categoría de Jean Sarelli como coreógrafo (y autor, por ende, de un sugestivo vestuario). Terminó así un ciclo protagonizado por un equipo de bailarines que, en conjunto, adolece de una falta de madurez (la mayoría de los intérpretes, aun de los solistas, son muy jóvenes), pero que supo irse centrando a medida que se sucedían las funciones.

Se añadieron al ciclo dos espectaculares galas (19 y 20 de mayo), mejor organizadas que las del año pasado, con un programa menos extenso y más variado, en el que sobresalieron especialmente las dos intervenciones del conjunto de Dennis Wayne, de Nueva York, en un ya conocido «ballet» de Paul Creston (coreografía de Brian MacDonald), titulado **Time out of mind**, y una pieza, basada en música de Beethoven de envidiable brillantez. Pero el verdadero rey de la fiesta fue Paolo Bortoluzzi, quien reapareció en el Liceo con su ya conocido **Nomos Alpha** («Xenakis», coreografía de Béjart) y, sin duda, como detalle amable hacia el público, con una pieza española: el **Bolero Royal**, de Tomás Bretón, obra entre hispánica e italianizante, que permitió al bailarín lucir una increíble capacidad de matización de los gestos, de los pasos de danza española y de casi todos los recursos habituales del «ballet» internacional, con una exquisitez y elegancia como no recordamos haber visto en apenas bailarín alguno. Bortoluzzi es un verdadero genio de la danza, y fue lástima que el público no apreciara plenamente su valía hasta que sus rocambolescos saludos, amenizados con divertidas piruetas, encendieron a deshora los aplausos del respetable. Muy brillantes fueron también las intervenciones de los bailarines holandeses Hans Ebbelaar y Alexander Radius, de una notable precisión en el gesto y una admirable elegancia.

En un plano más discreto, aunque positivo, hay que mencionar a la pareja formada por Gislinde Skreblin y Dingo Bogdanic, muy aplaudidos en el paso a dos del **Don Quijote** de Minkus, y una interesante versión de la danza de **Salomé**, de R. Strauss, a cargo de Estele Ermán.

Inevitablemente, debemos unas palabras de censura a la calamitosa y mal llamada Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo, capaz de manifestarse cuando se hacen temporadas con música «enlatada» (como sucedió con Antonio Gades), pero incapaz, por lo oído, de conjuntar la cuerda o de lograr el más mínimo asomo de acuerdo en prácticamente nada. En las partes en las que se utilizaban grabaciones (como en la pieza de Bruckner, por ejemplo, o la de Paul

X CONCURSO DE COMPOSICION DE CANCION FOLKLORICA VASCA Y «POLIFONIA» A CAPELLA PARA MASAS CORALES 1981

Organizado por el CENTRO DE INICIATIVAS TURISTICAS de Tolosa, se ofrece la décima edición del Concurso, con arreglo a las siguientes modalidades:

Primera: de canción folklórica vasca.
Segunda: de «Polifonía» de carácter libre.

1º
Deberá ser una composición original a cuatro voces mixtas.

2º
Temas:
a) Para la canción folklórica vasca podrá ser popular vasco, o de otro compositor de inspiración vasca o de propia creación.
b) Para la obra de «Polifonía», de carácter libre, podra ser de propia inspiración , de géenero sacro o profano.

3º
Textos:
a) Para la obra de canción folklórica vasca, deberá estar escrito en lengua vasca, pudiendo ser original o de otro autor.
b) Para la obra de «Polifonía», se admitirá en lenguas: vasca y latín, pudiendo ser original o de otro autor.

4º
Las composiciones deberán enviarse al CENTRO DE INICIATIVAS TURISTICAS, calle San Juan, sin número, Tolosa (Guipúzcoa), indicando *PARA EL X CONCURSO DE COMPOSICION DE CANCION FOLKLORICA VASCA Y POLIFONIA PARA MASAS CORALESA, antes del 25 de septiembre de 1981.*

5º
Los trabajos deberán presentarse por sextuplicado en sobre cerrado, con un lema, e indicando en el mismo la modalidad en la que se participa. En otro sobre cerrado en cuyo exterior aparezca el lema, se incluirá nombre del autor, domicilio, teléfono, breve biografía, título de la obra y procedencia del tema en su caso.

6º Las partituras deberán ser claras sin equívocos ni tachaduras, escritas con tinta negra y con sus páginas numeradas.

7º
Premios:
La obra vencedora de cada especialidad, será premiada con 100.000 pesetas cada una.

8º
La organización podrá repartir la cuantía del primer premio de cada especialidad entre varios ACCESIT, si así lo juzgara el Jurado, e incluso podrá declararlos desiertos.

9º
La Organización editará las obras premiadas. Si los premios fueran repartidos entre varios ACCESIT, será potestativo de la Organización el editarlos y en ningún caso podrán exigirse derechos de autor.

10º
Los trabajos presentados a Concurso no serán devueltos, quedando en poder de la Organización.

11º
A efectos de difundir nuevas partituras, el C.I.T. podrá publicar los trabajos presentados y no premiados, sin poder exigir derechos de autor.

12º
Los nombres de los componentes del Jurado se harán públicos durante el mes de Septiembre.

13º
El fallo del Jurado será inapelable y se hará público el día 31 de Octubre.

Tolosa, Junio de 1981

Nota: Pueden pedirnos poemas euskéricos con su traducción al castellano para facilitar la participación de aquellos autores que puedan encontrar dificultades en su obtención.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Creston), nuestros oídos descansaban de estas contínuas agresiones al buen gusto, que no serían toleradas en unas pruebas de conservatorio, ni siquiera en España. Sólo la esperanza de que este fin de etapa traiga consigo la imprescindible adecuación de todo lo que haya que adecuar, nos permite superar el trauma de las espantosas cacofonías obtenidas por la orquesta al intentar, sin preparación ni ganas, el último tiempo de la **Séptima sinfonía** de Beethoven. ¡Una verdadera e incalificable vergüenza!

Un «Mesías» local muy correcto.

De vez en cuando, en el mundo musical barcelonés, surgen curiosas iniciativas que, llevadas a cabo con entusiasmo y dedicación, dan resultados francamente satisfactorios, y que, aunque observados de lejos y con suficiencia por aquellos que jamás están complacidos si no actúan «grandes figuras», cumplen una función divulgadora de la Música (con mayúsculas) que hemos de agradecer.

Esto es especialmente cierto cuando el resultado obtenido es el fruto de un esfuerzo propio en esta ciudad tan abandonada de toda ayuda a la vida musical por parte de las esferas oficiales (seguimos sin el coro estable tan alegremente prometido por un reciente director general de Música). En todo caso, la iniciativa que nos ocupa recibió el apoyo de la Generalitat de Cataluña y del Ayuntamiento barcelonés, pero esto no es más que un parche que solamente resuelve una fracción de los problemas pendientes.

Sea como fuere, el hecho es que la iniciativa de presentar al público barcelonés **El Mesías** de Handel partió de dos entidades corales de las más activas que hay en Cataluña: el Coro Montserrat, de Terrassa, y la Coral Cantiga, de Barcelona, para conmemorar, respectivamente, sus quince y veinte años de vida artística y los 125 años de la fundación de los Lluisos de Grácia, entidad de la que depende la Coral Cantiga.

Así, pues, la parte coral del oratorio händeliano contó con la participación de ambas corales al completo, con los solistas Maria del Carme Bustamante, Montserrat Martorell, Manuel Cid y Enric Serra. La parte instrumental fue confiada a una de estas agrupaciones un poco fantasmales que aparecen y desaparecen en nuestra ciudad, y en las que vemos siempre las mismas caras, sea cual sea el nombre de la formación: ahora se llamaba Camerata Instrumental de Catalunya, con Josep M. Alpiste como violín concertino. La dirección del conjunto corrió a cargo de Laszló Heltay, quien reaparecía así poco después de su intervención en el ciclo de Pro Musica.

Los resultados fueron de una dignidad muy notable, especialmente en el aspecto vocal. Maria del Carme Bustamante lució una voz ágil y de agradable timbre, con una potencia superior a la que habitualmente exhibe, y con un dominio de la coloratura muy en consonancia con el estilo handeliano. Manuel Cid se mostró dúctil y con un timbre agradable, y Montserrat Martorell, con una calidez y un acento notablemente británicos (se cantaba el texto inglés de este oratorio), se mostró también a la altura de las circunstancias. Enric Serra, aunque barítono, actuó como bajo, lo que explicaría la relativa opacidad de la parte inferior de su «particela». Los coros realizaron una labor consistente, y si desde luego no alcanzaron los matices de alguna de las formaciones europeas que nos han visitado recientemente, demostraron que pueden cubrir dignamente su puesto en una partitura compleja y exigente como lo es la del **El Mesías**.

Menos satisfactoria resultó la labor de la Camerata Instrumental: poco precisa en algunas entradas, con algunos fallos del metal, y con un estilo poco distinguido, en general, aunque siempre dentro de unos mínimos de corrección. Los fallos pueden probablemente atribuirse, al menos en parte, a la poco segura dirección de Laszló Heltay, cuyo campo habitual es la dirección coral, y al que el conjunto instrumental se le escapaba un poco de las manos.

Un público numeroso rubricó con prolongados aplausos una sesión que, por todo lo expuesto, resultó positiva y satisfactoria.

INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

	Pág.
BACH: Conciertos de Brandeburgo (Menuhin)	39
BACH: Suite número 4 y **Concierto de Brandeburgo número 5** (Pinnock)	39
BACH: Las Suites para violoncello solo (Gendron)	39
BARTOK: Música para piano, percusión y celesta y **Dos retratos** (Slovak, Skorepa)	40
BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta (Giulini, Benedetti-Michelangeli)	40
BEETHOVEN: Concierto número 4 para piano y orquesta (Morris, Rosen)	40
BRAHMS: Concierto para violín y orquesta en Re mayor (Barenboim, Zukerman)	40
BRAHMS: Doble Concierto en La menor (Haitkin, Rostropovich, Perlman)	41
BRAHMS: Sinfonía número 4 (Mehta)	41
CINC SIECLES D'ORGUE FRANCAIS (Isoir)	41
CONCIERTOS PARA FLAUTA DEL BARROCO NAPOLITANO (Heyens)	41
CHAVEZ, GALINDO, MONCAYO HALFFTER: Obras (Keneth Klein)	42
CHOPIN: Sonatas y Polonesas (Gilels)	42
DVORAK: Sinfonía del Nuevo Mundo (Kondrashin)	43
DVORAK: Cuartetos (Cuarteto Talich)	43
HAENDEL: Te Deum de Dettingen (Paillard)	43
HAYDN: Misa Teresa (Bernstein)	46
KHACHATURIAN: Concierto para violín y orquesta (Khachaturian, Oystrakh)	46
KETELBEY: Obras (Lanchbery)	46
MAHLER: Sinfonía número 3 (Mehta)	46
MENDELSSOHN: Sinfonías (Von Donhanyi)	47
MENDELSSOHN: Romanzas sin palabras (Barenboim)	47
MENDELSSOHN: Oberturas «Las Hebridas» y **Sinfonía «Escocesa»** (Bernstein)	48
MOZART: Serenata en Re mayor y **Marcha en Re mayor** (Edo de Waart)	48
MOZART, LEOPOLDO: Casación. PROKOFIEV: Pedro y el Lobo (Barenboim)	48
NIELSEN: «Sinfonía semplice» (Schmidt)	49
RAVEL: Integral de la obra para piano (Vol. 1 y 2) (Perlemuter)	49
RODRIGO: Concierto de Aranjuez (García Navarro, Yepes, Monden)	49
ROSSINI: La Cenerentola (Rossi)	49
SATIE: Socrate (Cuenod, Parsons)	50
SCHUMANN: Fantasía en Do mayor, Escenas de Niños y **Arabesca** (Barenboim)	50
SCHUMANN: Sinfonías (Kubelik)	50
SCHUMANN: Integral para piano (Vol. II) (Frankl)	50

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Política musical

El Director General de Música, García Barquero.

CON EL FOSO VACIO

MUSICA GRABADA EN LA IV TEMPORADA DE BALLET

Por Manuel Moreno

Del 29 de mayo al 20 de junio se celebró en el Palacio de los Deportes de Madrid la IV Temporada de Ballet, con la actuación del Ballet Nacional Español y del Ballet de la Opera Nacional de Berlín. Como en los dos años anteriores las representaciones se efectuaron con el foso de la orquesta vacío, ya que «*por razones técnicas y de presupuesto*» la Dirección General de Música y Teatro había programado la utilización de música grabada. Este hecho ha provocado la indignación del Sindicato Profesional de Músicos de España (SPME), que ha protestado airadamente contra lo que considera «*un agravio para la profesión musical española*».

Con la utilización de música mecánica la Dirección General de Música incumplía la vigente Ordenanza Laboral de los Músicos de 2 de mayo de 1977, en la que se establece la presencia viva de los profesores de orquesta en este tipo de espectáculos. Ya antes del inicio de la Temporada de Ballet, el SPME notificó estos hechos a S.M. el Rey, al Ministro de Cultura y a la Federación Internacional de Músicos.

El SPME solicitó también del Gobernador Civil y del Delegado Provincial de Trabajo de Madrid la imposición de sanciones por la manifiesta infracción por parte de la Dirección General de Música de la citada ordenanza laboral.

«*Curiosamente* —nos decía Jacinto Berzosa, Secretario General del SPME— *no hemos recibido contestación aún del Ministerio de Trabajo, que se supone que tiene mucho trabajo, ni del Ministerio de Cultura*». El Director General de Música y Teatro, señor García Barquero, notificó al SPME que se utilizaban cintas magnetofónicas «*por exigencias técnicas del recinto y siguiendo los usos internacionales habituales para representaciones que tienen carácter masivo*».

Estas explicaciones no han satisfecho a nadie, ni siquiera al actual Director Artístico del Ballet Nacional, Antonio, que ha manifestado para RITMO: «*No estoy de acuerdo porque hace años yo, con mi propia compañía, trabajé aquí y trabajé con orquesta en directo*». En este mismo sentido, Ricardo Masia, Presidente del Comité Nacional del SPME, expresaba su insatisfacción ante las explicaciones de la Dirección General de Música: «*¿En un sitio cerrado* —se pregunta el señor Masia— *cómo los técnicos no pueden lograr que se oiga una orquesta? No me lo creo. Los verdaderos motivos* —añade— *son que resulta más cómodo... y también apartar a los músicos, como nos están apartando en todas partes*». Estas supuestas razones técnicas son realmente muy *extrañas*, como las califica el Secretario General del SPME: «*Dicen que con músicos y ballet la música llega tarde a los bailarines*».

La Dirección General de Música esgrime también razones «*económicas y de presupuesto*». Y, en efecto, todo parece reducirse —o ampliarse, según se mire— a un problema de dinero. Según datos aparecidos recientemente, de los casi ventiseis mil millones de pesetas que el Estado dedica a la Cultura, sólo ochocientos noventa se destinan a Música. En total la cantidad asignada al Ministerio de Cultura supone apenas un

El Ballet de la Opera Nacional de Berlín.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

cero coma nueve por ciento del total del Presupuesto Nacional. No es extraño, por tanto, que se recorten hasta el mínimo los gastos, sin tener en cuenta, por ejemplo, que según informes del SPME el noventa y cinco por ciento de los músicos profesionales se encuentran en paro.

El 10 de junio, coincidiendo con el debut del Ballet de la Opera Nacional de Berlín, el SPME organizó un acto de protesta en los alrededores del Palacio de los Deportes de Madrid. Se repartieron octavillas y **pegatinas** en contra de la música grabada, Paralelamente el SPME expresó su indignación mediante la distribución de notas informativas entre los distintos medios de comunicación. Por fin, el Director General de Música, al parecer molesto porque el SPME había calificado su política de «*oidos sordos*» y de «*monolítica*», convocó a los dirigentes del Sindicato Profesional de Músicos para intentar lograr un acuerdo. Como el propio Director General de Música confirmaría más tarde a RITMO, el problema se centra en dos puntos fundamentales: la carencia de una orquesta en el Teatro Nacional de la Zarzuela, y la insuficiencia presupuestaria.

En este encuentro entre el señor García Barquero y los directivos del SPME parece haberse logrado un acuerdo de principio: el Director General de Música prometió que en la temporada de otoño procuraría una partida presupuestaria para contratar una orquesta de sesenta profesores, cuyo costo aproximado sería de ochenta millones de pesetas. Según Jacinto Berzosa, Secretario General del SPME, el señor García Barquero se comprometió a que «*si no había dinero para poder contratar una orquesta digna, no habría Ballet*». Por su parte el SPME ha accedido a no realizar manifestaciones en contra del Festival Internacional de Música y Danza de Granada —que se celebrará también con música grabada—.

El Director General de Música confirmó para nuestra revista el carácter positivo de este acuerdo: «*Nuestra entrevista con el SPME ha dejado muy claro una actitud de colaboración y de cordialidad para el futuro de ambas partes. Ni los músicos deben sentirse agraviados por una Dirección General perennemente preocupada por la música y los músicos españoles, y que ve, con impotencia, que no está en su mano multiplicar el presupuesto necesario para atender a éste como se merece; ni la Dirección General tiene en cuenta las acusaciones de «sordera» que hayan podido ser lanzadas por el SPME, antes de nuestras conversaciones (...). Yo* —concluye García Barquero— *comprendo sus razones y soy el primero en defenderlas, pero la consecución de unos presupuestos acordes con la situación de España en Europa depende del Gobierno y del Parlamento*».

ANTONIO: SIN POSIBILIDAD DE ELEGIR

En este pulso entre Administración y Sindicato Profesional de Músicos cuenta también la actitud de Antonio, Director del Ballet Nacional Español, que en repetidas ocasiones ha manifestado su solidaridad con la causa de los músicos. «*¿Por qué se ha hecho venir a Antonio a Madrid con cintas magnetofónicas* —se pregunta el Secretario General del SPME, Jacinto Berzosa— *y se espera a la temporada del Teatro de la Zarzuela para que se haga su presentación con orquesta?*». La respuesta, como siempre, pasa por la falta de dinero en la Dirección General de Música, que según García Barquero cuenta con un presupuesto «*muy, muy escaso*».

Antonio, por su parte, ha declarado: «*Prefiero la música en vivo. Cuando yo tenía mi compañía privada munca he trabajado con música grabada. Aunque una orquesta no suene perfectamente, yo prefiero la orquesta en vivo*». Antonio se justifica diciendo que él no puede imponer al Ministerio la contratación de una orquesta: «*Es la Dirección General de Música quien debería de hacerlo; yo se lo he pedido a ellos, y se lo sigo pidiendo continuamente*».

«*Un bailarín* —puntualiza a este respecto Ricardo Masia, presidente del SPME— *actúa mejor siempre con orquesta, porque el cuerpo humano nunca está exactamente igual, y tiene que hacer un esfuerzo para trabajar detrás de la cinta*». La opinión del SPME es que la figura de Antonio «*se debe de ver correspondida por unas actuaciones en vivo*». Jacinto Berzosa nos dijo: «*Creo que hasta al mismo Antonio, como bailarín de categoría que es, le produciría cierto sonrojo ver el foso de la orquesta vacío*». Y en efecto debe ser así, ya que el propio Antonio nos lo confirmaba, manifestando una leve pesadumbre en su tono de voz: «*Sería mucho mejor que en este foso tan precioso que hay en el Palacio de los Deportes hubiese una orquesta*».

Hasta ahora el Ballet Nacional ha actuado bajo la dirección de Antonio en ocho ciudades españolas y siempre con música, excepto en Sevilla, dónde actuó con la Orquesta Bética. Para próximas representaciones, las conocidas «*dificultades económicas y de presupuesto*» sólo permitirán la música en vivo en aquellas ciudades en que exista orquesta titular, y no en todos los lugares.

El Ballet de la Opera Nacional de Berlín ha sido también alcanzado por la polémica. En una reunión celebrada entre el Secretario General del SPME y el Agregado Cultural de la Embajada de la República Democrática Alemana, éste último ha manifestado que todos los miembros del Ballet alemán se habían visto muy sensibilizados por el acto de protesta realizado por el SPME el día 10 de junio, pero comprendían las reivindicaciones de los músicos. El SPME ha llegado también a una especie de acuerdo con el Ballet de la Opera Nacional de Berlín: no habrá actos en contra de dicho Ballet en el Festival de Granada; por su parte los representantes alemanes prometieron al Secretario General del SPME que el Ballet de la Opera de Berlín no volvería a actuar en España sin el acompañamiento de una orquesta.

En resumen, la situación es la siguiente: el paro de los músicos profesionales va en aumento y se agrava con la continua afluencia de nuevas generaciones de músicos recien salidos de los Conservatorios; el Ballet Nacional parece que seguirá actuando con cintas magnetofónicas; las protestas del SPME han encontrado respuesta por parte de la Dirección General de Música y Teatro, que, por boca del señor García Barquero, ha manifestado su intención de apoyar la causa de los músicos ante el Parlamento, el Gobierno y las fuerzas políticas y sociales.

Esperemos que todo esto no se quede en meras palabras y se pase de verdad a promover una política musical acorde con las necesidades artísticas y culturales de la sociedad española.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

De Madrid al cielo

Por Arturo Reverter

XVIII TEMPORADA DE LA OPERA (II)

PLACIDO DOMINGO: ENTRE EL MITO Y LA REALIDAD

Plácido Domingo: su «Lucia» fue una triste realidad.

Este año la actuación en Madrid de Plácido Domingo ha despertado aún más expectación que en los procedentes. Cierto es que cantaba **Lucia**, obra taquillera. Pero también es cierto que el personaje de «Edgardo», no es el principal, que sin duda corresponde a la protagonista femenina, y que por ello el tenor queda aquí un poco en segundo plano. Es lo mismo: el cantante español está hoy en una posición tal que cualquier cosa que haga, cualquier papel de interprete, cualquier intervención suya se convierte automáticamente en noticia. Es uno de los personajes más mimados de todos los medios de comunicación, posee una imagen permanentemente cuidada, y el público —parece que el de casi todas partes— le adora, la crítica le trata, por lo general, muy bien, le adula hasta extremos a veces poco comprensibles. Y él se deja querer y juega excelentemente sus triunfos, cosa que, en absoluto —al contrario—, puede recriminársele. Por todo ello, Plácido Domingo es uno de esos típicos personajes —los hay en otros ámbitos sociales y culturales— que «vende», que, con independencia de sus méritos artísticos, tiene gancho y está continuamente en la cresta de la ola informativa. No tiene nada de extraño, por consiguiente, que cada nueva visita suya se constituya en acontecimiento y que se le reciba en olor de multitud como si no hubiera otro cantante en el mundo. Todos los demás quedan oscurecidos. Y en la representación sucede igual: los elementos que colaboran con él tienen, a todos los efectos, categoría de simples comparsas; los aplausos que reciben son en realidad, emanados de los que a él se destinan (lo que, como éxito reflejo, que lo arrastra y lo cubre todo, puede ser interesante para sus compañeros de reparto). En estos casos el fenómeno, el **mito** funciona al cien por cien, más allá de toda crítica, de todo razonamiento. Y nos encontramos próximos a la histeria colectiva. Nadie o casi nadie se para a analizar con objetividad, con lucidez si detrás de esta especie de hipnosis hay algo; es decir, si en lo artístico, en lo musical (que debería ser lo principal y lo primero) ha existido un nivel, un sentido interpretativo, un rigor. Pero, en fin, estas son las características de lo mítico, permanentes a través del tiempo, aun cuando ahora su dimensión, a pesar de su mayor «proyección» y difusión, tenga menores dosis de poesía y de misterio.

La realidad, pues, es innegable: existe un importante «fenómeno Plácido Domingo» —y por eso precisamente estamos aquí hablando de ello y dedicándole todo este espacio—. Ahora bien, ¿hasta qué punto existe Plácido Domingo como cantante (como **cantante importante**, naturalmente)? ¿Son su voz y su arte tan maravillosos como para promover lo que promueven? Vayamos por partes. A la primera pregunta hay que contestar afirmativamente: hay un cantante, y un cantante que puede ser de muchos kilates, en el tenor español. A la segunda hay que responder, según mi modesta opinión, que no. Sí es importante la voz; sí es importante el temperamento; sí lo es la condición física. Lo son menos la técnica —no desdeñable—, la estricta musicalidad (que no tiene que ver directamente con la facilidad o con el sentido de la correcta medida) y, desde luego, el criterio, muchas veces errado, en base al que selecciona su repertorio (en lo que, sin duda, debe jugar buen papel la vanidad del idividuo, cosa humana y comprensible), arrogándose cualidades de tenor «total», que pocos han poseído en la historia. De muchos de estos aspectos se ha hablado ya en estas páginas, por lo que, quizá, fuera ocioso insistir en ellos. Nos limitaremos, en todo caso, a ponerlas de relieve en directa relación con la participación del cantante en esta **Lucia de Lammermoor** madrileña, para algunos un auténtico acontecimiento, aunque, como veremos, la cosa no fuera para tanto.

HISTORIA DE UNA REPRESENTACION NO HISTORICA

De raíz hay que plantearse: ¿le va o no le va a Plácido Domingo «Edgardo»? Ahora mismo, no. Ni por voz ni por características técnicas ni estilísticas. Aquélla ha sufrido una evolución que, de lo lírico (desde que el cantante pudo considerarse como tenor) le ha colocado en la frontera de lo lírico-«spinto». Evolución que en un principio, quizá, podría calificarse de positiva, porque el instru-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

mento ha ganado en potencia, volúmen, amplitud en la mayor parte de la tesitura, dándole la posibilidad de abarcar una mayor cantidad de papeles, de ensanchar repertorio. Sin embargo, si somos rigurosos, habremos de lamentarnos de este cambio, sin duda propiciado por el mismo cantante. La voz es ahora más grande, pero ¿a cambio de qué?. A cambio de perder la **homogeneidad** y **tersura** iniciales, la espontaneidad y **naturalidad** de emisión, la **facilidad** para irse arriba (no muy arriba, porque siempre fue una tesitura algo corta) y para frasear en agudo y zona de paso. Hoy, Domingo canta, en general, más crispado, menos relajada y descansadamente, siempre muy entregado, dando lo mejor de sí en cada ocasión (lo que, por supuesto, es de agradecer), otorgando «temperatura» y proporcionando a lo que interpreta (sin hacer especiales distingos) una suerte de ansioso sufrimiento, de «verismo» indiscriminadamente administrado. Su mayor amplitud en la primera octava, no muy ortodoxamente reforzada por sonidos excesivamente engolados en el grave y por resonancias poco canónicas, no se ve correspondida en la segunda, en la que, curiosamente, el sonido permanece más natural —cuando no es estrangulado— y, por tanto, más lírico, más auténtico, siempre con el problema de la cortedad. En fin, con todo ello, las prestaciones que el cantante puede dar al repertorio lírico-«spinto» (o «spinto» a secas), que es el que más casa con su temperamento y forma de articular, son muy notables. En buenas condiciones vocales, es posible que haga unos excelentes «Cavaradossi», «Chenier», «Des Grieux» (**Manon Lescaut**), «Canio»... Y también un insuficiente pero muy interesante «Otello». Papeles que pueden ser bien servidos porque, aun con las limitaciones apuntadas y la cortedad y dificultad del agudo, hay algo básico, fundamental que le define y le hace «llegar»: la belleza y calor del timbre (que subsiste a pesar de lo artificioso de la emisión y, por supuesto, la entrega y convicción con que actúa (sin poder decir que sea un buen actor, como casi ningún cantante).

Sus problemas para hacer una **Lucia** eran claros a priori, y aquí se apuntaron, indicándose que había sido un error el sustituir la obra inicialmente

prevista, **Luisa Miller**, por la de Donizetti. La voz es hoy, como se ha expuesto, aun conservando casi siempre la prístina calidad tímbrica, más compacta, más ancha, en cierto modo «más pesada» que antaño; su forma de cantar, de emitir, de articular tampoco encajan en la línea que debe pedirse para los pentagramas donizettianos, para dar una imagen cumplida de esta parte eminentemente belcantista dentro de su intenso romanticismo. El cantante ha manifestado en alguna entrevista reciente que su voz, después de cantar, por ejemplo, un **Otello**, está en inmejorables condiciones para abordar una **Lucia**, ya que aquella experiencia la deja ligera y «luminosa». En la práctica, sin embargo, esto no es así. Ya resulta un tanto raro que el hecho de cantar, por lo general, partes «spinto» relativamente pesadas o dramáticas, contribuya a «subir» la voz. Más bien debería ser al contrario, porque parece lógico que si se trabaja continuamente un tipo de tesitura, si se sitúa la emisión (más o menos naturalmente) en una zona concreta, si se cultiva un repertorio determinado, la voz queda adaptada, incluso fisiológicamente, a aquél. Nada extraño puede resultar, por tanto, el que la prestación del tenor en esta **Lucia** haya sido mediocre.

La inadecuación, que existió en las cuatro representaciones, fue más acusada en la primera (3 de junio), en donde la voz y el estilo se resintieron gravemente. Se puso de manifiesto muy claramente que ni una ni otro estaban en su elemento, en su «salsa». Para acoplarse de algún modo a lo escrito y guardar lo que se llama «las formas», Domingo en obra como ésta ha de intentar adelgazar, aligerar, «elevar» la voz, con el fin de dar al sonido una consistencia tímbrica más lírica, más aérea si se quiere. Esto lo consigue, en parte, pero a base de llevar artificialmente la emisión a las fosas nasales, con lo que la sonoridad queda viciada y pierde la belleza original. Se apreció muy claramente en su salida del segundo cuadro del primer acto: «Lucia, perdona se adora inusitata». La voz salía timbrada, adecuadamente lírica, pero dotada de una sonoridad excesivamente nasal. Esta forma de emitir, poco ortodoxa, esta especie de fingimiento obligaba al cantante a un esfuerzo supletorio que le impedía la correcta continuidad «sul fiato», la exigible articulación, en definitiva, la correcta «altezza» del sonido. El equilibrio ideal deribado de la armonía de las acciones musculares, lo que le prohibía el requerido fraseo «legato» y, por tanto, la elegancia de dicción. Se acusaba así aún más una de las limitaciones habituales del cantante: la pérdida de «gas», de apoyo, la lentitud de recuperación (necesita minutos, no segundos), todo debido a una imperfecta técnica respiratoria, punto flaco de muchos, lo que motiva también la consiguiente disminución de esmalte y proporciona la sensación de que el sostenimiento de la línea de canto es producto de un impropio esfuerzo (éste, por supuesto, ha de existir siempre, pero ha de notarse menos). Nada pudo extrañar, por ello, que terminara muy apuradamente el acto, después de decir muy mal, a empellones, la frase «Verranno a te sull'aure», y de cortar el agudo final. Domingo no se encontró en el segundo acto, cantando muy vulgarmente el «Sexteto» y exagerando, con un tono demasiado imprecatorio y fuera de lugar, las preguntas a «Lucia». Lo mejor, dentro de su línea impropia para la obra, lo hallamos en el recitativo «Tombe degli avi miei» y en el aria subsiguiente «Fra poco a me ricovero» (medio tonos bajo , como todo el cuadro), donde la voz sonó con cierta holgura y siempre con calor, aunque sus intentos de media voz fueran rechazables por su falta de pureza (en realidad, un simple «falsete engolado»). En la página postrera, «Tu che a Dio», ya muy cansado, el tenor se derrumbó vocalmente, absolutamente imposibilitado para vencer las frases «O bell'alma innamorata» y para mantener, con decoro y discrección, la línea de canto, cayendo incluso en feos efectos melodramáticos, a los que suele ser tan proclive. En fin, una interpretación que no aporta nada a la historia artística de Domingo (la **historia** verdadera, auténtica, planteada a otros niveles de exigencia muy distintos a los que habitualmente se le plantean, desde fuera, por público y crítica). Una interpretación que fue especialmente desafortunada el día que se comenta y que mejoró notablemente, desde el aspecto exclusivamente vocal, en las re-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Plácido Domingo canta aquí «Luisa Miller», que en principio, era la prevista para interpretarse en Madrid.

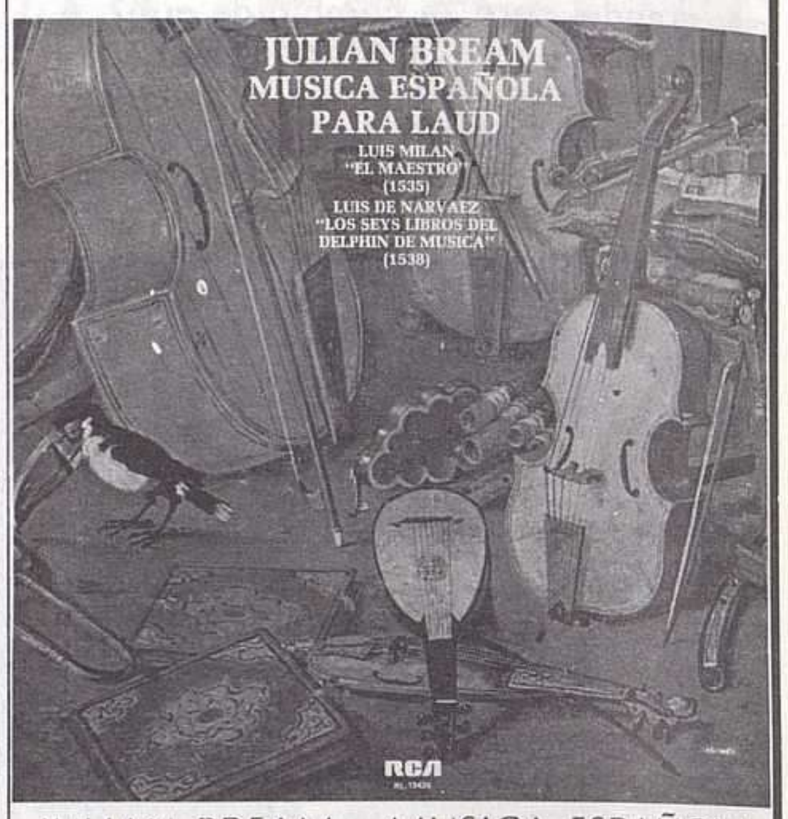
presentaciones subsiguientes, en particular en la cuarta (12 de junio), aunque no en lo estilístico, en lo expresivo y en lo técnico.

Como se ha dicho, todo lo demás pareció oscurecido ante los fulgores del divo. De hecho, la representación fue, en su conjunto, muy flojita, aunque no dejaron de existir ciertos puntos de interés. Entre ellos, la voz de Juan Pons, pese a que su «Enrico» fuese más bien descolorido, falto de nervio y de carácter, algo indeciso, dominando sólo relativamente el estilo y encontrando dificultades en la agilidad, raras en un instrumento eminentemente lírico como el suyo. Cantó, en todo caso, correctamente su no extensa parte (recortada aún más al no incluirse, como es normal, el dúo con «Edgardo» del acto segundo), con nobleza, claridad de dicción y apostura vocal. Posee un bello timbre, viril y baritonal, aun aceptando su lirismo, con un centro precioso (lo mejor) y unos graves suficientes. Fallan, sin embargo (aun sin que la homogeneidad del color se pierda) los agudos, a los que les falta un mayor «peso» y consistencia, quizás un punto de colocación, una redondez más plena que evite una cierta sensación de «blancura», de carencia de «squillo», que les haga perder más claramente su apariencia tenoril. A destacar también algunas cosas, no muchas, de Patricia Wise, joven cantante norteamericana. La voz, aunque extensa, no es nada del otro jueves. Posee consistencia de lírica más que de ligera (ni siquiera de lírico-ligera), dotada de buen volumen, pero perjudicada, fundamentalmente en su primera octava, por una carencia de armónicos, de frescura, de brillo. Es, por tanto, el suyo un timbre más bien opaco, mortecino, lo que proporciona a toda su interpretación una cierta grisura sonora que, quiérase o no, perjudica la intención expresiva, muy loable e inteligente, buscando y encontrando, a veces un sentido trascendente a la coloratura donizettiana. El sonido alcanza su mayor dimensión en la primera franja de la segunda octava; en el sobreagudo, aún aceptando la limpieza de un Re como el del «Sexteto», se encuentra apuradilla, emitiendo con desabrimiento y fuerzas muy justas. Fuerzas de las que, en general (es una mujer delgadita), no anda sobrada, lo que puede llegar a producir determinadas crispaciones y pérdidas de pureza emisora o precisión de ataque. Interesante, aunque quizá demasiado «teatral», en lo escénico. Tuvo el buen acuerdo de cantar los fragmentos que sirven de unión al aria de la locura y a la «cabaletta» final, que incluyen «Ma ognor, ognort'amai» y «Chi mi nomasti? Arturo!». Normalmente, se cercenan con la consiguiente ruptura dramática.

Dimiter Petkov fue un «Raimondo» vulgar, de voz algo desvencijada, muy dura y tremolante. Ricardo Jiménez no se encontró en «Arturo» (papel breve, difícil y desagradecido). La voz sonó excesivamente metálica y entrecortada (aunque emitió con suficiencia el La agudo), y, a pesar de cantar con corrección, no halló el tono ni la articulación justos.

Patricia Wise tuvo buenos deseos incumplidos.

LANZAMIENTO ESPECIAL RCA



JULIAN BREAM - MUSICA ESPAÑOLA PARA LAUD
Luis Milan - Luis de Narváez

HOMENAJE A JOSE ITURBI
Mendelsshon - Listz - Falla - Rasmaninoff, etc...
(Album de 3 discos)

CHOPIN - 24 ESTUDIOS, OP. 10; OP. 25
PEDRO CARBONE, Pianista

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Inseguro y pálido el «Normanno» de Pardo; muy discretita, Dolores Cava. El coro cantó débilmente, no siempre afinado, bastantes veces desajustado. Lo mismo que la orquesta («profesores de la Nacional»). Claro que quien les gobernaba hizo bien poco para que fuera de otra manera. El veterano De Fabritis, de gesto ya muy confuso, pareció limitarse a seguir la partitura con poco más que oficio. No hubo un matiz, un detalle de finura, todo fue muy grueso y, al tiempo, falto de arranque, de pasión, de vigor romántico. En fin, una dirección plana, morosa, aburrida. La escenografía, de Gerardo Vera, que tuvo el mérito de querer apartarse de la tradicional postal de cartón piedra, se quedó, sin embargo, en un terreno un tanto ambiguo, a medio camino entre lo simbólico, lo surrealista y lo realista. En general, los decorados resultaron bastante feos, con un empleo exagerado del poco sugerente papel plata. Horacio Rodríguez de Aragón movió la escena con aseo, pero de manera rutinaria, con algunos «puntos muertos» bastante ostensibles (gran parte del primer cuadro del tercer acto). Nada convincente e incluso puede decirse que dramáticamente contraproducente la idea de sacar el cadáver de «Lucia» en el último cuadro.

«Elektra»: un empeño lleno de dificultades

El festival se ha cerrado con un plato fuerte: la **Elektra**, de Richard Strauss, estreno en estas temporadillas de primavera y muy probablemente estreno en Madrid. No parece, en efecto, que se haya realizado nunca una representación completa. Lo cual revelaría, una vez más, la indigencia operística en que hemos estado viviendo —y, en gran parte, seguimos viviendo—, pues la obra se estrenó nada menos que en 1909 (el 25 de enero, en Dresde). Su montaje ofrece, desde luego, innumerables dificultades en todos los órdenes. Es una ópera muy compleja ya a nivel de simple lectura: numerosos pasajes atonales; politonalidad; acusado cromatismo; temas cortos, secos, incisivos, característicos; continuos cambios de compás... Es por ello muy difícil de afinar, de medir; de cantar y de tocar. Escritura de enorme concisión arropada por una esplendorosa orquestación. Lenguaje expresivo (no expresionista) de gran eficacia, con el que Strauss, yendo *más allá* de lo que había ido en **Salomé**, alcanzaba efectos musicales hasta cierto punto similares —aunque por caminos muy distintos— a los que, más o menos coetáneamente, habían llegado Mahler o sobre todo Schönberg (su **Pierrot Lunaire**, ejemplo clásico de atonalismo, es de 1910). En este sentido, **Elektra** es una obra *límite*, el fin de un camino en la producción del músico muniqués, quien con posterioridad decidiría no seguir hacia adelante, sino que derivó a posturas más conservadoras, más gratificantes, menos comprometidas y rompedoras.

Su obra dramática posterior es **El caballero de la rosa**. Ya hay en **Elektra**, por supuesto, y a pesar de todo, mucho de esta obra *vienesa*: frases de amplio y desbordante lirismo, pasajes cadenciales, momento de intensa y caliente melodía, muy propia del autor (a la que algunos estudiosos han calificado de *sacarinosa*)... Son instantes que dramáticamente contrastan bien, por su estatismo, con la crispación que preside el resto, pero que quizá hacen perder vigor y tensión al conjunto, siempre presidido por un magistral empleo del factor rítmico, utilizado muchas veces en su dimensión puramente danzable. Obra en cualquier caso interesante, aunque discutida (en alguna ocasión se la ha llegado a tachar de «*kitch para pequeño-burgueses*»), **Elektra** debía ser conocida por el público madrileño, aun cuando fuera en la versión reducida (en vez de una orquesta de ciento veinte componentes, una de ochenta) y con algunos de los cortes que habitualmente, fundamentalmente en la «particella» de «Elektra», se le suelen hacer. Opera con la que comenzaría la colaboración de Strauss con Hofmannsthal, quien construyó un magnífico libreto a partir de la tragedia de Sófocles.

Muy difícil por tanto el encajar, coordinar, dominar e integrar en un todo continuo, fluido (de estructura en cierto modo wagneriana, presente también en el uso, desde otras perspectivas, del «leit-motiv») todos los elementos musicales de la obra. Antoni Ros Marbá —que de nuevo ha dado pruebas de su *valentía responsable*—, como siempre, ha preparado, ha *trabajado* la partitura con seriedad, con conocimiento, con honestidad profesional. Y ha salido casi victorioso del empeño. Ha conseguido, en doce duros ensayos, realizar una aproximación a la obra en la que muchas de

Ros Marbá: valentía responsable.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

sus exigencias han podido ser vencidas. Con independencia de que la ejecución orquestal no haya sido todo lo limpia y nítida que hubiera podido desearse (algo muy difícil para cualquier conjunto avezado y en mayor medida para el de la Nacional, habitualmente a disgusto en cualquier cometido operístico y para quien obra como ésta es prácticamente nueva), lo cierto es que ha habido clima, intensa emoción y buenas dosis de vigor. La articulación general, la transición de una a otra escena, la gradación de intensidades, el diálogo foso-escenario han rayado la excelente altura, consiguiéndose momentos espléndidos: primer monólogo de «Elektra», dúo de ésta con «Orestes»... Son momentos en los que el lirismo straussiano más desbordado ha podido ser servido con mucha propiedad y calor por el director catalán. No ha habido puntos muertos y la acción ha ido avanzando, inexorablemente, hacia su terrible final. Nota alta, pues, para Ros en su última actuación al frente de la Nacional en calidad de titular.

Calificación justa, aun cuando a su interpretación le faltaran algunos puntos para ser totalmente convincente. Por ejemplo, un mayor brillo, irisdiscencia orquestal; una más ancha dinámica (mayor acentuación de los contrastes); una incisividad más clara (mayor precisión y contundencia en ataques). Y fundamentalmente una violencia más presente, más exasperada y exacerbada y una dimensión de lo danzable más orgiástica. **Elektra**, a pesar de sus momentos remansados y de su refinamiento tímbrico, pide quizá un planteamiento y ejecución más histéricos que exquisitos (recordemos, no obstante, un pasaje orquestal de ejecución especialmente feliz: el que precede a la llegada de «Orestes»; el «fugato» de las cuerdas graves tuvo calidad, claridad e intensidad y fue perfectamente graduado). Escénicamente, todo estuvo bien movido y organizado, adecuadamente ensamblado con el discurrir musical, por Siegwulf Turek, que manejó de manera muy precisa y sugerente las luces. Algunos detalles fueron discutibles, como el de la muerte de «Egisto», montada, a lo tremebundo, en plena escena y no, como es habitual e incluso prescrito —desde luego mucho más sugerente— fuera de ella. Discutibles también, aunque dignos, los bocetos, creados por el propio Turek. El único decorado —patio interior de la fortaleza de «Agamenón»—, pétreo y compacto, era válido al remarcar el ambiente opresivo y angustiado de la acción, aunque por otro lado desdibujara los perfiles y las aristas de la obra. En cualquier caso, no casaba del todo con la música. La idea de la terraza, en la cual se desarrollan gran parte de los movimientos de este montaje, es útil, pero poco rigurosa. Como no lo es el que los intérpretes entraran y salieran con notable rapidez del palacio empujando el gran portalón, que aparentaba ser muy pesado (para integrarse de manera lógica en el planteamiento escénico), con suma facilidad.

Vocalmente, aunque, en general, todo estuvo dentro del clima de notable dignidad apuntado, se salvaron solo relativamente las dificultades. Dificultades que se dan cita de manera impresionante en la parte de la protagonista.

Mac Intyre tiene presencia, empaque y pastoso engolamiento.

Ninguna de las dos cantantes que la sirvieron en esta ocasión sustituyendo a la enferma Angeles Gulín —que finalmente, y como en cierto modo se temía, hubo de anular sus actuaciones— pudieron superarlas más que en parte. Janice Yoes, que intervino los días 18, 21 y 24 de junio, puso de manifiesto una insólita musicalidad, dando una imagen más tierna y lírica que trágica de la demente princesa de Argos. Imagen unilateral, en cualquier caso, dada la limitación de sus medios y su vulgaridad como actriz. Posee una voz no muy apropiada para el personaje, una voz más bien lírica, opaca, mate, falta de carácter en la primavera octava, si bien dotada de cuerpo y cierto brillo gutural en la segunda, por la que circula con soltura, alcanzando con alguna facilidad el Do sobreagudo y permitiéndose el lujo de filar el La natural (dúo con «Orestes»). Pero resulta pálida, falta de carne, no contrastando suficientemente con «Chrysotemis» (personaje que conviene más a su instrumento). Rose Wagemann, que cantó el día 27, es, por el contrario, una voz mucho más recia, ancha y contundente, de consistencia vecina a la de una «mezzo» en su registro grave (ha cantado y canta en esta cuerda). Es, sin duda, más idónea, mostrando como actriz una sobriedad *clásica* más convincente. Lástima que sea tan corta por arriba: para ella pasar del La agudo es un verdadero calvario, la emisión se crispa y endurece, y el Si natural y el Do son un puro grito. Así, con estos problemas, con esta tirantez ha de realizar un esfuerzo complementario que la deja sin fuelle y le impide el fraseo, provocando continuas desafinaciones y haciendo que la articulación sea entrecortada, sin que esté en condiciones, por falta de «fiato», de mantener determinadas notas agudas tal y como está prescrito. Y eso que tanto ella como la Yoes cantaron, como hacen casi todas, su parte redonda. La tensión general, las exigencias vocales, el esfuerzo continuo que se pide a la cantante son realmente muy grandes.

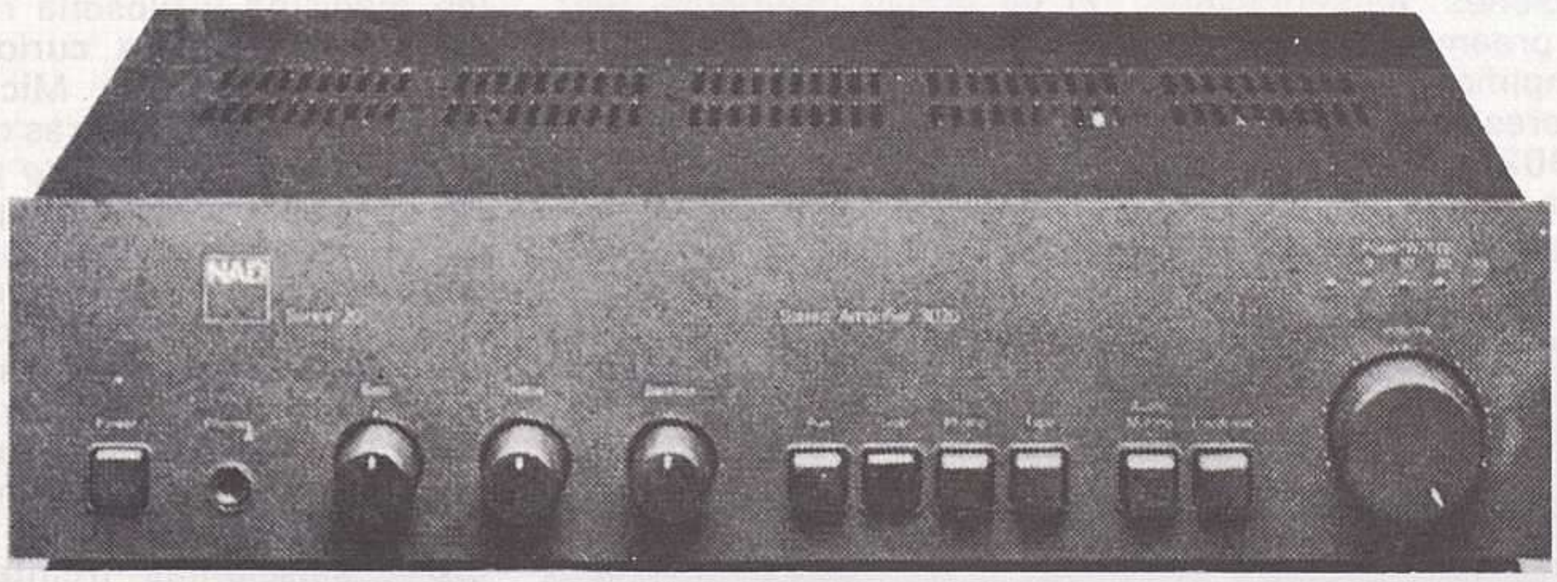
Marita Napier se mostró segura en el agudo (no en el sobreagudo) y muy débil, casi inexistente, en el grave, limitación ya tradicional en su voz, que posee buena anchura y volumen, de lírico-«spinto». Cantó, no obstante, de forma demasiado altisonante y gritona, no siempre afinada y sin otorgar al personaje de «Chrysotemis» esa atractiva y extraña aura poética, no exenta de ternura, que lo caracteriza. Bien Barbro Ericson como «Clitemnestra». Su versión, quizá en exceso esperpéntica, fue sin embargo convincente por la manera de dosificar los rasgos histéricos, presididos por el más angustioso remordimiento, lindante con el terror, de la viuda de «Agamenón». Maneja con habilidad y un abuso excesivo del golpe de glotis una voz de «mezzo» rozando la de contralto, muy corta en el agudo y amplia en el grave. Correcto, sólido, oscuro, aunque de emisión muy engolada, el «Orestes» de Donald McIntyre, y gris y muy justo de fuerzas el «Egisto» del veterano Richard Lewis. Las restantes partes vocales, servidas por cantantes españoles, se mantuvieron, en general, salvo dos o tres señaladas excepciones, dentro de una plausible dignidad. Cabe destacar la buena prestación, a lo largo de los terroríficos primeros diez minutos de la obra, de Evelia Marcote y de Ifigenia Sánchez, primera y segunda doncellas, respectivamente, que estuvieron entonadas y precisas e hicieron gala de una correcta pronunciación del texto alemán. La orquesta —«profesores de la ONE»— tuvo, considerando las dificultades apuntadas, sin poder resolver todos los problemas de afinación, medida y fuerza, una actuación notable, plegándose con flexibilidad a las orientaciones, no siempre del todo clarificadas, de la batuta. En conjunto ésta ha sido la mejor prestación del foso de las óperas que en esta temporada se han programado fuera de las cuatro representadas por el Teatro Kirov. En conjunto también puede decirse que esta **Elektra** ha sido, junto con el **Eugenio Oneguin** y **Bodas en un Monasterio** la representación más entonada del festival, cuya media general ha sido más bien baja.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Por Alfredo Orozco

El amplificador NAD 3024

Resulta bien cierto que se puede adquirir un buen amplificador sin dispendiar una fortuna, un ejemplo indiscutible viene representado por el amplificador taiwanés **NAD 3020** cuyo precio en el mercado español no rebasa las 19.000 pesetas, ofreciendo unas prestaciones que le sitúan a mi juicio entre la élite de los amplificadores integrados, haciendo abstracción de precios y potencias. La firma **NAD** no es nueva ciertamente en el mercado Hi-Fi, sí lo es en España en que ha comenzado a ser importada recientemente. Además de amplificadores, **NAD** produce «receivers», sintonizadores, platos giradiscos, pletinas a «cassette», cápsulas y cajas acústicas, es decir, la gama completa de componentes y todo ello con la mayor solvencia aunque el mayor acento está puesto en los amplificadores cuya familia actual integrada por los modelos **3080** (el de mayor salida de watios de la serie), **3060**, **3045**, **3030** y el que nos ocupa **3020**, el más pequeño pero seguramente el más interesante desde el punto de vista estrictamente musical y desde luego una realización que se ha convertido en poco tiempo en un éxito mundial. Los seguidores de la prensa especializada en Hi-Fi habrán podido ver gran cantidad de referencias existentes sobre este aparato y no solamente en revistas de gran público, sino incluso de nivel profesional como en «L'Audiophile» por ejemplo, a través de un estudio exahustivo de Gérard Chretien. Por su parte, la mensual inglesa Hi-Fi News referenció el **NAD 3020** en cotejo directo con aparatos del prestigio de **QUAD 44-405**, **ROGERS A-100**, **SAE 3000-3100**, **SONY TAF-70**, etc... Es obvio que el éxito del pequeño **NAD** es debido a su precio (reducidísimo en todos los países), a su calidad más que notable (se trata casi de un amplificador de élite) y a la relación entre ambos conceptos que en este caso resulta óptima y posiblemente la mejor del mercado en este momento. Dentro del resto de la gama, yo destacaría también el modelo **3045**, muy bien comercializado asimismo en España, que, aunque no supera las cualidades musicales del **3020**, dispone de una mayor potencia de salida (2 x 60 watios sobre 8 ohm) y un cuadro mayor de facilidades incluida una entrada «phono» adicional, aparte de una presentación que se aparta completamente de la sobriedad espartana del **3020**.



Amplificador NAD-3020: panel frontal; presencia espartana y los mandos imprescindibles.

En todo caso y como señala Gérard Chrétien en el artículo antes citado de L'Audiophile», la filosofía de **NAD** (New Acoustic Dimension) podría resumirse de la forma siguiente: «*un buen diseño en audio a veces no cuesta más que un diseño mediocre*». Este lapidario principio parece haberse tenido muy en cuenta por el autor del proyecto **NAD 3020**, el ingeniero noruego Bjorn Eric Edvardson, quien aparentemente tiene las ideas absolutamente claras sobre la forma de aplicar un presupuesto determinado, y en este caso muy limitado, en un proyecto de audio; se trata en síntesis de prescindir de todo tipo de florituras inútiles para conceder una prioridad absoluta a la calidad sonora. En este sentido el **NAD 3020** no atrae ciertamente por su aspecto, como hemos dicho antes, de una sobriedad total y en cierto modo con un aire un poco *plástico* en la carátula frontal; tiene indudablemente mejor traza el panel posterior con sistema de conexiones en plano horizontal, lo que no deja de ser una ventaja muy estimable.

El panel frontal, de un extraño color achocolatado, dispone de once mandos, a saber: encendido del aparato, controles de tonalidad de graves y agudos de espléndida actuación, balance, los cuatro clásicos selectores de entradas (phono, tuner, cinta y auxiliar) a base de botones presores de forma rectangular, dos presores del mismo tipo de «loudness» y «muting» y un grueso botón rotatorio que gobierna el volumen. Es decir, lo imprescindible, quizás con la salvedad en este caso del dispositivo «muting» que, como ya he manifestado alguna que otra vez, tiene una utilidad muy relativa. Para que el modestísimo panel frontal no quede sin un detalle de exotismo, en la parte superior derecha del aparato existe un indicador de potencia a base de cinco diodos luminiscentes que señalan desde uno hasta treinta y cinco watios. El funcionamiento de este indicador resulta absolutamente perfecto y tiene la ventaja de que puede verse con facilidad a una distancia relativamente grande, cosa que no sucede con los vúmetros clásicos. La única limitación del sistema de diodos del **NAD 3020** es que no distingue entre canal derecho e izquierdo. Naturalmente, el panel frontal que describimos va provisto de la clásica toma «standard» para auriculares dinámicos. No existe selector de altavoces en el panel frontal porque el aparato solamente admite una pareja.

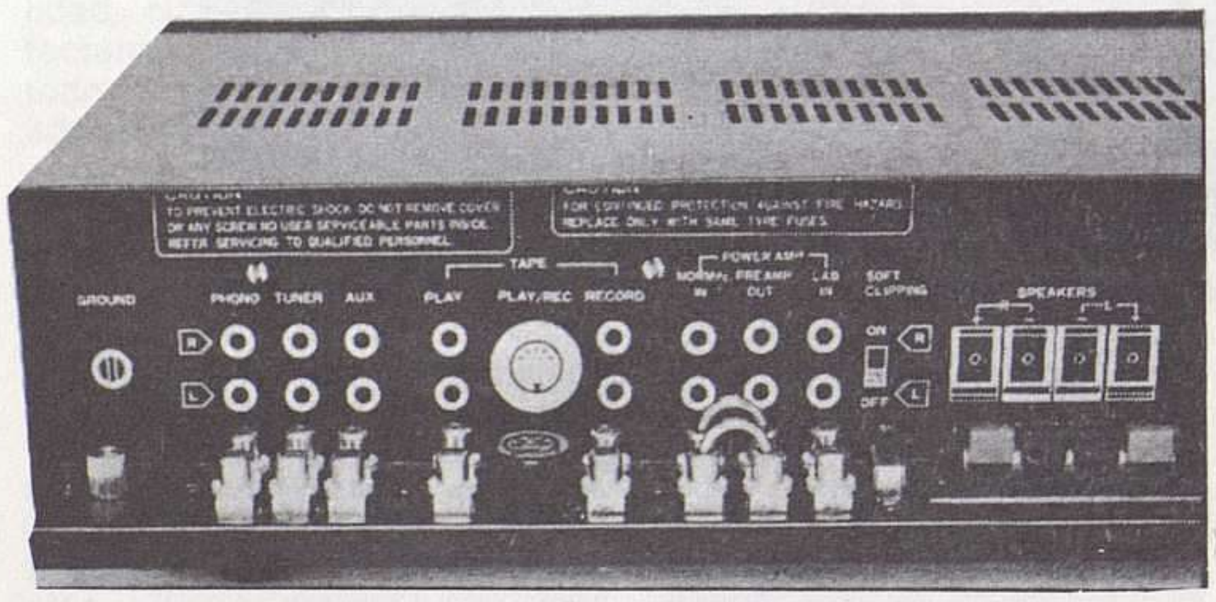
El panel posterior de conexiones, como queda dicho, va en plano horizontal lo que resulta sensiblemente más cómodo que el tradicional sistema de panel vertical. Las posibilidades de conexión se corresponden, como es lógico, con las entradas presentes en el panel frontal; o sea, una entrada «phono», Sintonizador, auxiliar, las tradicionales «play» y «record» para un equipo de cinta (con posibilidad de conexión «DIN») y las tomas de altavoces. Al margen de esta sencillez, dispone el **NAD 3020** de algunos refinamientos bien propios de un aparato de altos vuelos: un mando «soft clipping» en forma de botón cuadrangular en corredera que actúa para gobernar la potencia de cresta del aparato. En realidad lo más aconsejable es mantener este mando en la posición «ON», es decir, actuando. El otro refinamiento es la posibilidad de separar previo de etapa de potencia mediante un puente normalizado de muy sencillo manejo y con una disposición de entradas

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

que no permite errores, toda vez que la toma central corresponde a la sección preamplificadora y las dos laterales a la etapa de potencia, pudiéndose elegir entre la posición «NORMAL» y la posición «LAB». La diferencia entre ambas posiciones radica en que «LAB» amplía enormemente la respuesta de frecuencia del amplificador y por lo tanto solo debe emplearse con programas de gran limpieza y calidad y con altavoces que respondan debidamente. Me temo que el uso de este amplificador haya de hacerse más en la posición «NORMAL» que en la «LAB» aunque esta última con unos buenos componentes de acompañamiento (plato-brazo -cápsula-cajas) y discos decentes conduce a niveles de escucha de extraordinaria categoría.

Quien tenga la curiosidad de remover los seis tornillos que sujetan el «capot» superior podrá contemplar una excelente implantación de componentes sobre un gran circuito impreso, que no deja espacio más que al lógico transformador. Dicho circuito impreso reagrupa todas las funciones: alimentación, circuito preamplificador y circuito amplificador. Los cuatro transistores que emplea el **NAD 3020** son de origen Motorola, lo que implica unas ciertas garantías.

En cuanto a sus virtudes audibles, lo que más llama la atención es el extraordinario equilibrio general de la escucha, si bien con algunas exuberancias en los dos extremos agudo y grave del espectro sonoro. El **NAD 3020** es un aparato enormemente homogéneo y equilibrado que libera un mensaje claro, preciso y de una gran dinámica; en este sentido la potencia especificada por el fabricante de 2 x 20 watios parece ampliamente rebasada. La calidad de los timbres es extraordinaria y reproduce las modulaciones fuertes sin la menor agresividad ni *sonido electrónico*. Hay asimismo una gran sensación de claridad en la reproducción de los mensajes sonoros y en este aspecto y en otros supera ampliamente a otros congéneres de precios tres o cuatro veces superiores. Si en términos absolutos el amplificador **NAD 3020** puede ser considerado como un componente magnífico y casi *de élite*, si se pondera en este caso la relación calidad-precio hay que reconocer que nos encontramos ante un caso singular que permite la programación de cadenas Hi-Fi de precio razonable, partiendo de un componente como éste de prestaciones extraordinarias, a un precio absolutamente inhabitual en un mercado en el que lo que predomina es el *precio inflado*, muchas veces artificialmente. A título de ejemplo hay que señalar que le precio en vigor del **NAD 3020** en España es ligeramente similar a los precios vigentes en Inglaterra, Francia, Estados Unidos e Italia; ello de por sí resulta bastante elocuente para elogiar la correcta comercialización de este producto en el mercado español. Parece ser que el resto de los componentes de esta marca sigue al respecto los mismos derroteros.



NAD-3020: panel de conexiones en plano horizontal. Puede apreciarse en primer término el puente de unión entre preamplificador y etapa de potencia.

De pequeñas dimensiones y de peso ligero, el **NAD 3020** resulta sumamente manejable y de muy sencilla colocación. Por otra parte y como ya vimos antes, la posibilidad de separar previo y etapa permite el uso del **NAD 3020** como un competentísimo preamplificador que puede combinarse con otras etapas de potencia, siempre que haya concordancia de sensibilidades. En sentido inverso, su sección de etapa de potencia puede asimismo combinarse con otros preamplificadores.

Nota adicional. Más o menos al cierre del presente informe sobre **NAD 3020** y antes de su entrega a la imprenta comienzan a circular rumores en torno a *ciertas dificultades* para poder importar este tipo de material y otros similares de bajo precio, procedentes del Extremo Oriente. Fácilmente se colige cual será el origen de las *dificultades*. Esta no es una sección de Estructura Económica ni de Comercio Exterior, sino de Alta Fidelidad destinada a orientar un poco a los aficionados y, de confirmarse los rumores, no se habrá hecho otra cosa que privar al mercado español de un material magnífico a bajo precio y, en consecuencia, perjudicar a esa legión de aficionados a la Alta Fidelidad con poder adquisitivo más bien bajito. Al concluir estas líneas edicionales expreso mi deseo y firme esperanza de que los rumores no se confirmen.

Bienvenido Mister Oracle

La plataforma giradiscos de origen canadiense **ORACLE**, aparecida en la primavera de 1980 en América del Norte, se ha convertido en poco tiempo en la nueva referencia en la materia y en una especie de mito en el mundo de los componentes de Alta Fidelidad. Ha sido concebida y realizada por los profesores universitarios canadienses (de medicina y filosofía respectivamente, cosa curiosa) Marcel Riendeau y Michel Saint Pierre, quienes tras culminar el fabuloso *objeto* pusieron los primeros prototipos en manos del gran patriarca de la crítica Hi-Fi norteamericana, J. Peter Moncrieff, que llegó en sus alabanzas a afirmar que la plataforma **ORACLE** realiza un trabajo efectivo en lo que concierne a la exploración del surco del disco, seiscientas treinta y cuatro veces mejor que la plataforma británica **LINN SONDEK** que ostentaba el liderazgo anterior. Tanto el trabajo de los realizadores como los propios comentarios de Moncrieff (IAR 5) parten del principio básico de que el cometido de una plataforma giradiscos *«no es leer un disco sino concretamente leer el surco de un disco y ninguna otra cosa más»*, teniendo en cuenta que la clásica pastilla de vinilo constituye de por sí un objeto resonante, origen de un sinnúmero de problemas vibratorios que el diseño **ORACLE** ha pretendido suprimir.

Se parte, pues, de la propia estructura física del disco y en este sentido en una entrevista publicada por «L'Audiophile» (Octubre 1980) y realizada por Gérard Chrétien a los diseñadores de **ORACLE**, Marcel Riendeau, que aborda toda la problemática de la plataforma, se expresa así: «*Todo ha partido del disco. Todos los problemas a resolver radican en ese amasijo de vinillo de tan fácil excitación. A pesar de que, por su propia naturaleza, el vinilo es una sustancia relativamente inerte, no es menos cierto que una masa tan débil y tan ligera de materia muerta se excita con mucha facilidad*».

Tras este principio lapidario, Riendeau se extiende en toda una serie de consideraciones a las, todavía muy recientes, investigaciones sobre cubreplatos y «prensadores» de discos y viene a manifestar que uno de los aspectos básicos del proyecto ha consistido en poner el acento en conseguir una masa lo más uniforme posible entre el conjunto plato-disco, mediante el empleo de un cubreplatos de excepcional calidad, que realiza un trabajo de auténtica succión del disco y la edición del prensador más eficaz conocido hasta la fecha, de aspecto externo muy similar al diseño japonés **ORSONIC** El papel práctico de este conjunto cubreplatos-prensador viene a resolver por un procedimiento mucho más económico la idea ya realizada por una famosa y costosísima realización **LUXMAN**.

Al margen de la anterior referencia a «L'Audiophile», la prensa Hi-Fi se ha volcado en estudios y análisis de este componente absolutamente excepcional. Es de destacar al respecto el trabajo de Patrick Vercher, quien en Nouvelle Revue du Son (febrero 1981), desmenuza todos los pormenores técnicos del aparato fabricado a nivel aeroespacial, hasta en sus más mínimos detalles. Y sobre todo el importante trabajo de Martin Colloms en Hi-Fi News (marzo 1981), que es una publica-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ción durísima en las críticas Hi-Fi, incluso para los productos británicos. El terrible Colloms realiza el estudio de la plataforma **ORACLE** (600 libras en Inglaterra), en cotejo directo con otro producto celestial, plataforma americana **WIN LABS** (2760 libras !!!) y establece tras varias páginas de denso estudio las dos siguientes conclusiones:

Primera: **ORACLE** vence a **WIN LABS**.

Segunda: Al margen de la comparación con **WIN**, en términos absolutos, la plataforma **ORACLE** constituye una realización absolutamente excepcional que puede ser recomendada sin ninguna clase de reservas.

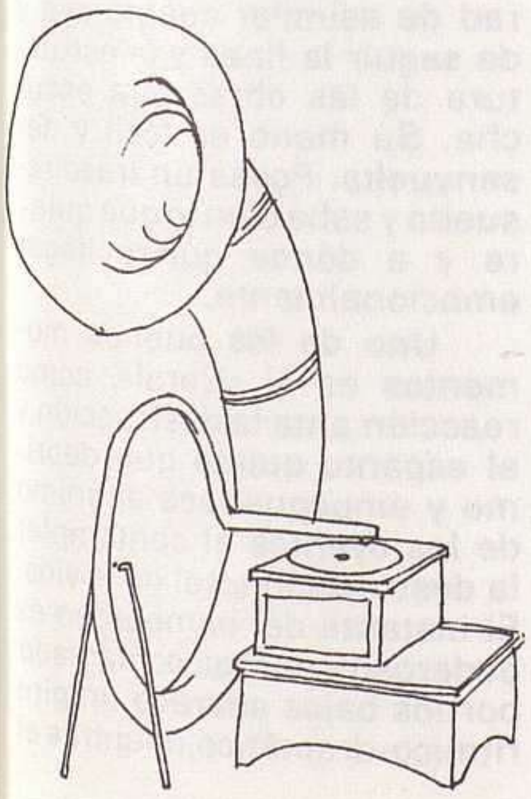
Lo dicho por Martin Colloms, generalmente muy severo en sus juicios, permite deducir que se ha dado un paso adelante en el diseño de este tipo de aparatos.

Desde el punto de vista estético, la **ORACLE** aparece como más bien futurista y de una belleza inenarrable. Lógicamente se la debe dotar de un brazo de altas prestaciones; a tal efecto el soporte del brazo admite un uso prácticamente universal y carece de limitaciones en cuanto a longitudes y pesos.

La importación de **ORACLE** acaba de ser iniciada en España por **EAR** y sus medidas vitales son las siguientes:

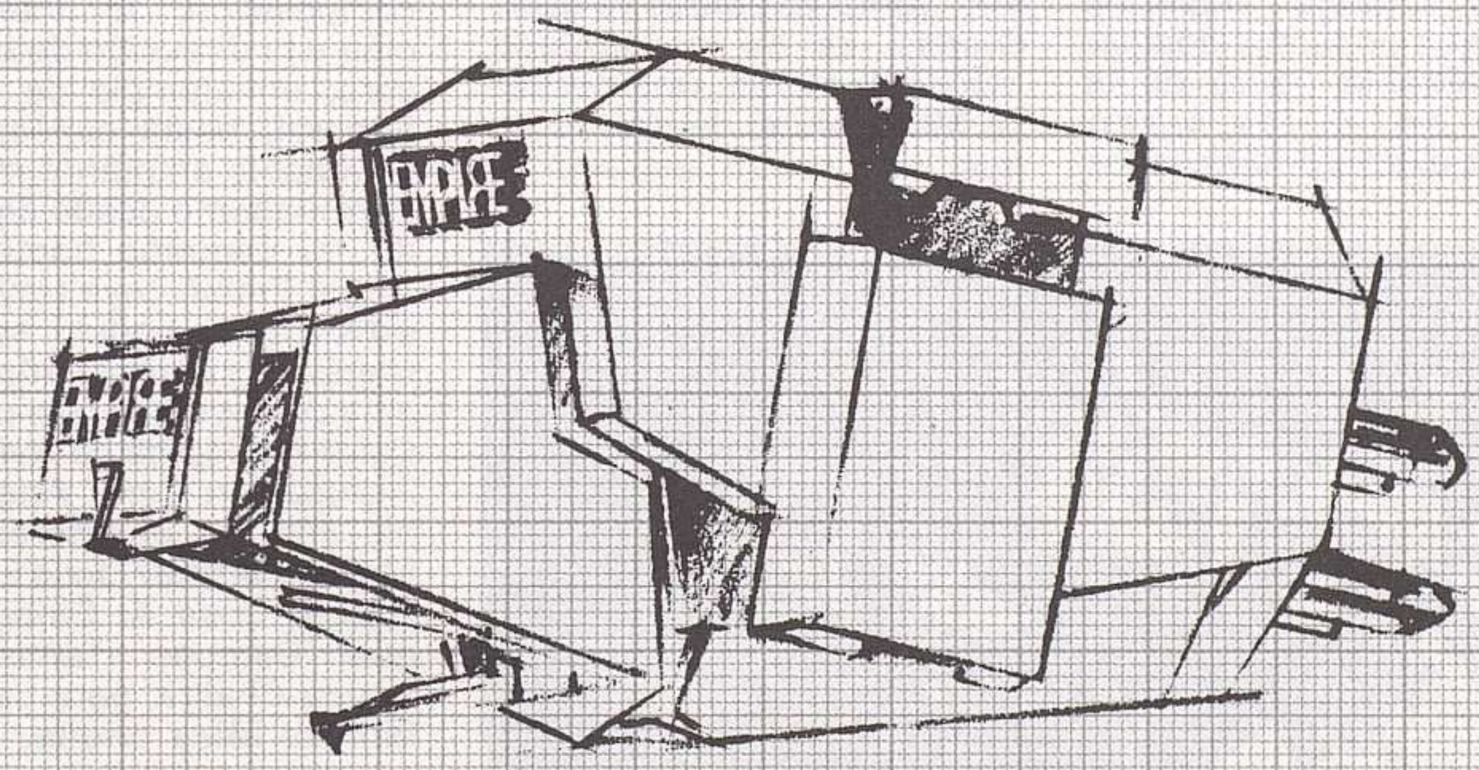
482 mm x 368 mm x 158 mm para un peso de 10 kilos.

El precio venta al público que se espera se aplique será sensiblemente inferior al del caviar auténtico, alrededor de unas 20.000 pts. por kilo; es un poco el precio de la perfección en un tema difícil. Hay máquinas bastante más caras. Es posible que la presencia de **ORACLE** en el mercado Hi-Fi espabile a otros fabricantes, como sucedió hace unos cinco o seis años con **LINN-SONDEK**. En todo caso estas carreras en busca de la perfección son algo sumamente edificante



ORACLE

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.

Representante exclusivo para España
ASTEC
actividades electrónicas sa
Pº de la Castellana, 268-270 MADRID-16
Telf. 733 67 42 TELEX: 44481 ASTC E

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

País musical

ASTURIAS

IV SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA DE AVILES

«La Semana de Música Religiosa, aunque la más importante, no es la única actividad que desarrolla la Coral Polifónica de Avilés. A esta importante Semana hemos de añadir los conciertos por los barrios, escuelas, colegios, charlas-concierto y el Ciclo de Música en Navidad, amén de actuaciones fuera de Avilés».

El párrafo, —que no tiene desperdicio—, ha figurado en el programa de esta IV Semana, (no nos lo hemos inventado) y nos da idea exacta de lo que está haciendo por la Música la Coral Polifónica de Avilés y, muy particularmente, su director José María Martínez, «Chema». Todos los elogios que podamos dedicar a esta notable figura de la Música en Avilés serán pocos. La extraordinaria labor de Chema, ya ensalzada en otras ocasiones desde este espacio, se engrandece al haber logrado dar fin a esta cuarta edición de la Semana con un éxito extraordinario de público, que ha llenado todos los días la iglesia de Santo Tomás de Cantorbery. Creemos que esto es ya suficiente para que la Semana continúe en años sucesivos. La Coral Polifónica se propuso mantener la vena musical de Avilés y lo está consiguiendo, sobre toto, en esa labor divulgadora de todo el año; el premio es, ni más ni menos, esta asistencia cada año más numerosa, que tiene que animar a todos los patrocinadores a proseguir su ayuda, sin la que no sería posible continuar.

En visión desgraciadamente rápida por razón de espacio, diré que se abre la Semana con un concierto precioso de música antigua, del más grande interés (Alfonso el Sabio, Marcabrú, Dufay, Anchieta, Cabezón, Victoria, anónimos...), por la Capilla Musical del Seminario de Estudios de Música Antigua, con el enorme aliciente de la interpretación con instrumentos de la época (flautas de pico, orlos, violas, etc.). Luego, un programa de los maestrps de capilla de la Catedral de Oviedo, por la Orquesta y Coro de la Capilla Ciudad de Oviedo, dirigidos por Blancafort. Junto con obras ya escuchadas, se ha interpretado, magníficamente, una hermosa **Misa breve**, de Villaverde, que supuso su estreno en

El Coro y Orquesta Ars Nova, dirigidos por Sabas Calvillo.

transcripción de Inmaculada Quintanal.

La Orquesta de Cámara de Asturias y la Escolanía del Santuario de Covadonga, dirigidos por el titular de la orquesta Víctor Pablo Pérez —de quien habrá que hablar con calma en otra ocasión—, ha actuado en la tercera jornada. La **Sinfonía Haffner**, de Mozart, no encajaba en el enunciado general, pero ha sido la obra que se prodigó aquellos días por toda Asturias creemos que exageradamente, y ha sido incluida en el programa. La sorpresa ha sido la excelente interpretación de la **Misa en Sol mayor**, de Schubert, en la segunda parte, que fue uno de los grandes éxitos de esta IV Semana.

El cuarto concierto ha sido dedicado a la gran figura de la música, desaparecido el pasado año, animador incansable y creador del enorme ambiente musical de «su» Pola de Siero, Angel Embil, vasco de nacimiento y asturiano de corazón. (Zumaya 1897-Pola de Siero 1980).

Al escuchar su música, recordábamos con emoción el impresionante duelo de todo aquel pueblo muy amante de la música, llevando a hombros hasta la iglesia a quien le había conducido musicalmente durante tantos años a través de la enseñanza, la composición, la interpretación y la dirección de banda y coro, en ejemplo de músico integral, hasta conseguir su envidiable ambiente musical. Permítaseme desde aquí rendir mi pequeño homenaje a Angel Embil, cuya trayectoria artística he podido seguir a través de cuarenta años. Para este concierto se han unido la Coral Polifónica de Avilés y la Agrupación Coral Angel Embil con los directores José María Martínez, José Esteban García, José A. Embil y Miguel Campos. También, el Grupo Chakra, para cantar la famosa **Misa criolla.**

Montserrat Torrent, en el penúltimo día, nos ha ofrecido un gran concierto de órgano, con un muestrario magnífico de obras, que van desde el s. XVI hasta finales del XIX Dowland, Sebastián Aguilera, Cabanilles, Buxtehude, Bach y César Franck). Ha sido otro de los grandes acontecimientos de este ciclo.

Para clausurarlo, hemos escuchado un concierto excepcional. El Coro y Orquesta Ars Nova, que dirige Sabas Calvillo, ha dejado constancia de su gran categoría artística en un programa largo y comprometido. Diez obras, en la primera parte, para coro «a capella» de los más diversos estilos y épocas, y, en la segunda, ya con orquesta, **Credo** y **Beatus vir**, de Vivaldi, y **Alma Dei** y **Ave verum**, de Mozart. ¡Qué equilibrio en la formación de los dos conjuntos, qué calidad excepcional en todas y cada una de las voces, qué ajuste y qué dirección la de Sabas Calvillol El concierto más extraordinario de esta IV Semana de Música Religiosa de Avilés. Sería del mayor interés que nuestras Sociedades Filarmónicas, nos ofrecieran, dentro de su programación, algún concierto de tan excepcional conjunto.—**PEDRO LUIS MENENDEZ**

GUIPUZCOA

ESTRENO DE DOS OBRAS BASADAS EN EL TEMA DE GUERNIKA

Interpretado por los coros de Legazpia y Mondragón y la orquesta del naciente Conservatorio, con un total de doscientos participantes, se estrenó el **Gernika** de un joven autor, René Zugarramurdi, nacido en Hendaya de padres iruneses.

Gernika es el sueño de un compositor maestro de la descripción. **Gernika** quiere ser algo más que música de concierto. En una segunda audición, dominados los muchos ensamblajes —treinta y ocho minutos de duración con solo tres pausas breves— parece un oratorio que requiere el movimiento del ballet; pero de un ballet de grandes proporciones a la manera de Maurice Bejart en la partitura de Strawinsky. El autor es autodidacta, pero tiene la faculrad de asimilar cuanto oye y de seguir la línea y la estructura de las obras que escucha. Su mano es fácil y desenvuelta. Posee un trazo resuelto y sabe bien lo que quiere y a dónde quiere llegar emocionalmente.

Uno de los buenos momentos es el «Coral», como reacción ante la destrucción y el espanto quieto que deprime y empequeñece el ánimo de los oyentes al contemplar la destrucción total de la vida. El instante del bombardeo es poderoso y enérgico; marcado por los bajos aparece un giro rítmico-dramático, mientras el

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El tema de Gernika, inspirador de composiciones pictóricas y musicales.

coro entona un griterío imponente causado por el horror de la destrucción y la muerte. ¿Recuerda detalles de Berlioz y Malher? **Gernika** tiene el regusto de los grandes alardes, de los planos desarrollados sin mesura que necesitan un gran angular para alcanzar toda la anchura de la visión escénica. La obra lleva como subtítulo «sinfonía-coral», pero ¿no es más bien un poema sinfónico?

El Ayuntamiento de Irún acaricia la idea de reponer la partitura de **Gernika** allá por el otoño cantada por el Coro Ametsa, que dirige Fernando Echapare y la naciente orquesta que está formando el Maestro Azpiazu. Será la primera manifestación del Conservatorio irundarra.

El jueves día 28 de mayo se presentó el ballet **Gernika** de Carmen Larumbe que está inspirado en el mural de Picasso. «*En la pintura del genial malagueño, los personajes chillan, claman y nos cuentan aquellos momentos de angustia colectiva. Los cuerpos de los bailarines, mudos, también gritan con sus movimientos. No hablan de aquel mismo suceso, mediante el lenguaje universal de la danza, que es afluente del gran río del arte, como la pintura y la danza, que tratan de reflejar el mismo patetismo humano*».

Como se ve el tema de Gernika es motivo para músicos, poetas, coreógrafos y pintores como Picasso. En este ballet la música ha sido compuesta por Leonardo Balada, de la Universidad de Pittsburg. El texto es obra del poeta Paul Eluard y la coreografía, la expresión y el movimiento de Carmen Larumbe.

El Concierto de Fin de Curso del Conservatorio de San Sebastian, fué un festival de conjuntos en contraste con los artistas individuales que actuaron en el Salón de plenos la semana anterior. La orquesta completa de acordeones, contaba con medio centenar de participantes; el coro de voces femeninas con ciento treinta cantantes, el grupo instrumental de viento, más la Orquesta «Pro Arte» de tipo sinfónico, y el ballet completo, con su graciosa fábula **Mimada**, y por fin la asistencia y presencia de todos los grupos llenando hasta el borde el escenario con varios cientos de artistas-alumnos, cantando y acompañando el **Gernikako arbola** en una feliz combinación del Maestro Aragües.

Fue un digno colofón a la inauguración que hacía el Centro de enseñanza de su nuevo título de «Conservatorio Superior Municipal de San Sebastián».

La Diputación de Guipúzcoa gestiona la formación de cuatro nuevos Conservatorios de música no oficiales en Eibar, Mondragón, Irún y Beasain. El primer diputado foral Xabier Aizarna trata de canalizar la enseñanza descentralizando lo que era ya imposible para el único centro de pedagogía musical que era el Conservatorio de la capital.

El Ayuntamiento de Eibar estudia el problema para dar cauce orgánico a las clases de solfeo e instrumentos, así como la forma de que los exámenes se realicen en la misma villa armera sin necesidad de trasladarse a San Sebastián. En el pasado curso se examinaron en la villa de Eibar más de mil alumnos.

En el salón de Plenos del ayuntamiento donostiarra tuvo lugar el sábado 16 de mayo un concierto de música coral a cargo de dos coros universitarios de reciente formación; el de la Facultad de Ciencias Epresariales de Sarriko de Bilbao y el de la Escuela Superior de Ingenieros Industriales de San Sebastián. Este concierto está enclavado dentro de un ambicioso proyecto de ambos coros, que tienen como fin el fomentar la música coral a nivel universitario con el consiguiente intercambio entre los coros de diversas universidades.

La audición tuvo dos partes; en la primera el Coro Sarriko dirigido por Luis Ignacio Ruiz de Alegría, interpretó obras polifónicas con buen empaste en las voces y jugosa expresión. Merecen ser destacados **Madonna mia cara** y **Il est bel et bon**. La segunda parte dedicada al folklore vasco, fue interpretada por el Coro de la Escuela de Ingenieros dirigidos por Manuel Cendoya. Ritmo preciso, afinación y «corolatura» en las voces, fueron las características de esta segunda parte en la que cabe destacar **Saratarra**, **Ikusten** y **Euskal-herriko**.—**JUAN URTEAGA.**

VALENCIA

BALANCE DE LA TEMPORADA 80-81 DE LA SOCIEDAD FILARMONICA

La temporada de la Sociedad Filarmónica es uno de los pocos hechos que, en nuestro ambiente musical, merecen atención. A su lado, hemos de recordar la pobre andadura de la Orquesta Municipal y el Ciclo patrocinado por la Caja de Ahorros que, aunque bien intencionado, dio resultados desiguales y un tono general mediocre. Los conciertos de la Filarmónica demuestran que puede ofrecerse una temporada de estimable calidad —en este caso de música camerística— aprovechando solistas y conjuntos que realizan giras por otras ciudades españolas. Demuestran, también, que puede hacerse sin pérdidas económicas y con unos precios que, si nos atenemos a las cuotas pagadas por los socios, son razonables. El secretario de la Filarmónica, D. Javier Casal nos comentaba, con ocasión del concierto mil quinientos, el funcionamiento de la Sociedad. La Junta de Gobierno selecciona las ofertas de los contratistas procurando un cierto equilibrio entre solistas y conjuntos orquestales. Los programas suelen venir impuestos por los intérpretes, salvo alguna parte que se ofrece como alternativa (me pareció acertado escoger las obras de Shostakovich en el concierto ofrecido por la Orquesta de Cámara de Lituania). Para la inclusión de jóvenes intérpretes españoles y particularmente valencianos se pretende seguir un criterio exento de susceptibilidades: que el artista venga avalado por algún premio de relieve. Este punto interesante, nos gustaría poder constatarlo, en adelante, con probada continuidad.

Pendientes del último concierto, el conjunto de los diecinueve restantes que se han ofrecido esta temporada, me parece que responde a los criterios antes apuntados. Actuaron nueve solistas, cuatro pianistas, cuatro violinistas y

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

un violoncelista), tres conjuntos de cuerda y seis orquestas. El balance general me parece positivo, y particularmente la actuación de algunos solistas y de orquestas como la Gewandhaus de Leipzig y las camerísticas de Praga y Lituania, puede estimarse de gran altura. Ya hemos dado cuenta en estas páginas, a lo largo de la temporada, y vuelvo a insistir en ello porque la excepción obliga. La excepción en la mediocre vida musical de Valencia donde algunas orquestas de fama duermen tras haber actuado en Liria, donde se programan los conciertos de la Orquesta Municipal con total incoherencia (con la ventaja de poder planificarlos libremente y sin la servidumbre de los contratos, como es el caso de la Filarmónica) y donde se nos anuncia un Festival Lírico de Primavera que —¡ojalá que me equivoque!— nos hace presagiar los pasados e inefables «Festivales de España» en los jardines de Viveros.

Debo destacar —a riesgo de parecer radical— los dos hechos musicales más interesantes y auténticamente progresistas en la vida musical valenciana de este curso: los numerosos conciertos de Jazz y los escasos de música barroca. Tras la incesante repetición, rutinaria y vulgar, de las diez obras románticas que cada año nos da la Orquesta Municipal y las mediocres versiones operísticas que vimos el año pasado, el concierto Bach por el Thomanerchor y la Orquesta Gewandhaus de Leipzig fue un verdadero agua de Castalia para el aficionado. Ofrecer las **Suites para violoncelo** de Bach (Marçal Cervera en el Ciclo de Música patrocinado por la Caja de Ahorros) es, en Valencia y aunque parezca una «boutade», casi revolucionario. Hay que añadir el concierto de la Orquesta y Coros de Bonn (Sociedad Filarmónica, 12-IV-81) que incluyó la **Cantata número 21** de J. S. Bach, el **Stabat Mater** de Pergolesi y la **Misa de la Coronación KV 317** de Mozart y en el que la calidad de las obras estuvo bien lejos de la interpretación (correcta) y de la dirección de Heribert Beissel (lineal y falta de imaginación).

Tras estos conciertos habría que destacar, por lo inusual, la inclusión de obras de Shostakovich en los dos últimos de la Filarmónica **Cuarteto número 8 en Do menor** por el Cuarteto Búlgaro y el **Preludio y Scherzo, Op. 11** y la **Sinfonía de Cámara Op. 110** por la Orquesta de Cámara de Lituania. En ésta última se alcanzó la mayor altura interpretativa de la temporada, tanto por la dirección de Sulius Sondeckis como por la calidad y justeza de sonido en los instrumentos de cuerda. Todo el juego dialéctico entre violines y violas y cellos y bajos se nos ofreció impecable. No solo ejecutaron sino que lograron transmitir toda la pasión y sutileza de la partitura en la que Shostakovich parece recrearnos la historia de la Bella y la Bestia. Metáfora si se quiere —aunque infinitamente distante por lo poética— de las andanzas de nuestra música con los poderes que la administran.

La cantante Victoria de los Angeles.

Hablando de otras actividades musicales en Valencia, tuvimos ocasión de apreciar en la Filarmónica (23-3-81), el magisterio de Ingrid Haebler, con un Mozart (**K. V. 330/331**) diáfano, de superior elegancia, exacto en lo tímbrico e inatacable en fraseo y ritmo, así como un Schubert (**D.960**) notable, por equilibrio del concepto y objetividad del sonido —no contaminando con excesos *orquestales*, sino hondo, lírico y clásicamente apasionado.

Victoria de los Angeles (30-3-81) nos subyugó con su arte quintaesenciado, fruto —aparentemente espontáneo— de una síntesis admirable de inteligencia, sensibilidad y perfeccionamiento constante. Victoria, cuya intemporalidad queda ya asegurada frente a cualquier hecho anecdótico e, incluso, frente al envite cruel de los años, rindió un extático y simbólico canto del cisne, traduciendo, en una velada memorable, el secreto profundo de Schubert, Debussy y Fauré, con ese mágico instrumento suyo que, hoy más que nunca, pese a su fragilidad, brilla al conjuro de un intimismo y de un *sentido* poético inigualables.

La Caixa d'Estalvis organizó un Ciclo de Música de Cuerda —con aportaciones de Emilio Mateu, Joaquín Palomares y Jaime A. Robles, en sesiones monográficas dedicadas a la viola, violín y contrabajo. Las de violoncelo se encomendaron a Marçal Cervera, que destrozó materialmente las **Seis Suites**, de J. S. Bach.

Benito y la Orquesta Municipal protagonizaron un funesto *arreglo* de la **Water Music** haendeliana (4-4-81), con balance próximo al desastre, completándose el programa con la infame **Sinfonía Española**, de Lalo, donde aguantó el tipo Angel Jesús García. Al parecer, aquella fue la última de las *proezas* atribuibles a la secreta corte de *asesores* que manipulaba la Orquesta Municipal desde hace bastante tiempo. El nombramiento de un músico profesional —Salvador Seguí, antiguo director de nuestro Conservatorio— como Delegado del Ministerio de Cultura en Valencia podría quizás relacionarse con el final de tan kafkiana peripecia. El asunto, además de ser viejo, huele mal. Por ello, punto y aparte y a esperar acontecimientos.

Hubo aún dos conciertos de la Orquesta Municipal (16 y 23-5-81), con obras de autores valencianos. Los maestros Ferriz y Lauret dirigieron, en programas censurablemente desasistidos de público, composiciones de Chávarri, Palau, Báguena, Sosa y Giner, ya conocidas, dentro de un nivel de corrección general. Hubo novedades: **La Escorca**, de A. Llácer Pla, de factura agradable y bien interpretada, **Cosmos**, de Taléns, espectacular pero vacía y un estreno, **Concierto para piano y orquesta**, de Montesinos, con Rodríguez Martín de solista (Angeles López Artiga lo fue de los ciclos vocales de Chávarri y Palau). La obra de Montesinos intenta compaginar esquemas tradicionales con procedimientos armónicos, tímbricos y rítmicos actuales. El resultado es más bien modesto, pese a la habilidad y el indudable oficio del autor, ya que los numerosos momentos muertos, las reiteraciones y la acumulación de elementos sonoros —no siempre manejados con el debido equilibrio— privan de interés y unidad a una composición, de entrada atractiva, cuyo decurso supone merma, más que enriquecimiento, en los propósitos iniciales de Montesinos. La hibridez de la escritura pianística —sometida a un difícil punto intermedio entre la composición virtuosística y la integración con el conjunto orquestal— tampoco supone una novedad significativa. En resumen: novedades relativas en la programación de nuestra Orquesta pero, al fin y a la postre, dignas de nuestro aplauso. El camino es largo y dificultoso, mas resulta necesario. emprenderlo. Desde estas columnas nunca ha de faltar nuestro apoyo a todo cuanto suponga renovación y ganas de trabajar dentro de la Orquesta Municipal. ¡Adelantel.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CLAUSURA DEL CURSO DE LA FILARMONICA

Nicanor Zabaleta pertenece a esa estirpe de artistas, absolutamente geniales, que no precisan de gestos espectaculares o divísticos para transmitir cuanto de refinado y elegante se da, como nota característica, en su manera de crear belleza. Zabaleta, poseedor de una técnica impecable, hace de ésta un medio —nunca un fin— para encauzar una sensibilidad honda, bien alejada del sentimentalismo y de la demagogia virtusística. Su recital en la Sociedad Filarmónica de Valencia fue un modelo de equilibrio, sobriedad y buen gusto. Un programa generoso, que iba desde Cabezón a Salzado, fue el vehículo ideal de comunicación entre artista y público, en sesión brillantísima que puso punto final al curso 80-81 de esta Sociedad, que tan valiosos servicios presta a la música en nuestra ciudad.

Otra clausura de curso, mucho más modesta, la protagonizó la Orquesta de Cámara de Valencia, dirigida por Daniel Albir. Para nadie es un secreto el amateurismo entusiasta de estos profesores, que compensan con su tesón las notorias deficiencias técnicas que siempre han empobrecido su labor. Con todo, los músicos de la Ferroviaria mantienen el interés y la afición por un tipo de programas, más bien conservadores, que siempre han incluido obras de nuestros compositores. En muchos casos, la Orquesta de Albir ha sido el acicate para la creación de nuevas partituras, lo cual supone ya un mérito y exige un reconocimiento, que todos le otorgamos, con independencia de la bondad de los resultados artísticos o de la calidad intrínseca de las composiciones. En esta sesión, la Orquesta rindió un cálido y emotivo homenaje a la memoria de Eduardo López Chavarri, en ocasión del décimo aniversario de su muerte.

No ha sido éste el único recuerdo tributado al autor de **Acuarelas Valencianas**, ya que la Societat Coral El Micalet organizó un pequeño ciclo pianístico, con aportaciones de Fernández Rubio, Bueso, Navarro, García Chornet y Jaume, a base de composiciones de Don Eduardo. En la última de estas sesiones, se dio también una selección del **Mikrokosmos** bartokiano, única cita del compositor húngaro en el calendario musical valenciano. Resulta vergonzoso —aunque no increíble, si se conoce el ambiente local— pero ninguna entidad musical ha tenido la idea de programar obras de Bartók en el año de su centenario. La Orquesta Municipal —que hace años retiró de sus atriles el **Divertimento**— lo ha ignorado sistemáticamente. Ya se dijo desde estas mismas páginas. ¿Habrá que esperar al año 2045 para escuchar el **Divertimento**? Hace poco se pedía desde aquí imaginación y ganas de trabajar. ¿Las tienen los responsables de la OMV?

Una apostilla final: el 19 de junio actuó en el Ateneo el llamado Cuarteto Clásico de Valencia, agrupación creada no hace mucho, en la que se reúnen Porter y Albir Santafé (primeros atriles de la OMV y de la Orquesta de Cámara), el viola Ramón y el violoncello Abad. Esto es una buena señal, pues en Valencia existe una sordera endémica frente a la música de cámara. Sólo hay que pedir tiempo, trabajo y estudio, para que este Cuarteto llegue a ser eso, un Cuarteto.

EN TORNO AL FESTIVAL LIRICO DE PRIMAVERA

A este paso, hablar de ópera en Valencia va a suponer hacer novela negra. Cambian los personajes, la trama un poco, la sociedad que se retrata es siempre la misma. O A.V.A.O. resucita o debe decir, en el plazo más breve posible, que lo deja. Hay otros que estarían dispuestos a coger el testigo. Por otra parte, el minifestival del año pasado, organizado por entidades oficiales, fracasó. Se dijo entonces que sólo se trataba de llenar un hueco de manera apresurada, pero que habría una continuidad: ¿sabrán, al menos, invertir bien el dinero si se forma una nueva asociación operística?. Este año se presentaba rutilante el Festival Lírico de Primavera, en el que Sergio de Salas presentaba la Compañía «Giuseppe Verdi» (sic) en una carpa con capacidad para cuatro mil espectadores. El programa incluía una antología **Homenaje al maestro Serrano**, **Los Gavilanes**, **Marina**, **El Trovador** y **La Traviata**. El Ayuntamiento cedía los terrenos y ayudaba al montaje, por lo visto bastante mal. Se suspendieron las dos primeras funciones por problemas en la instalación. El segundo día, por la tarde, Benito Lauret abandonaba la tarima y se sucedían los problemas entre la Orquesta Municipal y la Compañía. Por fin, el tercer día se suspendía la representación, ya que los profesores de la Orquesta no habían recibido honorarios y exigían cobrar por adelantado el total de las funciones. Sergio de Salas alegó que no había recibido ninguna de las subvenciones (cinco millones del Ministerio de Cultura, medio de la Diputación y una *estimable cantidad* del Consell). Hasta aquí, el anecdotario. Todavía no sabemos qué parte tiene razón. Tampoco podemos dar un juicio sobre el resultado artístico. Pero esto me parece ahora secundario. Hay unos presupuestos artísticos discutibles (carpa, uso de micrófonos, presentación triunfalista e inexacta: *los mejores cantantes del mundo*, etc,). Hay, también, unos principios mínimos que deben aclararse. A mí, desde luego, tales espectáculos me parecen insostenibles. Y lo grave es que quienes lo subvencionan confundan popularización cultural con mala divulgación y demagogia, sobre todo, en nuestro país, donde no existe una aceptable infraestructura musical que permita soportar tales espectáculos. Es verdad que en otros países se dan

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

representaciones operísticas fuera del teatro (en las termas de Caracalla, recientemente, en el Central Park, etc.); pero allí existe una actividad musical continuada en diferentes teatros y el espectáculo extraoperístico se da como añadidura. No se puede negar que la propaganda, el exhibicionismo del divo y otros espectáculos (también la **Carmen** de la maestranza de Sevilla?) cumplan un estimable papel inductor para crear afición. Pero, y el caso de Valencia, es significativo, cuando todo queda en eso, en el espectáculo sustitutivo, y el espectador no tiene otras vías para iniciarse en la afición, y, además, se presenta con tal autobombo y triunfalismo: eso es la demagogia de la popularización. Ahora, en un indiscutible renacimiento de la ópera, el crítico y quien sea debe evitar su desvirtualización. El problema tiene dimensión muy general (el poder supremo del director de escena, actualmente, es un signo más), pero basta repasar los comentarios de la prensa española —salvo honrosas excepciones— y otros medios de comunicación que acompañan a este «boom» operístico para constatar una larga ceremonia de confusión. Citemos, como ejemplo, las consideraciones sobre el repertorio, sobre las dificultades musicales (que si **Lucia de Lammermoor** es una perita en dulce o es una obra *menor* que hubo necesidad de escoger ante otras de *envergadura*), y así muchos casos. Y, hablando de **Lucia**, no estoy en contra de la existencia del divo —curados como estamos ya de fiebre de ciertos iconoclastas— ni de Plácido Domingo, que lo demuestra tantas veces en la escena, sino de los excesos en los que la crítica colabora ignorantemente.

Un amigo, antes hombre de teatro, hoy, además, aficionado a la ópera, me comentaba hace días sus impresiones de estos espectáculos. Este amigo es de los que hace diez años gritaba *cultura popular* en las puertas del teatro Pincipal, durante una actuación de Rubinstein. La verdad es que, entonces, la música le importaba un bledo; pero había que ocupar el teatro. Aquello era un grito político muy justo en su momento. Más tarde comprendió que, además de asistir a un concierto de fama, la cultura musical necesitaba de otros muchos caminos. Después, me dijo que, no ya el precio de las entradas, sino la existencia de solo 2.000 localidades en un teatro, le parecía elitista, y me preguntó por qué no se representaban las óperas en plazas de toros o campos de futbol, con una buena instalación de sonido. Lo inicié en la ópera de golpe, es decir con dos grabaciones tan dispares como **El Barbero de Sevilla**, de Paisiello, y **Tosca**. Más tarde, ocupó su localidad en las temporadas de A.V.A.O. Corto camino de iniciación, que bastó para que el día que levantaban la carpa del Festival Lírico de Primavera me sentenciara indignado y calderoniano: *Por no ver este espectáculo, volvería a ser catecúmeno*.—**BLAS CORTES Y GONZALEZ BADENES.**

La Orquesta de Cámara de Holanda que dirige Ros Marbá.

ZARAGOZA

SOCIEDAD FILARMONICA DE ZARAGOZA

El 1 de junio terminó el curso en esta veterana entidad musical que, con masiva concurrencia de socios, mantiene vivo el interés de todo aficionado, después de setenta y cinco años de vida y mil ventiun conciertos. Durante la temporada que ha terminado han desfilado por el escenario habitual de sus conciertos las siguientes agrupaciones y solistas: en octubre, la Orquesta Nacional de España; en noviembre, la Orquesta de Cámara de Estocolmo, con el trompetista Andre Bernart y el pianista Claude Kahn; en diciembre, la Camerata Solistenvereinigung, de Berlín, y el cuarteto inglés Chilinguirian, muy paragonable con el Amadeus; en enero, la pianista barcelonesa Carmen Vila y la Orquesta de Cámara de Munich; en febrero oímos al pianista Daniel Ericourt y al conjunto Claret-Gimenes Atenelle; en marzo se presentó la Orquesta y Coros de Bonn, dentro del ciclo de Música Sacra, realizado en colaboración con el Ayuntamiento de la ciudad; en abril se presentó la Orquesta Filarmónica Leos Janacek, de Ostrava, y los conjuntos locales Orquesta de cámara Ciudad de Zaragoza y la Polifónica «Miguel Fleta» dieron un recital, en el que destacó la interpretación de **Litania Lauretanae**, de Mozart. Y, por fin, el concierto de fin de curso tuvo como protagonista a la Orquesta de Cámara de Holanda, con Ros Marbá como director.

DELEGACION DE CULTURA POPULAR Y FESTEJOS DEL AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

Esta reciente organización ha desarrollado, a través de todo el curso que ahora termina, una labor cultural digna del mayor encomio y merecedora del apoyo de toda la ciudad. Además de festivales internacionales de teatro, exhibiciones cinematográficas, deportivas y espectáculos infantiles, ha emprendido una campaña divulgadora en el campo musical que no puede ser silenciada, y ha merecido encendidos elogios por su orientación, que ha logrado la asistencia masiva de oyentes. Basta esta rápida exposición: desde el 1 de diciembre hasta el 21 de marzo, todos los domingos se celebró un Ciclo de Introducción a la Música con el programa siguiente: Edad Media y Renacimiento, con la actuación de las siguientes agrupaciones; Atrium Musica, Pro Musica Antiqua y Albicastro ensamble. Epoca barroca, con la Camerata de Madrid, Gerd Zapt y Montserrat Torrent, y Orquesta Ciudad de Zaragoza. Clásicos, con el Cuarteto Daniel, de Israel; Orquesta de Cámara, de Constanza, y Quinteto de viento, de Zagreb. Romanticismo, con Milosz Magin, Emilio Mateu y Luciano G. Sarmiento; Trio de Madrid. Contemporáneos, con I Solisti Aquilani, José Luis Rodrigo y el Cuarteto Hispánico-Numen. Continuando la Delegación de Cultura Popular y Festejos en su afán de acercar el gusto por la buena música a todas las capas sociales, los días 12, 13, 14 y 15 de marzo, y coincidiendo con la Semana Santa, organizó las Primeras Jornadas de Música Sacra, en las que participaron: la Coral de Santander, la Orquesta Sinfónica Juvenil, de Renania del Sur (en colaboración con el Colegio Alemán); Orquesta y Coros de Bonn (en colaboración con la Sociedad Filarmónica), y José Luis G. Uriol, con los Infantes del Pilar y Amigos de la Música. Por fin, y aprovechando visitas al Museo Provincial y al Palacio de la Aljafería, se ofrecieron, los días 3, 17 y 31 de mayo, sendos recitales a cargo de la Orquesta de laúdes Roberto Grandio. No es posible omitir la presentación, con carácter de solemnidad, de una grabación del concierto que en su día ofreció, en Radio Nacional, la pianista ya fallecida, hija predilecta de Zaragoza, Pilar Bayona; el acto tuvo lugar en el Salón de sesiones del Ayuntamiento. Ha terminado esta temporada, fecunda en realidades alentadoras, gracias a los desvelos de nuestro Ayuntamiento, con la actuación de Víctor Ullate, zaragozano mundialmente conocido, y su Ballet Clásico Nacional.—**INTERINO**

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

Noticias

CON NOMBRE PROPIO

El guitarrista **Andrés Segovia** ha sido profusamente homenajeado en el nuestro y en otros países. El Rey Juan Carlos le ha concedido recientemente con el título nobiliario de Marqués de Salobreña, reconocimiento que le fue hecho junto al Marquesado de Bradomín para el escritor Ramón del Valle Inclán. **Andrés Segovia** fue investido, además, Doctor «Honoris Causa» por la Universidad de Granada durante los actos del Curso Manuel de Falla que se celebra en la localidad andaluza. Por otro lado, el canal radiofónico estadounidense, NPR, que tiene una audiencia de ocho millones y medio de oyentes, le ha dedicado un programa que se titula **La vida y obra de Andrés Segovia**. Este programa será distribuido a cadenas radiofónicas inglesas y canadienses y ha sido realizado en distintos lugares de Andalucía, donde vivió el guitarrista.

Los Reyes de España entregaron las Medallas de Oro de Bellas Artes. En el campo musical, los premiados con éste, que es uno de los máximos galardones que se conceden en nuestro país, han sido el cantante **Alfredo Kraus**, el compositor **Cristobal Halffter**, el arpista **Nicanor Zabaleta**, la bailarina y coreógrafa **Marienma** y el musicólogo y organista **Samuel Rubio**, éste último es una eminente figura en el campo de la musicología.

La obra **Requisitoria** del músico belga **Frederik van Rossum** ha sido premiada en la Tribuna Internacional de Compositores que se celebró en París, organizada por el Consejo Internacional de la Música que patrocina la Unesco. **George Benjamín**, con su **Cercado por el horizonte** obtuvo el premio reservado a los compositores menores de treinta años. Los españoles **Miguel Alonso**, por su obra **Nube-Música** y **Martín Lladó**, por **Diana de Efeso**, obtuvieron numerosos votos y quedaron clasificados en los puestos undécimo y duodécimo, respectivamente, lo que representa un buen puesto para la música contemporánea española, en el concurso internacional.

El que fue Premio Pulitzer de Música en 1944, el compositor norteamericano **Howard Hanson** ha muerto en Rochester a la edad de ochenta y cuatro años. Durante cuarenta años fue director de la Escuela Eastman de Música, en Rochester (Estado de Nueva York), y en esta ciudad creó el primer Festival permanente de música americana. Como compositor ha sido autor de siete sinfonías y de la ópera **Merry Mount**, entre otras obras.

El director de orquesta **Jesús López Cobos** ha sido galardonado con el Premio «Príncipe de Asturias» en la rama de las Bellas Artes. El jurado, presidido por el Padre Sopeña, decidió conceder este premio al músico zamorano y **López Cobos** ha declarado que se trata de un reconocimiento público y una elevación de la categoría de la Música en España, elevación que le hace mucha falta a este arte tradicionalmente desprotegido y olvidado en nuestro país. Nuestro anterior número de RITMO, dedicó la portada al director de orquesta y publicó una extensa entrevista con él en páginas interiores.

ESTRENOS

HENRI SAUGET: Troisieme Quatuor a cordes. Solistas de la Orquesta de Aquitania. Mayo Musical de Burdeos, Francia.

VOLKER DAVID KIRCHNER: El Corazón frío. Opera basada en un texto del poeta Wilhelm Hauff. Opera del Estado de Hesse, Wiesbaden, Alemania.

MAURICIO KAGEL: Aus Deutschland. «Opera-lied». Opera de Berlín, Alemania.

IAN HAMILTON: Anna Karenina. Opera sobre textos de Tolstoi. Director: Howard Williams, solista: Lois McDonall. Coliseo de Londres, 15 de mayo, Londres, Inglaterra.

DETLEV MULLER SIEMENS: Primera Sinfonía. Orquesta de la Radio Hesse, director: Eliahu Imbal. 12 de abril, Francfort, Alemania.

VILLA ROJO: Hoyada. Festival de Bourges, 10 de junio.

INAUGURADO EL AUDITORIO «PAU CASALS» EN VENDRELL

Un auditorio con capacidad para quinientas personas, ha sido inaugurado en Vendrell, pueblo natal del violoncelista Pau Casals. La sala de conciertos ha sido bautizada, obviamente, con el nombre del músico, muerto en 1973. Su viuda, Marta Casala Istomin, asistió al acto de inauguración, en el que interpretaron sus obras los pianistas Eugene Istomin y Mieckyslaw Horszowsky, ambos fueron amigos del insigne músico.

NUEVA ORQUESTA Y CORO DE CAMARA

En los locales de Fomento de las Artes (FAE), de Madrid, se ha presentado el Coro y la Orquesta de Cámara Villa de Madrid bajo la dirección de José María Barquín. Se trata de un grupo de aficionados, estudiantes y profesionales, algunos de extremada juventud, que han tenido la insólita iniciativa de dedicarse a la ejecución musical en un medio hostíl. El concierto madrileño, con obras del cancionero de Upsala, de Hidalgo, Monteverdi, Locatelli, Pergolesi, Haydn y Vivaldi —el grupo pretende una primera especialización en repertorio del Renacimiento y el Barroco—, ha supuesto un replanteamiento en los objetivos y actuaciones del Coro, que venía funcionando desde un año antes como tal y que ahora incorpora una orquesta de cuerda cuya media de edad acaso no alcance los veinte años. A través de la agregaduría cultural de la Embajada de los Países Bajos en España, El Coro y Orquesta Villa de Madrid va a realizar una gira por Holanda en estos meses. La madurez alcanzada por el Coro en tan poco tiempo y el entusiasmo de una orquesta que acaso pronto alcance el mismo nivel, nos permiten esperar ejecuciones de superior altura artística por parte de este conjunto. Su iniciativa, aunque solitaria, es importante.

CONGRESO SOBRE LA CULTURA ARABIGO-ANDALUZA

La Federación Internacional de Juventudes Musicales, ha celebrado su XXXI Congreso Mundial. El tema de esta edición es la cultura arábigo-andaluza y su influencia en la música europea. El Congreso, desarrollado en Sevilla, ha contado con la participación de numerosos científicos y músicos especializados en el tema. El concierto de laúd y guitarra que ofrecieron Minir Bashir y Manuél Cano fue de extraordinario interés, así como la actuación de los famosos «Seises», que bailaron danzas sacras españolas de los siglos XV y XVI. Este **Baile de los seises** se realiza por primera vez en una manifestación cultural de caracter civil, ya que hasta ahora sólo han bailado con motivo de eventos religiosos.

LA VERSION ESPAÑOLA DE «CARMEN» ORIGINO PERDIDAS ECONOMICAS

La Plaza de Toros de la Maestranza de Sevilla, escenario donde se realizó la versión española de la ópera **Carmen**, de Bizet, registró el día del estreno media entrada y

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

obtuvo un éxito moderado. Las pérdidas que en la corporación sevillana, patrocinadora del evento, ha originado esta representación se elevan a doce millones y medio de pesetas. La **Carmen** española, ha originado por esta razón una viva polémica en el Ayuntamiento sevillano, ya que los portavoces socialistas, centristas y comunistas, se mostraron en desacuerdo con la gestión que para este estreno, realizó el andalucista José Luis Ortiz Nuevo.

OBRA DEDICADA A FEDERICO GARCIA LORCA

El poeta español García Lorca es el receptor e inspirador de una obra del alemán Udo Zimmerman titulada **Sinfonía como grande lamento.** Esta composición, estrenada durante el Primer Festival de Música de Dresde, ha recibido ahora el premio de la crítica por la interpretación que de ella dió la Orquesta Sinfónica de Berlín durante la Bienal de Música de Berlín Oriental. Udo Zimmerman nació en 1943 en la ciudad de Dresde y escribió, entre otras, las óperas **El molino de Lewin** y **El Schuhu y la princesa volante**, las obras sinfónicas **Mutazioni per orchestra** y **Reflexiones sobre Barlach**. Zimmerman es además el autor de la ópera **La zapatera prodigiosa**, basada también en textos de García Lorca.

XXX EDICION DEL FESTIVAL DE SANTANDER

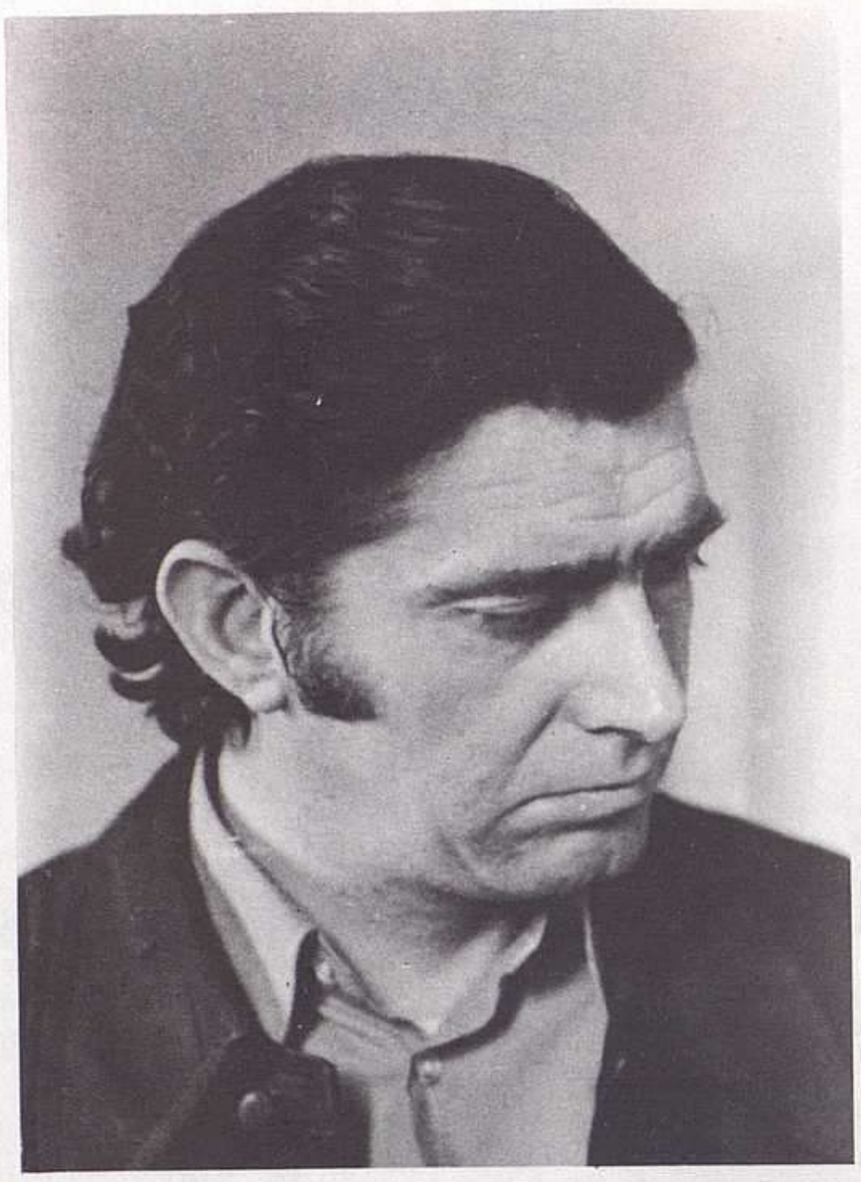
Ha sido presentado a los medios informativos, el programa del Festival de Santander que éste año celebra su edición número treinta. El Festival, que se desarrollará en la ciudad cántabra del 23 de julio al 29 de agosto, tiene un apretado programa de actos entre los que son destacables una semana de cine musical y coreográfico, un ciclo de jóvenes valores, jornadas de jazz, rock y flamenco, un ciclo de ballet, una semana de teatro y poesía, en la que se incluirán obras de Calderón de la Barca, con motivo de su tricentenario y otras actuaciones musicales. Presentó el Festival su director, José Luis Ocejo y el Alcalde de Santander, Juán Hormaechea.

MANUSCRITOS INEDITOS DE BEETHOVEN Y TELEMANN

Un manuscrito desconocido de Beethoven, ha sido descubierto en la biblioteca del arzobispado de Breslau (Alemania). Se trata de un escrito titulado **Exaudi Deus**, que fue encargado por la catedral de Breslau, de la que el violinista Josef Schnabel, amigo de Beethoven, fue Maestro de Capilla. También Telemann, en su tricentenario ha sido objeto de un descubrimiento semejante. En la Biblioteca del Estado de Dresde fue hallado el manuscrito de un **Concierto para dos violines e instrumentos de acompañamiento**, copiado por Bach en Weimar en el año 1709, y cedido más tarde al director de orquesta Georg Pisendel.

UN BALLET SOBRE LA HISTORIA DE LA DANZA

En el Real Coliseo de Carlos III en El Escorial, la compañía de Ana Lázaro ha estrenado una obra titulada **Historia de la Danza**, en la que, mediante la narración y la música, se hace un recorrido a través de los diversos momentos históricos por los que ha atravesado este arte desde el antiguo Egipto hasta el jazz, pasando por las danzas convulsivas de la Edad Media, los bailes cortesanos del Renacimiento y el ballet del Romanticismo.



BACIERO ESTRENA OBRAS INEDITAS ESPAÑOLAS

El pianista Antonio Baciero ha realizado en la Escuela Superior de Canto de Madrid, un importante ciclo dedicado a rescatar obras españolas escritas para teclado durante los siglos XVI, XVII y XVIII. La **Nueva biblioteca española de música de Teclado**, obra en seis volúmenes editada por Unión Musical, contiene estas ciento setenta y un piezas inéditas que Baciero dividió en ocho conciertos. Los instrumentos que utilizó fueron el órgano de cámara, la espineta, el clavicordio y el piano.

WERNER

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

ENTRE EL 5 Y EL 30 DE JUNIO DE 1981

Discos editados

I. ORQUESTAL

BACH: **Movimientos de concierto de las Cantatas BWV 18, 21, 29, 31, 42** y **49**. Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.41970.

BACH, J. C.: **Sinfonía Concertante para violín y violoncelo en La mayor. Sinfonía Op. 18 número 1**. Intérpretes: F. J. Maier, A. May, Collegium Aureum. Director, R. Peters. EMI 065-099827

CHOPIN: **Allegro de concierto, Op. 46. LISTZ: Totentanz. MENDELSSOHN: Capricho brillante, Op. 22**. M. Ponti. Orquesta Sinfónica de Berlín. Director, V. Schmidt-Gertenbach. Hispavox S 60.601.

DEBUSSY: **El Mar. RAVEL: Ma mére l'Oye. Rapsodia Española**. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C. M. Giulini. Deutsche Grammophon 25 31 264.

HAYDN: **Sinfonías números 100 «Militar»** y **103 «Redoble de timbal»**. Orquesta del Festival Mozart de Mostly. Director, J. Somary. Hispavox S 90.393, Digital.

RESPIGHI: **Fiestas Romanas. Pinos de Roma**. Orquesta Sinfónica de Baltimore. Director, S. Comissiona. Hispavox S 90.392, Digital.

STRAVINSKY: **La Consagración de la Primavera**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, E. Mata. RCA RL-13060.

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 4**. Orquesta Sinfónica de Baltimore. Director, S. Comissiona. Hispavox S 90.391, Digital.

VAUGHAN-WILLIAMS: **Fantasía sobre temas de Thomas Tallis. Cinco Variantes de Dives and Lazarus. Flos Campi. Fantasía Greensleeves**. Orquesta Sinfónica de Utah. Director, M. Abravanel. Hispavox S 60.604.

II. CAMARA

BEETHOVEN: Sonata para trompa y piano. Trío para piano, flauta y fagot. M. Bloom, M. Debost, A. Sennedat, D. Barenboim, Deutsche Grammophon 25 31 293.

SCHUBERT: Octeto. Conjunto de Cámara de Viena. Deutsche Grammophon 25 31 278.

III. INSTRUMENTAL

BACH: Variaciones Goldberg. G. Leonhardt. Telefunken 6.41198.

CHOPIN: Los veinticuatro Estudios Op. 10 y **25**. P. Carboné. RCA RL-35338.

MILAN: El Maestro. NARVAEZ: Los seis Libros del Delfín de Música. J. Bream. RCA RL-13435.

MOZART: Sonatas para piano K 330 y **331. Fantasía K 475**. J. Demus. RCA RL-40860.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: Cantatas completas, vol. IX. Solistas, Coros, Leonhardt Consort, Concentus Musicus, Viena. Directores G. Leonhardt, N. Harnoncourt. Telefunken SKW 9-1/4, 4 discos.

VI. RECITALES

ACADEMIA DE ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS. BOCCHERINI: El célebre Minueto. DVORAK: Nocturno. FAURE: Pavana. TCHAIKOVSKY: Andante cantabile. WAGNER: Idilio de Sigfrido. Director, N. Marriner. EMI 067-003.840, Digital.

CONCIERTOS PARA FLAUTA DULCE de NAUDOT, G. SAMMARTINI. TELEMANN y VIVALDI. F. Brüggen. Concentus Musicus, Viena. Directores: N. Harnoncourt, F. Brüggen. Telefunken 6.41095.

V CONCURSO DE COMPOSICION ARPA DE ORO. Obras de **GARCIA ROMAN, GUINJOAN, PRIETO** y **J. L. TURINA**. RCA RL-35335, 2 discos.

DANZAS Y VARIACIONES ESPAÑOLAS DE LOS SIGLOS XVI y XVII de **CABANILLES, CABEZON, MILAN, MUDARRA, NARVAEZ, VALDERRABANO** y **ANONIMOS**. M. L. Cortada. Columbia SCLL 14117.

OBRAS ORQUESTALES FAMOSAS. BERLIOZ: Obertura de El Corsario. ENESCO: Rapsodia Rumana número 1. RAVEL: Bolero. RIMSKY-KORSAKOV: Capricho Español. Orquesta Sinfónica de Baltimore. Director, S. Comissiona. Hispavox S 90.388, Digital.

SONATAS ITALIANAS PARA FLAUTA DULCE, Vol. II: de **CIMA, CORELLI, FRESCOBALDI, B. MARCELLO** y **VERACINI**. F. Brüggen, G. Leonhardt, A. Blysma. Telefunken 6.41137.

WEISSENBERG: «Bises». **Piezas** de **TCHAIKOVSKY, SCHUMANN, DEBUSSY, LISZT, SCRIABIN,** y **CHOPIN**. EMI 065-016.326.

Escidiscos

Especialidad en música **CLASICA** y ROCK

20 % **Descuento permanente**

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

Teléfono 222 84 64 ● MADRID - 13

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cursos, becas y concursos

□ El Banco de Bilbao convoca un **Concurso de Interpretación Guitarrística** en Zaragoza, a él podrán acceder aquellos alumnos que ha participado en el **I Seminario Nacional de Interpretación Guitarrística** que organiza el Estudio de Música J. R. «Santa María» y que se desarrollará del 5 al 12 de septiembre. Para concursar hay que interpretar la obra obligada **Asturias**, de Albéniz y otra de libre elección. Para información del Seminario y el Concurso, dirigirse al Estudio de Música J. R. «Santa María», c/ Don Jaime I, número 9, 2º 3ª-3º Ctro. Zaragoza-3.

□ Como es habitual por estas fechas, el Ministerio de Cultura ha convocado los **Premios Nacionales a la mejor labor de crítica sobre ediciones sonoras**. Es el Premio de la crítica discográfica que este año ha reducido notablemente su dotación a doscientas mil pesetas, (el año pasado el premio era de medio millón). A él podrán acceder los trabajos publicados desde el 1 octubre hasta el 30 de septiembre de 1981, firmados por una persona de nacionalidad española. El plazo de presentación termina el 15 de octubre y si se quiere obtener mayor información, hay que dirigirse a cualquier delegación del Ministerio de Cultura.

□ Patrocinado por la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Cataluña, se desarrollará en el Monasterio de Santes Creus, en Tarragona, el **IV Curso Internacional de Canto Gregoriano**. Del 16 al 25 de julio los profesores Grasser, Fischer y Virgili i Farrá impartirán clases de Canto Gregoriano, Canto Polifónico y Técnica Vocal. Información en la Obra Cultural Santes Creus, IV Curs Internacional de Cant Gregoriá, Plaça Església número 2, Santes Creus (Tarragona).

□ Un **Concurso Internacional para Cuartetos de Cuerda** se organiza en el Conservatorio de Música de Santa Cecilia, de Roma, durante el mes de noviembre. Está dividido en dos partes: ejecución y composición, reservado a los menores de treinta y ocho años y organizado por la Asociación Musical «Valentino Bucchi». El plazo de inscripción termina el 30 de septiembre. Para mayor información hay que dirigirse a: Associazione Musicale «Valentino Bucchi», Via Ubaldino Peruzzi, 20, 00139 Roma. Teléfono: (06) 8175687 de Italia.

□ Durante los días 19 al 29 de agosto tendrá lugar en la ciudad de Cervera de Segarra (Lérida) el **XVIII Curso Internacional de Música** para las especialidades de Dirección Coral (profesor Erwin List), Conjunto Instrumental y Música de Cámara (profesor Edmon Colomer) y Técnica Vocal e Interpretación (profesor Helmut Lips). Información: Orfeó Lleidata, c/ Obispo Torres, 2. Teléfono: 224657 de Lérida.

□ Otro **Curso Internacional de Música** se realizará en Cataluña, concretamente en Vila Seca i Salou, en Tarragona, del 5 al 31 de julio. Las especialidades son: Dirección de orquesta (profesor Jaques Bodmer), Flauta traversera (profesor Willy Freivogel), Guitarra (profesor José Tomás), Música de Cámara (profesor José María Pinzolas), Violín (profesor José Antonio Pérez) y violoncelo (profesor Marçal Cervera). Tres especialidades musicales más completarán estos cursos, las de Canto gregoriano (profesor Busquets), Musicología (Bonastre) y Pedagogía Musical (Recasens). Para obtener información hay que llamar a Joaquim Viver, teléfono: (977) 38 10 00 o a Gloria Cervera, teléfono: (977) 38 14 97. Por carta hay que dirigirse al Curso Internacional de Música, Apartado 69, V ila Seca i Salou (Tarragona).

□ El **Ensemble Intercontemporain de París**, que dirige Pierre Boulez, **necesita un pianista que toque también el clavecín y el órgano y un bajista que domine igualmente el contrabajo**. Hay que presentar una candidatura antes del 20 de agosto y las pruebas de admisión tendrán lugar en París el 16 y 17 de septiembre. Para optar a estos puestos hay que escribir a «Ensemble Intercontemporain» (Auditions), 9, rue de l'Echelle, 75001 París, o llamar al teléfono 261.56.75 de la capital francesa.

□ En Vercelli (Italia) se desarrollará el **XXXII Concurso Internacional de Música «G. B. Viotti»**. Está dirigido a los cantantes, pianistas y trombonistas. La fecha de inscripción acaba el 15 de septiembre y se prorroga al 10 de noviembre para el concurso de composición, premiado con 8 millones de liras. Información: Societá del Quartetto, Casella Postale 127, I-13100, Vercelli (Italia).

□ El Conservatorio Profesional de Música de Badajoz, organizará durante el mes de julio y con destino a profesionales de la música y alumnos del nivel medio y superior un **Curso de Perfeccionamiento para fomentar la Música de Cámara**. Se desarrollará en el Castillo «Alvaro de Luna», de Alburquerque (Badajoz). Información en el Conservatorio Profesional de Música de Badajoz.

□ El **Concurso Internacional «Luigi Russolo» para jóvenes compositores de música electroacústica**, tiene la fecha límite de presentación de cintas de obras musicales inéditas, en el 10 de septiembre. A este concurso pueden acceder compositores menores de treinta y cinco años y tendrá lugar en Varese (Italia), del 18 al 20 de septiembre. El primer premio es de un millón de liras. Información en : Fondazione «Russolo-Pratella», via Bagaini 6, 21100 Varese. Teléfono: (032) 237.245 de Italia.

□ El Ayuntamiento de Benicasim organiza el **Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega»** durante los días 24 al 28 de agosto y dentro de sus Fiestas de Verano. Los concursantes deberán presentar partituras de las obras que van a interpretar y realizar una prueba de preselección. Para inscribirse hay que escribir al Presidente de la Comisión Organizadora del XV Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», Ayuntamiento de Benicasim (Castellón), antes del 8 de agosto.

□ La Fundación musical Yamaha organiza por primera vez un **Concurso Internacional para compositores** durante los días 21 y 22 de noviembre, la particularidad de éste, es que no se trata de ninguna prueba competitiva, sino más bien de una especie de Tribuna en la que cualquier compositor tiene acceso a interpretar sus obras, Mutislav Rostropovich patrocina estos conciertos y para obtener mayor información hay que dirigirse a Mr. Shinichi, «Yamaha Music», Shimo Meguro 3 Tokyo 153 Japón. Teléfono: 03-719-3101.

□ El Club Financiero Génova, formado por personalidades de la Banca española, con la colaboración de los Ministerios de Cultura y Educación y la Asociación «Amigos de la Opera» de Madrid, convoca el **Primer Concurso Nacional de Canto «Julian Gayarre»**. Habrá dos tipos de premios, uno dedicado a cantantes consagrados y otro a noveles. Para esta última modalidad está previsto un premio de trescientas mil pesetas y la posibilidad de que el ganador se incorpore a los intérpretes que actuarán durante la próxima Temporada de Opera de Madrid. El plazo de inscripción finaliza el 20 de octubre. Información: Secretaría General del Concurso «Asociación de Amigos de la Opera», calle San Bernardo 44, Madrid-8.

DAMAS SEVILLA
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

Músicos del siglo XX

MAX REGER

VIDA Y OBRA

Por Ramón Barce

Una psicosis vanguardista ha hecho creer a mucha gente que la música del siglo XX es un muestrario de originalidades sacadas casi de la nada; algo parecido al ingenio del prestidigitador que extrae palomas o conejos de su sombrero. La verdad es muy diferente: en realidad, los grandes compositores de nuestro siglo han asumido siempre todo el bagaje estético que les legaron sus antecesores, y están mucho más enraizados en la tradición de lo que un historicismo frívolo supone.

En cambio, en el caso de Maximiliano Reger esa asunción de la historia musical —que en otros compositores se supone casi inexistente— ha sido sobrevalorada. Durante muchos años se ha escrito que Reger fue un epígono anacrónico de Bach. Se ha tenido menos en cuenta la evidente influencia de Brahms, y apenas si se ha fijado la atención en lo mucho que, explícitamente, debe Reger a Mozart.

Sólo en los últimos veinte años se ha abierto paso la idea de un Reger moderno y proyectado hacia el futuro. Ambas visiones son en parte ciertas: el pasado y el futuro encuentran en Reger una arriesgada y a veces heterogénea síntesis. Los resultados estéticos son sorprendentes y quizá en algunos casos de difícil globalización. Pero, después de todo, ese es el mismo problema de recepción que encontramos en todos los compositores estilísticamente conflictivos, como Orlando de Laso, Bach, Beethoven, Mahler, Debussy o Schoenberg.

Max Reger nació en Brand (Baviera) en 1873. Una parte importante de su formación la debió a Hugo Riemann: una formación muy completa que le permitió ser un notable pianista, organista, director de orquesta y pedagogo. Reger era un trabajador infatigable. A su extensa producción hay que sumar sus tareas como intérprete y su constante actividad pedagógica. A sus clases en el Conservatorio de Leipzig acudían estudiantes del mundo entero; entre los españoles que fueron discípulos suyos hay que recordar a Cristófor Taltabull y a Oscar Esplá. Joven aún, a los cuarenta y tres años, falleció Reger en Leipzig en 1916.

Algunos casos característicos de su estética son: 1) la omnipresencia de la polifonía y el contrapunto; 2) el empleo de los totales cromáticos (las doce notas de la escala dodecafónica) saturando constantemente el discurso musical; 3) la complejidad y espesor del tejido sonoro; 4) el continuo desplazamiento de las tonalidades, en una modulación casi constante; 5) la preocupación por una música que vive por sí misma, autosuficiente como pura combinación sonora; y 6) una intensidad emocional muy cálida y fogosa, que tanto se manifiesta en un grueso humor bávaro como en un expresionismo de tintes sombríos.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

OBRAS

De las doscientas obras de Reger destacaremos:

Orquesta:

Sinfonietta en La mayor, Op. 90 (1905).
Serenata en Sol mayor, Op. 95 (1906).
Variaciones y fuga sobre un tema de Hiller, Op. 100 (1907).
Prólogo sinfónico a una tragedia, Op. 108 (1908).
Cuatro poemas sinfónicos sobre Böcklin, Op. 128 (1913).
Suite de ballet, Op. 130 (1913).
Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart, Op. 132 (1914).
Concierto para violín en La mayor, Op. 101 (1908).
Concierto para piano en Fa menor, Op. 114 (1910).

Obras vocales:

Salmo 100, coro y órgano, Op. 106 (1909).
A la esperanza, contralto y orquesta, texto de Hölderlin, Op. 124 (1912).
Himno al amor, barítono y orquesta, texto de Jacobowsky, Op. 136 (1914).
Requiem, contralto, coro y orquesta, texto de Hebbel, Op. 144 (1915).

Música de cámara:

Once Sonatas para violín sólo.
Cinco Cuartetos de cuerda.
Sexteto en Fa mayor, Op. 118 (1910).
Tres Suites para violoncello sólo, Op. 131 c (1915).
Tres Suites para viola sola, Op. 131 d (1915).
Serenata para flauta, violín y viola en Sol mayor, Op. 141 (1915).
Quinteto con clarinete en La mayor, Op. 146 (1916).

Piano sólo:

Variaciones y fuga sobre un tema de Bach, Op. 81 (1904).
De mi diario, Op. 82 (1904-12).
Variaciones y fuga sobre un tema de Telemann, Op. 134 (1914).
Sueños junto a la chimenea, Op. 143 (1915).

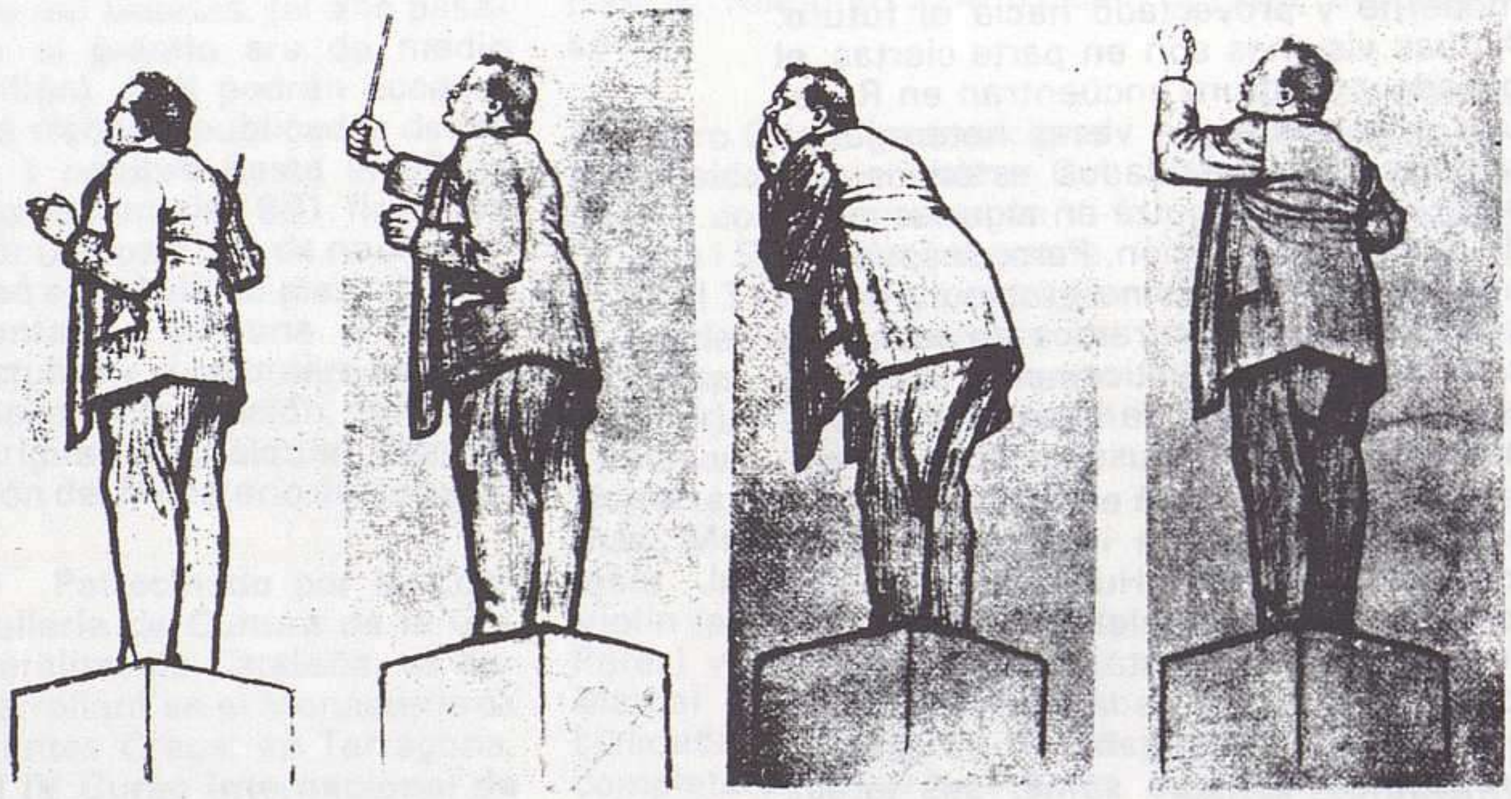
Organo:

Fantasía y fuga sobre B-A-C-H, Op. 46 (1900).

Fantasía y fuga en Re menor, Op. 135 b (1916).

De sus escritos teóricos, el más importante es el breve pero utilísimo:

Beiträge zur Modulationslehre, Leipzig, 1903 (edición española: **Contribuciones al estudio de la modulación**, edición de Ramón Barce, Madrid, Real Musical, 1979).



BIBLIOGRAFIA

La bibliografía alemana sobre Reger es muy extensa y completa. No hay traducciones castellanas. Son fundamentales:

H. **ROSNER: Max-Reger-Bibliographie**, Bonn, 1968.
F. **STEIN: Thematisches Verzeichnis**, Leipzig, 1953.
A. **LINDNER: Max Reger**, Stuttgart, 1922.
H. **UNGER: Max Reger**, Munich, 1921.
H. **WIRTH: Reger**. Rowohlt Verlag, Hamburgo, 1973. (Un buen resumen, que puede encontrarse en las librerías españolas).

DISCOGRAFIA

La obra camerística de Reger está siendo grabada sistemáticamente por Da Camera Magna, de Kassel. Obras vocales y orquestales están en los catálogos Telefunken, Eurodisc, Deutsche Grammophon, Philips, C. B. S., Quadriga, R. C. A., Supraphon, Colosseum, Lyrichord y otras marcas. Hay también dos discos de piano (Telefunken y Teldec) y uno de órgano (Columbia) con obras de Reger interpretadas por el compositor. Todos ellos pueden encontrarse fundamentalmente en Alemania. En España son muy escasas las grabaciones de Reger; las que citamos —que son prácticamente el total, a excepción de breves piezas sueltas—, están hace tiempo agotadas excepto la primera.

Seis valses para piano a cuatro manos, Op. 22. Josef y Grete Dichler (Discophon).
A la esperanza, Op. 124. Annelies Burmeister y Orquesta de Radio Leipzig, Heinz Bongartz (Ariola-Eurodisc).
Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart, Op. 132. Orquesta Filarmónica de Berlín, Karl Böhm (Deutsche Grammophon).
Himno al amor, Op. 136. Annelies Burmeister y Orquesta de Radio Leipzig, Heinz Bongartz (Ariola-Eurodisc).

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.
Teléfono 307 47 12
BARCELONA-20.

HAZEN
Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.
MADRID-6.

JORQUERA HIJOS PIANOS
Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música, Conservatorios y Entidades de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96 - 310 69 12.
BARCELONA - 3.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59-14 - 419 29 19.
MADRID-4.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VELLIDO, S. A.
Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.
Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

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, S. A.
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/ Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

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.
Teléfonos 942/370816 - 239766.
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.

oboe
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

PARADOR NACIONAL VIA DE LA PLATA
MERIDA
(BADAJOZ)

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

Adagio	78, 87
Alfa Yebenes	76
Astec	71
Bilbao Trading	75, 88
Casa Damas	82
Casa Wagner	23
Disco 100	67
Escridiscos	81
Ferysa	43-46, 50, 51
Hazen	2, 14
Hispavox	4
Maxper	34
Philips	58
Omega	66
RCA	66
Rolex	11
Werner	80

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

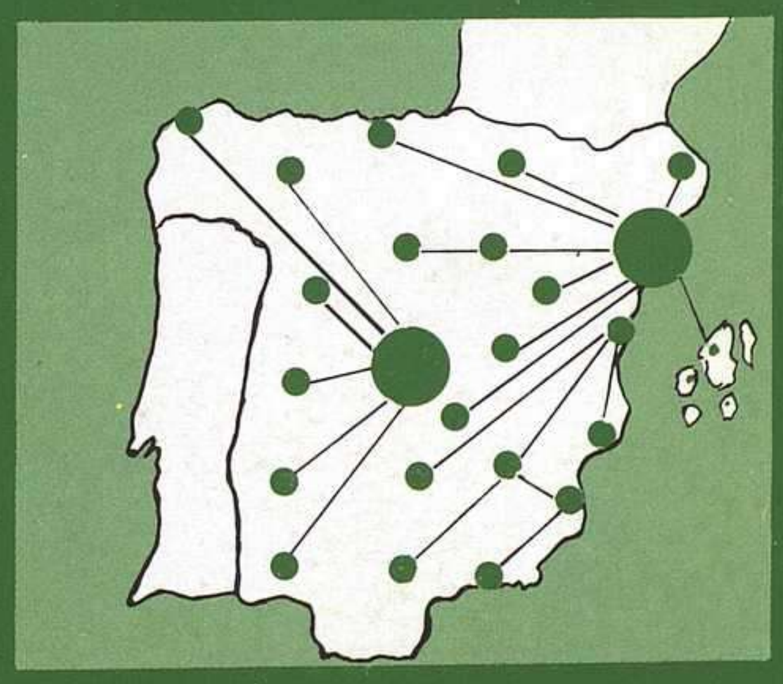
Domus
GRANADA
JEN
LOWREY®

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



indigo

Oficinas y Almacenes
Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.

Distribuidores en:

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012