

RITMO

AÑO LII • NUM. 526 • OCTUBRE 1982 • PRECIO: 275 PTAS

Karol Szymanowsky (1882-1982)

La música en los programas electorales

Festivales de Bayreuth y Salzburgo



CATALOGO COMPLETO
DE IMPORTACION
OFERTA LIMITADA

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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

RITMO

**AÑO LII • NUM. 526
OCTUBRE 1982**

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Fundador
Fernando Rodríguez del Río.

Director
Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector
Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección
Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Jefe de Redacción
Amelia Die.

Colaboran en este número:

Pablo Cano, Martín Codax, Francisco Chacon y Marin, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Tadeusz Kaczynski, Marisa Manchado, Angel Medina, F. Miró, Romí Montané, Javier Monjas, Ignacio Otero Nieto, Juan Ignacio de la Peña, Arturo Reverter, Zdzislaw Sierpinski, Daniel Stefani, Colectivo «Tartessos», Andres Temprano, Manuel Torregrosa, Berta Vallribera, Zalhagas.

Diagramación
Antonio Roca.

Fotografías
Pedro Guardón, Agustín Muñoz y Paco Tur.

Corresponsales:

Ricardo Ruíz-Barquero (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**). Joan Company (**Baleares**). «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilar-dell) (**Barcelona**). Patrocinio de los Ríos (**Burgos**). Francisco Vicent Domenech (**Castellón**), Carlos Villanueva (**Galicia**), Carmelo Dávila Nieto (**Las Palmas**), Francisco J. Monreal Arizmendi (**Navarra**), Juan Urteaga (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón (**Santander**), Francisco Melguizo (**Sevilla**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés, José Domenech (**Valencia**), José Urquijo Respaldiza (**Vizcaya**), Nicolas Koch Martín (**Bélgica**), Didier de Cotignies (**Inglaterra**), Nicos Velissiotis y Fausto Barzaghi (**Italia**), Leticia Pagano (**Brasil**), Nestor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**).

Director Comercial
Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad
José María Ketterer.

Delegado Comercial para Cataluña
Jordi Padrol.

Distribuye
Comercial Atheneum, c/General Moscardó n. 29. **MADRID**.

Suscripciones: ESPAÑA: Año 2.650 Ptas.; número suelto 275 Ptas.; atrasado 300 Ptas.; extraordinario 350 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 Empresa Periodísticas con el número 329.

EDITORIAL

La respuesta política 5

CARTAS

6

ENTREVISTA

Zoltán Peskó 8

KAROL SZYMANOWSKY

13

DANZA

Kazuo Oono: Homenaje a Antonia Mercé 20

ELECCIONES 82

La Música en los programas electorales de los partidos 23

INTERPRETES

Cortis y Caruso 27

MUSICA CONTEMPORANEA

Oratorio y Poema «Teresa de Jesús», de J.L. Iturralde 30

DISCOTECA BASICA

El «Concierto para piano», de Robert Schumann 33

MORENO TORROBA

Hasta siempre 37

REPORTAJE

La Orquesta de Euskal Herria comienza a actuar 38

CRITICA DISCOGRAFICA

41

LIBROS Y PARTITURAS

54

XV EDICION DEL PREMIO MUNDIAL DEL DISCO DE MONTREUX

57

DISCOS EDITADOS

58

DE MADRID AL CIELO

Temporada 1982-83 60

DON TADDEO IN BARCELONA

«Don Carlo» clausura el Festival Pro Música de Opera 65

CURSOS, BECAS Y CONCURSOS

68

DISCOS CRITICADOS

68

INTERNACIONAL

69

PAIS MUSICAL

80

NOTICIAS

89

CARTELERA

93

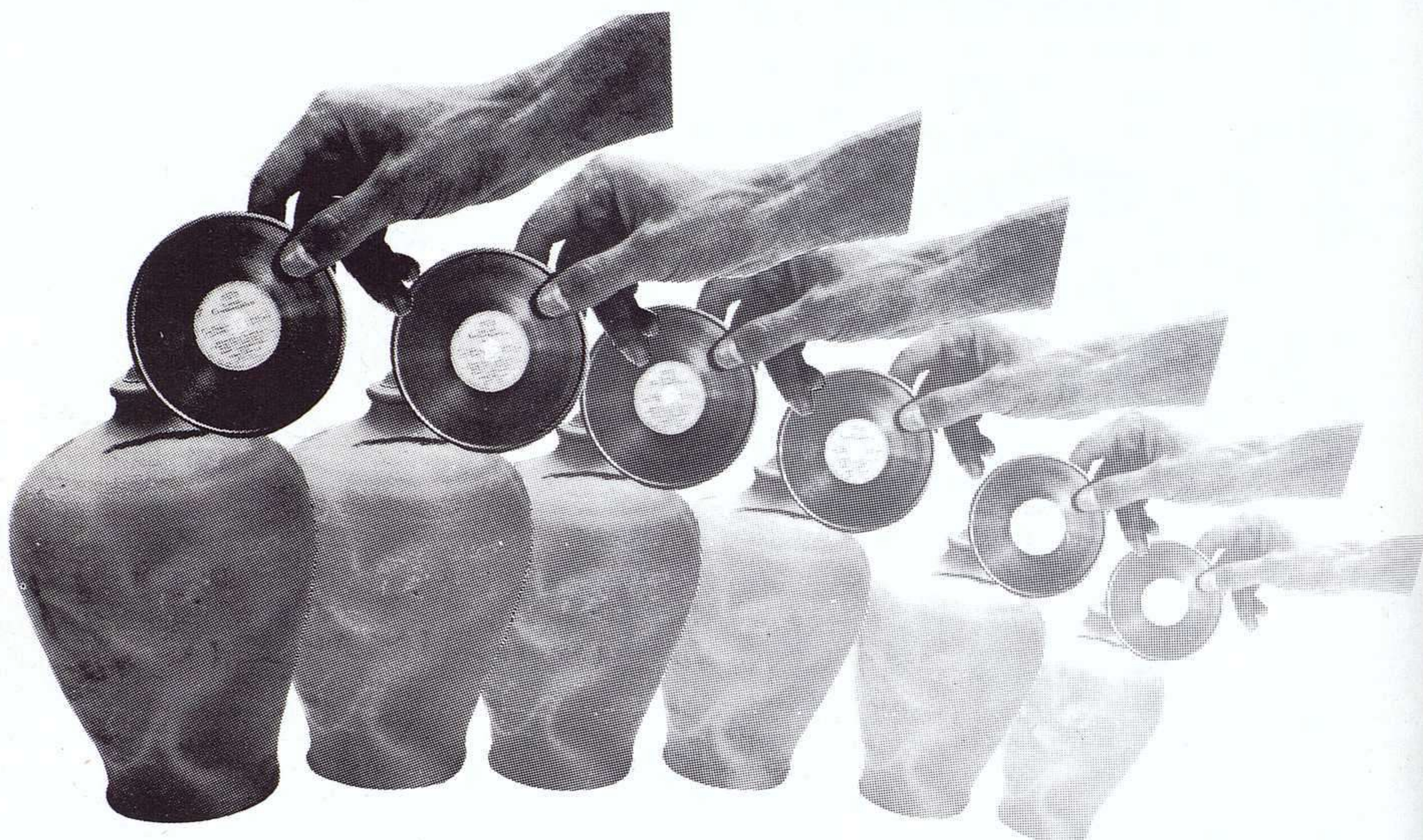
MUSICOS DEL SIGLO XX

Jean Sibelius 95

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

LA MUSICA EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO

NO SE ETERNICE AHORRANDO PARA COMPRAR SU MUSICA CLASICA



Porque, entre el 25 de octubre y el 31 de diciembre de 1982 DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON-ARCHIV y PHILIPS, le ofrecen todo su catálogo de discos y musicassettes a mitad de precio al comprar cualquiera de los álbumes de su Oferta Especial Limitada de Otoño 1982.

Más de 150 álbumes, incluyendo 20 novedades absolutas, entre ellas grabaciones DIGITALES.

Más de 1.300 discos y musicassettes, que abarcan todo el repertorio de la música clásica, en las mejores interpretaciones y con la reconocida calidad técnica de nuestras marcas.

Todos los álbumes se ofrecen a un precio especial muy reducido, y Vd. puede además adquirir a la mitad de su precio, tantos discos o musicassettes de los catálogos generales de música clásica DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON-ARCHIV y PHILIPS como los contenidos en los álbumes que Vd. adquiera.



No ahorre más. Apresúrese a visitar su establecimiento especializado, donde encontrará catálogos e información de esta excepcional oferta.

LA RESPUESTA POLITICA

La vida musical —como toda actividad cultural— espera siempre soluciones políticas, en el sentido de que una legislación adecuada satisfaga de inmediato unas necesidades reales o supuestas de un grupo o de una comunidad más o menos nutrida. Pero esa actitud tiene algo de ilusión mágica, y establece una dicotomía entre la situación natural (o pretendidamente natural) y un poder dinámico y omnímodo. Como tantas veces ocurre, el sentimiento popular y espontáneo es aquí irreflexivo y reduce la comunidad a una masa humana en movimiento, pero desprovista de todo poder, y al Estado lo identifica con una fuerza todopoderosa pero que se limita a sancionar legalmente situaciones dadas (cuando no a impulsar a la comunidad hacia objetivos caprichosos o arbitrarios).

Sin embargo, los grandes tratadistas de la teoría del Estado, desde Platón hasta Heller, no plantean así las cosas, sino que consideran que el verdadero Estado, como «*convenio libre y fructífero*», es una constante llamada a la voluntad de ciudadanos y gobierno: y que el Estado no ejerce sus funciones como simple respuesta automática a una «*mera situación natural*». El Estado, como resultado de ese convenio constantemente renovado, provee los medios para que la situación de un sector cualquiera se mantenga fluida y no malgaste sus energías en esfuerzos inútiles o en callejones sin salida.

Nuestra vida musical malgasta a veces energías que podrían ser más rentables de existir una mayor fluidez. Pensamos que esto empieza

a ser un hecho por todos reconocido, como muestran las contestaciones que los cuatro partidos políticos mayoritarios dan a la encuesta que aparece en este mismo número de RITMO. Pero de toda la varia y compleja problemática musical hoy existente, lo más grave, y lo que nos separa más profundamente de la mayor parte de los países europeos —que constituyen nuestra área histórica— es la debilidad de nuestra enseñanza musical, que cubre a una zona de población muy reducida, cuando debería cubrirla en su totalidad. Y no nos referimos a la enseñanza profesional, sino a la genérica en escuelas, institutos y universidades. El esfuerzo de compositores, intérpretes, docentes, músicos y en general de todos los excelentes profesionales de la música que hay en España resulta muy mermado en su rentabilidad social por la limitación de la cultura de un país que sólo recibe educación musical —aunque escasa— en un doce por ciento de su población escolarizada.

Es éste un punto crucial en el que el Estado ha de mostrar su carácter de «*convenio fructífero*»: arbitrando, a medio plazo, las medidas para que la enseñanza musical obligatoria afecte a toda la población escolar. Así se producirá en el sector musical la deseable situación de fluidez y rentabilidad cultural que corresponde al esfuerzo desarrollado por los músicos españoles. Sin olvidar que, como hemos señalado en otras muchas ocasiones, todo empuje de la cultura nacional se traduce pronto en una real rentabilidad económica.

Entrevista

ZOLTAN PESKO

ZOLTAN PESKO

ZOLTAN PESKO

ZOLTAN PESKO

El director húngaro Zoltán Peskó actuó la temporada pasada con la Orquesta de Radiotelevisión y lo volverá a hacer en nuestro país en marzo del próximo año con esta misma orquesta. Estas actuaciones y su reciente revisión de la obra de Mussorgsky, Salambó han motivado el interés de los aficionados españoles.

Por Martín Codax

MARTIN CODAX.— Puede hablarnos acerca de sus antecedentes musicales en Hungría? ¿Cuánto le ha influenciado la figura de su padre como organista y pedagogo?

ZOLTAN PESKO.— Mi padre era un músico muy preparado, no sólo como organista y músico de iglesia, sino que también ha tocado mucha música de cámara como pianista. Tenía un coro. El y sus amigos formaron la generación de la música húngara que sucedió a la de Bartók, Kodaly y Donhany. Mi padre conocía personalmente a estos maestros y los apreciaba mucho, pero en el centro de su admiración estaban Bach y Beethoven. Entonces, en mi casa teníamos «muy a mano» la música sagrada del Renacimiento, la clásica y la romántica centroeuropea y, lo que tenía una cierta influencia sobre mi fanatía, la música de vanguardia húngara de aquellos años. Aquella, por ejemplo, de los alumnos de Bartók y Kodaly; uno era alumno de Hindemith (Z. Gardongi), otro (S. Gemminck) alumno de Schoenberg. Mi padre tocaba sus obras. Después, y dado que todos ellos (incluso Bartók) han estimado mucho la música de Debussy, Ravel y Stravinsky, pude conocer también su música ya durante mi infancia. A pesar de



todo, por desgracia, mi juventud ha estado muy lejana de la atmósfera de un idílico taller artesanal. Desde principios de 1944 hasta el final de los años 50, los acontecimientos históricos y políticos han afectado la vida no sólo de nuestra familia. No puedo decir que mi padre se haya ocupado personalmente como pedagogo de mi educación musical, que hasta los quince o dieciséis años cumplidos fue muy desordenada; sólo con mi entrada en la clase de Composición del Conservatorio empecé unos estudios musicales regulares.

M. C.— ¿Qué diferencias más importantes puede usted señalar, más o menos, con los estudios que se reciben en los países del Este?

Z. P.— Quizás es exagerado por mi parte intentar un parangón general con los países occidentales; no conozco bien el sistema de educación musical de muchos países. He hecho experiencias personales en Italia y en Suiza, que son los países en los que he estudiado después de Hungría y de la República Alemana, donde he enseñado en la Escuela de Música de Berlín. Creo que el sistema de educación musical en las escuelas estatales húngaras, elaborado por Zoltán Kodály y sus discípulos, es de una excepcional importancia, también por la difusión general de Kodály ha logrado obtener con el trabajo tenaz de muchos años, creando un movimiento pedagógico popular y vastísimo. Mi padre participó desde finales de los años veinte en la creación de este método, que, con dos o tres correcciones leves, sería utilizable en todo el mundo. La primera, que debería ser adaptado a la música popular de cada país, ya que el sistema en Hungría está basado naturalmente sobre el folklore húngaro. Otra corrección necesaria tiene que ver con los nombres de la

«solmización relativa» del tipo del solfeo usado, del sistema, que en muchos países pueden confundirse con la denominación absoluta de las alturas de las notas; y después, el método hoy debería ser puesto un poco al día, no sólo basándolo sobre el canto coral, sino también sobre la música instrumental, y debería dar también una introducción a las varias culturas musicales, a su historia, etcétera. La educación musical profesional húngara es quizás levemente mejor que la de los otros países que conozco, o por lo menos lo era en el tiempo de mis estudios. Lo que faltaba quizás entonces era la posibilidad de ver de cerca, de estudiar con grandes intérpretes o compositores en la última fase de la formación artística, aquel tipo de estudio que en Alemania se llama «Meisterkurs» y en Italia «curso de perfeccionamiento». El sentido de estos cursos es el de no dar los primeros pasos autónomos en la investigación artística personal sólo, sino con el control de algún gran artista. Y también tiene su significado el hecho de encontrar y estar junto a otros jóvenes de preparación similar. Para los jóvenes compositores que se encuentran, por ejemplo, en los años cincuenta en Darmstadt (Boulez, Stockhausen, Maderna, Nono, etcétera) ha sido muy importante la comunicación de sus elecciones y de sus búsquedas. Cuando terminé en la Academia de Música de Budapest, donde me diplomé en Composición, las grandes personalidades entre los compositores eran sólo dos: Zoltán Kodaly y Gyorgy Kurtág, Kodály, sin embargo, era muy mayor y ya no enseñaba Composición, daba todavía alguna lección de Folklore, que me ha interesado mucho, pero solamente durante un tiempo breve. Tuve la impresión de que esa investigación estaba terminada, y en ella las novedades podían ser muy limitadas. La catalogación de los resultados de las investigaciones folklóricas ya terminadas entonces me interesaban muchísimo menos. En aquella situación, aunque Kodály hubiera enseñado Composición, no creo que hubiera tenido mucho interés en seguir su escuela; me parecía entonces un camino resuelto y completo. Al contrario, Gyorgy Kurtág, aunque yo tomé algunas leccio-

nes de él y quedamos como amigos para siempre, era joven y estaba empezando su propio camino, y después, además, no quería tanto enseñar Composición (ya que según sé no la enseña ni siquiera hoy; al contrario, enseña Música de cámara en la Academia de Música de Budapest y es el maestro de una serie de jóvenes instrumentistas formidables).

Pero lo que más me interesaba era la dirección de orquesta, que no pude estudiar en la Academia por razones burocráticas. Y aunque hubiera podido hacerlo, la dirección de orquesta, por desgracia en aquellos años en Hungría, no tenía grandes personalidades artísticas, los mejores directores de orquesta húngaros han trabajado en el extranjero. O sea que terminé la Academia de Budapest y he hecho de todo para poder acudir a cursos de perfeccionamiento en el extranjero, ya de Composición, ya de Dirección de orquesta.

M. C.— Acerca de la dirección de orquesta. Usted estudió con Ferrara, Boulez y Maazel. ¿Qué nos puede decir acerca de sus relaciones con ellos? ¿Qué otros maestros de la dirección de orquesta le han influenciado?

Z. P.— He tenido una verdadera suerte con los maestros con los que he trabajado desde que dejé Hungría. El

«Para dirigir conciertos también hay que tener sentido dramático».

primero de ellos ha sido nada menos que Celibidache, en Siena. Por desgracia, fue un breve curso veraniego, aunque para mí fue decisivo, porque me animó definitivamente a ocuparme de la dirección de orquesta. Después de este curso con Celibidache, él dejó Siena y un poco más tarde dejó incluso Italia. No creo que se pueda decir después de tan poco tiempo que sea su discípulo; pero he podido obtener una visión de su método, de su mentalidad musical y de su trabajo práctico con la orquesta. Tengo la máxima estima por sus interpretaciones y por su compromiso pleno, que ha mantenido inmutable hasta hoy. Después de Siena, fui a Roma, donde estudié tres años con Goffredo Petrassi Composición y con Franco Ferrara Dirección de orquesta. Ferrara, por desgracia, fue muy poco conocido para el gran público; por una enfermedad incurable no podía realizar una actividad asidua concertística, y después de pocos años de carrera debió

renunciar a aparecer ante el público. Su naturaleza musical y su talento directorial es quizás lo más sorprendente que haya visto en este trabajo. Estar junto a él durante tres años ha significado tener un «Einblick», o sea una mirada hacia el mundo musical no indefinible con términos racionales, una cultura instintiva del inconsciente musical, quizás algún toque sobrehumano... He conocido a Pierre Boulez en Basilea en mil novecientos sesenta y cinco. Quería entonces conocer la dirección que tomaba la música contemporánea; le escuché dirigir pocos meses antes en Roma, pero conocía ya sus composiciones cuando vivía en Hungría. Ha sido una experiencia muy importante, no sólo para mí, sino para todos los participantes, y tuve la impresión de que incluso lo fue para Pierre Boulez. Era el momento en el cual Boulez comenzaba fulminantemente su carrera «tradicional»: hizo así casi un «repaso general» de su pensamiento estético y técnico sobre dirección de orquesta. Era la conclusión de la primera, y fertilísima fase de su vida artística, que precedió a la segunda, la época de la dirección musical de la B.B.C. de Londres, y de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. La tercera fase, la actual, está ligada al IRCAM y al retorno a París. Muchos dicen, y el primero de todos él mismo, que el precio que Boulez ha pagado por su carrera de director de orquesta ha sido demasiado alto, ha sido quizás la interrupción de su desarrollo creativo. Pero, sin embargo, hay que decir que con Boulez, después de decenas de años, la música contemporánea ha roto la «incomunicación» de la vida musical tradicional. A finales del siglo pasado, comenzó la separación entre «música viva» y «música muerta», separación que antes era absolutamente desconocida y que después de la muerte de Mahler ha llegado a una casi total separación entre compositores y directores de orquesta, por un lado, y orquesta y público, por el otro. De vez en cuando algún gran director ha roto esta falta de comunicación, pero eran tentativas aisladas. La música contemporánea, en el mejor de los casos, se ha quedado en el ghetto de los pequeños círculos: pensemos en la vida de Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Ives. Stravinsky tuvo un cierto éxito durante su vida, pero este éxito estaba relacionado sobre todo con los ballets, gracias a la colaboración de Diaghilev, y de todas maneras su éxito no era comparable con el éxito y la difusión que había tenido la generación inmediatamente precedente, por ejemplo Ricardo Strauss. Una vez, durante el centenario del nacimiento de Schoenberg, he intentado analizar las causas de esta situación en una conferencia escrita para el «simposium» de la Bienal de Venecia. Ahora mismo sería demasiado largo repasar todas las razones de que esto ocurra así, de las raíces culturales e históricas de este fenómeno; sólo quiero subrayar la importancia del hecho de que con Boulez, en Nueva York, ha vuelto de nuevo un personaje de primera

línea de la música contemporánea a ser guía de una institución tradicional y prestigiosa después de un largo período de ausencia. Usted me habla, de Lorin Maazel. Maazel no ha sido profesor mío. El me llamó como colaborador cuando terminé los estudios con los maestros de los que le he hablado. Trabajé con él en la Deutsche Oper y en la Orquesta de la Radio. Era director musical de estas entidades de Berlín Oeste. Yo ya había terminado los estudios, y la nuestra ha sido ya una relación de trabajo. Naturalmente, he aprendido muchas cosas, porque he tenido la ocasión de participar en los ensayos de Maazel y muchas veces de poder hacer ensayos yo solo con la orquesta y con los cantantes para los conciertos y las producciones teatrales. Después de haber dirigido los primeros ensayos de una ópera, a menudo me pasó la batuta para dirigir la interpretación definitiva. He elaborado así un vastísimo repertorio sinfónico y lírico. Cada uno de los maestros con los que he tratado ha sido un verdadero artista, y así, de cada uno de ellos he podido aprender algo; pero quizás la más grande suerte que he tenido en mi vida ha sido la de no haberme relacionado solamente con uno de estos directores de orquesta. Esto me ha ayudado a evitar el peligro de convertirme en la copia de uno de ellos, y me ha ayudado a buscar mi propio camino. Existen, naturalmente, leyes y principios musicales y directoriales que son comunes a todos. Pero existen también características puramente personales. Y, en este campo, es mejor no imitar a nadie.

M. C.— Acerca de la Composición. Aparte del maestro Petrassi, ¿en qué escuela de composición se encuadra usted?, ¿se considera a sí mismo un vanguardista? Su carrera como director ¿ha influenciado la forma de sus propios trabajos, por ejemplo «transformaciones» para orquestrar?

Z. P.— Junto a los estudios de Dirección de orquesta, terminé mis estudios de composición con Petrassi en la Academia Nacional de Santa Cecilia, en Roma. Por desgracia, el trabajo directorial me impidió durante muchos años componer aquellas tres obras que escribí después de haber estudiado con Petrassi. Son trabajos personales, o, por lo menos, creo que lo sean. No creo que sean catalogables según las distintas escuelas, aunque fueran escritas en una época precisa, aunque tuvieran algunas características estructuralistas. En cuanto a las vanguardias, me gustaría contar una anécdota, no por el lado superficial anecdótico, sino porque demuestra la relatividad de cada tendencia. En la escuela de Petrassi, mi compañero de estudios era el dotadísimo compositor inglés Cornelius Cardew, muerto trágicamente hace poco. El era un profeta declarado de la vanguardia e incluso, a veces, ha sucedido que Petrassi ha criticado alguna idea suya excéntrica. Para decirlo mejor, Petrassi ha preguntado y ha pedido información y explicaciones: está lejos de su personalidad la condena «ex cátedra» de una cosa, ha visto él mismo tantas tendencias, tantos cambios durante su larga carrera de compositor, que sabe que con el tiempo muchas novedades se vuelven vacías o quizás tantas veces no se da un justo reco-

nocimiento a las grandes innovaciones en el momento en que se realizan. De hecho, quien conoce la vida creativa de Petrassi sabe que él ha seguido en su obra el desarrollo de la música; estaba siempre abierto a todo lo nuevo. He terminado el año pasado una grabación de sus ocho **Conciertos** para orquesta, los cuales son una radiografía de casi cuarenta años de historia de la música, en un contexto personal, naturalmente, pero con reconocibles influencias de las varias tendencias. Hay compositores que crean y siguen la novedad; hay otros como por ejemplo Bach, que no están interesados en la vanguardia de su época. De todas maneras, Petrassi siempre ha estado interesado en las novedades, pero basándose en el desarrollo musical. Se puede así imaginar su sorpresa cuando en una discusión con Cardew éste le dijo que sus experimentos se desarrollaban sobre el plano estético, y que además se trataba de procedimientos experimentales, y así, por lo tanto, no pretendía ser igualado o comparado con valores y técnicas de la composición musical. Se podía advertir, naturalmente, la influencia de John Cage y de comportamientos conceptuales en el pensamiento de Cardew que no estaban faltos de interés, pero era justificadísima la



pregunta de Petrassi; si era así, ¿por qué Cardew se había inscrito a su curso, que era de Composición musical? Cardew contestó sinceramente que tenía necesidad de la beca de estudios que daban en aquel curso, porque no tenía nada de dinero. He encontrado por última vez a Cardew en Berlín, quizá en el 1971 o 72, donde tenía otra beca de estudios. Le he preguntado qué escribía, y me ha enseñado una hoja arrancada de un cuaderno de colegio, sobre la que había dibujado las cinco líneas del pentagrama con un lapicero. Sobre este trozo de papel había copiado canciones revolucionarias chinas atribuidas a Mao Tse Tung. Conocía yo sus trabajos para orquesta, le he escuchado tocar el piano, sabía que era un músico excelente. Lo estimaba incluso como persona, era un artista íntegro, honestísimo, dispuesto a aceptar cualquier sufrimiento por sus convicciones. No era ciertamente un payaso deseoso solamente de llamar la atención... Le

cia. Su carrera como director parece muy unida al mundo de la ópera. ¿Es usted más director de ópera que de conciertos? y si es así ¿en qué manera?

Z. P.— Un director de orquesta completo debe de hacer las dos cosas. Hay una leve diferencia, una manera distinta de afrontar la dirección de las óperas, hace falta conocer los problemas del canto y de la escenografía y tener una preparación dramática. Pero asimilar todo esto para un verdadero director no debería ser tan difícil; si un director de orquesta no tiene sentido dramático, es mejor que no dirija ni siquiera conciertos. El aprender el oficio de director teatral quizás cuesta mucho tiempo y es una pena que muchos no se tomen la molestia de hacerlo. Hace falta hacer durante algunos años de maestro sustituto, sin perderse en este oficio, lo que

Ilustraciones del folleto de la ópera «Salambó», de Mussorgsky, reconstruida y grabada por primera vez por Koltán Peskó.

cuentemente obras de Britten y El ángel de Fuego, de Prokofieff. ¿Qué política sigue usted cuando debe hacer una selección de los trabajos a dirigir?

Z. P.— Existen algunos principios que guían mi elección. En general busco, entre otras cosas, ir adelante en el repertorio, según grados de dificultad, respetando los problemas técnicos y musicales. He elaborado, por ejemplo, para mí mismo, un plan para afrontar las óperas de Mozart, plan que he logrado mantener. He empezado con **El rapto del serrallo**, después **Las bodas de Fígaro**, después **Don Giovanni**, después **La flauta mágica**, y, por último, **Cosí fan tutte**, que musicalmente es la ópera más difícil: tiene un «aura» enigmática de una belleza extraordinaria. Recrearla en una ejecución es una empresa interpretativa extremadamente delicada y requiere experiencia no sólo directorial sino también experiencia mozartiana específica. Antes de comenzar esta serie, he hecho un estudio profundo sobre **La finta jardinera**, que he dirigido en la Piccola Scala en junio de 1970, y en la cual las convenciones heredadas se mezclan con una dramaturgia personalísima; es así una ópera clave para entrar en el mundo del más grande compositor del teatro musical. No he afrontado todavía **Titus e Idomeneo**. Con **Titus** estoy un poco preocupado, porque su estructura es una vuelta al teatro de Metastasio, que no congenia con Mozart, y ello crea problemas interpretativos todavía no aclarados para mí. **Idomeneo**, al contrario, es una obra de arte que requeriría un largo tiempo de estudios profundos. El problema allí no es el modo de interpretarlo musicalmente, sino que son decisiones de tipo filológico, por ejemplo: qué texto tomar. Debería examinar también largamente el tipo de espectáculo, con qué director de escena debería afrontarlo, etcétera. Aparte del gran repertorio, me gusta el teatro del siglo XX. Britten y Prokofieff (su ópera mejor, sin duda, es su **Ángel de fuego**) son dos compositores interesantes, aunque no a la altura de Alban Berg. He hecho, naturalmente, el tríptico de Bartók. Si encuentro óperas contemporáneas valiosas, trato de realizarlas. He debutado en la Scala con **Ulises**, de Dallapiccola. Recientemente he hecho una obra de Aldo Clementi en La Fenice, de Venecia. El más logrado espectáculo contemporáneo, incluso escenográficamente, que he dirigido, ha sido **El gran macabro**, de Ligeti, en Bolonia. No siempre es posible, naturalmente, realizar mi idea; también hay que calcular qué quieren hacer los teatros con los que cola-

no es fácil (aparte de que muchos no aprecian el hacer de sustituto, ya que entre otras cosas, *retarda la propia carrera*). Después, sería utilísimo para los estudiantes de Dirección de orquesta el asistir a cursos de Dirección teatral: he estado durante tres años, en Budapest, en la Academia de Teatro y Cine, y me ha sido de gran utilidad, incluso para el trabajo concertístico. Cuando se dirige un teatro de ópera en Italia, al contrario que en otros países, es necesario dirigir conciertos y ópera, tanto lo uno como lo otro. Las orquestas de estos teatros hacen junto a una temporada lírica también una temporada sinfónica, cuya duración es distinta, según el teatro de que se trate. En general, se trata, como máximo, de tres a cuatro meses. Me gusta mucho el teatro musical y dedico casi la mitad de mi tiempo a la dirección de óperas. Esta temporada, en el mes de abril, dirigí **Don Giovanni**, de Mozart, en Bolonia; en mayo, dirigí tres óperas de Stravinsky en la Scala de Milán, y, en julio, dirigiré **Otelo**, de Verdi, en la Arena de Verona. En la próxima temporada tengo previsto **Barba Azul**, de Bartók; **La Bohème**, de Puccini, y **Lulú**, de Alban Berg. Quiero dirigir, sin embargo, solamente producciones nuevas, y, por el momento solamente como invitado; producciones nuevas porque quiero tener todos los ensayos necesarios y tener una compañía y un director de escena, que elabore junto a mí toda la ópera. Dirijo sólo como invitado porque, según mi experiencia, en los teatros de ópera, si un director de orquesta acepta un puesto permanente, se ve obligado a hacer un trabajo organizativo, y no sólo por razones sindicales. Antes o después, uno no paga el precio como artista, si no de otra manera, porque no permanece el tiempo necesario para preparar su trabajo artístico como debe. Quizá encontraré alguna vez un teatro de la ópera que me asegure las condiciones de trabajo fijo que deseo. Sería bonito.

M. C.— Su repertorio operístico es muy amplio. Además del repertorio normal usted ha dirigido no menos fre-

pregunté cuáles eran las razones estéticas y filosóficas de su último acto compositivo. Me respondió que no se trataba de estética o de filosofía, sino que era un acto compositivo político. Le volví a ver otra vez en un documental de la televisión sobre música contemporánea que Luciano Berio escribió para la radiotelevisión italiana. En un parque de Londres, improvisó con sus amigos unos «eventos», algo parecido a lo que hace el Living Theatre, pero sin ningún sentido perceptible o contexto teatral. El título de la transmisión de Luciano Berio era: «Hay música y música». Usted me pregunta si me considero vanguardista en mis composiciones. Creo que también es verdad que hay vanguardias y vanguardias y que el concepto mismo de vanguardia es única y exclusivamente histórico, ya que artísticamente es muy relativo. Es posible que Satie haya traído muchas más novedades que Debussy, pero lo siento, me interesa mucho más Debussy que Satie.

M. C.— Usted hizo su «debut» en la Scala en 1970. En 1974 fue nombrado director del Teatro Comunal de Bolonia, y en 1976 en La Fenice, de Vene-



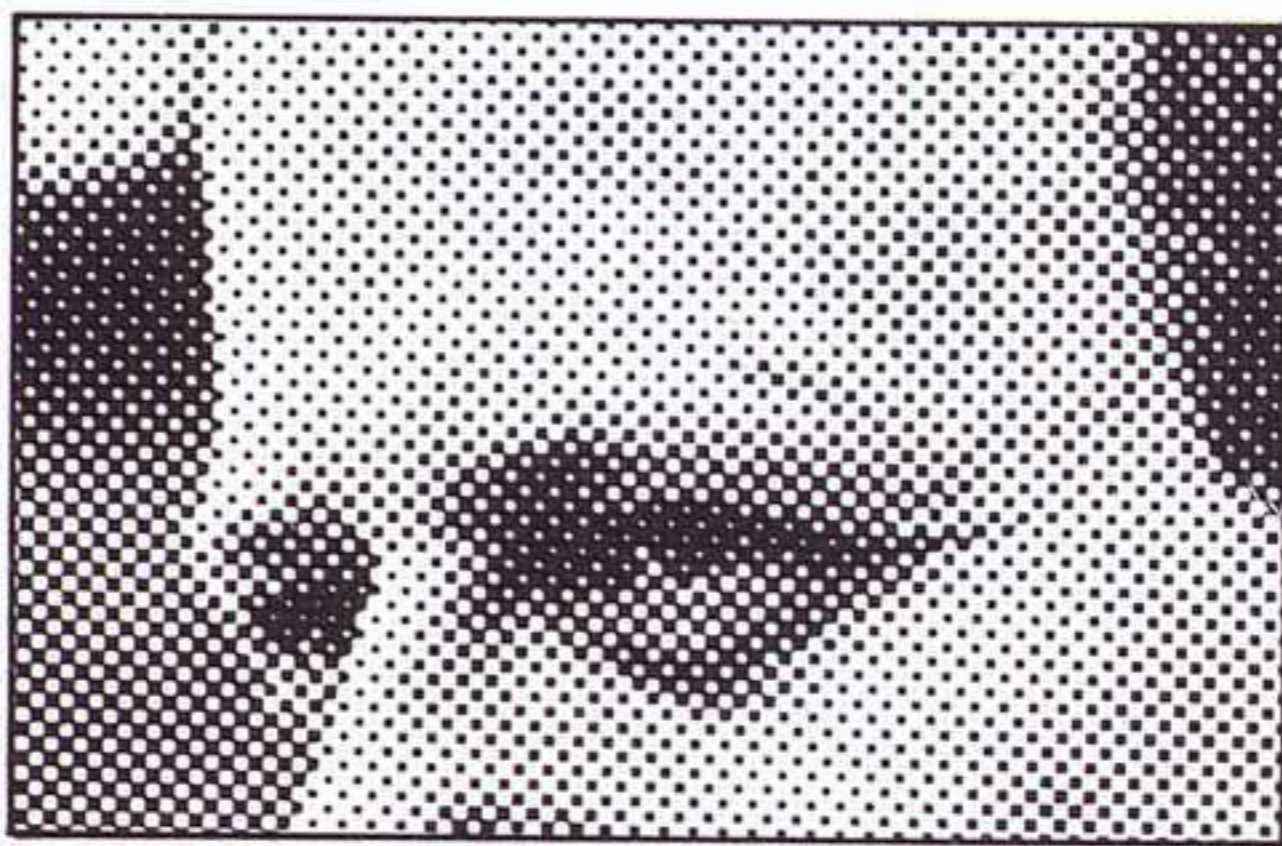
boro yo, qué cantantes están disponibles, etcétera. Más fácil es mantener el camino elegido en el campo concertístico. También allí me gusta ir hacia adelante en el repertorio y hacer programas modernos. Este año colaboro con dos excelentes compositores italianos: Franco Donatoni y Luciano Berio, y después con Stockhausen, en la Bienal de Venecia. En los años pasados, todos mis planes han quebrado por un trabajo que me ha dado mucha satisfacción, pero que me ha quitado mucho tiempo, mucho más de cuanto pensé al principio: he reconstruido sobre fragmentos la ópera inconclusa de Modesto Musorgsky **Salambó**, que recientemente ha salido incluso grabada en disco por la CBS; quizás ya ha sido publicada en España.

M. C.— ¿Puede Salambó ser incluida en ese tipo de política que usted, lleva en su actividad concertística y compositiva o es un trabajo totalmente diferente, sin ninguna posible unión con su repertorio?

Z. P.— La música de **Salambó** es de primerísimo orden. No creo que se trate sólo de una especie de curiosidad musical. Son noventa minutos de verdadera música, y no logro averiguar cómo es que durante cien años después de la muerte de Musorgsky nadie ha pensado en reconstruirla. En los años treinta Paul Lamm publicó el libreto en la serie de la ópera omnia de Musorgsky y quizás por eso este libreto estaba en todas las bibliotecas musicales. Es un misterio que nunca haya sido estrenada. Mis cantantes rúso, que han cantado en la interpretación que hicimos en Milán, me dijeron que en los años cincuenta la Radio de Moscú hizo una vez una transmisión, presentando trozos, pero incluso en la Unión Soviética la obra es poco conocida. He consultado a un gran director de escena ruso, que cree que quizás es posible ejecutarla teatralmente, aunque la ópera esté incompleta. Intentaré y buscaré la ocasión de escenificarla también en teatro. Para escenificarla en forma de concierto no hay ningún problema. Estoy convencido de que esta obra será muy conocida dentro de pocos años; no sólo la crítica ha confirmado el valor de esta obra, sino que en la República Federal Alemana todos los discos que hice se vendieron a los pocos días de salir.

M. C.— ¿Puede decirnos algo acerca de su labor en esta obra incompleta de Musorgsky?

Z. P.— He escrito un artículo sobre mi trabajo que está publicado dentro del disco, junto a un ensayo del musicólogo italiano Ruben Tereschi. Sería muy largo citar todo lo que dicen los dos artículos. Sólo quiero resaltar que en cuanto a la música no he cambiado ni añadido nada a la estructura melódica o armónica. Mi trabajo se ha limitado a la instrumentación, sobre la base primera de la idea de Musorgsky, parcialmente elaborada o apuntada en sus esbozos. En este campo, mi intervención es, sin embargo, importante; incluso las partes ya orquestadas por Musorgsky han presentado



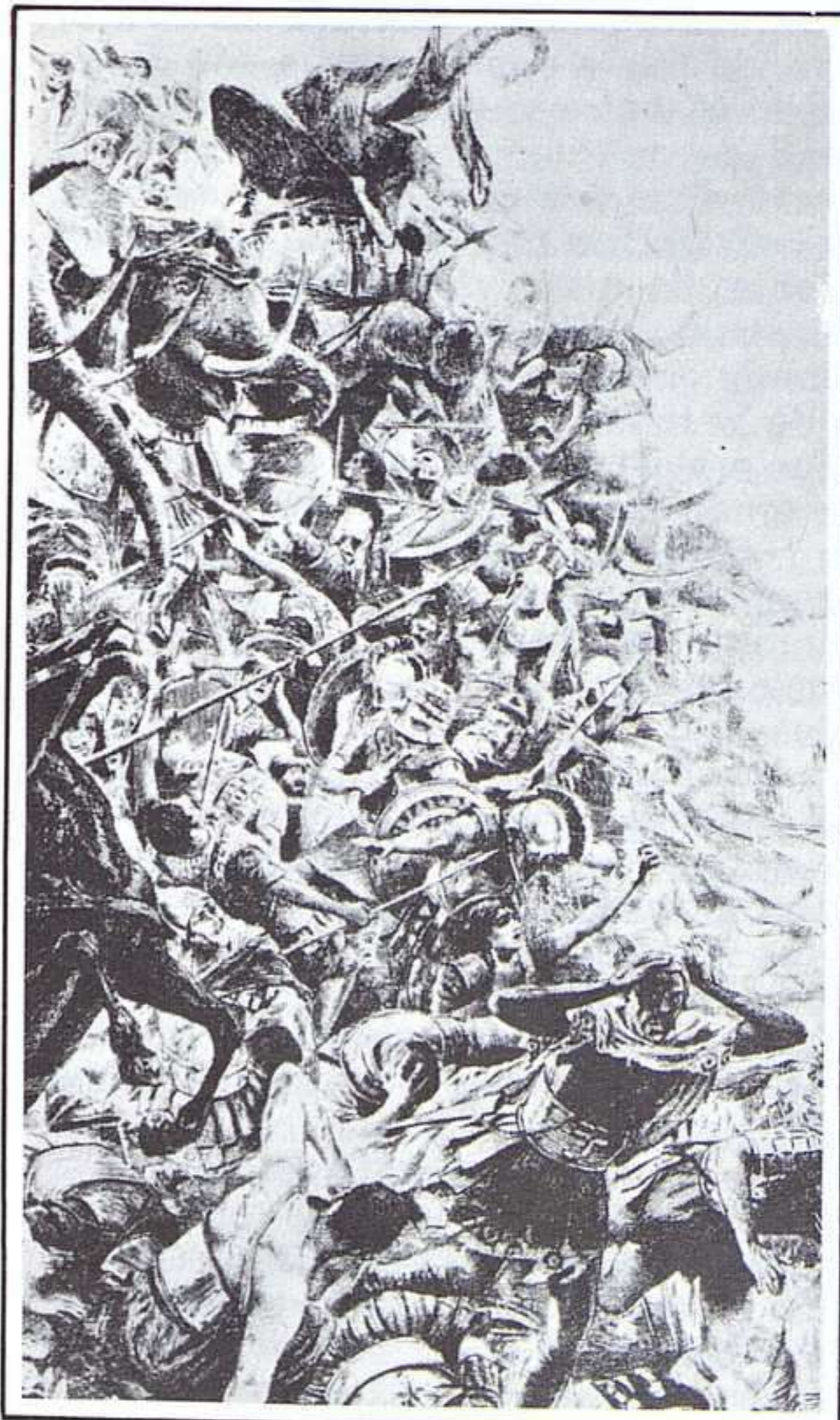
problemas; su trabajo terminado representa solamente el veinte o el veinticinco por ciento del total del libreto.

M. C.— ¿Ha dirigido usted música española?

Z. P.— Muy poca, por desgracia; sólo de dos autores: Falla y De Pablo.

M. C.— ¿Está usted familiarizado con la actividad musical española?

Z. P.— Es la primera vez que vengo a España y es difícil hablar de familiaridad. Espero que tendré más adelante oportunidad de profundizar mis conocimientos. Aparte de Luis de Pablo, conozco personalmente a Cristóbal Halfter, aprecio mucho su música. Conozco también algunos trabajos de Tomás Marco, cuyas partituras me han sido enviadas por la dirección del Ensemble Intercontemporain, la orquesta de cámara parisina que dirige Pierre Boulez; estas obras después no he podido dirigir las por problemas de calendario, de compromisos. Mi amigo Enrique García Asensio me ha hablado de jóvenes compositores españoles bien dotados. Creo que la música española contemporánea merecería estructuras adecuadas para ser ejecutada (por ejemplo, en forma de festival), y una divulgación (por ejemplo en el plano editorial), más eficaz. Recibo de la RAI, de Milán, muchas partituras



de editores alemanes, italianos, ingleses, franceses, checoslovacos, polacos, húngaros, etcétera, pero nunca me ha sucedido recibir una partitura editada en España.

M. C.— ¿Cuál es su opinión sobre la Orquesta de Radiotelevisión Española? Me gustaría que no me diera Vd. una respuesta evasiva o diplomática.

Z. P.— No hace falta ninguna evasión; he tenido una colaboración óptima de la Orquesta, con una obra difícilísima, como es la **Novena Sinfonía** de Mahler. Es una orquesta de nivel europeo, no hay duda. Hemos proyectado una colaboración para el año próximo, y yo volveré con gran placer.

M. C.— Finalmente, ¿qué es lo que usted piensa sobre el Teatro Real? Es una sala de conciertos o un teatro de ópera?

Z. P.— He encontrado inteligencia, afecto y sinceridad en Madrid. Ello me permite responder con igual franqueza. Debe usted comprender que lo que digo lo debo decir por seriedad profesional: me parece un escándalo que Madrid, capital de España, cuya estructura artística y literaria es admirable en todo el mundo, no tenga un teatro de ópera con estructuras fijas. España tiene grandísimos cantantes. He escuchado también a la Orquesta Nacional y a su Coro. Me dicen que también el Coro de Radiotelevisión es excelente: están presentes todas las bases musicales para crear un teatro de ópera, y también está el interés del público. ¿Cómo es que existe esta situación? Los responsables de la política cultural deberían decidirse y ocuparse del tema. Unas pocas personas con decisiones claras han cambiado en diez años la vida musical de París; creo que sería posible hacer esto también en Madrid. Mis amigos me dicen que Madrid tendría incluso necesidad urgente de tres estructuras: un gran teatro de la ópera, una sala de conciertos y un teatro tipo óperas de cámara. Creo yo también que esta demanda no es exagerada. Mientras tanto, volviendo al Teatro Real, es un bellissimo teatro. Como sala de conciertos, naturalmente, funciona, tiene una acústica óptima. Pero deberían en seguida reconstruir también las estructuras del escenario y alternar conciertos y óperas. He visto las estructuras del edificio de detrás del escenario y se trata de un trabajo de reconstrucción de tres o cuatro meses, si está bien proyectado. Para los conciertos, solamente hay que encontrar una solución móvil para el órgano. Detrás del órgano puede reconstruirse sin problemas toda la instalación técnica del escenario. Para las transmisiones televisivas de las óperas se puede crear un bellissimo ambiente. Durante los recitales teatrales, la Orquesta Nacional y la RTV, podrían hacer los ensayos en otra sala de ensayos, como, por ejemplo, sucede en la Scala, de Milán, o recientemente también en la Opera de París, donde he dirigido un concierto sinfónico hace dos semanas. Sería un gran beneficio para toda la actividad musical.



KAROL SZYMANOWSKI

Y LA MUSICA EUROPEA DEL SIGLO XX

Por Tadeusz Kaczynski

Hay un arte que, independientemente desde qué ángulo y por quién es percibido, es evaluado del mismo modo. Pero también hay un arte que desde distintos puntos de vista se presenta de modos muy diferentes. Un ejemplo de artista que creaba obras del primer género puede ser Dimitri Shostakovich, cuya música es interpretada en el mundo entero y recibida en todas partes del mismo modo. Un ejemplo de artista que representa el otro género de arte es Karol Szymanowski, cuya música es evaluada de manera diferente en distintos países. Su personalidad artística, vista desde la perspectiva polaca, tiene dimensiones gigantescas, dimensiones que no ha conseguido ningún otro compositor polaco del siglo XX. Su personalidad, considerada desde la perspectiva de Europa y del mundo, disminuye. No todos quienes determinan las cumbres musicales de nuestro siglo están dispuestos a conferirle a Szymanowski la categoría

alpina, dándole, no obstante, la categoría de *los Tatra* (por supuesto no porque compusiera *Harnasie*). Dicho sea de otra manera, este creador, llamado padre de la música moderna en Polonia, no ha sido incluido oficialmente en el círculo de aquellos que han sido reconocidos como padres de la música del siglo XX de Europa y del mundo.

Europa y el mundo no quieren reconocer *la paternidad* de Szymanowski y, desde su punto de vista, tienen razón, porque no dejó en el extranjero descendencia artística. Y el hecho de que ha tenido continuadores de su ideario musical y de su estilo en su propio país, no parece tener más que un significado local. Pero, ¿sigue teniendo importancia local también ahora, cuando las ramas del árbol plantado por Szymanowski crecieron tan lejos del huerto polaco y dieron tan abundante fruto?

Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki y, sobre todo, Henryk Mikołaj Górecki le debe mucho al autor de los *Mitos*, y el recientemente fallecido Tadeusz Baird se consideraba como discí-

pulo espiritual de Szymanowski. Europa y el mundo se interesan vivamente por la música de estos ilustres artistas, a los cuales se define con frecuencia como «*escuela polaca*». ¿Quizá de este interés se desprenderá la voluntad de buscar más profundamente, de conocer las raíces? El «Año Szymanowski» proclamado por la UNESCO con motivo del centésimo aniversario del nacimiento del compositor puede ser una magnífica oportunidad para ello.

Para aquellos que viven en el ámbito de la música de Szymanowski, a quienes esta música les es cercana y, a veces, incluso imprescindible, su genio es tan evidente que no requiere justificaciones. Penetrando en la oscura profundidad del Primer acto del *Rey Roger*, en el tejido centelleante de la parte orquestal del comienzo del *Concierto para violín*, en el cordialmente piadoso *Stabat Mater*, nos sometemos por entero al encanto de esta música, nos elevamos hacia un mundo más bello. Estas vivencias artísticas tan profundas e íntimas no se pueden transmitir a nadie,

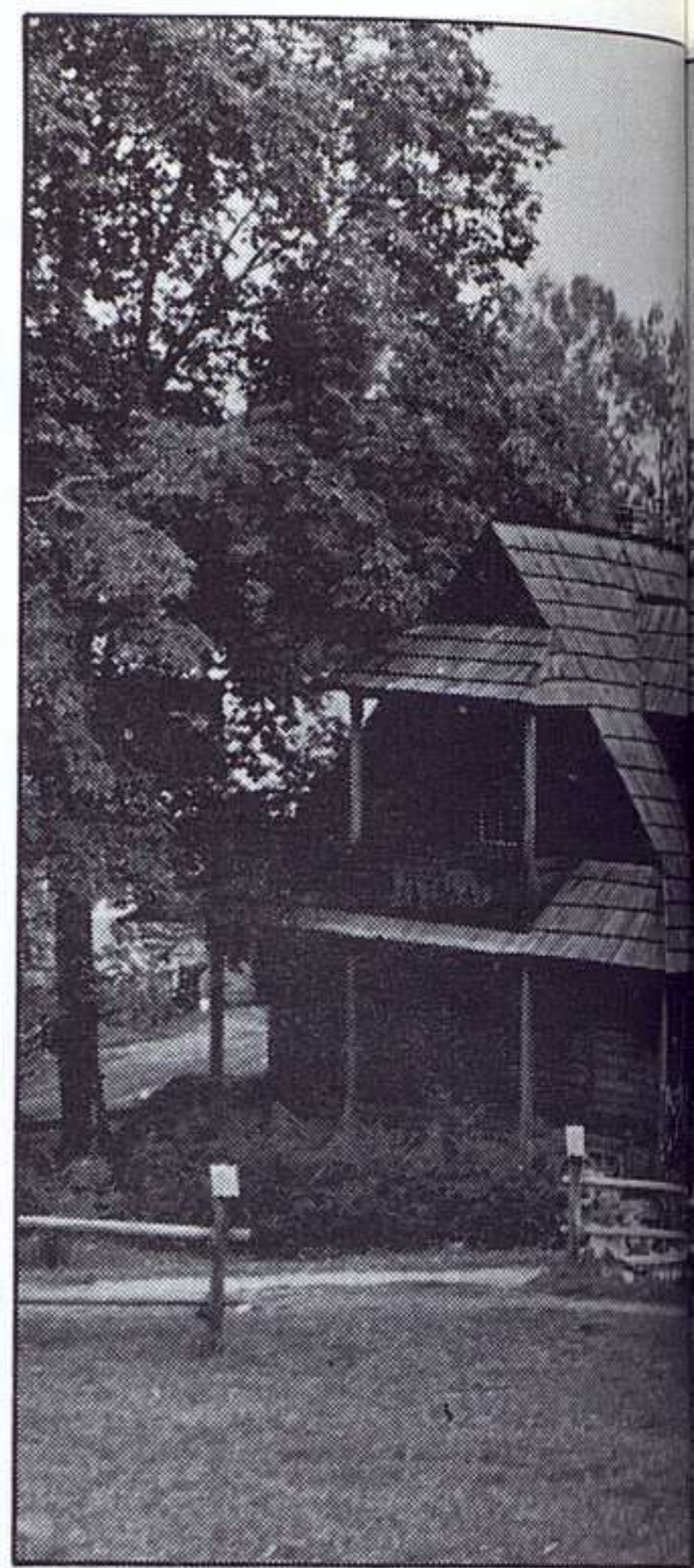
se puede tan sólo expresar la convicción de que otros reaccionarán de modo similar.

No menos evidente que esa gran emoción contenida en la obra de Szymanowski es su originalidad, tanto más fascinante por cuanto no es premeditada en una especulación intelectual, como ocurre en tantos otros compositores del siglo XX, sino espontánea, ya que brota de la interna personalidad artística del compositor. Szymanowski —al igual que todos los artistas— no estuvo liberado de la influencia de otros creadores, sobre todo, en los comienzos de su carrera. Pero estas influencias no tienen mayor importancia que las coloridas luces proyectadas sobre una fuente que da al cielo. Sólo un género de música «ajena» estigmatizó la obra de Szymanowski. Y hay que poner entre comillas tanto la palabra «ajena» como la de «estigma», porque Szymanowski bebió de esta fuente consciente y voluntariamente. Manifestó su enorme talento recurriendo al folklore de regiones de Polonia que hasta entonces no habían sido explotadas, como Kurpie y Podhale. Además de las estilizaciones individuales de la música popular de estas dos regiones, dio también en sus **Mazurcas** una síntesis sumamente original de dos folklores muy distintos: el de Mazovia y el montañés.

Hay muchas pruebas de la absoluta independencia de la música de Szymanowski de aquello que hubo antes y de lo que se producía junto a él. Rasgos de su poderosa personalidad ser perciben ya en las obras tempranas, y las maduras los contienen cada vez más. Es de extrañar que no todos lo vean así (o, más bien, oigan) y sigan planteando a los musicólogos siempre la misma pregunta: ¿qué aportó Szymanowski a la cultura musical de Europa?

Sobre este tema, se podría escribir una extensa obra científica. Pero también se puede responder muy brevemente: aportó su enorme personalidad, no copiada e irrepetible. Un elemento integral de esta personalidad es el tono nacional, del cual ha sido destilado el folklore y no sólo el folklore. Si reconocemos este tono como una novedad en la música polaca, es tanto más una novedad en la música europea que desconoce su fuente.

El drama de Szymanowski en tanto que artista era un desgarramiento interno como consecuencia de que en el país le era difícil entablar contacto con el medio musical y el público, porque fue *demasiado* adelantado en su obra, y, con respecto a la música europea de entonces, fue *demasiado* conservador. Vivía simultáneamente como en dos tiempos, o según dos relojes, el primero de los cuales —el polaco— adelantaba, y el segundo —el mundial— atrasaba. Educado en una época en la cual las capitales de la vida musical eran Viena, Berlín y Petersburgo, vivió su ocaso y el nacimiento de una nueva capital musical del mundo, en la que se convirtió París después de la primera guerra mundial. Szymanowski registró este cambio radical de la geo-



Sobre estas líneas, «Villa Atma», la casa de Szymanowski en Zakopane, hoy convertida en museo. Arriba a la izquierda, Szymanowski en 1922. Abajo, ceremonia del traslado de los restos de Szymanowski, que murió en Suiza, a la Iglesia «Na Skalce» en Cracovia, en 1937.

grafía de la Europa musical, pero no supo —y, desde luego, no necesitó— someterse a ello. Sin embargo, apreciando la necesidad de que el arte de la composición evolucione, a sus alumnos no los enviaba ni a Viena ni a Berlín, sino a París.

Los polacos no son expertos divulgadores de sus propios valores. Y, además, durante un tiempo prolongado, a lo largo de todo el siglo XIX, careciendo de su propio estado, no disponían de un aparato destinado a la propaganda. A estas dos causas se atribuye que en un tiempo oportuno no se ha divulgado debidamente la música de Stanislaw Moniuszko, que era, junto con Chopin, el compositor polaco más ilustre del siglo XIX. El período del florecimiento del talento de Szymanowski corresponde a los años de la primera guerra mundial y a los años de posguerra, cuando ya existía la Polonia independiente; por lo tanto, hay que excluir la segunda causa. Parece que también hay que excluir la primera, porque, en el período de la II República, Szymanowski fue (aunque no desde un comienzo) reconocido en el país como el más grande compositor y oficial-

mente apoyado, y, en el período de la Polonia Popular, su obra fue divulgada en el extranjero con gran dedicación por todas las orquestas en gira y, en particular, por la Filarmónica Nacional, dirigida por el entusiasta y excelente intérprete de su música, Witold Rowicki. Sin embargo, en el mundo se siguen ejecutando demasiado poco las obras del autor de **Rey Roger**, con una sola excepción, que es Inglaterra, donde algunos aficionados a su arte se empeñaron en grabar la obra casi completa de Szymanowski.

Las grabaciones —los discos en particular— constituyen en la actualidad el arma más poderosa en la divulgación de la música. Lo que no existe en los discos tampoco existe en la conciencia de los melómanos. Un proverbio polaco dice que «el corazón no lamenta lo que no ven los ojos»; ello es válido también en este caso, con la reserva de que se debería decir: «lo que no escuchan los oídos». Lamentablemente, en este aspecto nuestra divulgación de Szymanowski, tanto en el país como en el extranjero, es muy modesta. Se grabó un álbum con su música, pero la tirada era



SZYMANOWSKI: FECHAS DE UNA VIDA

3 DE OCTUBRE DE 1882

Karol Szymanowski nace en Tymowszówka, Ucrania, en los tiempos en los que el estado polaco no existía, habiendo sido dividido su territorio entre Rusia, Prusia y Austria. La casa de los Szymanowski (que formaban parte de la clase terrateniente medianamente acaudalada) a pesar de encontrarse lejos de los centros de la vida intelectual y artística, siempre abundó en novedades de la literatura polaca y mundial, de la poesía y la música, cuyo gran admirador y conocedor era el padre del compositor, Stanislaw Korwin-Szymanowski. De sus cinco hijos, tres se dedicaron a la música: Karol (compositor), Feliks (pianista y compositor) y Stanislaw (cantante); Zofia fue poetisa de talento, y Nula cultivó las artes plásticas. Karol empezó a estudiar música con su padre; luego, en Yelizavetgrado, estudió en la escuela de música de Gustaw Neuhaus. A los 13 años, Szymanowski tiene oportunidad de escuchar en Viena la música de Wagner lo que le impulsa a las primeras pruebas de composición e influye en su formación artística.

1901-1904

Llega a Varsovia para continuar sus estudios de modo más sistemático. Estudia armonía con Zawirski; Noskowski le enseña el contrapunto y la composición. La vida musical poco animada de Varsovia, el aislamiento de las principales corrientes y transformaciones en el arte europeo y la falta de apoyo en la creación nacional de aquel período hacen que Szymanowski, al igual que sus colegas, se dirija hacia grandes centros de Europa buscando unas condiciones más propicias para el libre desarrollo de su actividad artística.

1905

Grzegorz Fitelberg (compositor y director de orquesta) y los compositores Rózycki, Szeluto y Karol Szymanowski, bajo el mecenazgo del duque Lubomirski, crean la Sociedad Editorial de Compositores Polacos Jóvenes, con sede en Berlín, que tiene por objetivo promover la nueva música

polaca a través de publicaciones y conciertos. El grupo llamado «La Joven Polonia musical», poco coherente desde el punto de vista de su ideario artístico, actuó cerca de seis años, desde el primer concierto organizado en Varsovia el 6 de febrero de 1906. Su actividad artística la desarrollaba en Varsovia, Lvov, Cracovia, Berlín, Leipzig, Viena y Dresde, siendo apoyada por los pianistas Rubinstein y Neuhaus y el violinista Kochanski. Las primeras obras de Szymanowski para piano (**Preludios, Op. 1; Estudios Op. 4**) revelan un parentesco estilístico con la música de Chopin, Schumann y Skriabin, y sus canciones se caracterizan por una expresión propia del romanticismo tardío.

1909-1911

Surgen obras grandes y maduras, como la **Obertura Concertante para orquesta, Op. 12**; la **Segunda Sinfonía, Op. 19**; la **Segunda Sonata para piano, Op. 21**. El nombre del compositor aparece en los afiches en las grandes ciudades de Alemania y en Londres. Szymanowski hace unos breves viajes a Italia y Sicilia; pasa mucho tiempo en Viena. Escribe: **Canciones Op. 13, 17, 22**, con letra de poetas alemanes.

1912

La interpretación de la **Segunda Sinfonía** y de la **Segunda Sonata** para piano es acogida en Viena con enorme aplauso. La Universal Edition propone a Szymanowski un contrato de diez años.

1913

Compone la ópera **Hagith**, con libreto de F. Dormann. A Szymanowski le causan gran impresión los espectáculos de **El Pájaro de fuego** y **Petruchka**, de Stravinski, interpretados por el ballet de Diaghilev.

1914

Szymanowski hace un largo viaje al Sur de Italia, a Sicilia y el Norte de Africa (Argel, Constantina, Biskra, Túnez). El contacto directo con la cultura antigua, árabe y del cristianismo temprano es un estímulo fuerte que transforma sus ideas estéticas, creando una poética y un lenguaje musical nuevos. Surgen los **Cantos de Amor de Hafiz, Op. 26**. A su regreso de Italia, en Londres, conoce a Stravinski.

1915-1916

Szymanowski vive en la propiedad de sus padres, Tymoszwówka (a excepción de los meses de invierno, que pasa en Kiev, y unas cortas estancias en San Petersburgo y Moscú). Estudia intensamente la historia y la cultura de la antigüedad, del Islam, de la Roma antigua y del cristianismo temprano;

tan pequeña que desapareció inmediatamente de las tiendas.

A pesar de los fracasos habidos hasta ahora en el campo de batalla por la introducción de la música de Szymanowski en el repertorio fijo de las salas de conciertos y los teatros de ópera del mundo, parece que en la actualidad las oportunidades para realizarlo son grandes. Sólo en pequeño grado se puede vincularlas con las solemnidades del «Año Szymanowski», porque, por lo regular, tales fiestas se apagan con la misma rapidez con que destellan. Estas oportunidades se deben en grado mucho mayor a la transformación que en la actualidad se está operando en el mundo en los criterios de la evaluación del arte. Hasta ahora, entre los profesionales del arte prevalecía el criterio histórico-científico que colocaba en el primer lugar la pregunta: ¿Cuándo surgió la obra analizada y cómo es su relación con respecto a otras obras surgidas en la misma época, antes y después? Ahora comienza a abrirse camino el criterio estético-emocional que, en vez de preguntar por los acondicionamientos históricos de la obra, se interesa sobre todo por la obra como tal y por la fuerza de su atracción.

En los últimos años, se comenzó a descubrir, ejecutar y grabar en discos las obras olvidadas de compositores conocidos y también obras olvidadas de compositores postergados y poco apreciados hasta ahora. Algunas de estas obras resultaron ser descubrimientos equiparables a sensacionales excavaciones arqueológicas. Es muy probable que en el marco de esa arqueología musical, finalmente, será descubierta en su plenitud y presentada al mundo la obra de Karol Szymanowski, que lo merece desde hace mucho tiempo.

lee obras de Platón, Leonardo de Vinci, *Philosophie de l'art*, de Taine y *Los cuadros de Italia*, de P. Muratov. En esos dos años de inspiraciones intensas y de agitada actividad creadora, da comienzo a las obras muy coherentes estilísticamente. En aquel período compone, entre otras, la **Tercera Sinfonía**, «El Canto de la Noche», Op. 27, con letra de un poeta persa del siglo XII; el **Primer Concierto para violín**, Op. 35; **Tres poemas para violín y piano**, «Mitos», Op. 30; el **Nocturno y la Tarantela**, Op. 28; los ciclos para piano: «Metopas», Op. 29; «Máscaras», Op. 34; la **Tercera Sonata para piano**; los «Cantos de Amor de Hafiz», y **Cuatro Canciones con letra de Rabindranath Tagore**.

1917-1919

Después de ser derribada la mansión de Tymoszwówka, en otoño de 1917 (la Revolución de Octubre), los Szymanowski se trasladan a Yelizavetgrado. Nace la **Tercera Sonata para piano**, Op. 36; el **Primer Cuarteto para violín**, Op. 37, y los **Cantos de un almuecín loco**, Op. 42. Entre 1918 y 1919, Szymanowski escribe la novela **Efebos**, en la que trata el enigma del amor y del erotismo, que considera como el más esencial. Del manuscrito de la novela, que fue quemado en 1939 en Varsovia, se conservaron sólo algunos fragmentos. Al final de 1919, se traslada, junto con su familia, a Polonia donde, después de una breve estancia en Bydgoszcz, se instala en Varsovia.

1920-1921

Compone el ballet pantomímico **Mandrágora**. Szymanowski continúa el trabajo sobre la ópera en tres actos **El rey Roger**, comenzada en 1918 e inspirada en los recuerdos de Sicilia (el libreto fue escrito por el mismo compositor junto con Jaroslaw Iwaszkiewicz). Dos veces viaja, junto con Kochanski y Rubinstein, a los Estados Unidos, vía Londres. Sus conciertos son acogidos con los halagos de la crítica y el aplauso del público. La recuperación de la independencia por Polonia estimula a Szymanowski a desplegar una actividad llena de responsabilidad por los destinos de la música polaca. Lo que desea es la libertad y la tolerancia artística, aspira asimismo a perfeccionar sus capacidades de compositor, a cultivar las mejores tradiciones nacionales. Lucha por ello en numerosos artículos, lo expresa en muchas declaraciones y polémicas a partir de 1920. Un mundo nuevo de sonidos lo encontramos en **Slopiewnie**, canciones para voz y piano con letra de Julian Tuwim. Es una prueba de su gran dedicación artística a la causa de la conformación del estilo nacional.

1922-1926

A partir de 1922, suele pasar mucho tiempo en Zakopane, bajo una fuerte influencia de la música folklórica de los Tatra. Aquí nace la idea del ballet **Harnasie**

(compuesto en los años 1923-1931). La música folklórica montañesa le inspira también para crear las **Mazurcas** y el **Segundo Cuarteto para violín**. La fuente de inspiración para componer las **Canciones de Kurpie** es la música popular de esa región. El oratorio **Stábat Mater** es la continuación de la línea trazada por **Slopiewnie**. Sigue creciendo la fama de Szymanowski en Polonia y en el extranjero. El compositor pasa mucho tiempo en París. Muchos eminentes virtuosos y directores de orquesta (como Rubinstein, Smeternin, Horszowski, Koussewitzky, Rodzinski, Stokowski, Heifetz, Menuhin, Fitelberg, Kochanski) incluyen obras de Szymanowski en su repertorio y las ejecutan en los escenarios de París, Londres, Viena, Trieste, Salzburgo, Moscú, Berlín, Nueva York, Filadelfia y Chicago. La ópera **Hagith**, después de su estreno en Varsovia (1922), fue representada en Darmstadt (1923). Apenas dos años después del estreno polaco de la ópera **El Rey Roger**, ésta fue presentada al público de Duisburgo. Szymanowski es galardonado con muchas y muy altas distinciones, es admitido en varias asociaciones internacionales.

1927-1930

Entre dos proposiciones de ocupar el cargo de director del Conservatorio de El Cairo y de Varsovia opta por la oferta varsovia. Lucha por una forma nueva de la escuela, por los modernos métodos de instrucción profesional y educación musical. Dedicándose por entero al trabajo en el Conservatorio, no tiene tiempo para componer (de aquel período data sólo el **Cuarteto para violín**, Op. 54). Está gravemente enfermo. En 1930 se ve obligado a renunciar a sus deberes para pasar casi un año en un sanatorio suizo, en Davos. Allí escribe un ensayo muy interesante: **El papel educativo de la cultura musical en la sociedad**.

1930-1931

Szymanowski recibe la dignidad de rector de la Academia de Música, que en 1930 sustituyó al Conservatorio. La Universidad Jaguelónica de Cracovia le concede el título de «doctor honoris causa»; llega a ser miembro honorífico de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (al lado de Richard Strauss, Manuel de Falla, Maurice Ravel, Igor Stravinski, Béla Bartók). El efecto de su animada actividad creadora de ese período son dos obras para orquesta, coro y solistas: **Veni Creator** y la **Letanía a la Virgen María**. En Zakopane alquila el chalet «Atma».

1932

Se retira de la Academia de Música. Termina el ballet **Harnasie**, inspirado en la música de los montañeses de los Tatra. Careciendo de una fuente de ingresos fijos, se decide actuar como pianista e intérprete de sus obras. Compone la **Cuarta Sinfonía**

Concertante, para piano y orquesta. Poco después, escribe su última obra grande, el **Segundo Concierto para violín**, Op. 61 y **Doce Canciones de Kurpie**, para voz y piano. El ballet **Harnasie** es estrenado en Praga.

1933-1934

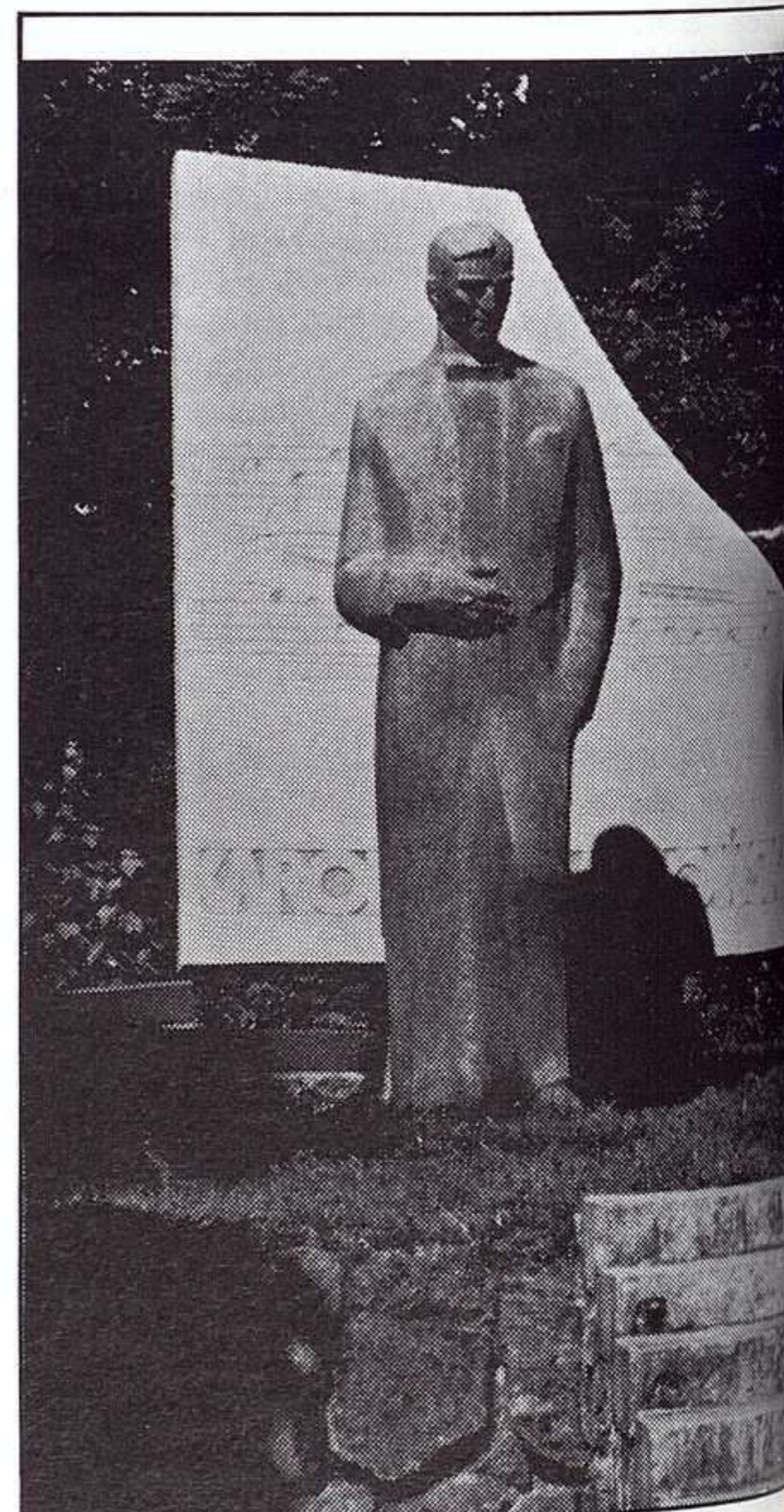
Ante graves dificultades financieras, Szymanowski da conciertos en todos los mayores centros de la vida musical de Europa. Ya no tiene tiempo ni fuerzas para componer. En 1934, surgen sus últimas composiciones: **Dos Mazurcas**, Op. 62.

1935

Exito enorme del ballet **Harnasie**, representado en la Opera de Praga.

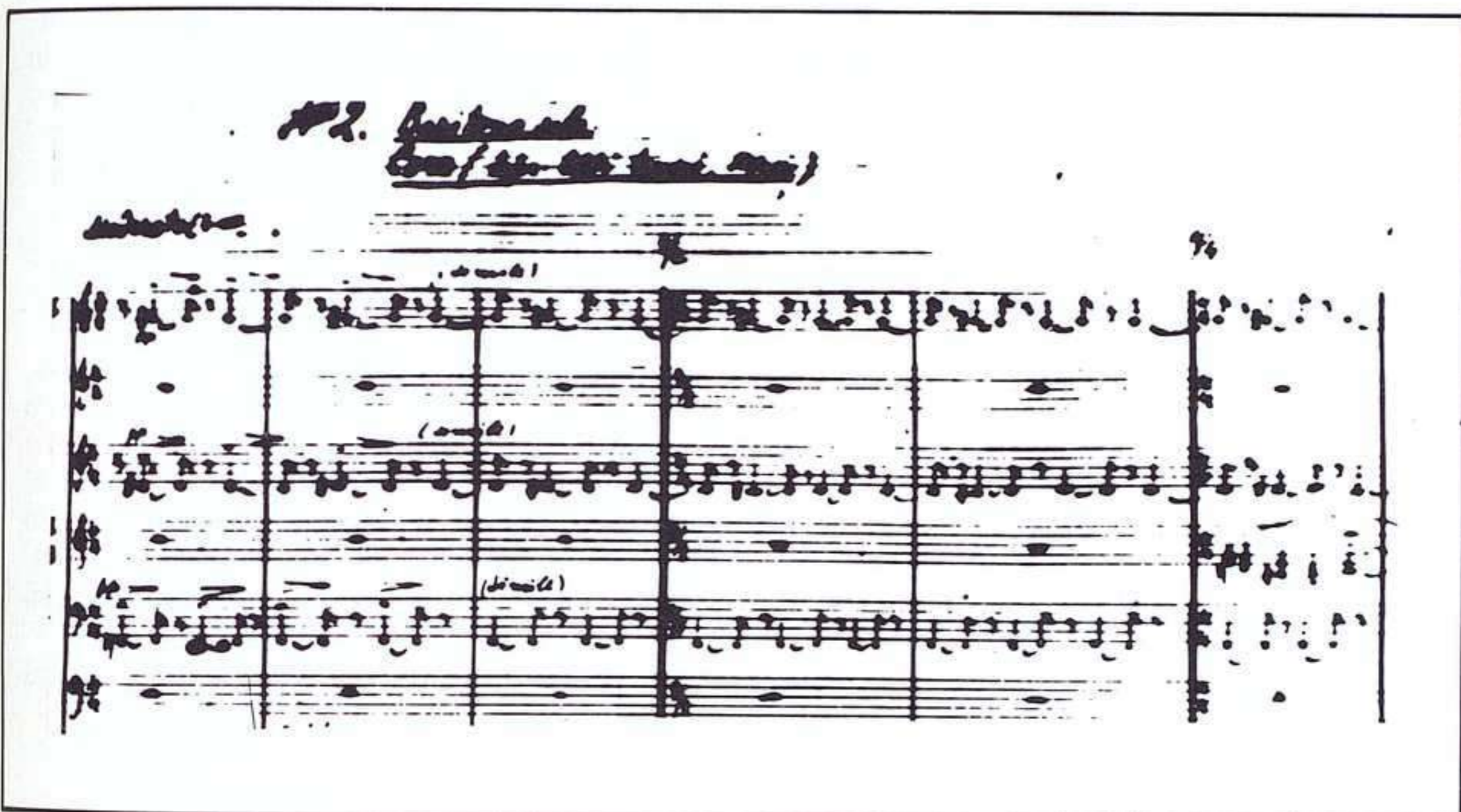
1936

Acogida ovacional de **Harnasie** por el público y la crítica de París. Se agrava rápidamente el estado de salud del compositor que requiere un tratamiento de sanatorio en el sur de Europa. Sus modestas posibilidades financieras le permiten apenas cubrir su estancia en el hotel, sin ninguna asistencia médica. Karol Szymanowski muere en Lausana el 29 de marzo de 1937.





Junto a estas líneas, Szymanowski a los 15 años. Bajo estas líneas, partitura autógrafa del «Stabat Mater», obra compuesta para dos voces solistas, coral mixta y orquesta. Abajo a la izquierda, monumento del músico en Slupsk, al norte de Polonia, esculpido por Stanislaw Horno-Poplowski. Abajo a la derecha, cartel anunciador de un concierto en el Conservatorio de Varsovia organizado para los soldados, tras la independencia de Polonia, en 1922.



SZYMANOVSKI, SEGUN RUBINSTEIN

Por Zdzislaw Sierpinski *

Cerca del centro de Ginebra (Suiza), hay una calle lateral sumamente tranquila. El bullicio y el irritante ajeteo de la ciudad no llegan hasta aquí. Subimos a un primer piso donde en un apartamento —muy modesto en comparación con las conocidas residencias de Nueva York y de París— nos encontramos con el famoso pianista. Arturo Rubinstein se encuentra recostado en su sofá. Tiene un aspecto mucho más joven de lo que se podría esperar sabiendo que ha cumplido ya 96 años. Y no han sido años de vida sosegada. Otro organismo no habría resistido tanto. Pero ocurre que Arturo Rubinstein tiene una naturaleza indestructible. Los que lo conocieron cuando estuvo en su mayor esplendor pueden pensar que ya está muy viejo, pero en cuanto empieza a hablar, todos pueden convencerse de que es una mente con extraordinaria vida y de excelente memoria. Es un ser que siente tremenda simpatía por sus semejantes.

ZDZISLAW SIERPINSKI.—Maestro, nos gustaría que nos hablase de un personaje al que le unieron lazos profesionales, artísticos y de amistad...

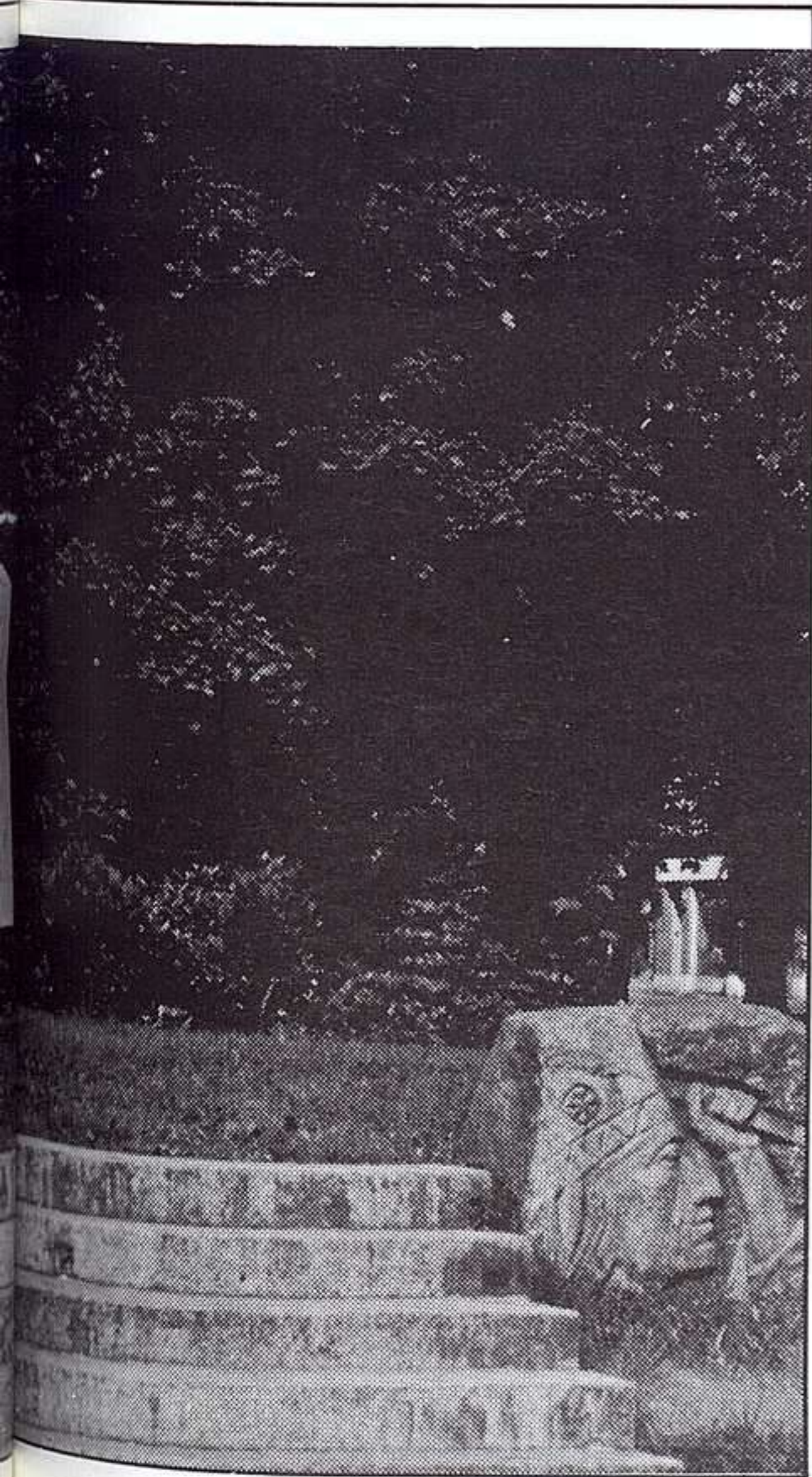
ARTURO RUBINSTEIN.—¿A quién se refiere?

Z. S.—A Karol Szymanowski. ¿Lo recuerda?

A. R.—Por supuesto. Años enteros tuvimos muchas cosas comunes.

Z. S.—¿Cómo se conocieron? ¿Dónde se encontraron?

A. R.—Nos conocimos en 1904. Yo visité Zakopane, invitado por unos amigos que me habían dicho que era una estación de montaña preciosa. Me dijeron que allí podría descansar y trabajar a mis anchas. Efectivamente, fuimos a parar a una casa preciosa, emplazada en un bosque. En uno de los salones había un excelente piano. Los dormitorios estaban arriba y, por consiguiente, podía hacer mis ejercicios de piano por la noche sin molestar a los demás inquilinos. Una noche vi que delante de la casa había un individuo de aspecto bastante detestable. Eran las dos o las tres de la madrugada... Me asusté porque aquel individuo tenía pinta de bandido. Llevaba una capa sobrecogedora y estaba tan cerca que, en realidad, bastaba que diese un paso para que se encontrara en mi habitación. Pero él seguía allí parado, sin moverse... Cerré bien las puertas y



SALA KONSERWATORJUM

(Ul. Okólnik No 1)

W Sobotę d. 24-go Stycznia 1920 r. o godz. 7-oj wiecz.

KONCERT KOMPOZYTORSKI KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Udział w koncercie wezmą:

Stanisława SZYMANOWSKA (sopran)
Paweł KOCHAŃSKI (skrzypce)

Przy fortepianie: **Karol SZYMANOWSKI**
Feliks SZYMANOWSKI

PROGRAM:

Część I.

1. Preludium „Sąpki” F-moll (1897)
 - a) D-dur
 - b) A-dur
 - c) F-moll (1897) (Tętno serca)
 (skrzypce i fortepiano) wyk. P. Kochański i F. Szymanowski

2. Pieśń
 - a) Z cyklu „Sąpki” op. 20
 - b) Preludium
 - c) Tętno serca
 - d) Tętno serca
 Z cyklu „Sąpki” op. 20
 - a) Tętno serca
 - b) Tętno serca
 - c) Tętno serca

3. „Sąpki” op. 20
 - a) Sądzi Arcaży
 - b) Nocny
 - c) Błyski i Pół
 edyp. St. Szymanowski

Część II.

4. Pieśń

las ventanas y me fui a dormir. Puede figurarse cuán grande fue mi sorpresa cuando al levantarme por la mañana vi que aquella figura seguía donde estaba sin moverse. Parecía una estatua. Me armé de valor — sintiendo que mis amigos estaban cerca— y grité fuerte: «Oiga, ¿qué quiere, qué hace ahí?» «¿Yo? —tenía una voz agradable—. Yo soy violinista, me encanta la música y me gusta escuchar cómo usted se ejercita. Para mí existe sólo la música. Tengo un amigo que es compositor y que para mí es un artista genial. Me parece que deberían conocerse.» «Pues venga mañana a la hora del té y traiga alguna pieza de su amigo para que pueda verla». Se fue. Al día siguiente volvió con unas partituras... Se trataba de algunas de las primeras composiciones de Karol Szymanowski que ya habían sido publicadas por Piwarski en Cracovia. Empecé a leerlas y, poco a poco, me convertí en presa del más auténtico entusiasmo. Efectivamente, Szymanowski era genial, aunque se advertía una leve influencia de Scriabin. No obstante, su originalidad era indiscutible... Cuando terminé de tocar la pieza me enteré que Karol —que entonces estaba sufriendo enormemente por la muerte de su padre— se encontraba en Bayreuth, a donde le había enviado su familia para que en el festival de música de Wagner calmase sus nervios. Entonces le escribí a Szymanowski la única carta entusiasta que he mandado en mi vida a un compositor. Terminé la carta —en la que con palabras elogiosas le hablé de su composición— diciéndole que me sentiría sumamente feliz de poderme encontrar con él en Zakopane... Poco después, recibí la respuesta todavía mandada desde Bayreuth: «*Dentro de tres días estaré en Zakopane*». Sentí una alegría extraordinaria. Nos enteramos a qué hora iba a llegar el tren y fuimos todos a la estación a esperarle. De uno de los vagones se apeó un joven estupendamente vestido, como un diplomático y no como un artista. Era elegantísimo y guapísimo... Yo me lancé sobre él y lo abracé. Szymanowski aceptó gustosamente la invitación para desayunar juntos, con mis amigos. Pero yo me fijé que sentía indiferencia por toda aquella gente. Luego me dijo a media voz: «*Le invito a que nos vayamos a la cafetería. Allí me espera mi mejor amigo, Stanislaw Witkiewicz. Lo llamamos «Witkacy». Estará encantado de conocerle porque le gusta muchísimo la música y ha oído hablar mucho de usted*». Yo me deshice de los acompañantes que tenía y me fui con Szymanowski a la cafetería donde estaba Witkiewicz. Nos hicimos los tres muy amigos y, desde entonces, siempre andábamos juntos. Yo tocaba para ellos y Witkacy nos pintaba (era un artista multitudinario, ya que pintaba, escribía y hasta hacía teatro). Nos pasábamos el día entero juntos. También se unía a nosotros aquel *bandido* de la capa, Bronislaw Gromadzki, el que me asustó por la noche y luego me presentó Szymanowski... Eran tiempos maravillosos, tiempos de



juventud y de amistad, tiempos de adoración mutua...

Z. S.—Luego, se produjo un nuevo encuentro cuando Szymanowski le invitó a usted a pasar una temporada en su finca de Tymoszwowka.

A. R.—Sí, pero tengo que contarle aún cómo nos despedimos en Zakopane. El, Karol, se marchaba a Tymoszwowka. Yo iba a pasar por Cracovia y con muchísimo nerviosismo, ya que tenía prevista mi primera actuación en París. Hasta Cracovia fuimos juntos, pero allí teníamos que separarnos y yo, emocionado por la despedida y por las perspectivas de mi actuación en París, me eché a llorar. El —con la ternura de una madre— me tapaba con un... periódico porque en el vagón hacía frío. Era muy complaciente y muy protector. Él pensaba que con aquel periódico yo tendría menos frío. Por la mañana, nos despedimos, ya en Cracovia, como si hubiésemos sido amigos durante toda la vida...

Z. S.—¿Y cuándo fue usted a la finca de los Szymanowski?

A. R.—Karol me invitó posteriormente, durante un encuentro en Varsovia. En la finca de los Szymanowski estuve dos veranos, que fueron los más felices de mi vida. Aquellos fueron unos tiempos maravillosos... Solía visitar la finca también Jaroslaw Iwaszkiewicz (un escritor polaco de notable realce nacional —n.t.—) que entonces era un mocoso. Solíamos tocar con Karol, juntos, los **Cuartetos** de Beethoven. El me enseñó todos los esquemas que tenía de sus obras proyectadas. En Tymoszwowka, Karol se convirtió en el mejor amigo de toda mi vida. Allí toqué la **Sonata número 2**, que Karol me dedicó, a pesar de que antes se la había dedicado ya a la señora Davidov, que era sobrina de Tchaikovski. Y puedo jactarme de haber dormido en la cama en que durmió Tchaikovski, ya que cuando visitábamos a la señora Davidov y nos quedábamos en su casa, a mí me tocaba aquella histórica cama. Pero volviendo a Tymoszwowka. Allí también solía estar el hermano de Karol, Feliks, que también era pianista. Y lo cómico es que la madre de ellos pensaba que el verdadero artista era Feliks. La madre pensaba que era un genio y subestimaba el talento de Karol... Podría hablarle horas enteras de Tymoszwowka, de nuestros conciertos, de cómo nos pasábamos el día tomando el sol o bañándonos y, sobre todo, viviendo

con una libertad que luego jamás recuperé en mi vida. Luego siempre me sentí atropellado por las múltiples obligaciones y compromisos que tenía: artísticos, familiares, etc...

S. Z.—Bueno, pero usted volvió a encontrarse más tarde con Karol Szymanowski e, incluso, actuaciones conjuntas en muchos sitios. ¿Tocó también sus obras?

A. R.—¡Desde luego! Al terminar la I Guerra Mundial, lo invitamos Pawel Kochanski y yo para que visitase Norteamérica. Pasamos el tiempo Karol, Pawel y yo tocando y visitando lugares. Fue en aquella ocasión cuando Szymanowski oyó interpretada su música. La dirigió el famoso maestro Pierre Monteux. Me refiero a su **Segunda Sinfonía**. Se trataba de un francés que estaba dirigiendo música polaca en Nueva York, y, para colmo, el compositor de la música, Szymanowski la estaba oyendo ejecutar por primera vez en público.

S. Z.—Bueno, también gracias a usted, Karol Szymanowski pudo conocer, en Londres, a Igor Stravinski.

A. R.—Sí y aquello fue muy cómico, porque Stravinski no sabía que yo era pianista. Se puso a despotricar contra los pianistas y a convencernos de que el piano debía ser un simple instrumento de percusión. Yo no dije nada. Un día, invité a Stravinski a desayunar en casa de los señores Dreper y allí estaban también Szymanowski y Kochanski. Todos estaban fascinados con Stravinski porque conocían ya su música. Precisamente, en aquel encuentro Karol me descubrió ante Stravinski diciéndole que yo era pianista y que en mis manos el piano *cantaba*. Nos hicimos incluso entonces una foto en la que estamos los tres en Londres...

S. Z.—Usted ha tocado mucho la música de Szymanowski y la conoce bien. ¿Qué opinión profesional le merece?

A. R.—La música de Szymanowski es de un valor fenomenal. Ahora la están descubriendo con todas sus maravillas. Por ejemplo, la ópera **El rey Roger** tiene unas partes para coro estupendas. El **Stabat Mater** es un poema maravilloso y su **Sinfonía de concierto**... Tuve una pelea tremenda por ella con Georges Szell, de Cleveland. Me dijo en un ensayo de la **Cuarta**, que estábamos haciendo con la orquesta local, que era una música bonita, pero, desde el punto de vista orquestal, tan recargada que era difícil de descifrar. ¡Llegó a decir que sería positivo depurarla! Yo me enfurecí de tal manera que poco faltó para que les dejase plantados y cancelase la actuación... La música de Karol puede gustar o no, pero es tan perfecta que hay que respetarla. Bueno, pero ya está bien... Yo soy un hablador empedernido y estoy hablando ahora hasta por los codos.

NOTA:

* Zdzislaw Sierpinski es crítico de música del diario *Zycie Warszawy*, de Varsovia.

CELLINI DE ROLEX

“Benvenuto Cellini es el orgullo de nuestra profesión y todos nosotros debemos inclinarnos ante su obra y ante su persona.” Estas fueron las palabras que los joyeros Gaio y Raffaello de Moro dedicaron a Benvenuto Cellini.



EL RENACIMIENTO FUE SIN DUDA EL PERIODO MAS esplendoroso de la historia para el arte, el talento y la imaginación. Un artista que en esa época recibiera un homenaje semejante debía ser sin duda excepcional. Y Benvenuto Cellini lo era. Un extraordinario escultor y orfebre. Perfeccionó nuevos métodos de grabado y gozó de la protección de nobles, validos e incluso de otros artistas, por su innata habilidad para fundir metales y engastar piedras preciosas.

En Rolex decidimos rendir homenaje a un hombre cuya filosofía era tan semejante a la nuestra, ya que únicamente su nombre podía reflejar la belleza de nuestras propias obras de arte y la atención que ponemos en cada detalle.

La Colección Cellini de relojes.
De Rolex de Ginebra.




ROLEX
Cellini

KAZUO OONO: HOMENAJE A ANTONIA MERCE

Bajo el nombre del «Grec-82», el Ayuntamiento de Barcelona ha ofrecido, del 25 de junio al 1 de septiembre, un extenso programa de espectáculos, recitales y conciertos al aire libre entre los que hemos tenido ocasión de presenciar espectáculos de danza de elevada categoría.

En el teatro al aire libre de la Casa de la Caritat, los días 28, 29 y 30 de junio y 2, 3 y 4 de julio, asistimos a la actuación de Kazuo Oono, un japonés de 75 años, que es un mito dentro de la moderna danza japonesa. Este gran bailarín fue hasta los 21 años profesor de gimnasia en una escuela femenina y después de ver bailar a Antonia Mercé «La Argentina», en Tokio 1928, se dedicó de lleno a la danza, estudiando en Japón y en Alemania.

Kazuo Oono presentó «Homenaje a La Argentina» (en el programa de mano figuraba como «Homenaje a La Argentinita» debido seguramente a un malentendido), junto a unos números de su otro programa, «Mi madre», fusionando los dos espectáculos en uno.

Una actuación, el sólo como intérprete, de una belleza indiscutible, unas grabaciones de acompañamiento musical que abarcaban desde arias de ópera interpretadas por María Callas hasta piezas con castañuelas tocadas por la misma «Argentina», un equipo de luces que subrayaba la figura quebradiza de este gran actor, convirtiéndole a los ojos del espectador casi en un espectro, y un estudiado vestuario acertadísimo, hicieron de este espectáculo un acontecimiento insuperable.

Este homenaje que Kazuo Oono rinde a «La Argentina», es solamente esto: hacer pública la admiración de un gran artista hacia otra gran artista. La fascinación que produjo a este gran maestro la actuación de Antonia Mercé, le ha llevado a hacernos partícipes de sus sentimientos, que, transcritos a la escena, se convierten casi en un ritual, en una ceremonia donde se mezclan la plástica, el espíritu y el recuerdo. En ningún momento trata de mostrar al público un trabajo de imitación, pero sí, de hacer revivir, con sus movimientos y gestos, la esencia de la actriz que él sublimiza.



Este septuagenario bailarín, con su tez blanca, su pelo lacio y su exquisita sensibilidad, sólo, desde el escenario, con un sinfín de matices, nos empequeñecía envolviéndonos de una tal carga emotiva que desbordaba el límite de lo

natural, enmudeciéndonos durante toda su actuación, incluso, casi al final del espectáculo, en el que un exceso de aplausos nos hubiese despertado unos momentos mágicos que no quisiéramos borrar.—BERTA VALLRIBERA.



Foto: Barceló

PILOBOLUS DANCE THEATRE

Imaginación, originalidad y una técnica fuera de lo común podrían ser, entre otras, algunas de las características que definirían a Pilobolus Dance Theatre.

El nombre de Pilobolus proviene del de un microorganismo monocelular de máxima vitalidad, que, amante de la luz, se contorsiona, pliega y erige en su búsqueda, con movimientos imprevisibles y adoptando las formas más diversas.

En el verano del 68, y partiendo de este punto, un estudiante de biología: Jonathan Wolken, junto con Moses Pendleton, estudiante de literatura inglesa, ambos de la Universidad de Dartmouth, en Nueva Inglaterra (EE.UU), los dos, excelentes deportistas, empezaron a explorar las infinitas posibilidades expresivas, plásticas y dinámicas del cuerpo humano, entendido como material dúctil, elástico y cambiante, fuera de todos los esquemas establecidos.

Pronto se unieron a ellos Robert Bar-

nett, Lee Harris y, más tarde, Michael Tracy (el único de los cuales pudimos ver en el Teatre Grec). Juntos, empezaron a frecuentar los cursos de Alison Chase, quien, aunque provenía de la danza clásica —donde obtuvo una mención honorífica—, no enseñaba técnicas académicas, sino composición e improvisación coreográficas abiertas a todos. Entraron entonces a formar parte del grupo dos mujeres: Marta Clarke, bailarina de contemporáneo, y la propia Chase, quien constituyó el catalizador del grupo, marcando así el inicio de un trabajo más coherente, articulado y con gran vivacidad de dialéctica interna. Fue decisivo para ellos el convivir juntos en una factoría de Vermont, para profundizar y entender el sentido de su trabajo. Empezaron a exhibirse cuando fueron invitados por Giancarlo Menotti al Festival de Spoleto de 1976, mientras iban clasificando su propia línea estética, técnica y dramaturgía.

La misma Alison Chase nos aclara: «*Pilobolus es una manera de trabajar, más que un estilo. Hay sin embargo una tendencia a quedar fuera de la danza pura. No porque ninguno de nosotros no pueda realizar movimientos puros, sino porque nuestra danza tiende a desarrollar un lenguaje nuevo.*»

En el programa que presentaron en Barcelona no faltaba ninguno de los elementos básicos de un buen espectáculo. Pilobolus emociona por la belleza plástica de sus coreografías, impresiona por el perfecto dominio de una técnica, que, sin un origen preciso, posee toda la fuerza de convicción de la danza, la pantomima y el teatro. La versatilidad de que hacen alarde los seis componentes del grupo en su búsqueda plástica o dinámica, salpicada en ocasiones de humorismo, de ternura o del más variado simbolismo, es fundamentalmente una búsqueda pura en un arte teatral que se lleva a cabo con el movimiento del cuerpo.

Pilobolus Dance Theatre, con su enorme vitalidad, viene a decirnos que la danza no tiene límites ni responde solamente a ciertos esquemas. Así lo entendieron las dos mil personas que, día tras día, llenaban por completo el hemiciclo del Teatre Grec en Barcelona y que despidieron enardecidas a este joven grupo americano.—ROMI MONTANE.

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**

EL NUEVO BEOLAB 6000 ES COMO SUS OIDOS. SOFISTICADO PERO FACIL DE UTILIZAR



Sus oídos han sido el gran reto para los investigadores de Bang & Olufsen a la hora de conseguir una auténtica reproducción sonora.

A la vez, nuestros sistemas musicales han sido diseñados para apreciar la música de forma que la tecnología nunca se interponga entre Ud. y el placer de la escucha. Es por esto que nuestro sistema musical completo Beolab 6000 le proporciona un acceso directo a la música y le permite emplear tecnología altamente sofisticada con sólo tocar un botón, tan fácilmente como cuando emplea sus oídos.

La extraordinaria calidad de reproducción musical es todo lo que puede decirse del Beolab 6000. Su imagen sonora está más cerca de la realidad que en el equipo hi-fi más serio.

UNA SINFONIA PARA UN DEDO

Pensamos que la alta fidelidad sería se debe ajustar desde su lugar de escucha. Sin tener que arrodillarse frente al aparato. Por ello, el Beolab 6000 lleva un terminal de control remoto que le permite conmutar de tocadiscos a cinta, a siete programas de radio e incluso hacer una grabación. Todo con sólo tocar un botón. Y además desde su sillón favorito.

PARA EL CONFORT DE LOS OYENTES SERIOS

No usamos la tecnología para dar a nuestra alta fidelidad un "aspecto" técnico. Por tanto, las funciones que no se usan cada día se han colocado bajo una tapa metálica. También ahí hemos situado los preajustes y las facilidades de programación exclusivas del Beolab 6000. Parte de la música que le gusta a Ud. normalmente se emite cuando está trabajando o durmiendo. Determine la hora y el Beolab se acordará de hacer una grabación o reproducir la música que Ud. no desea perderse.

Tecnología sofisticada aplicada teniendo en cuenta la música.

BANG & OLUFSEN

"B & O" para los amigos

Si en su residencia habitual no encuentra un distribuidor autorizado B&O y necesita ampliar detalles, o solicitar un catálogo, puede dirigirse a: ATOMIUM Avda. de Felipe II, 12 Tels.: 275 38 73 - 435 38 73 Madrid-9. Delegación en Barcelona: Plza. de Urquinaona, 6-12 D. Tel.: (93) 317 75 29.

DISTRIBUIDORES

MADRID

Unión Musical Española
Carrera de S. Jerónimo, 26
Alguero Audio
Caracas, 10
El Corte Inglés
Po. de la Castellana, 2a. planta

Auditorium
Basílica, 19

BARCELONA

Vidosa
Balmes, 339-343
Tradom
Entenza, 24

SEVILLA

Ruano
Páges del Corro, 83

GRANADA

Audio Color
Emperatriz Eugenia, 19

MURCIA

Telesón
Maestro Alonso, 5

ZARAGOZA

Lacruz
Cesáreo Alierta, 6

BURGOS

Ruera
Pza. Mayor, 33

PAMPLONA

Zener Electrónica
Río Ega, 13

VALENCIA

Francis
Ciscar, 28
Alejandro Soler
Ribera, 10-12
Audiofilo
Cirilo Amorós, 83

VITORIA

Añua - Lasa
San Antonio, 2

CARTAGENA

Selecciones
Mayor, 21



Bang & Olufsen
Pensamos diferente



Elecciones 82 • Elecciones 82

Las elecciones del próximo 28 de octubre constituyen una nueva oportunidad de avanzar por el camino de una extensión musical en España. RITMO ha encuestado a los responsables del área musical en los principales partidos políticos de ámbito estatal. La ausencia del Centro Democrático (CDS) se debe a la reiterada negativa de su gabinete de prensa a responder a nuestras preguntas. Por otra parte, en el caso de coaliciones o presentación conjunta de candidaturas de más de un partido hemos preferido acudir a la opinión del grupo con más amplia implantación, opinión que consideramos suficientemente representativa.

Así sucede en los casos Partido Socialista Obrero Español-Partido de Acción Democrá-

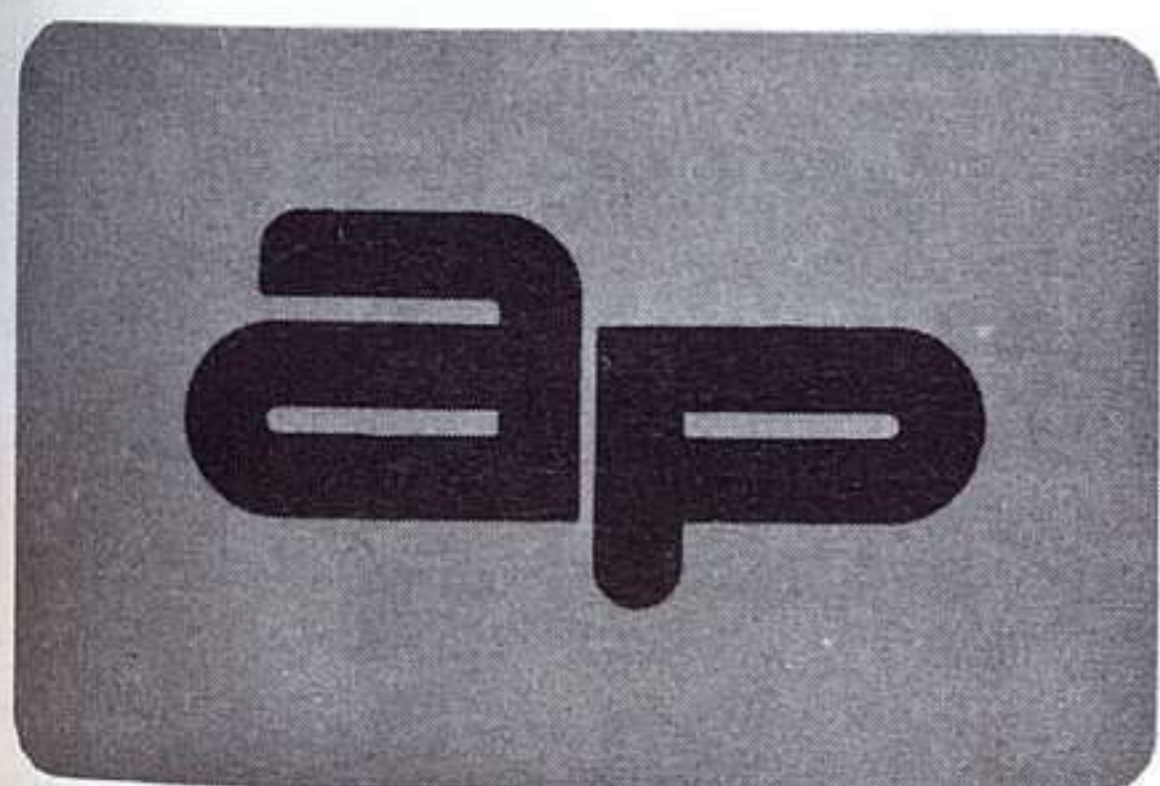
tica (PSOE-PAD) y Alianza Popular-Partido Demócrata Popular (AP-PDP).

También hemos preferido dejar una absoluta libertad a las formaciones para exponer sus criterios, huyendo de preguntas sobre temas concretos; sólo hemos solicitado, en todos los casos, una valoración de la legislatura que concluyó en la disolución de las Cortes, así como las propuestas del respectivo partido en el campo que nos atañe.

Esta actitud la hemos considerado preferible a un cuestionario pormenorizado, para que el informador no condicione con sus preguntas las respuestas de los encuestados. Al responder con libertad se pueden mejor observar las prioridades y atenciones de cada grupo en sus respectivas políticas musicales.

LA MUSICA EN LOS PROGRAMAS ELECTORALES

Encuesta coordinada por Javier Monjas Blasco.



ALIANZA POPULAR (AP)
PURA SANTOS FUERTE,
VICEPRESIDENTA NACIONAL DE EDUCACION Y CULTURA DE ALIANZA POPULAR

«El hombre y todos los hombres son el destino de todo lo que le rodea; sus valores, sus deseos, sus necesidades, son aquellas que el hombre crea, acepta y ha

de promover. Su responsabilidad estriba precisamente en llegar a hacerse hombre plenamente a través de todas sus manifestaciones. Sus derechos, sus deberes, la libertad, la responsabilidad de todo aquello que le rodea es la fuente de donde procede su auténtica identidad como hombre.

El último fin, su objetivo, ha de ser su propia vida; su vida vivida dentro de la sociedad, de la familia, como ser único e irrepetible dentro de la misma. El hombre empieza a ser, y sigue siendo, al ser engendrado y al engendrar en su vida familiar, siendo la familia el valor de los valores, pieza clave en la vida del hombre.

La cultura incluye un conjunto de valores y principios que constituyen el espíritu de un pueblo; los valores de la cultura hispánica, al contexto de la cultura actual han de ser protegidos, conservando la tradición de lo que ha sido útil y reformando lo que ya hoy no lo es. De ese modo se crea un modelo de sociedad en bien de todos, sin exclusión de nadie.

La música, dentro de la cultura, tiene su propia y específica función. Cada época tiene su música, aparece porque representa una sociedad, un pensamiento, una forma de vivir y de hacer. Es una forma más de manifestarse esa sociedad. La música sirve para alegrar, festejar, disfrutar; el hombre se aísla para reflexionar sobre lo bello, lo bueno y lo verdadero

que le rodea, y para ello puede servirse de la música. Es necesario relanzar la música clásica, ella nos ayuda a comprender lo que hoy es nuestra sociedad, lo que es el hombre; hoy escuchamos a Haydn y sentimos entre la magia de sus **Sonatas** el renacer de lo clásico, el equilibrio, la armonía. En los **Oratorios** de Haendel percibimos la grandiosidad, la aristocracia del barroco, lo ampuloso de sus formas.

Beethoven, del que Wagner dijo «es la propia música», nos habla del movimiento, y la expresividad del Romanticismo. Su **Heroica** traduce en notas, al apasionamiento de los nacionalismos, de la identidad de cada pueblo.

La música popular también hace historia, porque es al pueblo en definitiva quien escribe el acontecer de la humanidad. El pueblo selecciona su propia música, se olvida de valores extraordinarios, vuelve sus ojos hacia aquello que comprende, que le impresiona, que le influye.

Toda la música, en todas sus facetas, clásica, popular, moderna, es buena porque es necesaria para el hombre. Manifiesta sus sentimientos, sus deseos, sus alegrías, sus fracasos; hace hombres completos, únicos e irrepetibles. El hombre se reencuentra, se comunica, siente, se sensibiliza ante unas notas, desde un aria de Verdi, hasta la música de Mecano, pasando por la dulzaina de Agapito Marazuela.

Elecciones 82 • Elecciones 82

Hemos de volver a nuestros orígenes, a nuestras raíces de seres humanos, a sentir y vibrar ante la ampulosidad de Wagner y la poesía musical de Mahler.

Cada día es más necesario el reencuentro con nuestros propios valores, la belleza, la armonía, la fuerza de cualquier música según el momento. Hay que buscar en el pasado para engrandecer el presente y hacer más esperanzador el futuro; cada provincia, cada comarca ha de promover cualquier obra cultural, grupos folklóricos, auditorios de música, corales, conjuntos musicales, que extiendan el saber musical, que animen y llenen el ocio de belleza, de vida, en suma, de cultura.

Hemos abandonado nuestra identidad como pueblo; en nuestra tradición duerme toda una manifestación del sentir de una sociedad que debemos recuperar, en bien nuestro, en bien de nuestros hijos. El trabajo es duro, la empresa no es fácil, es necesario admitir que tenemos que cambiar a mejor. La Administración tiene ahí su cometido; su política cultural ha de promover todo aquello que nos es necesario.

La política cultural ha de abarcar todo lo más que pueda. La cultura no ha de ser manipulada por unos pocos, en detrimento de todos los demás.

La política cultural de Alianza Popular se puede resumir en los siguientes puntos:

— Reforma de la Administración cultural.

— Protección del Patrimonio monumental, histórico-artístico, etnológico, etnográfico, creando para ello un mapa e inventario del Patrimonio.

— Conservación, dotación y creación de museos históricos y artísticos en coordinación con los Departamentos de cultura de las regiones.

— Modernización del sistema de archivos históricos y creación de bibliotecas regionales y provinciales con fondos autóctonos, nacionales y universales.

Y en cuanto al desarrollo específico musical:

— Promover y desarrollar orfeones, coros, grupos folklóricos, corales, grupos musicales...

— Planificar a nivel nacional los recursos económicos tendentes a una mayor difusión de la música clásica: conservatorios, teatros, auditorios.

— Recopilar y publicar las manifestaciones de la música popular: libros, discos, cassettes, actuaciones...

— Subvenciones a grupos folklóricos, corales...

— Potenciar a través de los medios informativos (radio, televisión, prensa) las actuaciones de cualquier grupo musical.

— Creación de instalaciones culturales donde los jóvenes puedan desarrollar sus aptitudes musicales; sobre todo en el ámbito laboral y rural.

— Promover desde las guarderías, jardines de infancia, parvularios, etc., la difusión de la música».



PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA- PARTIDO SOCIALISTA UNIFICADO DE CATALUÑA (PCE-PSUC)

**EULALIA VINTRO
CASTELLS,
RESPONSABLE DE
EDUCACION Y
CULTURA DEL
PARTIDO COMUNISTA
DE ESPAÑA Y DEL
PARTIDO SOCIALISTA
UNIFICADO DE
CATALUÑA**

Foto: Antonio Catalán Deus.



tiva privada en muchos casos fundamental.

Estas entrevistas se mantuvieron a nivel individual pero con el objetivo, una vez que hubiéramos llegado a un acuerdo, de intentar interesar en esta operación a la Administración. Sin embargo, no han tenido en modo alguno una traducción desde el punto de vista legislativo. La única traducción que existe son los presupuestos asignados al Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Música, que son absolutamente ridículos; el presupuesto del Ministerio para música es inferior al asignado en Alemania solamente a la Opera de Berlín.

Hubo otra iniciativa por nuestra parte —y también de Minoría Catalana— en el sentido de garantizar la formación musical desde la escuela. Creemos que España —y esto lo he dicho públicamente en el Parlamento— es un país inculto en gran cantidad de áreas pero, posiblemente en el aspecto musical, ya no es inculto sino directamente analfabeto.

En la Enseñanza General Básica la formación que reciben los alumnos en la escuela es prácticamente nula, no está a cargo de personal especializado, no contempla el aprendizaje de instrumentos musicales y, por tanto, es un complemento de adorno que se hace con mayor o menor calidad en función de la voluntad del maestro de turno, maestro que tampoco tiene una formación musical que luego le permita ser un buen enseñante.

En el Bachillerato la situación es de escándalo, porque hay una pequeñísima parte de profesores especialistas que han estado durante muchos años en una situación laboral insultante, aunque ahora, por un decreto aprobado esta primavera, empieza a reconocérseles el derecho a tener un «status» como cualquier otro profesor. En realidad, hoy la enseñanza de la música está incluida en los departamentos de arte y es la típica asignatura que da cualquiera que no sepa absolutamente nada de música. A partir de estas cuestiones, es muy difícil crear una auténtica concienciación en el ámbito musical, si bien existe una fuerte voluntad de estudiar música y ahí están las colas de matriculación en los conservatorios.

Por tanto hay una falta de voluntad política, de promoción desde la base y de facilitar y estimular las organizaciones y grupos que sí existen pero que no encuentran la posibilidad de adquirir esta formación musical. Además, una vez vencida la dificultad escolar no hay perspectivas de encontrar un puesto estable de trabajo. Los titulados no pueden acceder a unos canales que le faciliten la relación internacional y la promoción profesional dentro del mismo país.

Esta incultura musical no se resuelve en meses, evidentemente. Nosotros creemos que es prioritario integrar la formación musical en el proceso educativo desde los primeros niveles. Las perspectivas de ocio en nuestra sociedad deben ser llenados también con cultura musical.

Esto conduciría a un tratamiento legislativo que amparara esta posibilidad.

Esta legislación pasaría por el cambio de los planes de estudio y por el reconocimiento de los profesionales de música como enseñantes, dentro de los centros educativos. Es necesaria la implantación, dentro de las escuelas del profesorado, de auténticos profesionales que puedan asegurar, con la suficiente garantía, a los futuros enseñantes la posibilidad de impartir conocimientos musicales.

Es necesario asimismo la extensión de los conservatorios de música así como la creación de *ambiente musical*. Por cierto, esto no resultaría excesivamente costoso —es mucho más caro un teatro estable de ópera, o mantener una buena orquesta—; sólo sería imprescindible una buena voluntad de coordinación y abandonar las formas más o menos artesanales que hoy imperan.

Un segundo aspecto que propugnemos en nuestro programa es una ampliación sustancial de los presupuestos destinados a música, procurando homologarlos a los niveles europeos.

En tercer lugar estaría la modificación de esa casi absoluta imposibilidad de relacionarse con el exterior que tiene el profesional de la música en España. Esta medida, a nuestro modo de ver, no significa tampoco un gran coste; sólo se necesita una voluntad política y una capacidad de relación.

Por último, una tarea importante de la Administración sería saber coordinar sus propias iniciativas con la importante labor que hoy están desempeñando diversas instituciones privadas así como estimular sus actividades».



PARTIDO SOCIALISTA OBRERO ESPAÑOL (PSOE)

**MARCIAL MATEOS,
COORDINADOR DE
LA SECRETARÍA DE
CULTURA.
COMISION DE
MUSICA**

Durante la última legislatura, la Dirección General de Música ha desarrollado alguno de los planes trazados por el señor Aguirre durante la primera. La penuria tradicional del departamento —denunciada recientemente por García Barquero— ha venido estorbando la gestión de los directores generales que se han sucedido.

Alguna medida reciente, como la ampliación de la plantilla de la Orquesta Nacional o la confección de su reglamento, son la respuesta a las necesidades repetidamente expuestas por todos. Pero presentar ahora como brillantes logros un par de medidas administrativas y una *negociación* para nombrar director titular de la ONE a López Cobos que no tendrá su posible culminación hasta enero de 1984, y la continuada exposición de futuros proyectos de construcción de un auditorium, reconversión del Teatro Real en teatro de la Opera, etc., no resulta serio. No resulta serio porque la gestión real, electoralismos aparte, se reduce en los últimos meses a algunos trámites burocráticos y una gavilla de buenas intenciones.

La situación de la música en España y el estado de la música española exigen una serie de decisiones que ya no pueden demorarse.

Nuestro primer objetivo no puede ser otro que el de incrementar cuantitativamente la oferta musical al conjunto de la población y sacarle del ámbito social en el que se encuentra circunscrita.

Hay que atender, pues, y prioritariamente, a las necesidades del cuerpo social a este respecto, pero sin descuidar, —muy al contrario— las acuciantes necesidades que el sector tiene planteadas. Es preciso invertir el signo de nuestra balanza musical, hoy sumamente desfavorable, y pasar de un país que condena a sus mejores talentos a la emigración forzosa, a transformarnos en una nación capaz de albergar a cuantos puedan enriquecer nuestro patrimonio cultural.

Resulta evidente que tras esta voluntad política debe hallarse el respaldo presupuestario suficiente como para dotar de la infraestructura musical —orquestas, locales adecuados, ediciones, etc.— necesaria. Infraestructura que puede y debe levantarse por medio de la concertación entre las administraciones central, autónoma y local.

Un cambio radical en la consideración de la música como bien de consumo a la consideración que tenemos los socialistas de herramienta educativa, y un cambio no menos profundo en su administración, orientándola a lo que podríamos denominar política de redistribución de los recursos musicales del país en el buen entendido que no tenemos el propósito de repartir la actual pobreza, sino la intención de crear una riqueza a la que todos tengan acceso.

Una sucinta exposición de algunas de las posibles medidas a adoptar podrían ser las siguientes:

- Establecimiento de una red de conservatorios municipales y/o estatales.
- Ediciones musicales a cargo del

Estado.

— Plan de construcción de auditoriums y rescate y mejora de los existentes o utilizables.

— Desgravación de instrumentos, ediciones y materiales diversos que afectan al estudio, composición o interpretación musical.

— Actuación en el plano de la Educación musical a tres niveles:

a) En la Educación reglada (EGB, BUP y escuelas profesionales) con un área de expresión musical en la primera etapa y un programa posterior de historia de la música combinado con la participación en una expresión musical, como por ejemplo rondalla, orquesta, banda, etc.

b) En la Universidad, como formación no profesional, deben impartirse enseñanzas musicales en determinadas

especialidades (Historia de la Literatura, Sociología, Historia Moderna, etc.), a la vez de programaciones, por Departamentos interfacultativos, de audiciones, conciertos, seminarios, que potencien la virtual creación de grupos musicales universitarios, coros, orquestas, cuartetos, etc.

c) La enseñanza especializada de la música separada en tres niveles:

1. Escuelas elementales vinculadas a los Ayuntamientos y sólo en aquellos de cierta importancia.

2. Escuelas medias que podrían representar, mejorada, la actual red de conservatorios.

3. Escuelas superiores de Música, con rango universitario, solamente en aquellas ciudades o entornos urbanos que las necesitan y tengan una virtual demanda suficiente para su mantenimien-

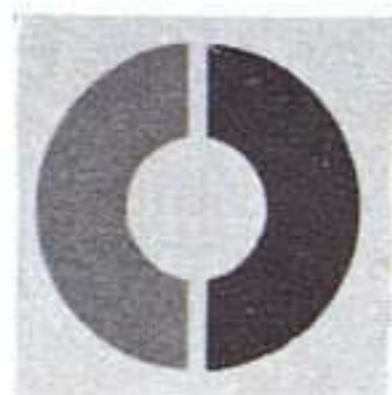
to y rentabilidad cultural y social.

4. Cabría pensar en la creación de «Centros Integrados» en los que se impartiese la educación musical desde su vertiente profesional y que contara con la posibilidad de impartir cursos de EGB y BUP/COU a los estudiantes. Ejemplo: Ciudad de Liria (Valencia).

— Protección, promoción y apoyo a la música española en la radiodifusión y televisión, particularmente en lo que se refiere a su utilización en la música decorativa, que suponga una ayuda al sector y un menor pago de royalties.

— Potenciación de una red de orquestas regionales que nutra la oferta en el ámbito del Estado mediante una adecuada programación.

— Centro de Investigaciones acústicas y musicales».



UNION DE CENTRO DEMOCRATICO (UCD)

MIGUEL ANGEL ARROYO, SECRETARÍA DE EDUCACION, CULTURA Y DEPORTE DE UNION DE CENTRO DEMOCRATICO

«En el marco económico general de España, y a la vista de las escasas disponibilidades financieras de los Presupuestos, a lo que habría que añadir el traspaso de créditos y recursos materiales y humanos a las Comunidades Autónomas, la Dirección General de Música ha basado su actuación, en el presente año, en intentar concentrar los recursos en acciones importantes y apoyar las actividades realizadas por la iniciativa que es, en definitiva, la que debe prevalecer cuando el significado e interés de sus proyectos eran importantes.

En base a estos criterios, creo que lo más trascendental que se ha realizado es haber consolidado las actividades musicales realizadas por la Orquesta Nacional de España y su Coro, el Ballet Nacional Español y Ballet Nacional Clásico, el Tea-



tro Lírico Nacional y el Centro Nacional de Documentación Musical. En este sentido destacaría la ampliación de la Orquesta Nacional, que tendrá 120 profesores y la reciente aprobación de su Reglamento que ha representado la conclusión de un proceso en favor de la música clásica en España.

Por otro lado, el proyecto de construcción del Auditorio Nacional de Música, futura sede de la ONE, marcha por buen camino. Se han adscrito ya los terrenos al Ministerio de Cultura, que ha encomendado el proyecto al arquitecto autor del Auditorio Manuel de Falla de Granada. Las obras estarán terminadas en el plazo de tres años y la gran sala tendrá una capacidad de dos mil cuatrocientas localidades.

En lo que se refiere a la ópera, al margen de que se hayan subvencionado varias temporadas de este género, lo más significativo es que la construcción del nuevo Auditorio supone la posibilidad de dedicar exclusivamente el Teatro Real a teatro de ópera, con lo que Madrid

contaría con un teatro fijo para este tipo de manifestación artística. En cuanto a los cantantes de ópera, los compromisos adquiridos para que canten en la temporada de Madrid llegan hasta el año 1986.

En relación con actividades que, por su importancia en la vida musical española, exigen la presencia del Estado para garantizar la permanencia y difusión musical, destacaría la realización de cerca de ciento veinticinco conciertos sinfónicos y de cámara del Organismo Autónomo Orquesta y Coros Nacionales de España, la realización de unas cien funciones de los Ballets Nacionales y de otras ciento veinte de Zarzuela y Opera, la organización del Festival Internacional de Música y Danza de Granada y de Música de El Escorial, así como el conjunto de actos conmemorativos del Centenario de Joaquín Turina.

Podría destacar también el capítulo de subvenciones, muy importante cuantitativamente, y mucho más por su efecto multiplicador, ya que ayuda a manifestaciones y festivales, agrupaciones musicales, universidades, compañías líricas, cuya iniciativa es fundamentalmente privada y que sin el apoyo del Estado difícilmente lograrían sus propósitos.

Por último, no cabe duda que las ediciones sonoras constituyen un importante vehículo de formación y difusión musical. Así, se ha continuado con el plan de instalación de Fonotecas, dotándolas de una colección de grabaciones y se han incrementado los fondos documentales fonográficos ya existentes en las Bibliotecas públicas provinciales y otros Centros Culturales. En la política de apoyar a las empresas fonográficas y Editores Musicales, y en el de fomentar la creación musical, se ha patrocinado la grabación de obras inéditas de autores, españoles, y creado Ayudas Económicas para la realización de trabajos de investigación musical.

Indudablemente, todos estos objetivos podrían ser más ambiciosos, pero al trazarlo se ha tenido en cuenta la realidad económica de España, y me parece que, pese a todas las limitaciones, se está haciendo una labor eficaz en favor de la música clásica».

ANTONIO CORTIS Y CARUSO

Por Manuel Torregrosa

A nuestra Redacción ha llegado una consulta sobre el tenor español Antonio Cortis. Dado el indudable interés del tema de las grandes voces de principios de siglo y la escasez de bibliografía acerca de Cortis, publicamos en nuestra sección de «Intérpretes» la extensa respuesta a esta consulta, respuesta que excede, por interés del tema, el ámbito de la consulta.

Soy suscriptor de RITMO desde hace ya varios años y mi admiración hacia su revista va en aumento por su rigurosidad en el tratamiento de la información musical tan desatendida en España.

Me dirijo a ustedes ante la preparación de un trabajo con materiales de primera mano, que estoy confeccionando sobre el tenor español nacido en el mar, cerca de Altea D. Antonio Cortis, el año 1891.

Ante la precariedad de publicaciones enciclopédicas en las que poder consultar las dudas que me van surgiendo, y abundando en que mis conocimientos musicales se limitan al conocimiento histórico sin poseer conocimiento alguno de técnica musical para mi desconuelo (afortunadamente lo suplo con continuas audiciones de mi buena colección de discos y del segundo programa de Radio Nacional), me dirijo a ustedes confiando en que su erudición me saque de algunas dudas que a continuación les planteo:

1ª.— Antonio Cortis estrena en la Chicago City Opera en el año 1924 una ópera de Giordano titulada *La cena delle beffe*.

2ª.— Lauri-Volpi sitúa a Antonio Cortis como un epígono de Caruso; a pesar de que cuento con tres discos de Cortis, me gustaría que pudiesen facilitar una descripción (clasificación a efectos vocales) de su voz con más rigurosidad que la que yo pudiera aportar, pese a mi buena voluntad, y su comparación con la de Caruso y Gigli, con quien también cantó.

3ª.— ¿Conocer su amistad con Caruso? En fin, agradecería de ustedes cualquier información relacionada con sus comienzos en España hacia el año 1916 hasta 1920 (Teatro Real y Liceo).—FRANCISCO MANUEL RUEDA BISQUERT (Pego, Alicante).

RESPUESTA

Es muy de agradecer su interés por el gran tenor alicantino Antonio Cortis, injustamente olvidado, aunque no así en Italia, cuyo nombre goza de parejo y prestigio al de los Lázaro, Fleta, Lauri-Volpi, Schipa, Gigli... y es objeto de evocación por la crítica y emisiones radiofónicas, como personalmente he tenido oportunidad de comprobar. Voz ilustre, desconocida entre nosotros, pero familiar a los aficionados del país del melodrama. Vamos con sus preguntas.

1) La ópera *La cena delle beffe*, penúltima de Umberto Giordano, con libreto de S. Benelli, tuvo su «premiere» mundial el 20 diciembre 1924, en la Scala milanesa, dirigida por Arturo Toscanini, y con Hipólito Lázaro («Giannetto»), Benvenuto Franci («Neri»), Emilio Venturini («Gabriello») y Carmen Melis («Ginevra»), en los principales papeles. Se puso en escena en el Metropolitan de Nueva York, el 2 de enero de 1926, en sesión matinal, con Beniamino Gigli, Titta Ruffo, Angelo Bada y Frances Alda, director Tullio Serafin. Y a cargo de Antonio Cortis estuvo efectivamente, la parte de «Giannetto», en su presentación en la Opera de Chicago, el 27 de noviembre 1926, junto a Claudia Muzio y el barítono Luigi Montesano.

La cena delle beffe (traducción: *La cena de las burlas*) se ha representado muy poco por las dificultades que tiene, perniciosas para la voz. Hipólito Lázaro la calificó de «pronóstico grave» para cualquier artista, y no quiso volverla a cantar. Más que de dificultad podría hablarse de maltrato vocal. Así como cantar a Verdi, por ejemplo, por grande que sea la dificultad, produce efectos enriquecedores para el cantante, ciertas óperas de Mascagni, de Giordano y otros «veristas»,

son mala gimnasia vocal que acaba arruinando al artista. No escribieron bien para las voces. Lauri-Volpi, nos dice, sentía terror por ciertas tesituras extremadamente declamadas de la ópera, y no quiso cantarla nunca, pese al acoso de Giordano, pretextándole al autor que le faltaba una romanza en el momento culminante («Incontri e Scontri»).

El argumento es más bien trágico. La acción ocurre en Florencia, en tiempos de Lorenzo de Médicis. «Giannetto Malespini», es un noble con la deformidad de una joroba, y objeto de burlas crueles y desprecio por parte de los hermanos «Neri» y «Gabriello Chiaramantesi», que incluso llegan a arrojarle al río Arno, después de escarnecerlo. Salvada la vida, proyecta «Giannetto» una terrible venganza. Con anuencia de «Lorenzo el Magnífico», invita a cenar, en el palacio de aquél, a los hermanos y les obsequia espléndidamente. Hace beber con exceso a «Neri» y le apuesta un buen número de ducados de oro si se viste con armadura y acude a la plaza a desafiar a los jóvenes que se reúnen allí. Antes ha hecho cundir la noticia de que «Neri» se ha vuelto loco y que lo amarren si le ven aparecer con armadura guerrera. Todo sucede de este modo, y «Neri» es llevado a los sótanos de la casa de «Giannetto». Una vez allí, éste le dice que a las doce de la noche le espera su amante, «Ginevra», en su casa, habiéndose quedado «Giannetto» con las llaves, y para esa hora sus criados le soltarán y tendrá abierta la casa de «Ginevra». Por la noche, «Ginevra», acude a ésta, antes de «Neri». Y en su cámara, medio dormida «Ginevra», yace con ésta. Dice después a un criado que avise a «Gabriello», hermano de «Neri», y le haga saber que «Ginevra» le espera con la puerta abierta. «Gabriello», que está enamorado de ella, acude a la cita y también la goza. «Giannetto», entretanto, se oculta, y ve llegar a «Neri» con un puñal en la mano, que sorprende a «Ginevra» con un hombre, y creyendo que es «Giannetto», apuñala a ambos. «Neri» se queda atónito cuando sale de la cámara y se encuentra con «Giannetto», a quien cree haber matado. Y esté, regocijándose en su venganza, le dice que ha apuñalado a su propio hermano. Entonces «Neri» se vuelve loco de verdad gimiendo desesperadamente. Y «Giannetto», contempla esta escena subido en un sillón, sentado en él con las piernas cruzadas, y lanzando carcajadas estentóreas.

Por cierto, los dos fragmentos que conocemos de esta ópera («Ah, che tormento» y «Mi svestii»), en disco Rococo, dan una idea feliz de la gran capacidad dramática de Antonio Cortis.

2) No sólo Cortis —que admiraba de verdad a Caruso, sino la mayoría de los tenores de su generación (Giulio Crimi, Giuseppe Tacani, Ettore Bergamaschi, Carmelo Alabiso, Piero Menescaldi, Ettore Parmeggiani, Ismaele Voltolini, el mismo Gigli), se sintieron atraídos por Enrico Caruso, en la nueva forma de expresión del canto que imponía la escuela «verista», y para cuyo naturalismo la voz del napolitano parecía hecha a medida. Por otra parte, Caruso, su método de canto, como se ha dicho, no era un secreto individual que sólo él poseyera y desapareciera con él, sino el mejor ejemplo de canto natural. Al conceptuar Lauri-Volpi a Cortis entre los epígonos de Caruso, se refiere a la asunción del modo de hacer carusiano por toda esa pléyade de grandes cantantes, que tienen, como denominador común, en su ejecución, la manera interpretativa que puso de relieve Caruso (inflexiones sensuales, concitación declamatoria, desarrollo de las notas centrales, canto pasional, etc., en coherencia con la nueva forma de expresión de la ópera, donde los amores castos, idealizados (**Puritanos, Hugonetes, Trovador...**) se han convertido en un conflicto sensual de hombre y mujer, de macho y hembra (**Cavalleria, Pagliacci, Fedora...**)).

Todavía, sin embargo, los tenores de ese momento mantienen un registro agudo muy importante (Cortis, por ejemplo), como secuela de la tradición romántica. Pero las siguientes generaciones, metidas de lleno en el «verismo», exagerando la ampulosidad y declamando más que cantando, acabarán por perder las más genuinas notas de la cuerda tenoril, y la emisión de un «Si bemol», puro, cristalino y musical, será para muchos empresa poco menos que irrealizable. Y con esta cortedad, como mala herencia, que no pueden cantar, a tono, además de haber extraviado el estilo.

3) La voz de Enrico Caruso es, en cierto modo, indefinible. ¿Era Caruso un auténtico tenor? ¿Fue un tenor lírico, «spinto» o dramático? ¿Acaso barítono? ¿Hubiera podido ser, a poco andar, un bajo? Hay momentos en que su densidad vocal excede del ámbito propiamente tenoril; y otros en que la obscuridad del sonido parece el registro de un bajo. Apreciando, en conjunto, su «currículum», no resulta fácil su adscripción a los moldes clásicos. Caruso es una voz especialísima que cantó preferentemente de tenor. Caruso es Caruso, y esta verdad perogrullesca es, quizá, la más acertada definición de su vocalidad. En sus comienzos, la voz de Caruso era sustancialmente lírica, aterciopelada, mórbida, sonido intenso y pastoso, un tanto condicionada por su limitación en el registro agudo (La bemol), que resolvía con el clásico «falsetón reforzado», propio de la primera mitad del siglo pasado, que, después, desterraría, y que empleó muy bien Beniamino Gigli. Hubo críticos que hablaron de Caruso como de un tenor de «gracia». Y cuando el carácter de la obra no lo permitía, se bajaba el tono (**Bohème**, en la Scala, con Toscanini, año 1900). Pero algo debieron notar también, cuan-

do a raíz de una velada, para Caruso inolvidable, en el Teatro San Carlo, Nápoles, 30 diciembre 1901, el barón Saverio Procida, crítico del **Pungolo**, hirió profundamente a Caruso al escribir que «para cantar «Una furtiva lacrima» hace falta una voz de tenor, no de barítono». Caruso juró no volver a cantar más en Nápoles y nunca renunció a su juramento. La acusación a su «Nemotino» había sido superior a sus fuerzas. Poco a poco fue consiguiendo (según el propio Caruso, haciendo lo contrario de lo que le aconsejaban) un registro agudo muy notable y firmísimo. Y con su adentramiento en el repertorio «verista» (**Le Maschere**, de Mascagni; **Germania**, de Franchetti; **Fedora**, de Giordano; **Adriana Lecouvreur**, de Cilea, etc., todas estrenadas por Caruso), sufre una transformación propiciada por su temperamento y condiciones peculiares de su vocalidad, que le lleva a ejecutar, con éxitos clamorosos, el repertorio de la nueva escuela en la que **Cavalleria** y **Pagliacci** han quedado, sobre todo la última, unidas para siempre al nombre de Caruso. Los ingresos proporcionados por **Pagliacci**, en el tiempo de Caruso, fueron superiores a cualquiera de las óperas de Verdi. En el último tercio de su carrera, y después de una intervención quirúrgica por nódulos en la laringe (1909), su voz empieza a adquirir un colorido oscuro que se acentuará, y una densidad que no es propia en la cuerda de tenor. Alcanza un considera-

ble volumen en la zona central (en ciertas grabaciones con los barítonos Titta Ruffo y De Luca, dúos de **Otello** y **Elisir**, respectivamente, 1914 y 1919, la turgencia carusiana casi difumina al compañero, y resulta difícil distinguirlos), pero mantiene firme el agudo.

La amplitud, sin embargo, llega al extremo de sustituir a Titta Ruffo, improvisadamente enfermo, en el prólogo de **Pagliacci** (Colón, de Buenos Aires), y ¡más difícil todavía!, reemplazar al bajo Perelló de Seguro, momentáneamente indispuerto, en **Bohème** (Filadelfia, 23 enero 1916), cantando con gran aplauso el aria «Vecchia zimarra», sin que el público se apercibiera del cambio de Agnon artista romanza que días después grabará para la RCA (**Album Enrico Caruso, 1873-1973**). Con todo esto, Caruso se ha convertido en un cantante definitivamente dramático, y elige **Sansón y Dalila**, un caballo de batalla para tenores de fuerza, con tesitura muy central e insistente, para inaugurar las temporadas del Metropolitan 1915-16 y 1918-19. Su última será con **La Juive** (1920-21). Sin embargo, Caruso, que se daba cuenta del agravamiento de su voz, trata de aligerarla y recordar sus orígenes, y sorprende, de nuevo, con **Pescatori di perle, Marta** y, sobre todo, su **Elisir d'amore**, la ópera que le había proscrito para siempre de su Nápoles, y que cantaba con tanto deleite (óigase su «furtiva lacrima» y el dúo «Venti scudi»).



El tenor alicantino Antonio Cortis.

Y con esta ópera, prácticamente acabó su carrera, al sufrir la hemorragia (Academia de Música de Brooklyn, 11 diciembre 1920) que, poco después le llevaría a la tumba (Nápoles, 2 agosto 1921), no sin decirle adiós a su público, tan adicto, del viejo Met, con la **La Juive**, en la nochebuena de 1920. Cumplía su función 607ª en dicho coliseo. En definitiva, voz extraordinaria y personalísima, reconocible al instante.

A despecho de cualquier reserva en la concepción estilística o en la delineación de los personajes, (no precisamente en el repertorio «verista», del que ha sido su máximo exponente, fue su canto natural, lleno de pasión, de generosidad, lo que conmocionó a los públicos del mundo, y lo convirtió en un hecho sociológico. Para los italianos emigrados en América, significó poco menos que una redención. «Parecía que las cuerdas vocales estuvieran situadas en el corazón y fueran gotas de sangre en el ritmo de la sístole y la diástole», dice Lauri-Volpi, en **Voces Paralelas**. Aún hoy, a tantos años de distancia, no es fácil escuchar a Caruso sin experimentar una profunda emoción.

Otra voz mítica, Beniamino Gigli, lírica por excelencia, timbre límpido y dulce, cálida y comunicativa, especialmente idónea para el canto extático, elegiaco (**Mefistofeles, Pescatori, Favorita,**

Manon, Marta, Elisir...), y capaz también por su robustez de acometer con éxito papeles de lírico-spinto. Gigli cantó también con gran éxito **Cavallería, Pagliacci, Andrea Chénier**. A mi juicio su interpretación del poeta revolucionario ha quedado insuperada. Sus medias voces modélicas. En ciertos repertorios (Verdi, por ejemplo), cabría hacer las mismas reservas que a Caruso, pues el mordiente, el fraseo incisivo, el fulgor en las altas resonancias y otras características verdianas, escapan a la bella voz y efusiones, un canto sollozante, del gran tenor de Recanati. Murió en Roma (30 noviembre 1957), y, a título de curiosidad, hay que decir que su hija Reina Gigli desechó el ofrecimiento de los grandes del momento, para rogar a su gran rival, Giacomo Lauri Volpi, que sólo él cantase en sus exequias. Y así fue.

Finalmente, Antonio Cortis. RITMO dedicó en su número 441, mayo 1974, un artículo a Cortis, «señor del canto y de la escena», al que nos remitimos. Se trata de una voz de gran entidad, tenor lírico-spinto con ciertos ribetes dramáticos, homogénea en toda la gama, con agudos brillantes (**Bohème, Fausto, Trovatore**), capaz de conciliar el vigor y la morbidez («Una vergine», de Favorita), magnífica dicción; bello colorido, un punto bruñido, que sirve adecuadamente para los personajes puccinianos (**Tosca, Fanciulla, Turandot**), que Antonio Cortis interpretó de manera sobresaliente (Lauri Volpi

le consideraba el primer «Cavaradossi»). Y amplia capacidad declamatoria («Ah, che tormento», de **La cena delle beffe**. Todo ello al servicio de una gran línea de canto y musicalidad, y de un inteligente rigor interpretativo.

El disco que la EMI, **Voci illustri**, dedicó a Cortis, y que recoge grabaciones entre 1929-30, es una prueba fidedigna de cuanto se ha dicho; y es lástima que no se halle en nuestro mercado, al alcance de los aficionados españoles.

En la citada obra de Lauri-Volpi, **Voces Paralelas**, (Ediciones Guadarrama, colección Punto Omega, núm. 174), se afirma que Antonio Cortis ha sido el último tenor de alta categoría internacional que ha dado España el melodrama. Y, ciertamente, contarse y formar parte de esa constelación de grandes tenores (Lázaro, Lauri-Volpi, Martinelli, Fleta, Pértile, Merli, Gigli, Schipa...) es una prueba concluyente de la afirmación de Lauri-Volpi y el prestigio de Antonio Cortis.

4) En la obra de José Subirá **Historia y anecdotario del Teatro Real**, se dice que en la temporada 1915-16, «el joven tenor Cortis actuó varias veces». No cita las óperas que cantó, a excepción de «**El Avapiés**», drama lírico de Conrado del Campo, estrenado el 18 marzo 1919, por Antonio Cortis, María Gay, Ofelia Nieto, María-Luisa Fede y Carlos del Pozo, bajo la dirección del maestro Arbós. De todos modos, sabemos por referencias que cantó, entre otras, **Carmen**, con María Gay, y María di Rohan, con el barítono Marías Battistini.

Por lo que respecta al Liceo, consultada la publicación **Cien años del Liceo 1847-1947**, no aparece el nombre de Antonio Cortis entre los artistas que actuaron en dicho coliseo barcelonés.

5) No tenemos noticia de la amistad de Cortis con Caruso. Más bien nos inclinamos a pensar que puede tratarse del afecto propio, estimulante, entre el consagrado y el joven que promete. Caruso era ya una figura legendaria cuando en el Colón bonaerense, en 1915 (si no erramos), cantó **Pagliacci**, actuando Cortis en la parte de «Arlequín». Caruso murió en 1921, y no había cantado en Italia desde muchos años atrás. Sólo en 1914 en el Constanzi, de Roma, y en 1915, en el Dal Verme, de Milán, en sendas funciones benéficas. La consagración de Antonio Cortis fue posterior a la muerte de Caruso, tanto en Europa como en América. Por otra parte, de creer a Jean-Pierre Mouchon (**Enrico Caruso, sa vie et sa voix**), parece que Caruso no tenía amigos íntimos, aunque muchos se tuvieran por tal. Sin embargo «sentía gran simpatía por el barítono Antonio Scotti y gran estima por Adamo Didour, León Rothier, Marcel Journet, Pasquale Amato, Giuseppe de Luca, Luisa Tetrazzini, Geraldine Farrar y Emmy Destin. Y consideraba a los tenores Schipa, Martinelli, Knote, Lauri-Volpi y Urlus».

Lo que sí es hecho cierto por testimonio del propio Lauri-Volpi, es la amistad que unió a ambos, amistad fraternal. Lauri-Volpi tenía siempre los máximos elogios para Cortis, como me consta personalmente. Una de las estancias de su villa, en Burjasot, está presidida por su busto cincelado por Antonio Cortis «naturaleza abierta a las sugerencias del arte», y otro se halla en el Palacio del Marqués de Doñ Aguas, en Valencia.



El mítico Enrico Caruso.

Música contemporánea

EN EL IV CENTENARIO DE STA. TESA

ORATORIO Y POEMA «TERESA DE JESUS», DE J. L. IRRALDE

Por el P. Andrés Temprano

¿Han respondido los compositores españoles con su arte y trabajo a lo que, en principio, cabía esperar de la celebración solemne de un centenario de la categoría del programado para recordar a Santa Teresa de Jesús?

Formulada la pregunta así, en plural y supuesto el generoso anhelo, me parece más real, por lo que sé, contestarla negativamente. **Las Moradas** —transparencia musical de la obra homónima de Teresa de Jesús—, de Leonardo Balada, y **Rimas de Santa Teresa** —tríptico «a capella», coro mixto—, de José Muñoz Mollada, fueron compuestas en circunstancias y por motivos diversos tiempo ha; y los **Himnos de Cristóbal Halffter** y **Constancio Palomo**, escritos para el centenario de la Santa, siendo dignos, gozan de menor entidad. Sin embargo, existe un caso singular de radical contestación afirmativa: José Luis Iturralde. ¡Lástima que su doblemente magnánimo testimonio artístico al respecto haya sido tacañamente desatendido!

Me explico: nada menos que a 1965 me remonto para señalar el inicio del empeño de José Luis Iturralde —que previamente sugiero y luego apoyo— de componer obra grande para Teresa de Jesús. Fue entonces cuando, por mediación de mi amigo Juan-Alfonso García, logramos interesar al sacerdote y poeta Juan Gutiérrez Padial para que escribiera lo que fue texto espléndido para el **Oratorio Teresa de Jesús**, de José Luis Iturralde, partitura concluida en 1970. ¡Doce años esperando ya! Cabía suponer que, agotadas otras posibilidades —las hubo— de estreno anteriores, sería 1982 el año justo de poner en pie, al fin, la música de este **Oratorio**. Pues no, señores: una vez más hemos demostrado lo pobres que somos en nuestra riqueza...

Así las cosas, José Luis Iturralde no se descorazona —aquí y en él, por suerte, siempre hay otras salidas...— y, a las puertas del IV Centenario, como homenaje firme a la Santa, inicia, concluye y estrena el poema para piano **Teresa de Jesús**, más modesto de montaje, evidente —a ver, qué remedio—, pero con idéntica entraña y categoría de música grande.

El oratorio **Teresa de Jesús**, para soprano, mezzosoprano, tenor, barítono, coros (voces mixtas más coro de niños) y orquesta —violines primeros y segundos, violas, violonchelos, contrabajos, tres

flautas, corno inglés, dos oboes, tres clarinetes, dos fagotes y contrafagot, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba, timbales, arpa, celesta y caja— es un canto lírico-dramático monolítico e indivisible (el Oratorio discurre sin interrupción) en el que veo diferenciado este a modo de ideal programa o guión: Canto a Teresa, Castilla, vocación y grito de Dios hecho mujer; abrazo de cielo y tierra en Teresa de Jesús-Jesús de Teresa; Teresa niña, oteando en juego, misterio y drama, su destino; Juan de la Cruz y Pedro de Alcántara como directores del espíritu y virtud de Teresa; Teresa, misionera mística; éxtasis e incompreensión; *reproches* al Amado; colaboradores en la magna empresa como Fundadora; tránsito y gloria en acentos de himno a Teresa, Castilla y Carmelo.

Obligándome ahora a resumir, digo que el trabajo del compositor mantiene subrayada la tesitura alta y honda de los versos poemáticos. Apoyan el discurso musical, a más de motivos totalmente originales, un canto popular castellano del siglo XVI, con fondo de campanas (Ávila y sus iglesias); una melodía profana trovadoresca como reflejo de la austeridad de una época casi medieval; y la melodía gregoriana del himno **Veni, Creator Spiritus** con evidente valor de símbolo.

La composición de este oratorio, por su propio carácter y empeño, patentiza un nuevo avance expresivo con respecto a otras obras religiosas de Iturralde.

El poema **Teresa de Jesús**, para piano (su talante original no desdeñaría, más bien la pide, una agradecida versión orquestal); quince minutos de duración; estreno mundial en el Teatro Principal, de San Sebastián, el lunes 27 de julio de 1981, dentro de la IV Semana de Música de Cámara-Intérpretes vascos, programada y patrocinada por el Banco Guipuzcoano —tocado también en Mondragón, en Bilbao, etc.—; fue interpretado con brillantez y extraordinaria comprensión de la obra por Juan Padrosa. Por cierto —insisto—, el virtuoso concertista vasco hace del poema de Iturralde una lectura inteligentísima, sensitiva, ejemplar y, en el estreno, hasta pedagógica por la introducción explicativa que hace de temas e intención, oportuno acierto este detalle último, digno de la más gratificante enhorabuena; fue así, precisamente, como facilitó el triunfo total —público y crítica especializada acordes— de una obra de

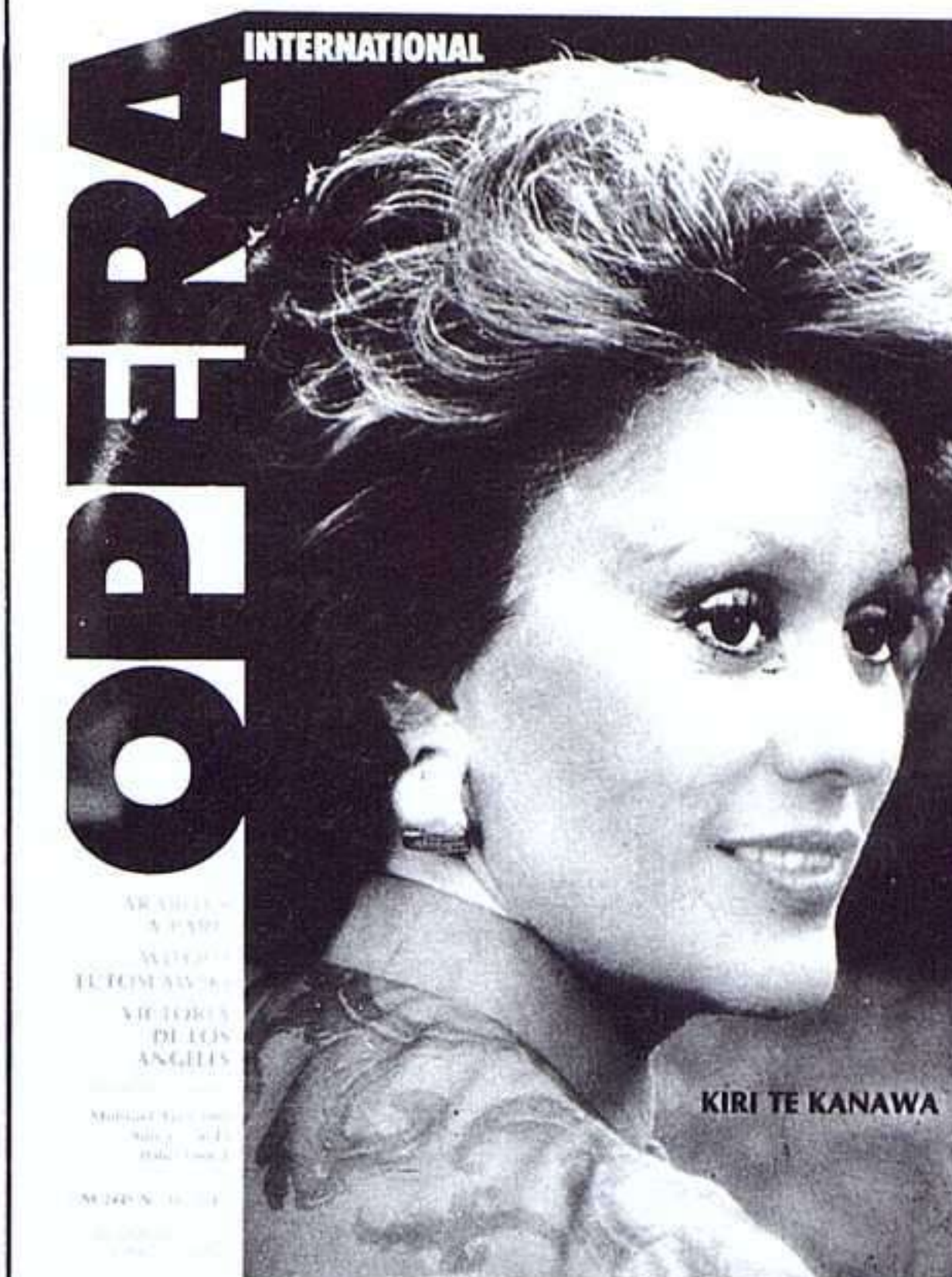
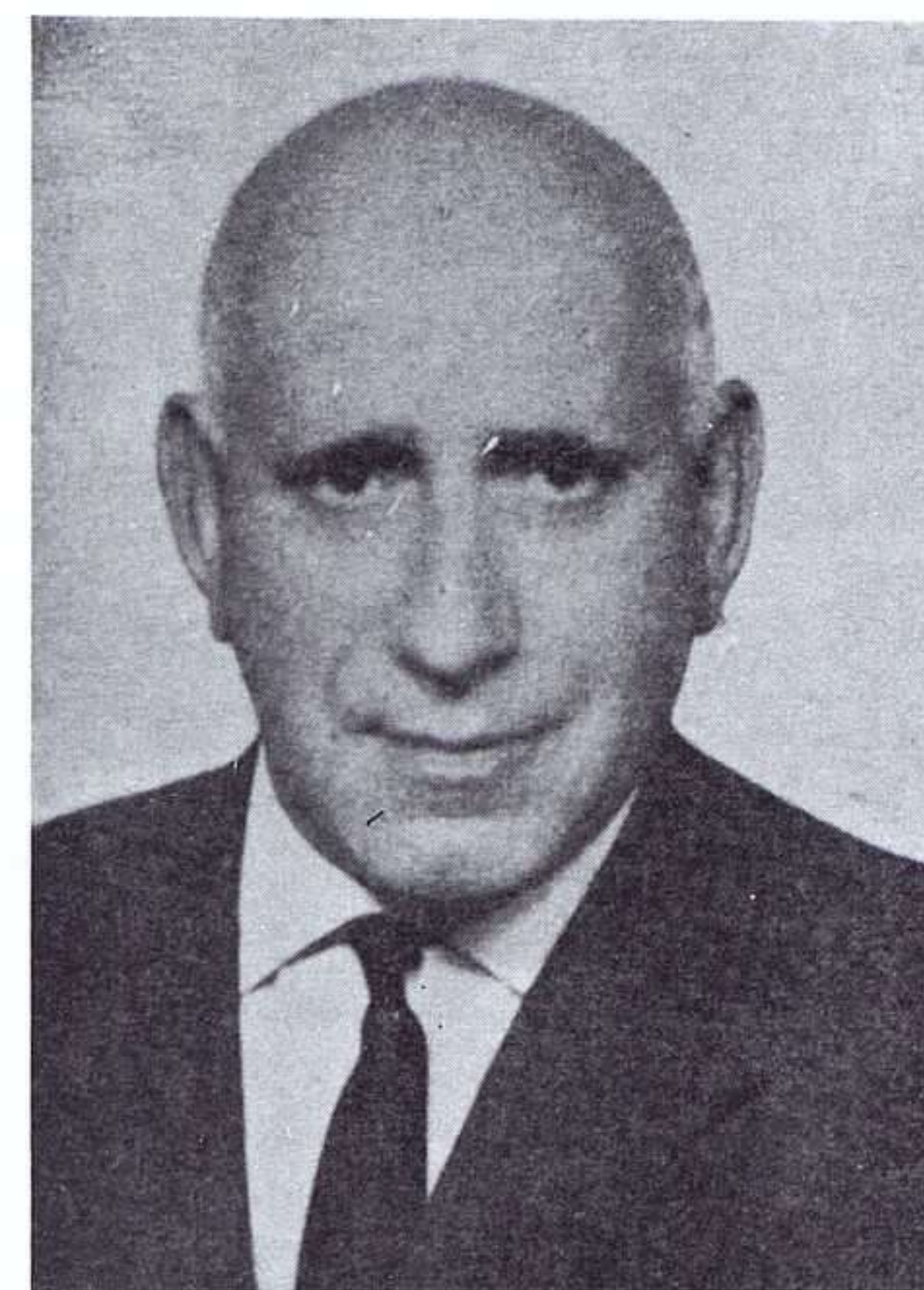


Este mes se cumplen los cuatrocientos años de la muerte de Teresa de Jesús.

suyo muy compleja y difícil.

No menos de una veintena de veces habré escuchado la cinta con la grabación del poema —cuento las ocho oídas en compañía de otros tantos grupos de alumnos de BUP— para afianzarme definitivamente en mi impresión primera e inmediata: José Luis Iturralde, haciendo síntesis muy personal y actualizada de un lenguaje heredado mitad neoclásico, mitad impresionista (más marcado este aspecto último), ha logrado un ejemplo antológico de improvisación particularísima preparada, larga y pacientemente meditada; condensación de teresianas reflexiones, inéditas hasta ahora, unas; dibujadas de forma distinta en su oratorio del mismo nombre, otras; un soberano mural que aglutina diferentes estados anímicos propios, en un deseo firmísimo por traducir en sonidos, sentimientos y vivencias, realidades biográficas de la Santa Doctora. Es así como asistimos

—creciente el interés— a una serie entrelazada de imágenes musicales subyugantes, muy contrastadas: desde el arranque inicial, de solemne recogimiento, alusivo a la entrada de Teresa en el convento; hasta los postreros compases de la coda, afirmación conclusiva, majestuosa, de triunfo total, apoteosis plena de una vida signada por el Amor...; pasando sucesivamente por lo que calificamos como paradigma musical de la alegría —ejemplificación de la famosa condición temperamental, simpática, de la Santa—; momentos de misticismo —abstracción inefable de Iturralde sobre algo tan concreto, personal y transcendente en la experiencia vital de Teresa—; desarrollos amplios para la cita elocuente, dramática, conflictiva de su programa carmelita reformista —duda, decaimiento, inquietud, amargura, lucha tesonera, firme, resolutiva al fin—; para desembocar en lo que se nos antoja, joya de la partitura, centro



ABONNEZ-VOUS
ABONNEZ-VOUS
ABONNEZ-VOUS

C6 OPÉRA
INTERNATIONAL

10, galerie Véro-Dodat
75001 Paris - Tél. : 233.32.03

BULLETIN D'ABONNEMENT
(1 an, 10 numéros)

France _____ 130 F

Étranger : normal _____ 165 F

par avion : suivant destination

NOM (en capitales)

Prénom _____

Profession _____

Age _____

Je désire souscrire
un abonnement
à « Opéra International »
Veuillez me le faire parvenir
à l'adresse suivante :

Rue, numéro _____

Code postal, ville _____

Règlement de l'abonnement :
par chèque bancaire à :
Opéra International
par C.C.P. * à : YTRA
La Source 33.13.970 G

* En cas de règlement par C.C.P.,
veuillez joindre les trois volets.

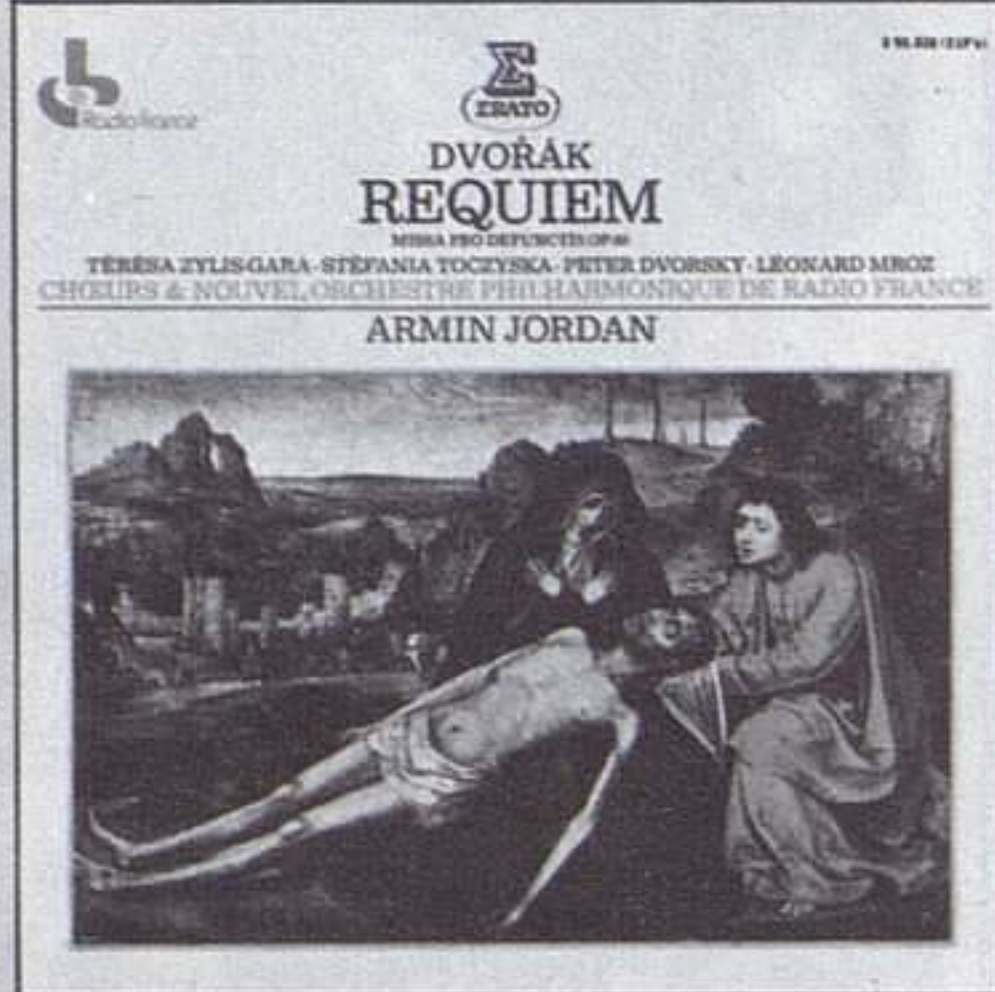
OFERTA ESPECIAL



OTOÑO 1982
Hasta el 31 de Enero de 1983

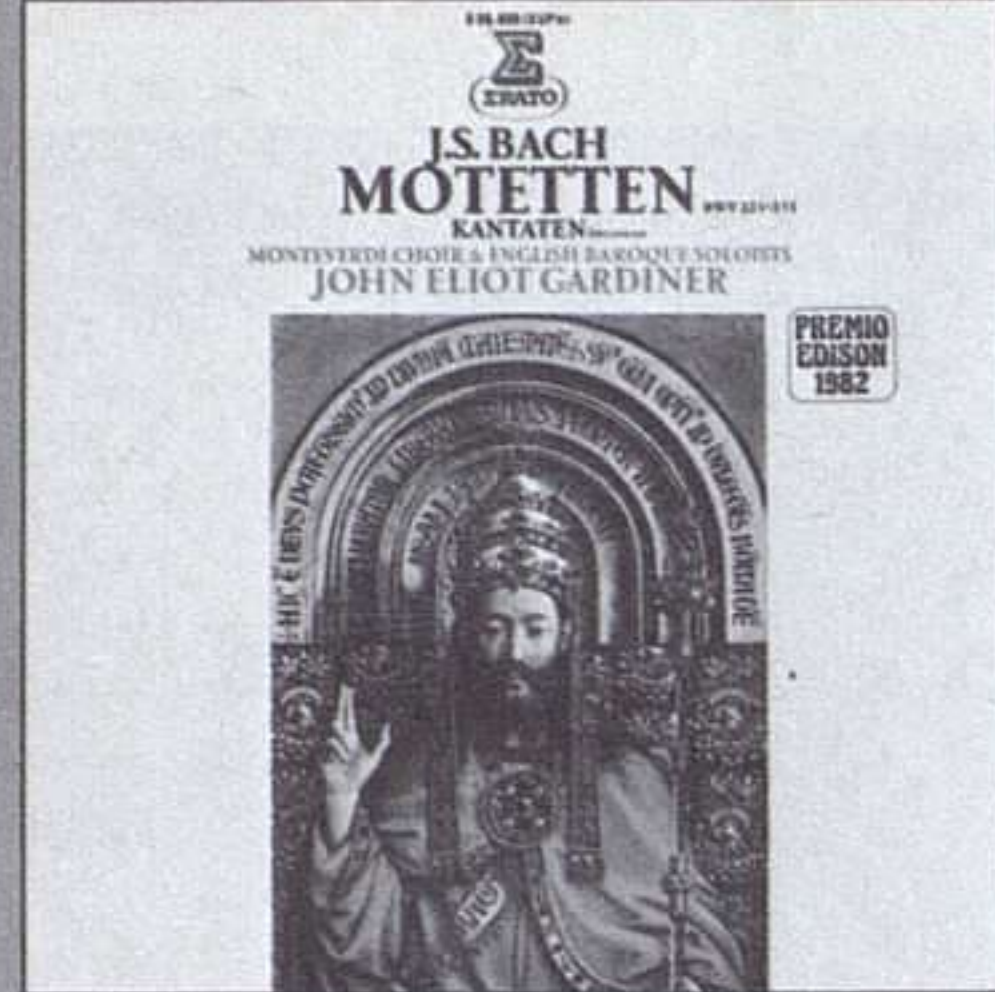


S 96.038 (2 LPs)



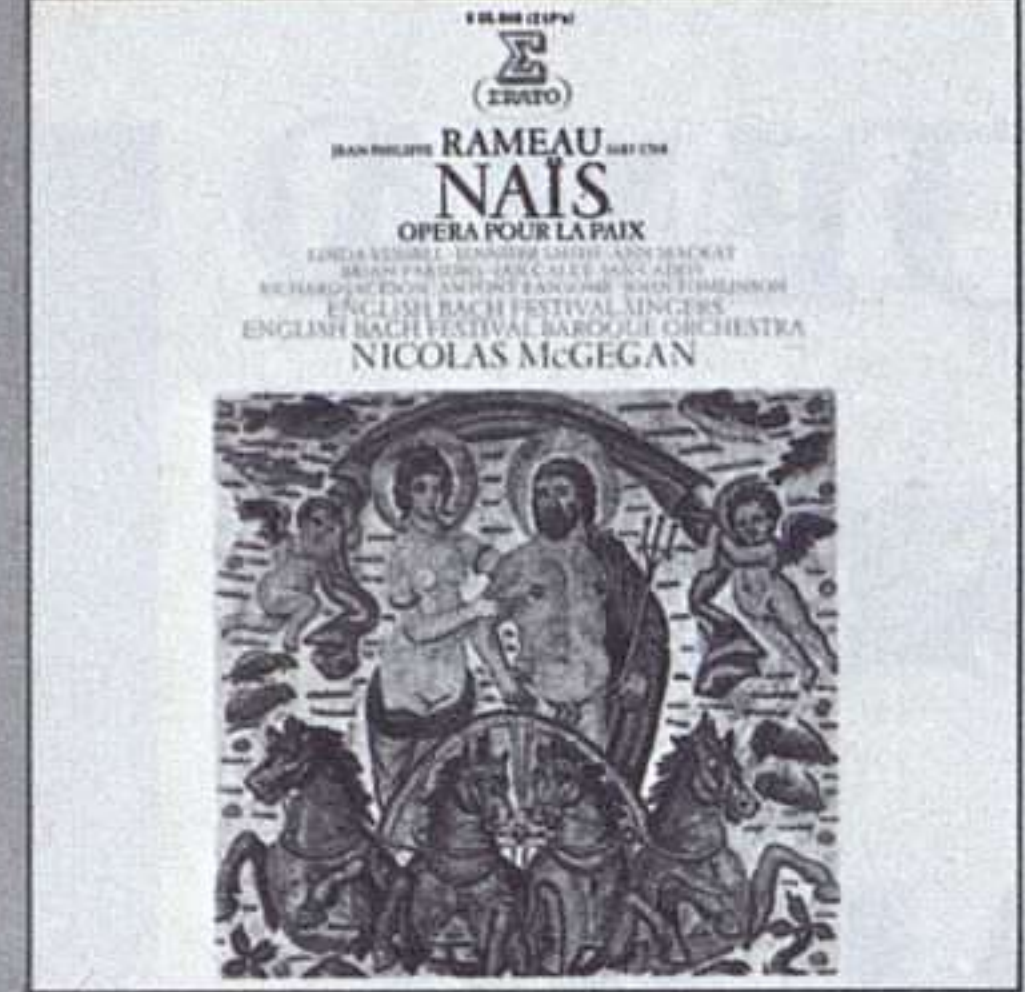
PRECIO OFERTA: 1.190 Ptas
Versión única

S 96.039 (2 LPs)



PRECIO OFERTA: 1.190 Ptas

S 96.040 (2 Lps)



PRECIO OFERTA: 1.190 Ptas
Primera Grabación mundial

S 96.502 (5 LPs)



PRECIO OFERTA: 2.975 Ptas

S 96.041 (2 Lps)



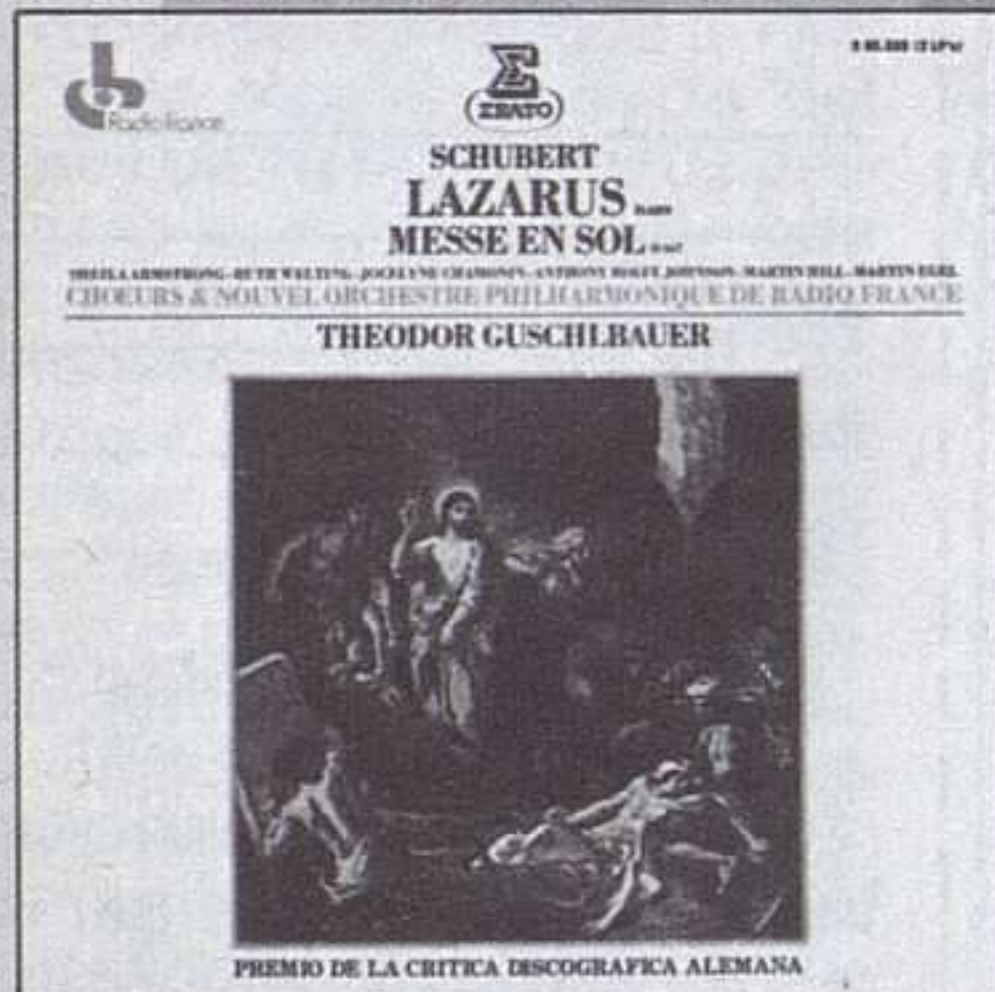
PRECIO OFERTA: 1.190 Ptas
Primera grabación mundial

S 96.313 (3 LPs)



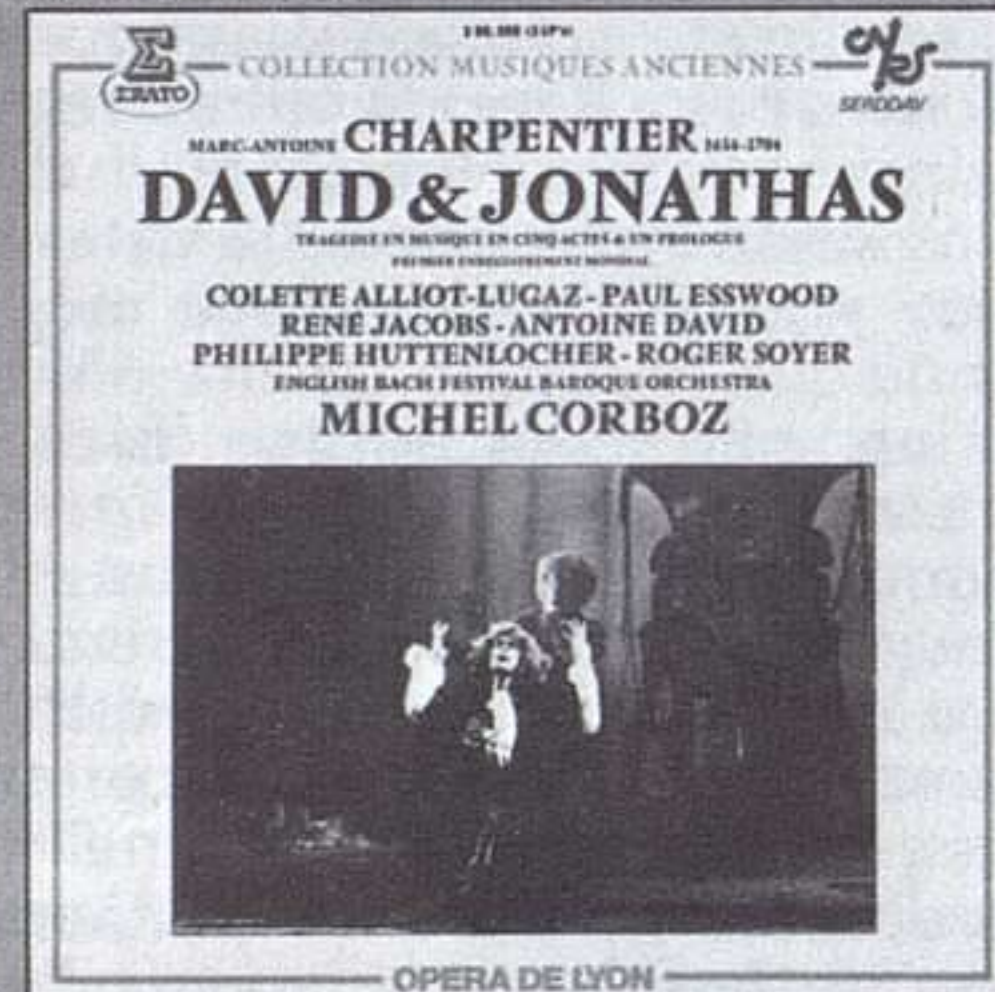
PRECIO OFERTA: 1.790 Ptas

S 96.030 (2 LPs)



PRECIO OFERTA: 1.190 Ptas
Versión única

S 96.309 (3 LPs)



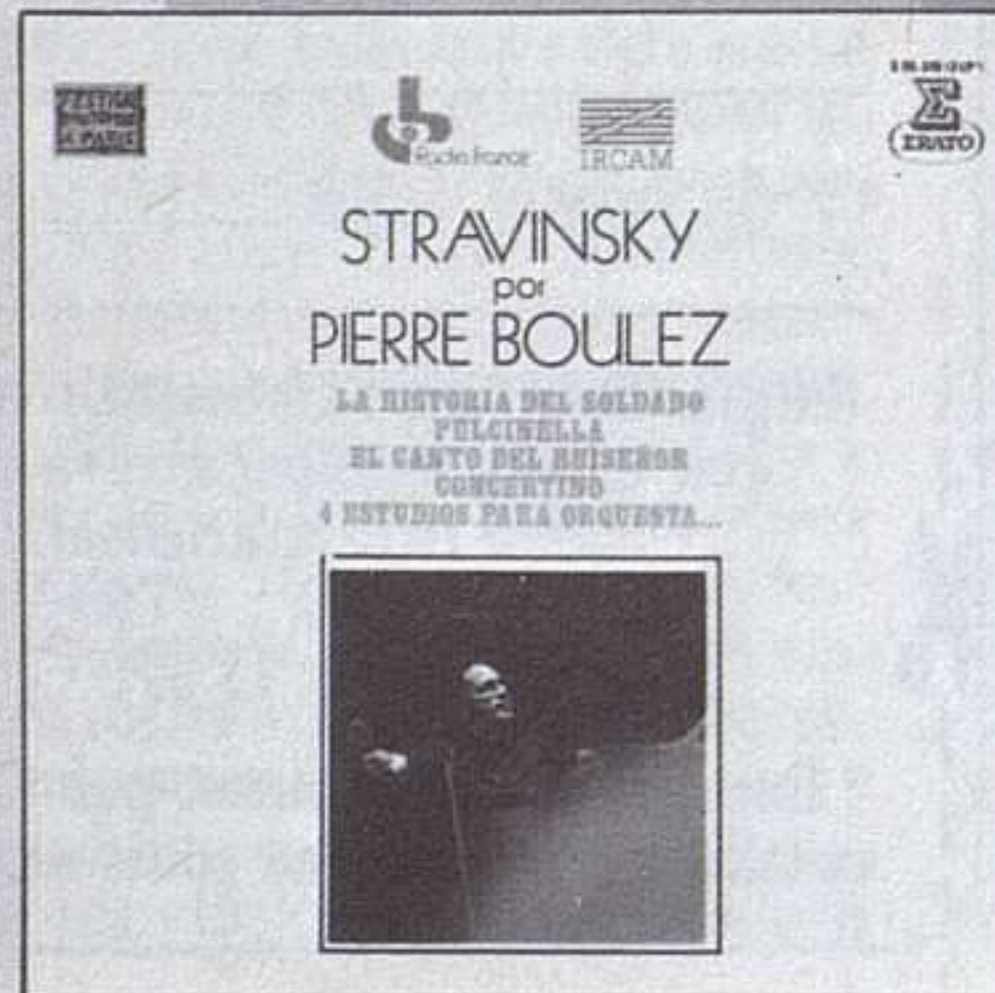
PRECIO OFERTA: 1.790 Ptas
Primera grabación mundial

S 96.308 (3 LPs)



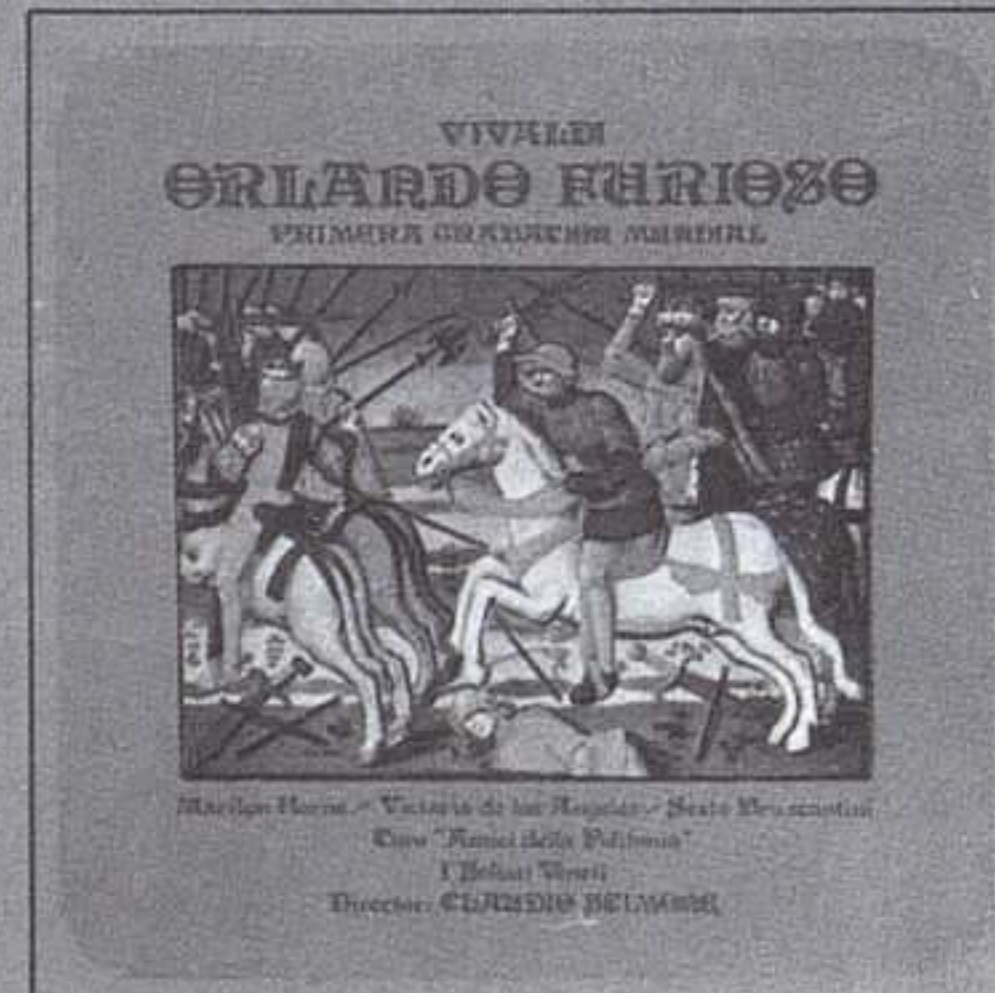
PRECIO OFERTA: 1.790 Ptas
Versión única

S 96.310 (3 LPs)



PRECIO OFERTA: 1.790 Ptas

S 96.311 (3 LPs)



PRECIO OFERTA: 1.790 Ptas
Primera grabación mundial

S 96.404 (4 LPs)



PRECIO OFERTA: 2.380 Ptas

EL «CONCIERTO PARA PIANO», DE SCHUMANN



Por Pedro González Mira

«En cada obra mía hay diversos puntos de vista, pues siempre he procurado dar nacimiento no sólo a una idea musical, sino a una idea». (Robert Schumann).

Sobre Schumann recae la etiqueta de compositor *típicamente* romántico. Es cierto, pero también lo es que su forma de ser romántico no constituye un modelo entre y para sus contemporáneos. Romántico en esencia y profundamente, pero lejos, como persona, del boato y la omnipresencia del fastuoso Liszt o de la melancólica, enfermiza, *soledad compartida* de Chopin. Su vida —su amor por Clara— tan difícilmente labrada y tan trágicamente realizada, podría ser un bello epílogo al último Schubert y, sin embargo, está más cerca, por sensibilidad, de Mendelssohn —aunque, al mismo tiempo, muy separado de él por un factor de realización personal radicalmente incómodo. Fiel al penúltimo *clasicismo*

romántico —Beethoven— y, a la vez, innovador que prepara el largo e insuficientemente explorado camino pianístico brahmsiano. Sí, un romántico de casta que por serlo hasta sus últimas consecuencias, por hacer de su vida su música, se autodestruye irremediabilmente.

LA OBRA

Si pensamos que las *Davidsbündler-tänze* es la sexta obra que publica Schumann o que el *Carnaval* tiene un opus nueve, es, por lo menos, impreciso decir que el *Concierto para piano y orquesta en La menor, Op. 54*, es una obra de madurez. Ciertamente es increíble, pero para Schumann no hay tal: decide dedicarse a la música de la mano del piano; lo practica y lo perfecciona primero en forma *pura*; después, a través de esa explosión amorosa de 1840, llamada *Amor de Poeta, Amor y vida de Mujer*; etc. y, como muy acertadamente ha dicho José Luis García del Busto, Schumann es Schumann desde la *Op. 1*. De manera que los valores de esta obra hay que buscarlos más —por mucho que les pese a los que todavía defienden el *antisinfonismo* schumanniano— en su as-

pecto concertístico que en las posibles aportaciones pianísticas en sentido estricto. Así, estamos ante una obra bellísima y de una interesante factura. Este *Concierto*, y en general toda la obra sinfónica de Schumann, se aparta, en cierta medida, de los moldes clásicos —como afirma Hanspeter Krellmann— por la fragmentación a que conduce la utilización de «*células compactas y no de expansiones a gran escala*»: todo el *Concierto* está derivado del sublime tema inicial, en La menor, que se oye después de la pequeña, pero soberbia, introducción del primer movimiento («*Allegro affettuoso*»).

El segundo tema no es sino una transcripción a Do mayor del anterior; tras éste, una melancólica y reflexiva intervención del clarinete da paso a un «*tutti*» de orquesta que acaba en un cambio de tonalidad (La bemol mayor) y de tempo (*andante espressivo*). Asistimos a continuación a un magnífico desarrollo de los temas —del tema— hasta llegar al motivo de la introducción por parte del piano. Después de una ordenada recapitulación, Schumann presenta una cadencia, compuesta por él mismo, que, lejos de poseer dificultades técnicas insalvables, su principal característica es, sin perder la idea motriz, constituirse en un



Robert Schumann, a los treinta años.

verdadero estallido poético. La coda es igualmente consecuencia del tema principal. El Intermezzo («Andante grazioso») tiene estructura A-B-A y su tema central, cantado por los cellos, es de una belleza casi celestial. Al repetirse el tema inicial, al final, vuelve a aparecer el tema base del primer movimiento, que sirve ahora para enlazar con el tercer movimiento («Allegro vivace»). En cualquier caso, hay que resaltar que lo único realmente nuevo en este movimiento es el tema central, ya que las secciones extremas han sido extraídas del tema motor de la obra. El tema inicial del último movimiento —poderoso tema— también se deriva del «tema de Clara» (en realidad, este **Concierto** es el resultado de ampliar a tres movimientos una **Fantasia para piano y orquesta** compuesta en 1841 —el **Concierto** es de 1845—; Schumann, al fin, estaba ya casado y parece ser que después de desistir de la idea de componer una **Sinfonía «Clara»**, se conformó —que no está nada mal— con este tema—. El segundo tema, de carácter secundario, muy sincopado, plantea sutiles dificultades técnicas. Schumann, en el desarrollo, introduce una pequeña fuga que, tras un impresionante pasaje en octavas del piano, nos conduce a la grandiosa coda. Reaparece el segundo tema —madera y trompetas—, que es recogido de nuevo por el piano para que, con intervención del metal, acabe el movimiento de forma brillantísima.

Como es fácilmente apreciable, la obra posee una sintaxis compleja, meditada, pero, a la vez, sencilla. En el fondo este juego de derivación temática (muchos años más tarde, todavía Bartók se preocupa de ello) no busca más que la superación de la rigidez de las formas clásicas sin perder su verdadera esencia, el orden y el equilibrio. En este sentido, y quizás sólo en éste, Schumann es un clásico y no simplemente un *reducto* frente a los llamados futuristas.

LAS VERSIONES DISCOGRAFICAS

Entre los múltiples problemas que plantea una, digamos *simplemente correcta* interpretación de este **Concierto**, destacaría dos, fundamentalmente. En primer lugar, la conjunción de ideas, el entendimiento, entre solista y acompañante; se trata de una obra en la que el piano está muy orgánicamente adaptado al entretejido sinfónico —el diálogo instrumental con él se hace dueño y señor de una buena parte de la misma— olvidando incluso muchas veces su protagonismo. Por otra parte, su esencialidad poética; cada motivo, por pequeño que sea, cada pasaje, por accesorio que pueda parecer, tienen un significado, representan una vivencia, una idea, distintas; dicho de otra manera —y esto quizás sea

válido para todo Schumann— es una obra de una muy difícil captación idiomática. No es de extrañar, por consiguiente, que pianistas y directores de gran talla se estrellen una y otra vez de forma estrepitosa en ella. Veamos.

De las dieciséis versiones discográficas a las que he podido tener acceso, sólo una de ellas me ha parecido extraordinaria; otra, buenísima y tres más, excelentes; de las otras once, alguna de ellas, interesante y la mayor parte, francamente deficientes, cuando no insufribles. Y así, por ejemplo, nos encontramos con una hinchada realización de Wilhelm Backhaus (Decca, 1962), acompañado —casi *de la mano*, porque da un poco la impresión de que al bueno de Backhaus le *alfombran* el tempo para que no sufran sus dedos— por Günther Wand. Ampulosidad, que no amplitud, es la principal característica de esta, casi físicamente, pesada versión.

Las dos versiones que Karajan ha llevado al disco (EMI, 1948 y DG, 1981) son de similar concepción, aunque el resultado final sea diferente en ambos casos y en ninguno de los dos redondo. La primera, con Dinu Lipatti al piano, falla precisamente en éste por no atender —o no estar de acuerdo— el solista la concepción briosa, casi violenta, que Karajan quiere imponer; a Lipatti, además, le falta poesía en los momentos clave y, sobre todo, unidad en el criterio. Es decir, versión totalmente desigual por falta de unidad entre director y solista. La segunda, con Zimerman, adolece en principio del mismo defecto, aunque, en este caso, los resultados sean sensiblemente superiores; en realidad, sería perfecta si aquél se hubiera *dejado* dirigir en los dos primeros movimientos; de otra manera: por separado, están extraordinarios, pero —es una pena— juntos, parece que hablen de cosas distintas; Karajan, terso, muy viril, y Zimerman, *volando hacia el más allá*, parece que hace, más bien, su **Concierto**. En todo caso, hay que decir que la parte solista de esta versión es una de las más perfectas que he oído, tanto desde el punto de vista

técnico como por su riqueza de ideas: el tercer movimiento resulta realmente antológico.

Rafael Kubelik graba también dos veces esta obra (DG, 1974 y 1976), con Wilhelm Kempff y Geza Anda, respectivamente, y en las dos ocasiones con escasa fortuna. Kempff, cuya parte solista dibuja en tonos muy grisáceos, está correcto (salvando algunos fallos de digitación poco importantes) y, a mi juicio, excesivamente beethoveniano. No me parece una aproximación válida, pues el mundo schumanniano es bien diferente por, entre otras causas, esa extraña mezcla de vitalismo y serena contemplación que caracteriza, casi siempre, a su música. En cambio, se manifiesta *anciano*, olvidándose de que en Schumann conviven «Eusebio» y «Florestán». Además —como también le sucederá a Anda— su pianismo se manifiesta insuficiente, algo vacío, desde el punto de vista sonoro, con lo que el **Concierto** le queda *ambientalmente* desdibujado: el tercer movimiento se hace soporíferamente interminable. En lo que se refiere a Geza Anda, no pasa de hacer un Schumann sólo bonito, lo que dicho así, a secas, es insultante. Su concepción está montada desde una perspectiva ligera (aquí Kubelik lo está más todavía que en la anterior) y bastante narcisista.

Verdaderamente malas son las dos versiones de Svatoslav Richter, al que, en ninguno de los dos casos, le acompaña la suerte de disfrutar de un acompañamiento mínimamente aceptable. Atropelladísimos, Witold Rowicki (DG, 1959) y Lovro von Matacic (EMI, 1977) tienen una concepción de esta obra verdaderamente antediluviana. Los respectivos resultados son superficiales, retóricos, muy mediocres e insoportablemente caóticos. Realmente, es difícil entender cómo un pianista de la talla de Richter no sólo no se salva del naufragio general sino que además está a su misma altura, un verdadero subsuelo musical.

Dos pianistas del momento actual han probado también suerte sin que hayan conseguido roer este, al parecer, durísimo hueso: Vladimir Ashkenazy y Daniel Barenboim. De la versión del primero (Decca, 1979), con Uri Segal, —de cuyo trabajo en esta grabación más vale no acordarse— di cuenta en una pequeña crítica publicada en RITMO hace ya algún tiempo; me parece que, entonces, dije que Ashkenazy se había equivocado de lleno. Bien: lo confirmo de nuevo, si cabe, con mayor convencimiento. En cuanto a la versión del segundo (EMI, 1975), con Fischer-Dieskau a la batuta, hay que decir, como poco, que es bastante decepcionante. Virtudes, cómo no, las tiene —claridad de voces excelente fraseo, gran sentido interpretativo en la mano izquierda— pero el concepto es, desde mi punto de vista, fallido e incluso



Clara Wieck con seis de los ocho hijos que tuvo con Schumann.

algo pretencioso: busca una interpretación enigmática, pero los continuos e injustificados arranques emocionales la convierten en un producto febril e inadecuadamente crispado; pienso que se trata de una versión inmadura y que Barenboim debería de volver a intentarlo, desde luego con otro director, pues Fischer-Dieskau se muestra aquí como un principiante en la dirección orquestal.

Tan decepcionante o más es la muy reciente (Philips, 1980) de Alfred Brendel con Claudio Abbado. Se trata de un trabajo del que no se desprende demasiada convicción y —de nuevo— teñido de un halo schubertiano mal entendido. Estamos ante una amable pieza de salón sin ningún tipo de conflicto interno, no ya dramático, sino ni siquiera poético; un Schumann, en definitiva, muy frío (lo que es muy de extrañar en el ardiente Abbado), bastante insulso, y, por consiguiente, rabiosamente aburrido.

En la misma línea, aunque peor ejecutado, está la versión de Radu Lupu (Decca, 1977), acompañado por un lánguido André Previn, lleno de pretensiones líricas, pero, en el fondo, bastante endeble y despersonalizado.

Otto Klemperer, para mí el más interesante director de orquesta de este siglo, no podía por menos que ofrecer otra de sus muchas rarezas —aunque la mayor parte de las veces, benditas rarezas, en su versión de este **Concierto** (EMI, 1963). De realización impecable y con una Annie Fischer completamente entregada, es en verdad interesantísima. Sin embargo, creo, hay un evidente defecto en ella que no es más que su excesiva objetividad. Klemperer no quiere enfrascarse en el delirio poético, resultando de una seriedad casi doliente y, aunque en los movimientos extremos la Fischer can-

ta de forma inefable, el resultado final es un punto monolítico y algo cuadrado.

Excelentes son las versiones de Rogoff-Sanderling (Unicorn, 1979) y Cherkassky-Boult (EMI, 1966). La primera es tersa, vigorosa y muy personal, con una intervención solista de sonido cálido y lleno de matices. Su posible debilidad —posible, insisto— sería cierta falta de serenidad y amplitud en algunos momentos cruciales de los desarrollos temáticos. La segunda es una versión íntima, sin excesos y de una rara belleza. Boult, además, dirige de forma envolvente y con una fe capaz de mover montañas. Se trata de una emocionante y bella versión. En cualquier caso, y volando a gran altura, las respectivas partes solistas de Rogoff, Cherkassky y Zimerman, ninguno acaba de captar en su totalidad el intrincado —quizás, precisamente, por su sencillez— mundo interior de Schumann, como sí lo hace el extraordinario Claudio Arrau. Ya en su primera versión para el disco (Philips, 1964), con Christoph von Dohnányi a la dirección de orquesta, dejaba bien claro que era el único capaz de sentar cátedra en la interpretación de este **Concierto**. ¿En qué radica su secreto? Me da la impresión de que el asunto consiste, sencillamente, en interpretar a Schumann desde Schumann; no tratar de inventar nada; encontrar la justa medida en el tempo y el fraseo; ser enérgico, pero a la vez flexible; equilibrado, pero soñador; en definitiva, hacer de la poesía música, sin complejos ni falsas modernidades: al pan, pan y al vino, vino. Esta era ya una versión de referencia, pero digo era porque el pianista chileno ha vuelto a grabarla (misma casa grabadora, a cuya filial española hay que pedir no demore su publicación en nuestro país) con Colin Davis, de cuyo

trabajo puedo afirmar que es el más estudiado, elaborado y magníficamente conseguido de cuantos he escuchado hasta el momento. En esta nueva versión Arrau supera a Arrau de principio a fin de la obra: fraseo analítico nota por nota, sonido amplio y envolvente, contundencia sonora cuando lo exige el concepto, análisis pormenorizado de voces, atmósfera sonora rica y sugerente, una mano izquierda casi milagrosa, idiomatismo perfecto, en suma. Esto en cuanto al pianista, pero hay más, está también el músico, las ideas: cada motivo, cada nota es una idea distinta; cada pequeño núcleo sugiere una vivencia distinta y una expresión diferente. En fin, es éste un producto de la madurez de uno de los más grandes pianistas —músico, insisto— de nuestro tiempo y, a mi pobre entender, de un artista que, entre otras razones, pasará a la historia de la interpretación musical por su exacto conocimiento de la obra pianística de Roberto Schumann.

DISCOS

- Wilhelm Backhaus. Orquesta Filarmónica de Viena. Günther Wand. Decca.
- Dinu Lipatti. Orquesta Filarmonía, Londres. Herbert von Karajan. EMI.
- Krystian Zimerman. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. DG Digital. (De próxima aparición en España).
- Ilan Rogoff. Orquesta Filarmonía, Londres. Kurt Sanderling. Unicorn.
- Alfred Brendel. Orquesta Sinfónica de Londres. Claudio Abbado. Philips.
- Geza Anda. Orquesta Filarmónica de Berlín. Rafael Kubelik. DG, 11 38 888.
- Wilhelm Kempff. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Rafael Kubelik. DG.
- Daniel Barenboim. Orquesta Filarmónica de Londres. Dietrich Fischer-Dieskau. EMI.
- Radu Lupu. Orquesta Sinfónica de Londres. André Previn. Decca, SXL 6624.
- Svjatoslav Richter. Orquesta Filarmónico-Sinfónico Nacional de Varsovia. Witold Rowicki. DG Privilege.
- Svjatoslav Richter. Orquesta de la Opera Nacional de Montecarlo.
- Lovro von Matacic. EMI, 065-02 615.
- Vladimir Ashkenazy. Orquesta Sinfónica de Londres. Uri Segal. Decca, 6594 229.
- Shura Cherkassky. Orquesta Filarmónica de Londres. Sir Adrian Boult. EMI.
- Annie Fischer. Orquesta Filarmonía, Londres. Otto Klemperer. EMI.
- Claudio Arrau. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Christoph von Dohnányi. Philips.
- Claudio Arrau. Orquesta Sinfónica de Boston. Colin Davis. Philips. (De próxima aparición en España).



NOVEDADES

desde la última información.

FONDO DE CATALOGO
P.V.P.
de cada Lp. de
esta serie 950 ptas.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER. Les Arts Florissants. Idyle en Musique Ensemble Vocal & Instrumental «Les Arts Florissants»
Dir. William Christie
HM 1083

LES CRIS DE PARIS. Chansons de Janequin & Sermisy
Ensemble Clément Janequin
HM 1072

GEORG FRIEDRICH HAENDEL. Ode pour l'Anniversaire de la Reine Anne. Trois Anthems de Couronnement Honor Sheppard & Mary Thomas, Sopranos. Alfred & Mark Deller, contreténors. Maurice Bevan, baryton. Choeur & Orchestre Oriana, dir. Alfred Deller (Restrictions Export)
HM 5111

MICHELANGELO ROSSI. Dix Toccatas de «Toccate e Correnti d'Intavolatura d'Organo e Cimbalo» (1657). Emer Buckley, clavecin
HM 1069

LUCA MARENZIO. Madrigaux a cinq et six voix
Concerto Vocale: Barbara Schlick, soprano. René Jacobs, haute-contre. Michiel Ten Houte de Lange, Guy de Mey & Marius van Altena, ténors. Harry van der Kamp, basse. Konrad Junghanel, théorbe
HM 1065

FRANCOIS COUPERIN. Concerts des «Gouts Réunis»
Michel Piguet, hautbois. Martin Derungs, clavecin. Pere Ros, viole de gambe
HM 1070

CHANT GREGORIEN POUR LE TEMPS PASCAL. Capella Antiqua de Munich. Choral Schola, dir. Konrad Ruhland
HM 5113

JOHN DOWLAND. Ayres & Lute-Lessons
Deller Consort, dir. Mark Deller
HM 1076

JOHANNES BRAHMS. Sextuor a a cordes en Si bémol majeur. No 1 op. 18. Les Musiciens: Régis Pasquier & Raphael Oleg, violons. Bruno Pasquier & Jean Dupouy, altos. Roland Pidoux & Etienne Péclard, violoncelles
HM 1073

MICHEL LAMBERT. Airs de Cour René Jacobs, contre-ténor. Konrad Junghanel, théorbe. Wieland Kuijken, basse de viole.
Mihoko Kimura, Dirk Verelst, violons
HM 1061

GEORG FRIEDRICH HAENDEL. Semele. Sheila Armstrong, Felicity Palmer, Mark Deller, Amor Artis Choir English Chamber Orchestra, direction Johannes Somary. (Restrictions Export)
HM 5101/03

HENRY DU MONT. Les Grands Motets Solistes, Choeur et Orchestre de la Chapelle Royale, direction Philippe Herreweghe
HM 1077

CHANTS GREGORIENS POUR LE TEMPS DE NOEL. Capella Antiqua de Munich, direction Konrad Ruhland (Restrictions Export)
HM 5112

COLECCION BLACK LABEL
P.V.P.
de cada Lp. de
esta serie 750 ptas.

FRANCOIS COUPERIN. Messe a l'usage des paroisses
Michel Chapuis a l'orgue de Saint-Maximin
B 714

LUDWIG VAN BEETHOVEN. Sonate «Appassionata». No 22, op. 54
Claudio Arrau, piano
B 10060

JOHN DOWLAND. Lute songs & solos
Alfred Deller, Robert Spencer
B 244

FRANZ SCHUBERT. Trio pour piano, violon & violoncelle op. 100
Les Musiciens: Jean-Claude Pennetier, piano. Régis Pasquier, violon. Roland Pidoux violoncelle
B 1047

MODESTE MOUSSORGSKY. Infantines, Alexandrina Milcheva, mezzo-soprano. Svetla Protich, piano
B 151

GILLES JULLIEN. Livre d'Orgue René Saorgin a l'orgue Micot de Vabres l'Abbaye
B 1211

WILLIAM BYRD. Messe a trois voix
Deller Consort, dir. Alfred Deller
B 211

JEAN-PHILIPPE RAMEAU. Suite en mi mineur. Chambonnieres, d'Anglebert, Kenneth Gilbert, clavecin
B 334

CARMINA BURANA. Les plus belles pages. Clemencic Consort, dir. René Clemencic
B 385

BENEDETTO MARCELLO. Suonate a Flauto Solo.
Sonates pour flute et basse continue No 2, 4, 9, 12. René Clemencic
B 975

BEETHOVEN. Messe en Ut majeur Solistes, Choeur Rodina, Orchestre Philharmonique de Sofia, dir. C. Iliev
B 109

CHOSTAKOVITCH. Symphonie No 12 «1917»
B 125

CHANT GREGORIEN. Le Jeu Pascal de Prague. Deller Consort
B 235

J.S. BACH. Toccata et Fugue en ré René Saorgin a l'orgue Dunand de Marseille
B 1204

SERIE ECONOMICA
P.V.P.
de cada Lp. de
este mes 700 ptas.

ANTONIO VIVALDI. Serenata a Tre. Sérénade pour 3 voix et instruments Petya Grigorova, Marjorie Vance, sopranos. Kurt Spanier, ténor Clemencic Consort, direction René Clemencic, (double durée)
HM 1066/67

JOHANNES BRAHMS. Trios pour piano, violon et violoncelle op. 8, 87 et 101. Les Musiciens: Jean-Claude Pennetier, Régis Pasquier, Roland Pidoux
(Trio op. 8)
HM 1063/64

MARC-ANTOINE CHARPENTIER. Pastorale. Ensemble Vocal et Instrumental «Les Arts Florissants» direction William Christie
HM 1082

ANTHOLOGIE D'AIRS DE COUR. 17^e siècle français
De la Barre, Bacilly, Lambert, Boesset, Bataille, Guédron, etc...
René Jacobs, contre-ténor. Konrad Junghanel, théorbe, Wieland Kuijken, basse de viole.
Mihoko Kimura, Dirk Verelst, violons (double durée)
HM 1079/80

JOHANN SEBASTIAN BACH. Les Suites Anglaises BWV 805-811
Kenneth Gilbert, clavecin Couchet-Taskin. (3 Suites Anglaises)
HM 1074/75

JOHANN SEBASTIAN BACH. Sonates et Partitas BWV 1001-1006
Régis Pasquier, violon
HM 1085/87

CHANTS DE LA LITURGE ARMENIENNE. Choeurs Sipan-Komitas de Paris, dir. Garbis Aprikian. Sonia Nigoghossian, mezzo-soprano
HM 5120

Colección
MUSIQUE D'ABORD
P.V.P.
de cada Lp. de
esta serie 495 ptas.

ENRIQUE GRANADOS. Goyescas
Eulalia Solé, piano
HM 10032

WOLFGANG AMADEUS MOZART.
Quintettes, Quatuor Bulgare, Nicolas
Sidarov
HM 148

LOUIS LEFEBURE-WELY. Oeuvres
d'Orgue, René Saorgin a l'orgue Lété
de Nantua
HM 1205

LUDWIG VAN BEETHOVEN. Sonates
pour violoncelle et piano No 1 & 3
Roland Pidoux, violoncelle.
Irène Pamboukjian, piano
HM 983

LES MAITRES BAROQUES
D'ALLEMAGNE DU NORD. Helmut
Winter a l'orgue d'Altenbruch
HM 916

BEETHOVEN. Sonates op. 27/1 et op.
27/2 «Quasi una fantasia» & «Clair de
lune», Jorg Demus, piano.
(Restrictions Export)
HM 485

DANSES VIENNOISES de Strauss
Pere et Fils, Lanner, Schubert,
Preisendorfer. Ensemble Bella
Musica de Vienne, direction Michael
Dittrich
HM 1058

AGOSTINO STEFFANI. Duetti da
Camera. Concerto Vocale: Judith
Nelson, René Jacobs, William
Christie, Wieland Kuijken, Konrad
Junghanel
HM 1046

BRUDIEU. Madrigaux. Missa pro
Defunctis. Chorale Sant Jordi,
direction Oriol Martorell. Capella
Classica Polifonica, direction Enric
Ribo
HM 10055

ADAM DE LA HALLE ET LE 13 éme
SIECLE. Schola Cantorum de Londres,
direction Edgar Fleet & Denis Stevens

PEDIDOS

Por correo

Si desea recibir cualquiera de estos
discos en breve plazo de tiempo, y
con las máximas garantías, puede rea-
lizar su pedido por carta (FERYSA
Apartado 151036 de Madrid) o por
teléfono (91) 2156848/48. Y recibirá
los discos solicitados por correo y con-
tra reembolso de su importe exacto.

Tiendas

Podrá encontrar estos discos también
en las principales tiendas vendedo-
ras de discos, distribuidores de
FERYSA.

MORENO TORROBA



HASTA EL FINAL

La especial circunstancia de que nuestro hoy asiduo colaborador, el musicólogo Daniel Stefani, estuviera escribiendo últimamente durante su estancia en España, y con el propio don Federico Moreno Torroba las **Memorias** del maestro desaparecido —labor en la que continuará trabajando en exclusiva por expreso deseo de él mismo y de sus herederos— nos permite poder ofrecer a nuestros lectores, y como homenaje a la figura que acaba de abandonarnos para siempre, este trabajo en el que nuestro citado colaborador contempla la última fase de la actividad de compositor de **Luisa Fernanda** y de tantas páginas de la producción lírica española, así como de otras no menos brillantes de la literatura guitarrística universal.

Por Daniel Stefani

Cuando el director de RITMO me pidió estas líneas como homenaje a Federico Moreno Torroba, le dije muy sinceramente que en estos momentos no era fácil hacer un trabajo objetivo acerca de su vida y de su obra. La razón es muy sencilla. Me unía a don Federico una profunda amistad y su reciente desaparición física la tenía muy presente.

Parece increíble que hablemos de la muerte de un hombre de 91 años y que nos parezca mentira, pero es que, sencillamente, nadie contaba con esto, ni el propio Federico, que tenía una vitalidad a toda prueba, y menos los que le rodeábamos, que bien sabemos que nos podía dejar exhaustos y él seguir tan campante como un joven compositor de 91 años que era.

La muerte de Federico nos sorprendió a todos, pero al que más sorprendió fue al propio maestro. En su mente estaba muy lejos este hecho, y claro ejemplo de lo que digo lo patentiza los planes que él tenía y toda la música que quedó, tanto sobre su escritorio de la calle Goya, de Madrid, como en su casa de descanso en Santesteban.

Luego de la creación de la ópera **El Poeta**, en el año 1981, se trasladó a Sudamérica a dirigir en Montevideo, dentro de la Temporada oficial de ópera, varias representaciones de **Luisa Fernanda**; esto acontecía por el mes de noviembre. Regresa a España y, en enero de 1982, vuelve al Río de la Plata, esta vez al Teatro Opera de Buenos Aires, donde durante un mes (recordemos que enero en Buenos Aires es peor que agosto en Madrid) dirige dos funciones diarias, bajando de cartel su zarzuela más conocida con el de «localidades agotadas».

Durante el período comprendido entre la creación de **El Poeta** y su muerte, don Federico compone el ballet **El Quijote**, que él mismo graba en Praga y lo estrena en Ciudad Real en julio del 82; su **Concierto para Guitarra y Orquesta**, dedicado a Lagoya, y el encargo que le hace el Ministerio de Cultura en homenaje a Joaquín Turina, que se traduce en una

hermosísima obra para piano titulada **Semblanza**; los **Seis Interludios para guitarra** y su concierto para piano y orquesta titulado **Fantasia Castellana**, escrito y dedicado al pianista uruguayo Humberto Quagliata.

El 16 de julio pasado nos habíamos reunido don Federico, su hija Mariana y Humberto Quagliata, y en esta oportunidad el maestro hizo entrega a Quagliata de la partitura ya finalizada y editada del **Concierto para piano y orquesta**. Ese mismo día el maestro propuso a Quagliata la grabación del concierto, bajo su dirección, con la Academia St. Martin in the Fields, completando el disco con un proyecto largamente acariciado y que consistía en la transcripción de su famosa **Sonatina para guitarra** en versión de piano, pedido que le había hecho mucho tiempo atrás José Iturbi y que nunca había cristalizado.

Luego de este encuentro, Moreno Torroba viajó a Rusia, y después a las Palmas, para, finalmente, recluírse en su residencia de Santesteban, donde sobre una mesa de trabajo estaba esperándole la corrección de las «partichelas» del **Concierto para piano y Orquesta**, la transcripción de la **Sonatina** y un par de obras más para piano, para formalizar el proyecto de la grabación del disco en Londres.

Por lo tanto, lo que no deja lugar a dudas es que la última obra importante escrita por Federico Moreno Torroba antes de su muerte fue el **Concierto para piano y orquesta** que será estrenado el 21 de enero por la Orquesta Nacional de España.

El miércoles 25 de agosto, a las tres de la madrugada, ingresaba Federico Moreno Torroba en la Clínica Ruber, de Madrid, con una embolia cerebral. Pese a su estado de extrema gravedad, todos albergamos una esperanza de recuperación, ya que al quinto día de su internación mandó llamar a Jorge Rubio para dictarle unas correcciones del **Quijote**, con una claridad asombrosa de ideas, y el mismo día conversó con Luisillo, acerca del ballet, y con Humberto Quagliata de la cadencia de su **Concierto para piano**. El 12 de septiembre se apagó definitivamente su vida, llevándose con él una parte de un Madrid que él como nadie supo también representar.

La Orquesta de Euskal Herría hizo su aparición en público el pasado 24 de junio en la parroquia Santa María del Juncal de IRUN (Guipúzcoa), bajo la dirección de Enrique Jordá Gallastegui, iniciando así su período de rodaje. Está prevista su presentación oficial para el 19 de octubre en San Sebastián e inmediatamente después en las otras capitales de la comunidad autónoma. Este acontecimiento musical adquiere especial relieve por darse la circunstancia de ser ésta la primera orquesta dependiente de un ente autonómico. Los ensayos se han llevado a cabo durante los últimos meses en el palacio Miramar de San Sebastián, teniendo previsto que en lo sucesivo se celebren en el Teatro Bellas Artes de dicha ciudad. Pero no acaba aquí el tema orquestal. Al acontecimiento de la creación de la nueva orquesta de Euskadi hay que añadir que, coincidiendo en el tiempo, se intenta llevar a cabo la puesta al día de las orquestas de Bilbao, San Sebastián y Pamplona, iniciativa importante que de tener éxito supondrá resolver las graves crisis que han venido padeciendo las citadas orquestas.

Tal y como recogía RITMO en su número 515, correspondiente al mes de octubre de 1981, la Orquesta de Euskal Herría nace con la pretensión de cubrir las necesidades que actualmente existen en materia orquestal. Es evidente que era urgente poner remedio a la dispersión y lamentable situación que se estaba atravesando en materia orquestal, y se tomó la opción de apoyar las iniciativas orientadas a tal fin, y la creación de la nueva orquesta. Con esta medida se trata de paliar la falta de atención, planificación y coherencia que hacia el campo de las actividades musicales se observa desde hace muchos años, por carecer de una política musical que responda mínimamente a los problemas reales que reclaman solución inmediata. Esta decisión supone que el Gobierno Vasco iniciará una nueva etapa que se espera sea de trascendental importancia para la moderna historia musical contemporánea.

El panorama que presenta el tema orquestal, a nivel general, es preocupante. El tema de la creación de la nueva orquesta de Euskal Herría viene a coincidir con otras noticias de orquestas y conjuntos instrumentales en trance de desaparecer, si no se les presta urgentemente ayuda y estímulo, ya que su precaria situación se hace insostenible. Quizá sea ésta la razón por la que el tema del nacimiento de esta nueva orquesta vasca haya despertado amplia expectación e interés en amplios sectores sociales, no solamente vascos, ya que podría ser ésta medida el comienzo de un proceso general de mayor atención hacia cuestiones musicales por parte de grupos políticos influyentes y responsables de temas culturales de la Administración en general.

EL PAIS VASCO Y SU TRADICION ORQUESTAL

Entre el Pueblo Vasco está muy arraigada la costumbre de cantar a solo o agruparse para danzar o tocar algún

instrumento. La amplia afición musical existente y una importante preocupación social por la música ha provocado que sean numerosos los grupos surgidos de canción popular polifónica y de instrumentistas. Estos se han organizado en pequeños grupos de cámara, agrupaciones instrumentales (especialmente Bandas) y orquestas, más o menos estables, que a lo largo de los últimos ciento treinta años han existido en Euskal Herría.

Se tiene noticia de que en Bilbao, desde mediados del siglo pasado, aproximadamente, se celebraban conciertos de orquestas que pertenecían a sociedades de filarmónicos, academias de música, etc., que promocionaban y patrocinaban grandes proyectos musicales. Pero de todas estas orquestas la más estable es la que se funda el año 1914 con profesores pertenecientes a la Asociación Musical, que se le denominará a partir de 1922, «Sinfónica de Bilbao» y que pasó en 1939 a depender del Ayuntamiento con el nombre de Orquesta Municipal.

La Orquesta «Santa Cecilia» de Pamplona existe desde el año 1879, siendo animador y protector desde el principio hasta su fallecimiento Pablo Sarasate (1908). Esta orquesta ha desarrollado una actividad muy importante hasta nuestros días, aunque no exenta de dificultades como la sufrida en torno a los años treinta que desembocaría en una reorganización total el año 1932 y la que atraviesa en nuestros días.

Es también notable la tradición orquestal que San Sebastián ha tenido a través de la historia, como lo evidencia el que antes de la Guerra Civil existieran dos orquestas, la Sinfónica y la Filarmónica, las cuales se abastecieron en sus inicios de las desaparecidas orquestas del Gran Casino y de la Unión Artístico Musical.

Una tradición casi totalmente desconocida, o por lo menos olvidada, es la de Vitoria, quizá por lo lejana que se está quedando en el tiempo. Lo prueban dos hechos: uno el que ya el año 1847 compañías venidas de fuera organizaran temporadas completas del género lírico en el Nuevo Teatro, con obras de las más importantes del género, especialmente italianas. El otro hecho es que el año 1852 se fundara la Orquesta Civil de la Ciudad bajo la dirección de Carlos Inver, y la del Teatro en 1857, que dirige Nicolás Guereta y está bajo la dependencia del Ayuntamiento, siendo sonadas las pugnas que entre ambas mantenían. El año 1903 se funda la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Joaquín Bellola (de la que surge un sexteto), que desaparece al mismo tiempo en que se inicia la contienda civil del año 36.

La actividad musical después de la Guerra presenta un panorama muy diferente y escaso. En Pamplona, a partir de 1940, la Orquesta Santa Cecilia actúa bajo la dirección del violinista Felipe Muruzábal, desapareciendo casi totalmente en 1969, pero organizándose nuevamente dentro del mismo año bajo el patrocinio de diversos entes públicos y privados que le subvencionan. En San Sebastián, el año 1942, se funda la Orquesta Sinfónica del Conservatorio bajo la dirección de Ramón Usandizaga, estuvo compuesta de profesores pertene-



LA ORQUESTA DE EUSKALHERRIA COMENZA A AQUEJAR



cientes a las desaparecidas orquestas Sinfónica y Filarmónica, así como de la Banda Municipal y de profesores y alumnos del Centro Bilbao, como antes se ha indicado, el año 1939 funda la Orquesta Municipal, dirigida por Jesús Arámbarri, que pasó a denominarse

desde la temporada 1959-60 Orquesta Sinfónica de Bilbao, y cuyo director era Rafael Frühbeck. Esta ha sido la orquesta más estable y activa hasta hace dos años. La actividad orquestal en Vitoria en este período se puede decir que es nula, siendo los únicos conciertos sinfó-

nicos celebrados los que ha organizado y patrocinado la Asociación de Cultura Musical, sociedad que fue fundada el año 1943 y que ofrece dos o tres conciertos orquestales al año para sus asociados.

ACTUAL MOMENTO ORQUESTAL

Se puede calificar el panorama que la actividad orquestal presenta hasta finales de 1981 como desalentador y de progresivo declive, ya que las tres orquestas sobrevivientes atraviesan profundas crisis y sólo cuentan con insuficientes subvenciones de algunos entes privados y públicos, muy aisladas y poco regulares. Además de la falta de apoyos económicos se han visto afectadas por la tremenda escasez de instrumentistas, por lo que se han utilizado instrumentistas comunes para las tres plantillas.

Consecuencia de esto es que los partidos políticos, la Administración y el público se han desentendido del problema, y no han atendido los temas culturales-musicales, ya que su educación y los problemas sociales más candentes les agobian.

Aunque el argumento más fácil de manejar es que hacen falta instrumentistas, ya que los Conservatorios no han formado los suficientes, la causa de esa realidad apunta en otra dirección con gran fuerza y está envuelta en motivaciones sociológicas importantes: la falta de educación musical de la sociedad en general, de planificación, de una política musical coherente y de alicientes artísticos y sociales para los estudiantes y graduados. Todo esto provoca falta de comprensión de la administración y de la sociedad hacia el músico.

No obstante, y con el propósito de salir de la dinámica expuesta, dentro del año en curso se han iniciado gestiones destinadas a poner al día y solucionar la problemática que padecían las tres orquestas supervivientes, todas ellas desligadas entre sí y con particulares problemas, pero con aspectos comunes a resolver.

En este sentido es destacable que desde Bilbao se están dando pasos de relevante importancia, ya que según ha manifestado el presidente del patronato de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, Sr. Amann, se están haciendo gestiones «para conseguir un nivel más digno para la orquesta», añadiendo que «con la ayuda de las nuevas instituciones que han decidido apoyar la cultura, y en especial la musical, damos así una respuesta a esa inquietud», manifestada por el Gobierno Vasco, la Diputación y el Ayuntamiento. Para conseguir estos objetivos se han desplazado a Rumanía tres personas que, a través de la embajada española en Bucarest, tratarán de contratar, según se ha declarado, once músicos de cuerda (un concertino, dos primeros violines, dos violas, dos violoncelos y dos contrabajos). Se procedió así por indicación de los asesores de la orquesta, que sugirieron a sus responsables que los mejores músicos de cuerda se encuentran, hoy por hoy, en los países socialistas europeos y en Japón. Hay que tener en cuenta que ésta orquesta, hace dos años, estuvo a punto de desaparecer por problemas económicos, pero que se logró

superar la crisis con la ayuda de entidades particulares, por lo que el relanzamiento de esta nueva orquesta es un hecho reseñable como de máxima importancia social y musical. El resultado de todo esto es nuevos puestos de trabajo para los ejecutantes, el inicio de unas políticas de sueldos más acorde con los tiempos que corren, y el aproximar la actividad musical a los niveles sociales de una sociedad occidental.

Este cambio de actitud de la política musical también está afectando a la Orquesta del Conservatorio de San Sebastián, habiéndose aprobado ya un proyecto de actuaciones musicales y compensaciones económicas. La Orquesta Santa Cecilia de Pamplona, sin embargo, sigue atravesando un momento difícil que se intenta superar con medidas estables en el orden artístico y laboral. Un intento por recuperar la vieja y olvidada tradición orquestal se intenta llevar a cabo en Vitoria. Esta iniciativa, que de momento no cuenta con presupuesto especial, ha partido del Conservatorio de Música bajo el impulso de su nuevo director, Carmelo Alonso Bernaola, que en el concierto fin de curso del pasado día 9 de junio presentó ante autoridades y alumnos lo que se ha dado en llamar embrión de la futura Orquesta del Conservatorio, y que se trata de un Conjunto Instrumental compuesto de veintidos instrumentistas, de los cuales ocho son colaboradores y el resto alumnos.

LA NUEVA ORQUESTA SINFONICA DE EUSKAL HERRIA

CONCURSOS PUBLICOS CONVOCADOS

La Consejería de Cultura del Gobierno Vasco ha convocado varios concursos públicos libres para cubrir las plazas de la plantilla de la nueva orquesta. Los criterios de selección utilizados, en lo esencial, son los que fueron expuestos en el artículo que el pasado mes de octubre RITMO dedicó a este tema. A través de estas convocatorias (las del pasado verano, diciembre, enero y mayo) se ha intentado cubrir las plazas, habiendo sido estas dos últimas convocatorias las de carácter abierto para profesores de cualquier nacionalidad, asunto éste que ha causado cierto malestar en algunos sectores de instrumentistas. No obstante, parece importante tener en cuenta la situación que se ha planteado, y que se desprende de las declaraciones que el responsable del Departamento de Cultura, Ramón Labayen, hacía el pasado mes de octubre. Las convocatorias celebradas a finales del verano de 1981 no dieron los resultados esperados, y «doce de los aspirantes no admitidos podrían ser rescatados en unas pruebas complementarias», ya que «para cubrir las sesenta y siete plazas de la orquesta, sería necesario recurrir a profesores extranjeros, especialmente franceses, ingleses y sudamericanos, debido al fuerte déficit que se da en todo el Estado en músicos de cuerda».

El problema de carencia de instrumentistas es grave, e incluso más amplio que lo expuesto por Ramón Labayen.

Basta observar los instrumentistas que se solicitan en las convocatorias de diciembre y enero: dos concertinos, un violoncelo solista, un fagot solista, un ayuda de concertino, violines, violas y violoncelos de fila, fagot con obligación de contrafagot y un trompeta solista, que hicieron las pruebas en febrero. En mayo se solicita: una plaza de concertino (a incorporarse a partir de enero de 1983), violines tuttistas, violas tuttistas, violoncelos tuttistas, contrabajos tuttistas, oboe solista y trompeta solista, cuyas pruebas se celebran el 19 de junio para el concertino y el 10 de julio para los demás.

Después de las pruebas de febrero se sabe que veintidós instrumentistas son residentes en Euskadi, cuatro son rumanos, uno francés y el resto de distintas nacionalidades y regiones del Estado español, habiendo miembros de la Orquesta Nacional (de los que no tenían contrato fijo), de la Orquesta de RTVE, de la Ciudad de Barcelona y de las otras orquestas de las capitales vascas. La plantilla se pretende que alcance los cien profesores, y como mínimo en número de setenta, que es el objetivo actual, y el proyecto contempla la posibilidad de contratar colaboradores para aquellos programas que lo exijan.

PRESUPUESTO APROBADO

Las cifras presupuestarias correspondientes al año en curso, y destinadas al funcionamiento de la nueva Orquesta, han ido variando constantemente. En octubre se anunciaron ciento ochenta millones, en febrero se dijo que era de 141 millones, habiendo sido aprobados definitivamente ciento dieciocho millones el pasado mes de mayo, que se han distribuido así: ciento cincuenta millones con destino a gastos de personal, diez millones para instrumentos y material musical, y quince millones con destino a la remodelación del Teatro Bellas Artes (local de ensayo de la orquesta y posible sede definitiva). No se ha publicado el destino de los cuarenta y tres millones restantes.

LA DEFINITIVA SEDE DE LA ORQUESTA

Parece un asunto totalmente decidido que la definitiva sede de la nueva orquesta sea el Teatro Bellas Artes de San Sebastián, cuestión que en ciertos sectores musicales y sociales interesados en Vitoria ha provocado sorpresa y malestar.

En estos sectores se manifiesta que siendo Vitoria la capital de la comunidad autónoma, y además la más deficitaria en materia orquestal, y reuniendo su ubicación idoneidad preferente como punto de enlace con las demás capitales, se dice que difícilmente se podrá justificar que la capital alavesa no sea la definitiva sede de la Orquesta. Entre la relación de edificios que podrían haber sido destinados a este fin ocupa un lugar preferente en nuevo y modélico Conservatorio que en estos días inicia su construcción (con un presupuesto que ronda los cuatrocientos millones que serán costeados por el Ayuntamiento y Diputación alavesa), y sus instalaciones serán el marco ideal para cumplir un objetivo como el que nos ocupa.



Olaizola, Delegado de Cultura del Gobierno Vasco.

EL REGIMEN JURIDICO E INTERNO

La estructura jurídica con que nace esta orquesta es una de sus características más significativas, ya que es similar a la de las orquestas de otros países, particularmente de las de Estados Unidos. Es importante el hecho de que desde su creación la orquesta cuenta con un Reglamento de Régimen Interior, hecho éste de especial importancia para su funcionamiento, y que la mayoría de las orquestas no han podido conseguir hasta el pasado año, como es el caso de la Orquesta Nacional de España.

En el orden laboral el portavoz del Gobierno Vasco declaraba el pasado mes de febrero que el organismo autonómico ha aprobado los Estatutos «Orquesta de Euskadi S.A.», para que dicha sociedad pueda proceder a las contrataciones en firme de los seleccionados mediante los concursos públicos celebrados. Se espera que en breve sea dado a conocer formalmente el acuerdo de creación del Consejo de Administración de dicha Sociedad Pública.

LA ACTIVIDAD ORQUESTAL PROYECTADA

La orquesta de Euskadi ofrecerá cuarenta y cuatro conciertos, además de tres grabaciones para Televisión, antes de finalizar el presente año. Esta fase se denominará de rodaje y tendrá dos períodos: en el primero la orquesta toma contacto con el público a través de actuaciones en varios pueblos que solicitaron su presencia, y en el segundo período, que se inició a finales de agosto o primeros de septiembre, la orquesta participa en algunos festivales. A partir de ese momento, y tras un período de vacaciones, se entrará en una dinámica de funcionamiento normal, es decir, en el primer ciclo de conciertos que comienza en octubre.

Al primer concierto del ciclo se le consideró como el auténtico «debut» oficial, y se realizó en la Parroquia del

Juncal en Irún. Ese primer programa fue de tres conciertos a celebrar en cada una de las capitales vascas. Después se tienen previstos tres conciertos por semana, lo que supondrá, a lo largo del año, la interpretación de ciento cuarenta conciertos, formando parte del ciclo anual, sesenta de ellos divididos en veinte programas, en los que se tienen previstas colaboraciones en obras de carácter lírico y escénico (ballet). Estos planes no son todos ni están cerrados, y se piensa que los conciertos en las tres capitales vascas podrán ser dieciocho al año, con actuaciones regulares en pueblos de más de diez mil habitantes. Así es como se cree poder lograr «que la orquesta acerque la música al pueblo y no que sea el pueblo el que tenga que acercarse a la orquesta».

La Orquesta también ha sido concebida para que apoye la futura Televisión Vasca. A través de este medio se dará a conocer y presentará el repertorio de la música mundial y la producción de los músicos vascos, siendo éste uno de los principales objetivos que deberá cumplir la nueva orquesta. Se pretende de este modo cubrir el vacío instrumental existente, ofreciendo las obras de los compositores vascos que han carecido de posibilidades de darse a conocer, y a partir de ahora podrán hacerlo por este medio incluso en el extranjero, ya que están previstas actuaciones fuera de su ámbito territorial, con desplazamiento de breve duración y grandes tournés.

Estos planes se llevarán a cabo cuando la orquesta alcance un nivel interpretativo suficiente para acceder al mercado musical internacional, siendo una de las posibilidades más inmediatas la de actuar en países latinoamericanos que cuentan con importantes colonias vascas. En estas representaciones culturales vascas podrían estar presentes, junto a la orquesta, grupos de coros y danzas y de teatro, para así crear un puente cultural del que se espera grandes frutos.

En otro orden de cosas, se está estudiando un proyecto de importante interés divulgativo, como es la producción discográfica de música vasca, y no solamente de la que está escrita y no grabada, sino de la que ya existe en el mercado discográfico, prestando especial atención a los músicos contemporáneos. Contactos en este sentido se han iniciado, pero el tema presenta dificultades y problemas considerables, sobre los que se barajan dos posturas para su solución: resolver el asunto a través de concursos o de subvenciones, según los casos y posibilidades que se tengan en cada momento. Se cree que también de esta manera se conseguirá «acercar la producción orquestal al gran público, ya que de ninguna manera queremos que la orquesta haga una labor elitista».

Acercar la música al público, ofrecer un medio de comunicación directa con dicho público y los autores vascos, posibilitar que los coros accedan al montaje de grandes obras sinfónico-corales, y propiciar la creación del futuro Ballet Vasco son los objetivos que se acometerán en esta nueva etapa que ahora se inicia. La orquesta vasca pondrá así la primera piedra de una política musical propiciada por los gobiernos autónomos que podría tener continuación. —ZALHAGAS

Crítica discográfica



Karl Richter.

BACH: Cantos sacros del Libro de Schellmelli. Peter Schreier, tenor. Karl Richter, órgano. Archiv 25 33 458.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Se trata de una colección de cantos sacros para tenor y bajo continuo, que a la primera impresión pueden parecer algo monótonos, pero a medida que se escucha, pronto se va penetrando en la excelencia de su música. Karl Richter interpreta el bajo continuo al órgano «Silbermann» de la Catedral de Freiberg, con sobriedad e inteligencia. Peter Schreier muestra su acostumbrada tendencia a abrir y nasalizar los sonidos, pero aporta su madurez, maestría y buen sentido musical. La voz resulta siempre timbrada y homogénea en toda su extensión, venciendo satisfactoriamente tanto las agilidades como algunos pasajes que son muy graves para un tenor; y la interpretación, muy cuidadosamente matizada y con excelente dicción. Ambos artistas logran ofrecer una versión cálida, que sin ser apasionada tampoco resulta fría, siendo lo más adecuado al carácter de la obra. El disco pretende ser en cierto modo un homenaje póstumo a Karl Richter, al que Peter Schreier dedica unas palabras en la cara posterior de la cubierta.—F.Ch.M.

J. S. BACH: Las cuatro suites orquestales (BWV 1066-69). The English Concert. Director, Trevor Pinnock. Archiv 27 23 072, 2 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Las cuatro **Suites** para orquesta de J. S. Bach ya habían sido editadas por Archiv en la versión de The English Concert, pero con acoplamientos algo infrecuentes, lo que hacía que fuesen precisos tres discos para reunir la serie completa. Ahora, la citada compañía discográfica trata de deshacer ese pequeño entuerto y nos ofrece la colección en dos discos.

Tratándose de obras tan sumamente conocidas, y estando la interpretación a cargo de una agrupación de cierta familiaridad para el melómano hispano, y, sobre todo, habiendo sido ya editados previamente, pienso que es poco lo que se pueda decir sobre estos dos discos.

La interpretación es de una gran categoría, como suele suceder cuando está por medio la orquesta británica, que tan buenos aciertos discográficos nos ha deparado. Su versión de estas obras se encuentra plenamente dentro del estilo barroco, por lo que resultan de lo más adecuadas. A destacar la labor de Stephen Preston en su papel solista en la **Suite BWV 1067**, con la flauta travesera barroca.

La grabación es asimismo espléndida, por lo que esta versión de las famosas **Suites Orquestales** de J. S. Bach es sumamente recomendable para todo aquél que no se hiciera con ella en su anterior edición.—P.C.C.

BRAHMS: Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56 a. Obertura Trágica, Op. 81. Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta, Op. 53. Christa Ludwig, contralto. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. Deutsche Grammophon 2536 396.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Me parece acertadísima la decisión de Deutsche Grammophon de publicar en un solo disco estas tres obras decisivas del músico de Hamburgo, por dos razones: primero, no se incluían en el álbum del ciclo sinfónico regido por Böhm, sino solamente en los discos sueltos de cada una de las sinfonías, y de esta manera existe ahora la posibilidad de completar aquel ciclo o de que el aficionado tenga acceso, sin excesivo gasto, a obras que generalmente vienen acopladas con otras obras, con lo que se incurriría en repeticiones. En segundo lugar, porque se trata de esas interpretaciones en estado de gracia con que Böhm nos sabía obsequiar periódicamente: esas interpretaciones que, al escucharlas, uno tiene la sensación de ser definitivas, indiscutibles, que no podrían ser traducidas de otra forma sin perder parte de los

muchísimos valores que encierran. Es, en definitiva, la belleza lograda por caminos de sencillez y frescura, la fluidez de lo espontáneamente sentido, el hondo afecto por la música interpretada, el humanismo y, en fin, la certeza de un magisterio lo que nos capta y envuelve al oír estas lecciones interpretativas del entrañable maestro desaparecido.

Diré que las **Variaciones** son únicas, incluso la mejor interpretación que yo haya podido oír —sólo comparable, y no muy distinta, a la celebradísima de Furtwängler—: ya desde la extraordinaria exposición del coral de San Antonio, con su elegancia y bellissimo color sonoro (rústico y elegante a la vez) estamos ante algo especial; luego, la expresividad de la 4a. variación, el vigor de la 5a., pese a un «tempo» muy pausado, un vigor logrado con una enérgica pulsación y una intensificación del sustrato rítmico; también el inefable fraseo de la 6a., la preparación ambiental del «finale», la solemnidad de este, lejana de la retórica.

La **Obertura** es un modelo de captación y desarrollo del mundo sonoro y anímico de Brahms, tierno y ensoñador a veces, musculado y enérgico otras; a destacar la extraordinaria lógica expositiva del maestro, su claridad y transparencia. En la **Rapsodia**, asimismo antológica, logra un clima ideal de resignado sufrimiento espiritual, de íntimo e interiorizado dolor.

La Ludwig canta y dice con auténtica unción esta música del hombre que «había bebido la misantropía en la plenitud del amor» (Brahms).

Disco maravilloso, en suma, que recomiendo a todos los que no posean estas obras o estas versiones únicas.—J.I.P.

BRAHMS: Concierto para violín y orquesta. Jascha Heifetz, violín. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Fritz Reiner. RCA, RL 14200.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Cualquiera que conozca algo sobre técnica violinística, examine la partitura brahmsiana y escuche la interpretación de Heifetz que nos ocupa sólo puede llegar a una conclusión: muy pocos violinistas —quizás sólo Perlman— han estado en posesión de una técnica tan apabullante, tan perfecta; el sonido en los agudos es potente y bellissimo, los difíciles «bariolages» son resueltos con aparente facilidad, los pasajes polifónicos parecen no plantearle ningún problema, etc., etc.

Ahora bien, la técnica no lo es todo, y el **Concierto** de Brahms contiene mucha y muy buena música que no logra —ni mucho menos— su más deseable tra-

LOWREY

tiene el orgullo
de presentar el MX1
el organo que se adelanta al futuro



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 435.89.20 - 435.89.89 Madrid-1

Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

ducción en la interpretación del violinista judío. Si bien ésta es una obra más afín a Heifetz que el **Concierto** de Beethoven (comenté una versión de éste hace pocos meses), tampoco aquí los resultados son plenamente convincentes: persiste en su tendencia a correr (casi cinco minutos menos que a Zukerman le dura el primer movimiento), a *virtuosizar* aún más unos pentagramas ya de por sí difíciles, a no dejar que la música vaya fluyendo por sí misma. Todo esto se observa claramente en los dos movimientos extremos, interpretados con bravura y perfección técnica, pero faltos de la característica impronta brahmsiana. El movimiento lento —en el que Heifetz luce un bellísimo sonido— constituye lo mejor del disco.

Fritz Reiner realiza un buen trabajo al frente de la Sinfónica de Chicago, que ya en 1955 (fecha de la grabación) demuestra la enorme calidad que le ha llevado hoy a situarse —gracias, entre otros, al propio Reiner— en el puesto en que está. El director húngaro trata de amoldarse a la visión de Heifetz de la obra y nos ofrece una traducción fogosa y muy zingara de la misma, aunque descuidando un poco el equilibrio entre los diversos planos sonoros.

Este disco se ha fabricado según un nuevo sistema, que consiste en la transferencia de la cinta al acetato realizada a media velocidad. Los resultados —a pesar de que la grabación es de 1955— parecen ser óptimos, y digo *parecen* porque la RCA española, con su prensado, nos ha impedido gozar plenamente de las virtudes de este nuevo descubrimiento.

Perlman/Giulini (EMI) o Zukerman/Barenboim (DG) son ahora mismo las versiones de referencia de esta obra en nuestro mercado.—L.C.G.

O BERLIOZ: La Condenación de Fausto (Leyenda dramática, Op. 24). Von Stade, Riegel, Van Dam, King. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir Georg Solti. Decca 9-80002 Digital, 3 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

A mi juicio, **La Condenación de Fausto** es una de las obras más genuinamente románticas: su hiperindividualismo es la consecuencia de la proyección del «yo» del artista romántico en su afán de identificarse con el héroe de la leyenda; por eso también la obra describe en menor medida los estados de ánimo de sus personajes que los de su autor y queda como una interpretación muy libre del **Fausto** de Goethe. Berlioz no aspira a la primordial unidad del ser real y el ser ideal mediante un proceso de meditación y ascesis, sino que corre



hacia su aniquilación, incapaz de resolver el conflicto capital de su existencia: la elevación del ser hacia un mundo de perfección e ilimitado que intuye pero no puede alcanzar. La puesta en música de tales ideas rebasa con creces cualquier elemento formal en uso, de tal manera que **La Condenación** no es, pero tiene algo de ópera, cantata escénica, sinfonía poemático-descriptiva: de hecho se trata de una fórmula mucho más cinematográfica que teatral, en lo que tiene de concatenación de escenas y cuadros pictóricos que expresan unas emociones y un pensamiento más que el desarrollo de una acción. Me ha parecido oportuno comenzar diciendo esto para señalar que aquí se halla la gran dificultad de un acercamiento interpretativo a esta obra: música que encierra multitud de sutilezas, de sensaciones, de segundas intenciones, que alberga la ternura y la pasión, lo irónico y lo mágico, lo religioso y lo grotesco, solicita del director que la afronta más una sugerencia que una explicación; la obra parece pedir más una recreación del sutil mundo sonoro que encierra que una traducción meramente literal y aséptica de sus notas. Esta era —y desde luego continúa siendo— la gran baza de Colin Davis en su insuperada interpretación (lo que no indica que caiga en lo excesivamente subjetivo o arbitrario, que tampoco debiera ocurrir). Por su parte, Solti plantea una lectura muy en su línea de director claro y directo, quizá excesivamente unidireccional para una música que sugiere tantas sensaciones: en efecto, su exposición es brillante, su análisis y posterior integración de los diferentes elementos sonoros es claro y coherente; finalmente la realización material, la ejecución propiamente dicha es de gran factura, a veces

incluso deslumbrante: ahí está su principal mérito. No obstante insisto en lo que parece una insuficiente motivación por parte de la obra, es decir, en el limitado poder sugestivo que la música ejerce sobre el gran director. De hecho Solti, que parece no entrar del todo en materia hasta la escena en la cava de Auerbach, aquí y en el resto de escenas descriptivas resulta más elocuente: así, dos momentos corales extraordinarios e impresionantes se producen en el superpuesto coro de soldados y estudiantes en la escena 8 ante la casa de Margarita y en el Pandemonium de la escena 19, donde el poderío descriptivo resulta intensísimo. Menos bien en cambio en fragmentos como la Marcha Húngara (sorprendentemente), donde no hay más camino que el desmedido colorismo y la exuberancia de un Prêtre o un Ozawa, o por el contrario la interiorización y gravedad sonora de un Davis; también en la Sereñata de «Mefistófeles» o la romanza de «Margarita» en la escena 15, la música tiene más juego del que es capaz de extraerle Solti.

El nivel de los cantantes, cuya aportación es menos decisiva que en una ópera tradicional al estar menos individualizados, es medio. Kenneth Riegel es excesivamente lírico para «Fausto»; imita a Gedda con frecuencia y eso no es malo, pero le lleva a forzar la expresión a veces en demasía, haciendo a su personaje algo histriónico; los sobreagudos del dúo con «Margarita» (escena 13), como siempre, no están bien resueltos. Van Dam tiene en su inmejorable momento vocal su mayor cualidad: la voz es firme, llena, de bellissimo color bajo-baritonal, con rotundos agudos y firmes graves; en lo expresivo, sin embargo, resulta menos irónico, menos *gitano* que Jules Bastin, el mejor «Mephisto», con una voz de atractivo color agridulce. La Von Stade está mal, con una voz delgada e incapaz en lo lírico y falta de anchura en lo dramático, aparte del en esta ocasión exagerado tono blando, dando la impresión de que canta su balada del rey de Thule y su Romanza casi llorando. Mal Malcolm King en su corto cometido de «Brander», falto de agilidad en la dicción y ausente del cinismo galo necesario: aquí Bastin (con Barenboim, pues ya había cantado el «Mefistófeles» con Davis) vuelve a ser inigualable.

Versión, pues, estimable, con la baza de su gran realización, si bien ligeramente alicorta en la matización de los cambiantes estados anímicos, con buen sonido digital. Davis sigue siendo la primera opción (Philips); Prêtre (en EMI) tiene también grandes virtudes; Ozawa (D.G.) tiene interés por su gran colorido y Barenboim (D.G.) es desconcertante, con momentos únicos y grandes desaciertos y un cuadro de cantantes estelar aunque no siempre adecuado.—J.I.P.

BERLIOZ: Te Deum. Karl Zaziñ, tenor. Vassili Polinski, órgano. Coro Académico Estatal de Armenia. Coro Académico Estatal de la República de Rusia. Coro Infantil de la Escuela Musical para Niños de Sayat-Nova en Ezeran. Orquesta Sinfónica Académica del Conservatorio Estatal de Moscú. Director, Oganés Chekidzhian. Zafiro (Melodia) ZL-385.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

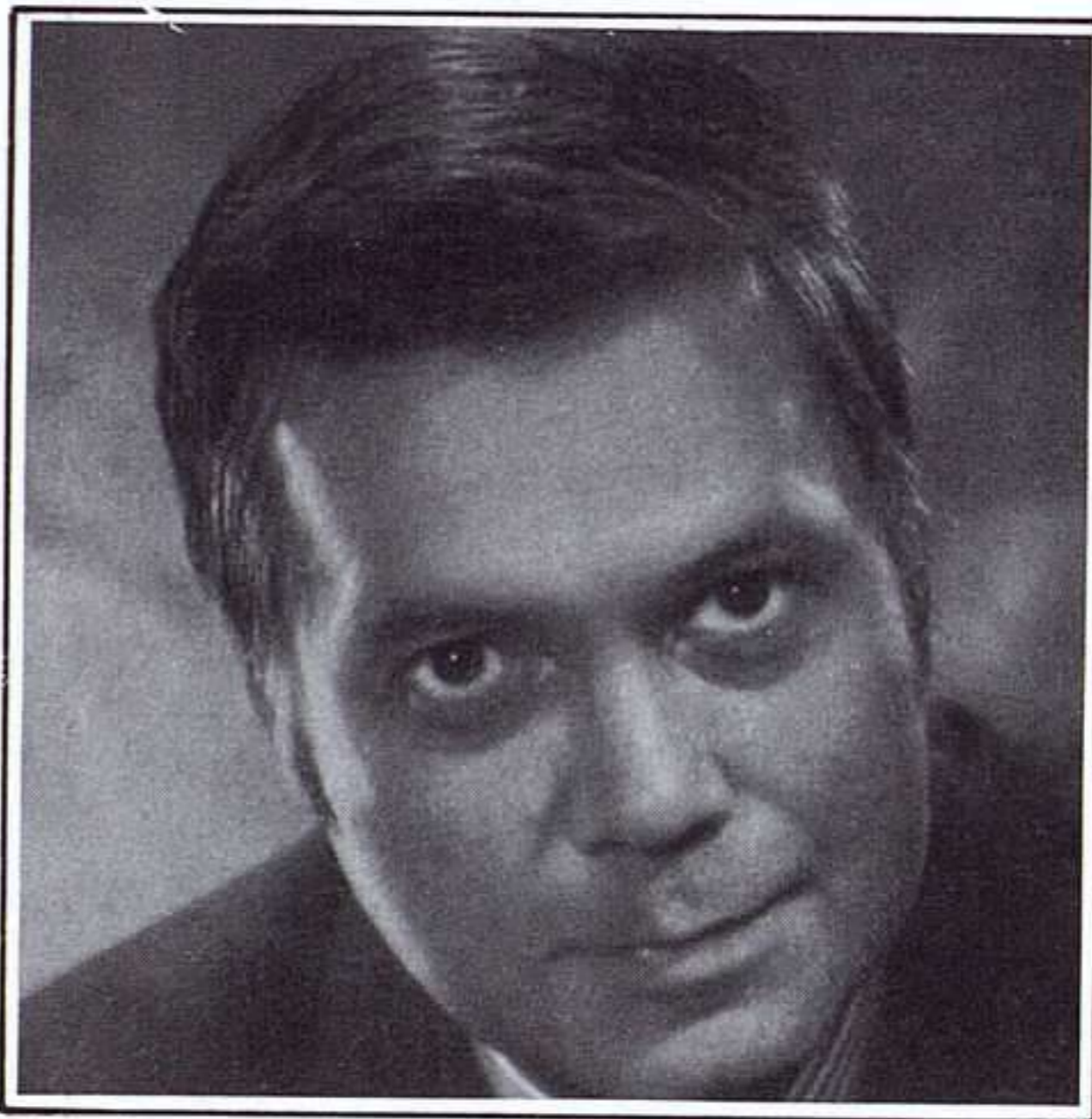
Es posible que, con respecto a su procedencia, un disco como éste sea válido, pero este producto que *allí*, por razones obviamente inanalizables desde *aquí*, puede tener sentido, es inadmisibles desde la perspectiva del comprador occidental. En la Unión Soviética, los discos Melodía, amén de baratísimos, constituyen un instrumento cultural al uso aceptado y, para una gran parte de los ciudadanos, querido. Claro, lo que no parece lógico ni justo es ponerlos a competir en un mercado donde, sin duda, el disco es un producto de élite, porque la calidad de éstos, en términos relativos, resulta enormemente baja. Y más todavía: al lanzarlos al mismo precio que los realizados en Occidente, la desvirtuación es ya total. Así que, en primer lugar, dejar claro que discos como éste tienen poca razón de ser en mercados como el nuestro. Ahora bien, si, a pesar de todo, se quiere un análisis del mismo al margen de la política discográfica —y demás políticas—, allá va: Un coro —bueno, unos coros, pues son tres los que deben intervenir en esta obra— con voces insuficientes, tanto en la tesitura como en la línea de canto; un tenor vocalmente octogenario; una orquesta de sonido inadecuado para esta obra; un director que confunde la *melancolía esteparia* con la importancia objetiva del sonido (esta obra es de Héctor Berlioz, no se olvide); y una grabación —por cierto, está realizada en vivo, cosa de la que uno no se entera hasta que se oye el disco— insufrible desde todos los puntos de vista: presencia orquestal, timbre, separación de planos sonoros, montaje, etc.

No hay mucho más que decir. El lector podrá concluir fácilmente.—P.G.M.

BERLIOZ: Béatrice et Bénédict (ópera cómica). Yvonne Minton, Plácido Domingo, Ileana Cotrubas, Nadine Denize, Roger Soyer, Dietrich Fischer-Dieskau, John Macurdy. Narradora: Geneviève Page. Coro y Orquesta de París. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon, 27 07 130, 2 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

La última composición teatral de Berlioz, realizada en la década que precedió a su muerte por encargo del director del Casino de Baden-Baden, es una obra que, dentro de su sencillez estructural y de medios orquestales, reúne toda la brillantez y riqueza rítmica características de este compositor. El tema está basado en la comedia de Shakespeare **Much ado about nothing** (Mucho ruido y pocas nueces) y narra la divertida historia de un militar soltero recalcitrante («Bénédict») y de una joven orgullosa («Béatrice») que también desprecia el matrimonio, y que al final, animados por el ejemplo de una amorosa pareja («Hero» y «Claudio») acaban por unirse, pero reconociendo que esa unión no es más que «una tregua momentánea para mañana volver a ser enemigos». La obra ofrece como peculiaridad la intervención de un narrador, magníficamente interpretado en este registro por Geneviève Page, con excelente dicción y correcta expresión, que, a través de monólogos intercalados con la música, va describiendo el desarrollo de la trama.



Dietrich Fischer-Dieskau.

La brillante obertura, de estructura básicamente neo-clásica o rossiniana, pero con la peculiar orquestación berliozana, está dirigida por Barenboim con gran dinamismo y claridad. Siendo una obra breve, requiere no obstante un buen número de solistas, que en la presente grabación se ve servido por cantantes de primerísima línea. Yvonne Minton («Béatrice»), si bien en lo vocal no está en su mejor momento (algo apretada en los agudos de su gran aria del Segundo acto y ciertas dificultades para redondear las frases en piano), su interpretación es vehemente y musicalmente correcta. Plácido Domingo («Bénédict») está espléndido de voz, con uniformidad de timbre y sin apreturas en todo su registro, expre-

sivo y exhibiendo una correcta pronunciación del francés. Destaca muy especialmente Ileana Cotrubas («Hero»), con una fluidez y dulzura de timbre verdaderamente admirables, sensibilidad exquisita en el fraseo, y logrando suficiente nitidez en las agilidades. Fischer-Dieskau («Somarone», el maestro de música), interpreta con su acostumbrada inteligencia y riqueza de matices la simpática canción de vino del segundo acto. Finalmente, Roger Soyer («Claudio») y Nadine Denize («Ursula») cumplen su cometido de manera irreprochable, tanto en lo vocal como musicalmente, y John Macurdy («Don Pedro») correcto en su bravísima intervención.

La inteligente batuta de Daniel Barenboim obtiene los mejores rendimientos de la Orquesta de París, y de sus Coros, dirigidos por Arthur Oldham, aportando brillantez y cohesión a toda la obra. El álbum va acompañado del folleto original, que incluye el libreto y tres interesantes artículos en francés, inglés y alemán, pero se echa en falta su correspondiente traducción al castellano.

Conclusión: Alternativa a similar nivel que Colin Davis (Philips), ausente del catálogo español.—F.Ch.M.

ELGAR: Falstaff, Op. 68. Obertura En el Sur (Alassio), Op. 50. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir Georg Solti. Decca, 65 94 042.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Elgar, una de las figuras musicales más importantes de entresiglos, es un compositor muy poco conocido en España. Autor de inequívoca filiación romántica, entra de lleno en el gran movimiento post-romántico europeo de finales de siglo; pero, a pesar de la innegable influencia de la tradición sinfónica germana (era conocido como el *Brahms británico*), su música mantiene siempre un alto nivel de personalidad, a lo que no parece ajeno el esplendor edwardiano; en definitiva, Elgar será un cantor de ese esplendor no ya en sus célebres marchas e himnos, sino en cada uno de sus pentagramas sinfónicos, y su música, de dimensión auténticamente continental, se erigirá en paladín del gran renacimiento musical británico de finales del siglo pasado.

Falstaff puede considerarse como una gran sinfonía poética. Obra de madurez (1913, posterior en dos años a la **Segunda Sinfonía** y en catorce años a su otro gran trabajo sinfónico, las **Variaciones Enigma**), este estudio sinfónico, basado en el popular personaje shakespeariano, es mucho más que un cómico

retrato musical: es un ensayo nostálgico sobre la vida que se deja atrás (Falstaff chochea mientras recuerda sus correrías juveniles), con sus buenos momentos, sus miserias... Elgar, pues, lejos de plantear una burla del anti-héroe, compone una música donde se da cita el humor, sí, pero también la ternura y un conmovedor lirismo, plasmado todo ello en aquellas cualidades medulares del arte del músico británico: poderoso temperamento, rica imaginación melódica y suntuosa orquestación. Visceralmente romántica, la música de Elgar no deja de poseer una interesante dimensión, a través de una complejización de la técnica del desarrollo y del tratamiento de la variación, así como de una paleta orquestal de gran densidad, en la línea de los grandes renovadores contemporáneos del sonido orquestal (¿Strauss?); de todo ello es buena muestra **Falstaff**.

La obertura **En el Sur** es, como su hermana la obertura **Cockaigne**, fruto de la afición paisajística y ambiental del músico. Obra granítica en su construcción, el paisaje, el universo y la historia italianos supieron inspirar a Elgar una música hermosísima, por sus cálidos colores, su encendido melodismo, su brillantez instrumental y su riqueza de acentos: desde el straussiano arranque del exultante tema que abre la pieza y que constituye la figura temática central, pasando por la cálida elegía de la sección central, hasta llegar al triunfal desenlace, con la *marca de la casa*.

Baste decir respecto a la interpretación que todas las cualidades descritas son puestas de manifiesto y hasta acrecentadas por una batuta en el paroxismo de la efusividad, el vigor y la elocuencia expositiva, y una Orquesta convertida en el desideratum de lo que debe ser el sonido Elgar. ¡Qué maravilla ese milagro sonoro que supone una superposición

tímblica perfectamente definible, pero dando al mismo tiempo la sensación de masa sonora compacta! El idiomatismo de centuria y batuta es evidente al destacarse siempre en un *discreto primer plano* las sonoridades cálidas de la cuerda y madera graves unidas a un maravilloso bloque de trompas. Por si todo fuera poco, una grabación modélica, no por su espectacularidad, sino por su admirable adecuación a los planteamientos sonoros antedichos y una belleza tímbrica y distribución de planos inmejorables: sonido de gran realismo elgariano.

Permítame el lector hacerle una recomendación final, parodiando un conocido «spot» publicitario: compre este disco; es importante, no importado.—**J.I.P.**

ELGAR: Concierto para violín y orquesta en Si Menor Op. 61. Itzhak Perlman, violín. Orquesta Sinfónica de Chicago, Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon 2532 035. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Hace pocos meses apareció en nuestro mercado un disco CBS que contenía la interpretación que Pinchas Zukerman y Daniel Barenboim realizaban del magnífico **Concierto para violín** de Elgar. Ya entonces calificué la misma de difícilmente superable, y la versión que ahora nos ocupa, con idéntico director, pero diferentes solista y orquesta, me sirve para ratificar aquella impresión.

Zukerman —que se cree plenamen-

te la obra, factor decisivo de cara al resultado final, debido a la enorme carga de subjetividad subyacente en la misma— se nos mostraba allí como el solista idóneo para este **Concierto**; Perlman, que logra asimismo una admirable versión, se cree también la obra, pero sólo a medias, razón por la cual no cala del todo en su verdadero significado y, muy especialmente, en su marcado carácter rapsódico. Su sonido, potente y brillante, tampoco es el más adecuado para este **Concierto**, de naturaleza esencialmente intimista. Este, a pesar de requerir para su ejecución un solista en posesión de una fabulosa técnica, debe interpretarse desde una óptica muy alejada a la del típico concierto de exhibición virtuosística, pues el virtuosismo es aquí un medio y nunca un fin. Esta difícil antinomia es superada con gran acierto por Zukerman (perfectamente secundado por Barenboim), pero no por Perlman, que, haciendo gala de una perfección técnica casi insultante, mantiene el virtuosismo en un excesivo primer plano. Con todo, su versión se sitúa entre las primerísimas de las existentes.

Barenboim realiza, al igual que con Zukerman, una magnífica labor, si bien aquí resulta menos convincente y, sobre todo, menos sincero. El cambio de orquesta parece haber influido no poco en todo ello y es que, a pesar de contar aquí nada menos que con la Sinfónica de Chicago (extraordinaria, una vez más), la Filarmónica de Londres, debido sobre todo a su afinidad sonora, sigue mostrándose como insustituible en la interpretación de las obras del compositor inglés.

El sonido, digital, supera con mucho al del disco CBS. La interpretación, aun siendo excelente, está por debajo de la de aquél. Usted verá.—**L.C.G.**

Escridiscos

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

20% Descuento permanente

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

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13

ENVIOS A PROVINCIAS



GRIEG: Concierto para piano en La menor. SCHUMANN: Concierto para piano en La menor. Krystian Zimerman, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 2532 043 Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Espléndido disco de un acoplamiento ya clásico y muy profuso, cuya edición sólo se justifica en casos de especial calidad.

El **Concierto** de Grieg se convierte a mi juicio en la mejor versión escuchada hasta la fecha, sólo comparable al antiguo de Arrau/Von Dohnány y al reciente de Arrau/Colin Davis (aún no publicado en España, pero de próxima aparición). Zimerman realiza una auténtica exhibición técnica, logra que se le oiga absolutamente todo y, además, con un sonido bellísimo por su nitidez, por su frescura e ingravidez, por una pulsación de gran riqueza y un poderío sonoro admirable. Es un Grieg que, podríamos decir, parece tamizado por el pianismo de un Chopin y un Liszt, lo que encuentro adecuadísimo. El joven pianista, por otro lado, da una lección de dinamismo expresivo, de personalidad interpretativa, con «rubati», «accelerandi» o ligerísimas pausas lo suficientemente maduras para evitar caer en lo cursi o en un romanticismo de salón cuando no en la arbitrariedad. Es, pues, un Grieg juvenil y maduro al tiempo, dinámico y sutil, discreta y a la vez ricamente expresivo, contenida pero inequívamente romántico, fraseado con auténtico lirismo. El acompañamiento de Karajan y la Filarmónica de Berlín es admirable por su adecuación y coherencia con los planteamientos antes expuestos; destacar también su juvenil impulso, su anchura expresiva y su riqueza y poderío sonoros.

El nivel baja algo en Schumann, especialmente en el transcurso de ese complicado primer movimiento donde, como decía Pedro González Mira refiriéndose a las sinfonías, el complejo mundo expresivo se une a una gramática difícilmente aprehensible y a un tratamiento orquestal que parece difícil traducir dignamente (en definitiva, una suerte de «*locura musical*»). Zimerman presenta las mismas virtudes, pero quizá ese intrincado mundo interior no acaba de sintetizarlo. Karajan por su parte intenta salvar los frecuentes puntos muertos orquestales de la partitura con una saludable energía y vitalidad, pero tampoco lo logra del todo; su sonido está excesivamente lavado e integrado, falto de cierta rusticidad y un, a mi juicio, deseable cuarteamiento tímbrico. A partir



Sir Charles Mackerras.

del segundo movimiento el nivel es nuevamente óptimo, y cabe aplicar idénticos calificativos que los anteriormente enunciados.

Disco muy recomendable, con un Grieg extraordinario y un Schumann muy notable, si bien esa pequeña bajada de nivel del primer movimiento quizá justifica los cuatro puntos de la calificación de cabecera, en lugar de los cinco máximos.—J.I.P.

O JANACEK: Kata Kabanova. E. Söderström, P. Dvorsky, N. Kniplova. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir Charles Mackerras. Decca 9-81006, 2 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
 Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Casi seis años después de su grabación aparece en España **Kata Kabanova**, una de las grandes creaciones de Janacek. Lo más interesante de estos discos es la propia obra, una especie de tragedia verista checa en la que destacan su fuerza dramática y su lirismo en una adecuada combinación. Con una orquesta de extraordinaria originalidad e importancia, una línea argumental fácilmente comprensible —un típico caso de adulterio— y unos personajes muy bien trazados, esta ópera es muy asequible para todos los aficionados al género que se hayan quedado en Puccini, autor con el que, en ciertos aspectos, Janacek está

emparentado. Muy ceñida de proporciones, con un nivel de calidad que no decae en todo su curso, **Kata Kabanova** es bien merecedora de la amplia difusión de que ha venido gozando en los últimos años (en el extranjero, por supuesto).

La grabación tiene más valor global que individualmente. Lo mejor es la muy cuidada intervención de Charles Mackerras al frente de la excelente Filarmónica de Viena. El maestro británico ha dirigido numerosas representaciones de Janacek y ha estudiado a fondo sus partituras. Su interpretación es un gran acierto: claridad, entrega, apoyo constante al momento dramático, toda ella da la sensación de algo dominado y muy querido, meditado pero no carente de espontaneidad. Elisabeth Söderström ha encarnado con frecuencia a las atormentadas heroínas de Janacek y con enorme éxito, como pude comprobar en el Festival de Edimburgo de 1974. Sin embargo, no es su voz la más adecuada para el personaje de «Kata»; la encuentro demasiado lírica, demasiado educada. Al natural se advierte más lo pequeño del volumen, cosa que se corrige en el disco, pero no así la poca anchura de la voz, que le resta capacidad dramática y fuerza expresiva. Pese a estos defectos, la soprano sueca encarna con gran entrega y comprensión su papel, lo vive con intensidad y logra transmitir los acentos de duda, de pasión y de soledad que han de llevarla al suicidio. Nadezda Kniplova no saca todo el partido posible al personaje terrible de «Kabanicha», la madre dominante, en principio porque la voz no es de gran calidad pero también por cierta cortedad temperamental. Tampoco Vladimir Krejcik ofrece mucho interés en el marido engañado, ya que se trata de una voz muy de segunda fila. Mejor está Peter Dvorsky en el amante superficial y cobarde, con voz amplia y bien timbrada. El resto del repertorio está bien elegido.

La grabación es excelente, con buen equilibrio de voces y orquesta y adecuado relieve. El álbum se acompaña de un libreto en checo e inglés con comentarios exclusivamente en lengua inglesa. De nuevo es necesario protestar por la política de las casas discográficas españolas cada vez más proclives a la importación de los libretos. Tal vez crean que los aficionados a la ópera dominan o tienen la obligación de dominar lenguas extranjeras. Es evidente que están equivocados.

Como resumen podría decirse que esta **Kata Kabanova** es un excelente ejemplo del teatro musical checo en interpretación vocal no del todo feliz pero, en cualquier caso, sí ampliamente recomendable para todos los aficionados que quieran salirse un poco de la rutina.—M.C.

MASSENET: Werther. Carreras, Von Stade, Allen, Buchanan, Lloyd. Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director, Colin Davis. Philips, 67 69 051, 3 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Werther es, indudablemente, una ópera de moda: tres grabaciones discográficas en el plazo de dos años (por orden cronológico EMI, D.G. y Philips) y un sin fin de reposiciones en los grandes coliseos líricos del mundo. Mi compañero Martín Codax (RITMO, núm. 515, octubre-1981) sintetizaba sagazmente los valores y bellezas de la obra, al tiempo que daba buenas razones de la vigencia de esta música y del libreto. La más importante de ellas, la admirable adaptación literaria del original de Goethe, hasta superarlo en muchos aspectos; también la extraordinaria intuición melodramática de Massenet y su sensibilidad para plasmar con acendrado lirismo y bellísimas melodías los íntimos sentimientos del corazón.

En el aspecto interpretativo, **Werther** se decide en el papel titular de forma casi exclusiva: curiosamente, las últimas tres grabaciones a las que me he referido más arriba giran en torno a los tres grandes tenores españoles del presente: respectivamente, Kraus, Domingo, Carreras. Para el primero de ellos, esta obra ha sido uno de los principales caballos de batalla de su impar carrera artística; los dos restantes han incorporando el papel recientemente y es palpable su esfuerzo para acoplarse con sensibilidad al personaje y con naturalidad al inconfundible perfume francés de la obra. Evidentemente, la personalidad de cada uno de los tres artistas se deja sentir en los resultados, lo que satisfará a sus respectivos seguidores; sin embargo, en **Werther** la supremacía de Alfredo Kraus es evidente, por identificación dramática con su personaje, su aristocrática interpretación, su perfecta línea de canto, su recreado fraseo y su dicción francesa irreprochable (todo ello es parte de esa *necesidad* francesa a la que Codax se refería en la citada crítica a la grabación de D.G.). Carreras presenta sus propias calidades artísticas y Domingo las suyas, pero el crítico debe informar, y mi opinión es que el trabajo de Kraus es incomparable.

Carreras luce ese centro suyo bellísimo y una línea de gran musicalidad y buen gusto, con un timbre fresco, pero no excesivamente lírico, lo que es muy adecuado; también, ¡jay!, una dificultad para llegar al agudo, que se traduce en una emisión forzada a veces; ciertos agudos están empujados y otros pierden color al no mezclarse con la voz de cabe-

za (por ejemplo, el agudo sobre las palabras «appelle-moi», en el aria final del Segundo acto, o algunos agudos del bellísimo «lied» del «Ossian» en el Tercer acto). En cualquier caso, buena interpretación, aunque sin llegar a lo extraordinario y con las carencias apuntadas. La Von Stade, como «Charlotte», luce un timbre también bello, pero hay ciertas tirantezas por arriba y la dicción no es del todo satisfactoria; con todo, lo más discutible es un languidez y una blandura que llega a molestar por caer a veces en la lacrimogenia. El resto de cantantes, en un tono medio-alto muy aceptable, quizá destacando algo Isobel Buchanan como «Sophie», la hermana menor de «Charlotte».

La dirección de Davis, sin llegar a ser decepcionante, es algo gris y plana, sin virtudes ni defectos evidentes: como carencias básicas, señalar una ausencia general de *temperatura* (salvo momentos concretos, como en el aria de las cartas de «Charlotte» al comienzo del Tercer acto) y la no consecución del deseado ambiente francés, sin refinamiento tímbrico ni ese sutil tono decadente y tierno que debe presidir esta música.

El sonido del álbum es muy aceptable, pero falta algo de definición de planos orquestales y de teatralidad. He apreciado asimismo ligeras distorsiones en los finales de cara.

En resumen, versión aceptable, pero con sonido, dirección y protagonista femenina inferior a la de D.G. y bastante inferior en general a la de EMI. Si usted puede hacerse en el extranjero con esta última, se la recomiendo (la edición española es técnicamente inaceptable); de lo contrario, ésta que se comenta o más aún la de Domingo, son muy aceptables. Lo que sí merece la pena, de verdad, es conocer esta obra.—J.I.P.

MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 3, «Escocesa». Sinfonía núm. 4, «Italiana». Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Argo (Decca), 65 94 352.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Este disco ha supuesto para mí una pequeña decepción. No esperaba poco de lo que Marriner y su Academy podían hacer con la elegante, fresca e inspirada música de Mendelssohn; existía además el precedente de la grabación para CBS de los dos conciertos para piano del músico de Hamburgo por estos mismos intérpretes con el concurso de Murray Perahia; la referida grabación, criticada hace poco en estas mismas páginas de forma muy negativa (de la que en absoluto soy solidario), constituía para mí un notable ejemplo de cómo una orques-

ta de cámara podía enfocar partituras sinfónicas: el resultado era una ejecución animada, juvenil, chispeante, fina y estilizada tanto en el sonido como en la intención expresiva.

Por desgracia, poco de esto hay en este disco, ya que las anteriormente expuestas cualidades quedan ausentes y dan paso a una ejecución plana y sin vida, sin la característica luminosidad a la que antes me refería y, por supuesto, sin el color y el peso sonoro de una orquesta sinfónica; así, pues, se queda en un híbrido de muy escaso interés, salvada la papeleta por la indudable profesionalidad y calidad individual de todos los músicos implicados en el registro.

Parece en todo ello decisiva la contribución del otras veces admirable Marriner, que en esta ocasión se produce de forma poco imaginativa y hasta rutinaria: en la **Escocesa**, tras una estimable introducción «Andante», el siguiente «Allegro» es desesperantemente banal y frío, sin la intensa carga emocional que requiere (el «tempo» es muy apresurado y el fraseo carece de anchura y aliento expresivo); en la dramática coda, falta tensión y gravedad sonora. En el «Adagio», el segundo tema, casi brahmsiano por su gravedad, queda expuesto de forma poco convincente, debido a las mismas ausencias que se han expuesto antes. El primer «Allegro» del final, quizá por su rítmica, es satisfactorio, pero pierde tensión al desembocar en el postrer «Allegro maestoso assai», que sólo al final de la obra presenta el requerido carácter himnico y triunfal.

El luminoso carácter de la **Italiana**, lejos del plomizo cielo gris que gravita en la **Escocesa**, parece más apropiado para el tipo de enfoque que se comenta. En efecto, hay menos desigualdades que en la anterior obra y momentos de buena factura, pero aún así la dirección adolece de linealidad, de falta de *espíritu*; por otra parte, la ausencia de masa sonora no redonda lo suficiente en favor del deseado clima de ingravidez y lozanía que se identifica con esta música. Así pues, intento fallido, aunque sin llegar a términos desastrosos.—J.I.P.

MOZART: Arias de concierto para soprano. K. te Kanawa, E. Gruberova, T. Berganza, E. Höbart, K. Laki. Orquesta de Cámara de Viena. Director, György Fischer. Decca 9-81005, 5 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Este álbum de cinco discos viene a llenar una grave laguna de la discografía mozartiana. Incomprendiblemente relegadas al silencio, este conjunto de 34

arias para soprano alcanza el habitual nivel de la inspiración mozartiana, extendida desde la **K. 23**, cuando el músico contaba nueve años, hasta la **K. 582**, ya en su último período. Arias escritas generalmente para ser interpretadas en representaciones operísticas, son por sí mismas casi un género aparte, y acaso sería más fidedigno considerarlas como arias dramáticas que de concierto, pues en todas ellas es evidente el soplo teatral. Algunas ofrecen una especial dificultad debido a la altísima tesitura, —el aria **K. 316** alcanza nada menos que el Sol sobreagudo, la nota más alta escrita por Mozart para un cantante, pero como siempre en el genio de Salzburgo nada hay gratuito sino que sirve a una finalidad expresiva y, por supuesto, jamás se cae en lo vulgar, lo exagerado o lo superficial. Parece ocioso decir que también en estas arias se encuentran, frente a los momentos de exaltación y lucimiento vocal, las típicas introspecciones y melancolías mozartianas. Es buena la idea de encomendar la interpretación a cinco cantantes diferentes que se reparten las arias según sus exigencias vocales. Cada una tiene a su cargo un disco, con lo cual resulta un conjunto variado dentro del equilibrio y unidad requeridos. Kiri Te Kanawa ofrece, sin duda, la voz más bella de las cinco, con un estilo adecuado, elegancia de expresión y refinamiento. El único reproche que puede hacerse es el de ofrecer una cierta dosis de monotonía, una interpretación algo plana y de no mucha penetración psicológica, pero oírla es un verdadero placer.

Edita Gruberova, soprano ligera ídolo de la Opera de Viena, salva con limpieza los terribles escollos de sus arias —algo pálido el registro grave— y posee además una línea mozartiana de indudable gusto y musicalidad.

Teresa Berganza tiene a su cargo, lógicamente, las arias más graves. Su interpretación es la más sentida del álbum, pese a que el instrumento no parece encontrarse en el mejor de los momentos, con pérdida de armónicos, graves poco rotundos y, en general, la voz toda menos firme que antaño. Esto se pone de relieve comparando las diversas arias del disco con la **K. 505**, tomada de un disco anterior pero incluido aquí. Pese a ello, la mezzo española otorga al texto un verdadero sentido teatral y suple la merma de facultades con su inteligencia e instinto dramático.

Krisztina Laki posee una voz menos bella que la de Te Kanawa y es menos perfecta que la Gruberova en las agilidades, pero el instrumento es interesante, sensible y con mordente, y otorga sentido al texto tanto en los aspectos dramáticos como en los líricos. Es una cantante nueva para mí y la impresión causada ha sido muy positiva, como lo ha sido la de Elfriede Höbart, intérprete de las arias más peliagudas (nunca me-



Teresa Berganza.

mejor dicho), entre ellas las **K. 316, 416, 418 y 419**, escritas expresamente para Aloysia Weber, cuñada de Mozart, que debió poseer una voz extraordinaria a juzgar por las tesituras; aquí los Do, Re y Mi sobreagudos son notas habituales llegando, como indicamos al principio, al Sol sobreagudo en dos ocasiones en la formidable aria **Popoli di Tessaglia**. El que Elfriede Höbart salga airosa de esta prueba es el mejor elogio que puede hacerse, y bien merece indulgencia por la debilidad de sus graves (que debió poseer la Weber) y la falta de nitidez de los trinos.

Las cinco cantantes son acompañadas por la Orquesta de Cámara de Viena dirigida por György Fischer. Si es evidente que el protagonismo pertenece a las damas, también es importante la parte orquestal. Fischer dirige con adecuación, tal vez algo tímidamente, aunque aquí habría que reprochar a los ingenieros de sonido el excesivo dominio de la voz sobre la orquesta, que en una sala de conciertos no se daría. Esto impide escuchar con nitidez el maravilloso acompañamiento mozartiano, en especial ese inimitable tejido que se produce con la intervención de diversas líneas melódicas realizada por los instrumentos de viento. El libreto se ofrece con comentarios sobre las arias, en francés, alemán e inglés, además de los textos en italiano (o alemán) y su traducción a las lenguas indicadas. De nuevo, el castellano es considerado por la sección española de Decca como lengua de segundo orden.

Como resumen, podemos decir que el álbum es una adquisición imprescindible para los amantes de Mozart y que sus virtudes superan mucho a los defectos que hemos señalado. Al final, después de escuchar estos discos, sentimos

una renovada —dentro de la perenne— admiración y gratitud por el prodigioso Midas de la música.—**M.C.**

MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición. Versión pianística: Lazar Berman, piano. Orquestación de Ravel: Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Carlo María Giulini. Deutsche Grammophon, 25 31 354.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■ (Giulini)
 ■ ■ ■ ■ ■ (Berman)
 Sonido: ■ ■ ■ ■ ■ (Giulini)
 ■ ■ ■ ■ ■ (Berman)

Aunque no es la primera vez que se hace, hay que aplaudir, nuevamente, la idea de incluir en un mismo disco las dos versiones —piano y orquestal— de los **Cuadros de una Exposición**, de Mussorgsky. Y, fundamentalmente, por una razón: la audición de esta obra en su versión original —piano— es cada vez más infrecuente, debido a la irresistible competencia que la poderosa orquestación de Ravel ejerce sobre la misma. A veces, sin embargo, es útil echar un poco la vista atrás y realizar una cierta cura de humildad.

De la versión orquestal de Giulini, Angel Carrascosa, en la sección «Disco-teca Básica» del número 501 de RITMO, ya dió cumplida cuenta. Hace poco, yo también tuve ocasión, desde esta misma sección, —veáse el número 524— de referirme a esta grabación: versión de absoluta referencia tanto en lo que se refiere a la interpretación como a la toma sonora. Por consiguiente, y dicho ya esto, me centraré en la versión pianística de Lazar Berman. No me atrevería a calificarla de referencial pero, sin vacilaciones, sí diré que me ha parecido extraordinaria. Y ello aunque no sea un Mussorgsky a mi medida. Me explicaré: se trata de una concepción muy intimista y, la mayor parte de las veces, bastante introvertida. No cabe duda de que está realizada desde una perspectiva bastante intelectual, muy interiorizada en su elaboración y huyendo continuamente de todo tipo de gigantismo sonoro o monumentalidad estructural. No obstante, y en ello reside mi discrepancia personal, echo en falta, algunas veces, al Mussorgsky irónico, terrible y demoníaco. En cualquier caso, repito, es una versión espléndida de la cual lo que más resalta es la magnífica ejecución técnica. La calidad de la grabación, sin llegar al nivel de la versión orquestal de Giulini, es excelente, aunque sería deseable una presencia sonora del piano algo más cercano al oyente. Disco, pues, muy recomendable.—**P.G.M.**

PONCHIELLI: La Gioconda. Caballé, Pavarotti, Milnes, Baltsa, Ghiaurov, Hodgson. Coro de la Opera de Londres. Orquesta Filarmónica Nacional. Director, Bruno Bartoletti. Decca 9-80001, 3 discos. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Hay algunas grabaciones de ópera tan satisfactorias que apenas tienen competencia. Hay otras no satisfactorias en las que la competencia no existe porque quedan fuera de juego al ser muy inferiores. Y otras tan definitivas que dejan fuera de juego a toda la competencia. Esta que comentamos pertenece a este último grupo.

El papel principal de la «Gioconda» lo han grabado famosas y extraordinarias sopranos y es, junto con «Norma», «Turandot», «Semíramis» y pocos más, uno de los más difíciles de todo el repertorio italiano.

Zinka Milanov lo grabó ya mayor, pero tiene detalles (como «Madre! Enzo adorato! Ah, como t'amo!») antológicos. También María Callas expone una importante y comunicativa interpretación, sobre todo en el famoso dúo con Laura; pero vocalmente, en los momentos de dulzura resulta algo arisca. Renata Tebaldi, en una de sus últimas grabaciones, ha perdido su originario e incomparable bello timbre, pero aún así su versión es de las más interesantes.

Montserrat Caballé —quizás en su mejor interpretación discográfica— hace con una enorme y creíble intensidad este difícil personaje. En «Tradita, ahimé. Dio soccombo...», así como en el monólogo «Ecco il velen di Laura» dice, expresa y canta de la forma más apropiada imaginable. En el dúo con la «Cieca» es maravillosa su musicalidad. Con «Laura» se muestra implacable y con «Barnaba» distante, despreciativa y en el final, acorralada.

Es una suerte que Caballé haya grabado este papel de una forma tan real y conmovedora. Era fácil de imaginar que con tan excelente técnica vocal no se pudiera hacer mal; pero no imaginábamos que hiciera tan bien uno de los papeles más dramáticos que existen, y que vocalmente lo asuma con tal naturalidad.

Sherrill Milnes es metódico y cruel a lo largo de todo su extenso papel. Vocalmente —salvo sus pequeños defectos de emisión— es irreprochable e impresionante. Leonard Warren (con Milanov) es junto con éste, el mejor «Barnaba», algo más tirano y satánico. Hay que destacar también la buena voz y correcta interpretación de Robert Merrill (con Tebaldi).

Giulietta Simionato (con Cerquetti) continuaría insuperada si Agnes Baltsa no estuviera aún más maravillosa. Este tan llamado *dulce papel* lo borda una cantante tan excelente como es Baltsa; por ejemplo, la oración «Stella del marinar» resulta más ferviente y bella en su voz que en las restantes «Lauras» discográficas.

Luciano Pavarotti no canta bien la famosa y difícil aria «Cielo e mar», el único punto negro de esta estupenda grabación; no obstante hace el personaje muy real y convincente y su voz suena bella y apropiada. Bergonzi (con Tebaldi), con su excelente línea y relajada forma de cantar, es más delicado y musical pero menos creíble.

En «Figlia que reggi il tremolo pié» Alfreda Hugdon muestra la verdadera ternura y sencillez, la profundidad de su triste ceguera. Su hermosa voz suena impecable y la concepción de su personaje es la más fiel y sincera. «Si morir ella de!... La turbini e farnetichi», escena y aria, suena acertada gracias a la musicalidad que posee Nicolai Ghiaurov, a pesar de que la voz ya no es para la tesitura de este aria.

El libreto, importado, viene en italiano, inglés, francés y alemán. El sonido es de un realismo y una transparencia poco comunes. Conclusión: Con diferencia la mejor **Gioconda** en disco, y la mejor grabada.—T.

RAVEL: Bolero. Pavana para una infanta difunta. La Valse. Dafnis y Cloe. Orquesta de París. Myrom Bloom, trompa (Pavana). Michel Debost, flauta (Dafnis). Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon, 25 32 041. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Nuevo disco *popular* del director pianista argentino Daniel Barenboim. Por cierto, a los partidarios de seguir llamándole pianista director les recomendaría que oyesen alguna grabación pirata del **Tristán** que ha dirigido este verano pasado en los Festivales de Bayreuth.

Se trata de un producto de alta calidad, aunque no se pueda contar entre sus discos *redondos*. Ello es lógico, pues el señor Barenboim parece que acepta grabar *todo* y, claro está, decir cosas nuevas en unos repertorios tan trillados no es fácil. En cualquier caso, matizaré esta información. El punto negro del disco en cuestión es el **Bolero**; no está mal dirigido y tampoco mal tocado —realmente, los solistas realizan un trabajo antológico y alguno de ellos, como el clarinete (¿Pascual Moragues?) está prácticamente insuperable en todos los sentidos—; lo que

sucede, me parece, es que a Barenboim le aburre esta obra, no se la cree, y claro, así el concepto resulta aplastantemente soso. Y punto. El resto del disco es mucho más que irreprochable. La **Pavana para una infanta difunta** es un prodigio de sensualidad, refinamiento, encanto y ternura; Barenboim, marcando un «tempo» lentísimo, recrea de forma admirable todo el arcaísmo de esta no muy bien considerada página orquestal de Ravel, a mi juicio, bastante injustamente. La suite de **Dafnis y Cloe** (segunda) es una versión algo desmitificadora. Bellísima, de fraseo amplio y limpio, está concebida no desde un ángulo trascendente, sino más bien resaltando el aspecto lúdico e incluso orgiástico del sonido: es como un soplo de aire fértil y refrescante. Nuevamente hay que hacer mención de los solistas de la Orquesta de París, en este caso el flautista Michel Debost, cuya lectura del solo es modélica.

Por último, **La Valse** me parece el más interesante de los cuatro trabajos, con mucho. El concepto, como tantas veces ocurre con Barenboim, podrá ser todo lo discutible que se quiera, pero de lo que no cabe la menor duda es de que se trata de una visión rabiosamente nueva. Así, no debe de extrañar la flaccidez del vals que pretende, y consigue, dejar claro y sin vacilaciones la parte nebulosa decadente de la obra; sin embargo, lo que sí está resaltado en un primer plano es el aspecto disonante de algunas voces, cosa que no es frecuente en la mayor parte de las llamadas versiones de referencia. Por otra parte, la ejecución raya casi en la perfección, con una orquesta pletórica y un Barenboim analítico, incisivo y extraordinariamente intencionado.

La grabación está al nivel de los últimos digitales de Deutsche Grammophon, es decir, magnífica. De manera que, a pesar del **Bolero**, el disco es muy recomendable.—P.G.M.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 6. Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director, Eugueni Mravinsky. **RAVEL: Dafnis y Cloe (segunda suite).** Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director, Yuri Temirkanov. Grabación Melodía, distribuido por Serdisco. Zafiro, ZL-387.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■

En este mismo número, en el comentario sobre el **Te Deum** de Berlioz, ya pongo de manifiesto mi opinión general sobre grabaciones de Melodía bajo el sello de Zafiro. Esta de la que ahora voy a hablar mantiene la misma baja cota de calidad tanto en lo que se refiere a la grabación —también está realizada

en vivo, y nuevamente el comprador no se entera, porque la carpeta nada dice al respecto— como a la presentación del disco, e incluso al singular acoplamiento de las obras que contiene. No obstante, es un disco más serio, dada la talla de los directores de las obras que incluye, especialmente la de Eugueni Mravinsky. De su Shostakovich se ha llegado a decir que constituye la referencia obligada en la interpretación de sus obras sinfónicas. Bien, no opino así —por lo menos en este caso— por más que el trabajo de Mravinsky sea de una solidez y seriedad fuera de toda duda. El caso es que, me parece, existe por su parte una excesiva intención de no cargar las tintas en ningún momento, limpiando la **Sinfonía** de posibles tensiones o de mensajes escépticos. Opino que la obra sinfónica de Shostakovich, por razones de sobra conocidas, necesita una redefinición conceptual e incluso ideológica, cosa que, ni de lejos, se plantea Mravinsky. No obstante —y esto lo pudimos comprobar recientemente en Madrid— es un gran director, cuyas interpretaciones de la música rusa son expresivas, intensas, intachables desde el punto de vista técnico, y, sobre todo, muy musicales.

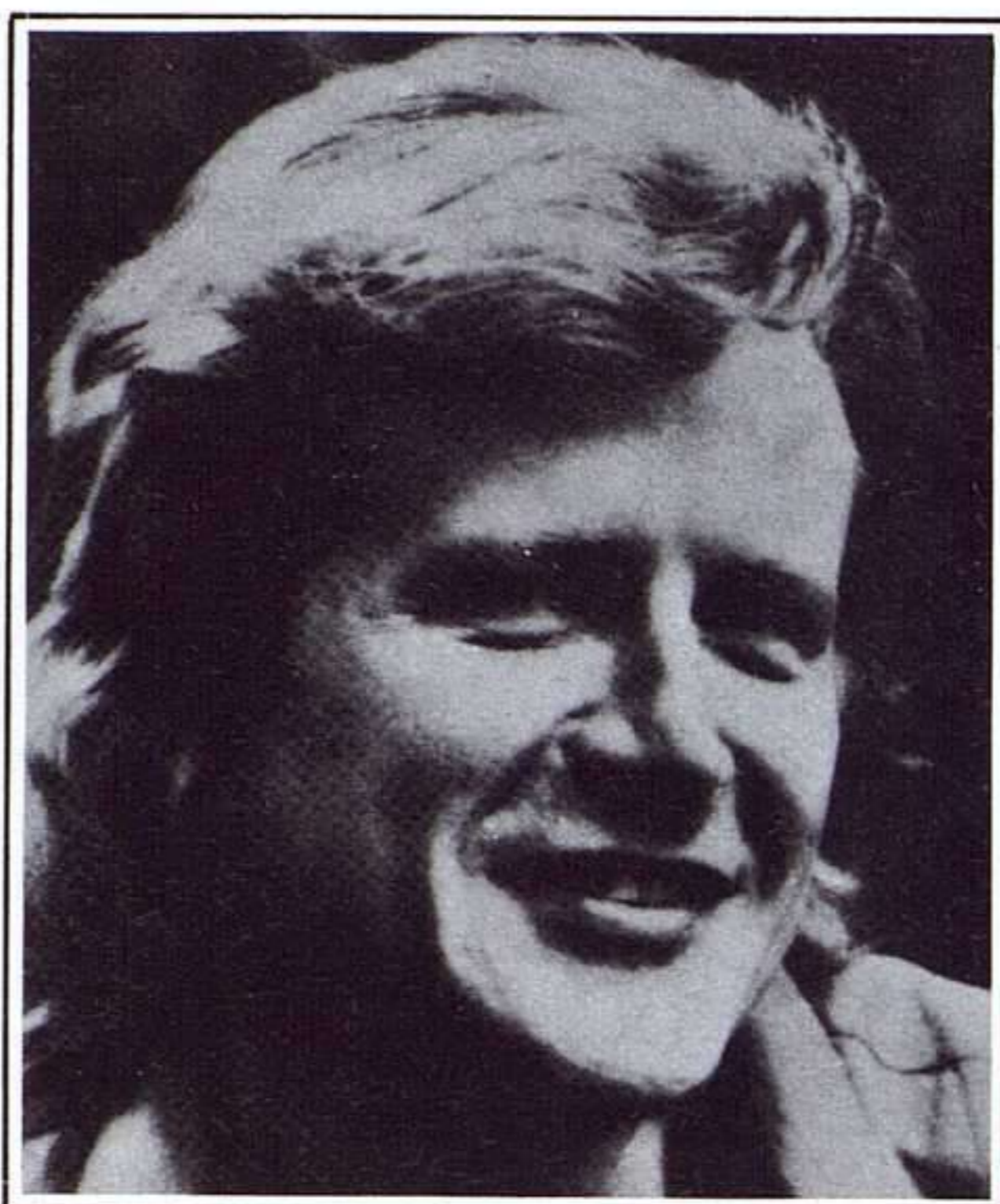
El caso de Temirkanov es distinto en lo musical, aunque su técnica directorial sea también poderosa. No lo veo como un gran músico; todo lo contrario, tiene un sentido del sonido especialmente grueso y, en ocasiones, hasta áspero (no recuerdo haber oído sonar peor a la Sinfónica de Londres sino en sus manos); suele ser estilísticamente más que discutible y su idea de la dinámica orquestal parece que no le permite entender más que las grandes amplitudes sonoras: como mucho, del mezzo-forte en adelante.

Por las razones antepuestas, no me parece éste un disco especialmente recomendable. Hay excelentes versiones del **Dafnis**, y, en cuanto a Shostakovich, creo más prudente esperar alternativas que aclaren los muchos puntos oscuros de la obra sinfónica del compositor ruso. ¿Previn? ¿Bernstein? —P.G.M.

SMETANA: La novia vendida. Teresa Stratas, René Kollo, Walter Berry. Coro de la Radio de Baviera. Orquesta de la Radio de Munich. Director, Jaroslav Krombholc. Columbia, SAX 714/6, 3 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

El despertar nacionalista en Europa tuvo su repercusión en el campo musical, que en Checoslovaquia fue muy vigorosa; el máximo representante de



René Kollo.

las nuevas corrientes fue Friedrich Smetana, autor de varias óperas, dándose el caso de que la obra que el compositor consideraba inferior, **La novia vendida**, es la que le ha dado mayor fama. Iniciada la composición como opereta, fue estrenada como tal en el Teatro de Praga el 30 de mayo de 1866, con poco éxito, por lo cual fue revisada por su autor ampliando los dos primitivos actos a tres, transformando los diálogos en recitativos y dando a la obra una mayor coherencia, lo que dio lugar a un clamoroso éxito al ser nuevamente representada en Viena en 1892, después de la muerte de su autor.

Nos hallamos ante una obra vigorosa, apoyada en el folklore popular, melódica, de gran colorido, alegre y cuidada en su desarrollo, en la que podemos destacar como fragmentos más conseguidos la bella obertura con su desenfadada entrada, el brillante coro inicial, la fogosa polca que cierra el acto primero, la conseguida escena del tartamudeo de «Wenzel» en el segundo, la bella aria de «Maria» o el concertante que cierra la obra en el tercero. Por todo ello, debe considerarse muy acertada la presentación en el mercado español de esta versión, por su calidad intrínseca, y por el hecho de no existir ninguna disponible en nuestro país, a la espera que algún día se reedite la versión de Rudolf Kempe con nuestra Pilar Lorengar, Fritz Wunderlich y Gottlob Frick.

Dada la estructura de la obra y los comentarios antes citados, queda claro que la misma necesita vitalidad y frescura (su génesis como opereta lo reafirma). La versión que ofrece Jaroslav Krombholc es correcta, pero excesivamente seria; le falta vivacidad y, a veces, desenfado, como en el caso de la polca. Uno de los puntos importantes es la interpretación de Teresa Stratas, can-

tante muy musical, que consigue dar al personaje de «Maria» el carácter dulce y enamorado del principio, hasta la tristeza al creerse abandonada. Su voz, que no es bella y presenta a veces oscuros colores, refleja cada vez la evolución de su personaje; matiza, frasea y expresa cada una de las situaciones, desde la belleza con que desgrana el dúo el primer acto, a la sensación de dolor en su remarcable aria del tercero.

Quizá el personaje más característico de la obra es el de «Kecal», el casamentero, «role» que se podía hermanar con los grandes bajos caricatos, y en este caso aún se da mayor realce al mismo por la versión de Walter Berry, con una soberbia interpretación, llena de intención, depurado fraseo, y picardía en todas sus frases, que describen por sí solo al personaje. Ciertamente que su voz no tiene, sobre todo, rotundidad en los registros extremos, pero todo ello queda totalmente compensado con la calidad que surge de su personaje. Admirable su monólogo con el que se inicia el terceto del primer acto). René Kollo, en «Hans», se nos aparece, con su voz de tenor lírico, con una cierta tendencia al canto heroico, poco acorde con el estilo de la obra, con momentos de calidad, belleza y fraseo, junto a otros de dureza y de falta de gracia. Del resto de los intérpretes, destacar a Heinz Zednik, en el apocado «Wenzel», con voz de poca calidad, pero con una labor muy positiva como intérprete, y la labor interesante del coro.

Un aspecto muy negativo es la falta de libretto donde se detalle, como mínimo, el texto en castellano, elemento totalmente indispensable para seguir la obra, máxime cuando se trata de una ópera no habitual en el repertorio.

Conclusión: versión interesante por el mejor conocimiento de la obra, y por la interpretación de Teresa Stratas y Walter Berry.—A.V.

TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6, «Patética». Orquesta Philharmonia, Londres. Director, Vladimir Ashkenazy. Decca, 65 94 040.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Estamos ante una buena, estimable, versión de la popularísima sinfonía tchaikovskiana; no obstante, puede que insuficiente para justificar su edición, tratándose de una obra de la cual el mercado se encuentra saturado. Versión de buena factura, hermoso sonido orquestal y una rectoría cálida y pasional, no llega, sin embargo, a revestir la perentoria trascendencia de las grandes interpretaciones, tal vez, entre otras cosas, porque la batuta no llega a lograr plasmar en sonido de forma genuina y auténticamente

importante y profunda el mundo interior de esta obra compleja, que integra confusamente momentos de intenso dolor espiritual, con peroraciones instrumentales de signo exterior; todo ello es, sin embargo, compatible con las buenas maneras que muestra Ashkenazy al frente de la estupenda Philharmonia, e incluso con detalles e ideas interpretativas dignas del espléndido músico que lleva dentro. Le falta, a mi juicio, la última y decisiva impronta que define los hitos interpretativos, la medida final de la maestría. Entre estos hitos, cabe citar a Abbado/Filarmónica de Viena (D.G.), Klemperer/Philharmonia (EMI), Mravinsky/Filarmónica de Leningrado (Privilege) o Markevitch/Sinfónica de Londres (Philips). El sonido del presente disco es de alta calidad tímbrica y admirable distribucionalidad. La recomendabilidad va en relación con todo lo expuesto anteriormente; es decir, objetivamente discreta en términos generales y subjetivamente alta en el caso particular de tchaikovskianos empedernidos o admiradores natos de esta sinfonía.—J.I.P.

TCHAIKOVSKY: Coros a cappella. Coro Estatal Académico de la URSS. Director, A. Sveshnikov. Zafiro (Melodia) ZL 394.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Para los tchaikovskianos éste es un disco indispensable por la dificultad de encontrar las obras aquí grabadas, canciones para coro solo, generalmente de inspiración popular y que muestran una faceta prácticamente desconocida del gran maestro ruso. Y si bien es cierto que estas canciones no constituyen la mejor muestra del genio del compositor en el campo vocal —para ella hay que ir a sus canciones para voz y piano— es indudable la maestría y el encanto que asoman en estas olvidadas partituras. Tal vez la austeridad —que a algunos pueda extrañar— que preside estas piezas vocales, su sentido melancólico y, por lo general, poco brillante pesen un tanto al principio, pero recomiendo una audición repetida para poder llegar a comprender este mundo en el que se entremezclan rasgos folklóricos, religiosos y propios del mundo de Tchaikovsky. Es lástima que el disco no ofrezca los textos ni comentario alguno acerca de las obras, cosa que facilitaría su comprensión.

Pocas palabras para el Coro que interpreta las canciones: magnífico y disciplinado, con voces frescas y afinadas. Acaso se pudiese pedir algo más de intimidad o de matización, pero el conjunto es, en verdad, excelente. La grabación es

brillante y clara aunque el prensado español ofrece cierto ruido de fondo que no se encuentra en la grabación original de la URSS, según he podido cotejar con el ejemplar de mi discoteca. En cualquier caso un disco interesante y enriquecedor.—M.C.



Peter Ilitch Tchaikovsky (1840-1893).

TCHAIKOVSKY: Romanzas. Elena Obraztsova, mezzo-soprano. Vazha Chachava, piano. Columbia (Melodia) MLSE 7000.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Desde que en 1970 ganó el Concurso Francisco Viñas, se pudo constatar que había surgido una artista de cuerpo entero, que unía a su bellísima voz de mezzosoprano, una facilidad asombrosa en el registro agudo, y una gran rotundidad y fuerza en zona grave, acompañado todo ello de una técnica muy cualificada, de un sentido interpretativo y una fuerte personalidad que se imponía y realzaba todo lo que interpretaba. Todas estas cualidades se han ido consolidando en su importante carrera y aparecen en todo su esplendor en este conjunto de roman- zas escritas por Tchaikovsky en diferentes épocas, basadas en textos de autores consagrados, donde se evidencia que

Elena Obraztsova sabe componer cada romanza de acuerdo con las características intrínsecas, y así vemos alternar la fuerza y la ductilidad en **Resurrección**, expresar poéticamente **Ya las luces se extinguen** y **No era yo pequeña hierba del prado**, dar toda la melancolía necesaria a **La Noche** y **Sólo quien conoce la tristeza**, el romanticismo **En el baile** y **Fue en la primavera**, la alegría en **Canto Bohemio** o la pasión en **Si hubiera sabido**.

En todas las interpretaciones hace gala de un pleno dominio de su voz y de la mayor convicción. Frases como el bellísimo final de **Reconciliación** dan el sello de la calidad artística de una cantante. Correcto el acompañamiento pianístico de Vazha Chachava.

A destacar un defecto, en mi opinión importante, en la edición española: la falta de textos y su traducción para poder seguir los distintos matices de la interpretación.—A.V.

RECITALES

«**BRAVISSIMO DOMINGO**»: Arias y Dúos de óperas de **BELLINI, CILEA, GIORDANO, GOUNOD, LEONCIVALLO, MASCAGNI, MASSENET, PUCCINI Y VERDI**. Plácido Domingo, con Leontyne Price, Katia Ricciarelli y Sherrill Milnes. RCA, RL-04199, 2 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Lo que nos ofrece en esta ocasión RCA es un refundido aleatorio de lo que ha grabado Domingo para esta casa. Que, más que poner de manifiesto los valores del cantante, parece querer vender discos al socaire de la fama de Plácido; pero esto sí, sin gastarse una peseta para presentar el producto adecuadamente, ya que no se ha molestado en repensar con cuidado las antiguas grabaciones, con lo cual el resultado es chapucero: la respuesta sonora es grosera e indigna.

En cuanto a la interpretación de Domingo, hay de todo: junto a inigualables versiones de algunas páginas como **Tosca** («E lucevan le stelle»), **Pagliacci** («Vesti la giubba»), **Carmen** («La Flor») y **Cavalleria** («Quel vino e generoso») y otras, encontramos otras con menos lustre, como en **Il Trovatore** («Di quella pira»), y otras de poco fuste, como en **Fausto** («Salut! demeure chaste et pure») o **Romeo y Julieta** de Gounod («Ah! Leve-toi soleil»).

Claro está, esto es comprensible cuando se trata de abarcar un repertorio tan amplio como variado.



Leontyne Price.

También es verdad que hoy alguna de las interpretaciones que ayer ofrecían dudas, Domingo las ha pulido y trabajado evolucionando en concepto y expresión y nos las ofrece de una manera intachable: recuérdense **Aida** («Celeste Aida»), **Ballo** («Tecco io sto»), **Otello**, pero no es menos cierto que hoy como ayer hay cosas de Domingo que nunca debió cantar, como **Fausto** o **Romeo y Julieta**, porque en ningún momento estas obras son de su cuerda, ya que las exigencias de la partitura están pensadas para un tenor lírico o lírico-ligero y no para un *spinto* como es Plácido.

De todas formas, el resultado de la muestra en cuanto a interpretación está por encima de lo aceptable, llegando en algunos casos a lo indiscutible. Pero recordando lo dicho en cuanto a grabación, no es posible mostrarse benigno con algo que merece rechazo por ser una falta de consideración hacia los aficionados.—T.

MONTserrat CABALLE: Arias de ópera de «I Puritani», «Il Pirata», «Aida», «Giovanna D'Arco», «Don Carlo», «Guillermo Tell», «Mefistofele», «Cavalleria rusticana», «Turandot» y «Manon Lescaut». EMI, 065-043235.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Partiendo de las grabaciones que de las óperas completas ha efectuado Montserrat Caballé, se ha seleccionado una serie de arias que, como toda selección, presenta resultados distintos según el tipo de obra, el director que intervino, el momento vocal de la cantante y una serie de condicionantes relacionados con su carrera. Así nos encontramos con una primera cara del disco francamente maravillosa, donde la pureza vocal, la variedad de sonidos, la belleza en los pianos y la delicadeza en los «portamentos» hacen la delicia del oyente. Todo ello es palpable en la difícil aria de «Imogene» de **Il Pirata**, o en **Giovanna D'Arco**, obra verdiana de la primera época, donde la Caballé alterna la variedad de colores y sonidos, a cual más bello, en el inicio del aria «Sempre all'alba», para insinuar magníficamente, al final de la misma, lo que será la fuerza de las cabalettas. También «Tu che la vanita», de **Don Carlo**, es toda una lección de fuerza y de belleza estremecedora por su expresividad. Dentro de la interpretación del personaje de **Aida**, en un plano más lírico, que ya introdujo Toscanini, su «Qui Radames verra» es todo poesía y ductilidad, expresando a la vez su frustración por la lejanía de la patria y su desengaño por el posible amor perdido, para culminar en una demostración de belleza con sus agudos aterciopelados y llegar al final con una media voz sin rival. Completa esta primera cara del disco «Vien diletto», de **I Puritani**, donde, si bien se mantiene la pureza interpretativa y la belleza del canto, su voz aparece con menor frescura, rotundidad y nitidez que en los fragmentos anteriores.

La segunda cara del disco todo, y manteniendo la calidad que una cantante de la categoría de la Caballé tiene, nos lleva a una «Sombre foret» de **Guillermo Tell**, relativamente menos expresiva y matizada, y con defectos de pronunciación; a un **Mefistofele** que, si bien está cantado con línea, carece de esa poesía lírica que el personaje de «Margarita» debe expresar; a una **Cavalleria rusticana** falta de intensidad dramática. Caso aparte es su **Turandot**, donde las dificultades en el registro agudo son superadas sin problemas, pero a veces diluidas en una falta del vigor que suele imprimirsele.

En el fragmento de **Manon Lescaut**, que cierra la segunda cara del disco, se da el caso curioso de que, proveniente de una grabación en donde la Caballé hace una gran creación, uno de los pocos momentos de menor brillantez es el aria «In quelle trine morbide», donde su canto ligado y bello queda falto de una mayor densidad.

En conclusión, disco totalmente recomendable en su primera cara, e interesante en la segunda.—A.V.

COROS DEL EJERCITO DE LA URSS. Vol. II. **La Marsellesa, Himno Soviético, El Crucero Variag, Stenka Razin, Bajo el Roble, Canción de Rusia, El sol se oculta tras la montaña, La canción del prisionero, En la orilla del río.** Director, Boris Alexandrov. EMI, Estéreo 037. 073. 089.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

CONJUNTO DE CANTOS Y DANZAS DEL EJERCITO SOVIETICO. Donde empieza la patria, **Balada de los jóvenes rusos, Vasya-Vasylyok, Canción rusa, Hermanos del cielo, Elegía a la patria, John Reed en Petrogrado, Vals de los submarinistas, Vienes a mi encuentro, No te olvidaré jamás.** Director, Boris Alexandrov. Columbia-Melodia, MLS 6.005. 6.005.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Es notoria la labor que han realizado estas masas en la popularización de la música folklórica rusa, y estos dos discos son una prueba palpable, ya que están formados por un conjunto de voces cohesionadas, que saben matizar cada una de sus frases, dar a sus interpretaciones el colorido, la fuerza y el ritmo que la música popular requiere, sin olvidar el sentido dulce y poético que toda música basada en el pueblo y sus tradiciones lleva consigo.

Personalmente, nos inclinamos más por el disco de EMI, por desarrollar un repertorio más variado, con mayor intervención del coro, que permite comprobar la versatilidad del mismo, destacando la belleza de la canción. **El sol se oculta tras la montaña**, en que narra de una forma indescriptible, desde el delicado pianísimo del inicio hasta el «forte» final, pero con una sincronización y una evolución casi perfecta, sin olvidar la canción **Bajo el roble**, que partiendo de un desarrollo descriptivo alcanza un ritmo trepidante. Correctos, los solistas que intervienen.

El disco de Columbia presenta una serie de muestras de folklore cantadas por solistas, respaldados por el coro, por lo que las cualidades de éste, quedan más en un segundo plano. Se trata de canciones en que es patente el sentido poético (**Donde empieza la patria**), patriótico (**Balada de los jóvenes rusos** o **Elegía a la patria**), pero, en general, su denominador común es su carácter descriptivo, lo que lleva consigo una cierta morosidad. En conclusión, dos muestras interesantes sobre la música popular rusa.—I T.

MUSIK MESSE FRANKFURT

El mercado mundial de la música en vivo 83

Esto es lo que convierte la Feria de Música de Frankfurt en un acontecimiento único:

Visión completa. Ver y vivir todo lo que el mundo puede ofrecer para la música. El diálogo con fabricantes, colegas, músicos. Acertar en los pedidos, pasándolos directamente al fabricante y todo eso a escala mundial.

Más de 700 expositores vienen a Frankfurt. De 30 países. Los líderes del mercado, los especialistas, los recién llegados.

Venga Vd. también y presencie el mercado mundial de la música – en vivo.

Feria de Música de Frankfurt
Feria Internacional Monográfica de
Instrumentos Musicales,
Electrónica para Orquesta,
Accesorios y
Ediciones Musicales.

Información. Asistencia para el viaje.
Entradas:

Cámara de Comercio Alemana para España

Paseo de la Castellana 18
Madrid 1
Tel.: 27 54 000
Telex: 42989 haka e

Calle Córcega 301-303
Barcelona 8
Tel.: 218 82 62/237 38 83

5 de febrero, al
9 de febrero de 1983



Messe
Frankfurt

Libros y partituras

ALVAREZ ESCUDERO, Carmen M^a: El maestro aragonés Miguel de Ambiela (1666-1733). Su contribución al barroco musical. Colección Ethos-Música. Oviedo, 1982.

En 1980 aparecía en el mercado el número 1 de una colección de libros de música que hoy, dos años después, sigue su andadura con el brío inicial y con un aliento infrecuente en publicaciones de este tipo. Nos referimos a la Colección Ethos-Música, dirigida desde la Universidad de Oviedo por el Dr. Casares Rodicio, autor del libro inaugural titulado **La Música en la Catedral de Oviedo**.

Desde entonces han venido apareciendo títulos que han sido comentados en estas mismas páginas. La monografía sobre el compositor Cristóbal Halffter, de Emilio Casares, aparecía casi al mismo tiempo que el trabajo de María Luisa Mallo sobre el eminente músico y folklorista asturiano Eduardo Martínez Torner.

A partir del número 4, la colección se desdobra en dos apartados y aparece así Ethos-Arte, dirigido por la Dra. Morales Saro, cuya orientación, en el sentido de publicar trabajos inéditos, investigaciones sobre arte y teoría de las artes, etc., es similar a la mantenida en la vertiente Ethos-Música.

Antes de comentar el último libro aparecido, cabe recordar que la Colección Ethos nace con la pretensión de divulgar, sin el sentido peyorativo que suele atribuirse a este término, los aspectos escasa o totalmente desconocidos de la música española, para colaborar así en la reconstrucción y recuperación de nuestra historia musical, paso previo para intentar la visión globalizadora de esa misma historia que tanta falta está haciendo.

Económicamente, como mucho de lo relacionado con la investigación de España, esta colección sobrevive de forma casi milagrosa al no existir ningún tipo de dotación oficial fija que la respalde. Que la Universidad facilite los medios mecánicos para la edición de los libros o que algunas instituciones ayuden más o menos en la publicación de determinados títulos es, desde luego, muy alenta-

dor. Pero no por ello deja de ser una *aventura* la existencia de esta colección, cuya continuidad a lo largo de estos dos años y cuyo futuro puede asegurarse gracias, en gran parte, al enorme entusiasmo derrochado en esta empresa intelectual por el Dr. Casares.

Con una ayuda especial del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza aparece ahora la monografía de Carmen M^a Alvarez Escudero titulada **El Maestro aragonés Miguel de Ambiela (1666-1733) Su contribución al Barroco Musical**.

El trabajo viene a paliar una injusticia histórica respecto a esta figura de nuestra música, ampliamente citada como compositor de gran interés, pero escasa y a veces erróneamente considerado en el contexto del Barroco español.

La investigadora ha recurrido a una completísima bibliografía que incluye, además de los libros clásicos sobre el Barroco, la consulta minuciosa del **Fondo Barbieri** de la Biblioteca Nacional, así como cantidad de manuscritos de topo tipo que se encuentran en los archivos de los diversos lugares en que Pedro de Ambiela desempeñó su oficio. Carmen M^a A. Escudero siguió los pasos de Ambiela por Aragón, Lérida, Madrid y Toledo con todo detalle, quedando así fijadas perfectamente las diversas etapas de su vida, algo que todavía no había sido realizado de forma fidedigna. Las abundantísimas notas nos remiten puntualmente a los documentos manejados para argumentar cualquier afirmación.

Pero la validez de esta investigación crece, a nuestro modo de ver, por las continuas referencias al medio en que se desarrolla la vida y la obra de Miguel de Ambiela: las oposiciones a maestro de capilla, las condiciones económicas del cargo, los requisitos necesarios para acceder al mismo, la estructura de la organización musical de la época en las catedrales, los efectivos con que se contaba normalmente, la formación de los niños cantores o seises, derechos, obligaciones, y tantas otras cosas que nos presentan una imagen cabal de lo que significaba ser maestro de capilla en los siglos XVII-XVIII.

Completan el libro un capítulo de análisis estilístico escrito a partir del catálogo realizado por la propia autora (muy reducido, por desgracia, a causa de la segura desaparición de buena parte de sus composiciones) y otro capítulo en el que se nos presenta a un Pedro de Ambiela teórico, participante activo en la polémica registrada con motivo de cierto pasaje de la **Misa Scala Aretina** de Francisco Valls. Es curioso que a pesar de ser unánimemente considerado como un gran maestro de la tendencia tradicionalista de la música de su época, Ambiela se pone —desde la autoridad que le confería su puesto en la catedral de Toledo— moderadamente a favor de las tesis progresistas de Valls, con lo que podemos poner a este compositor, como dice la autora, *en su sitio, y probablemente más en vanguardia que otros grandes compositores del momento sobre los que no se colocó la losa del inmovilismo*.—ANGEL MEDINA.



BARRAQUE, Jean: Debussy. Traducción de María Amparo Bravo. Supervisión de César Aymat. Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1982. 178 págs.

Aparece ahora la versión española, muy cuidada, de este excelente libro sobre Debussy. Barraqué, que fue un buen compositor, es también uno de los mejores analistas musicales franceses. La biografía, sucinta, contiene no obstante una notable riqueza de datos. El autor, dadas las características de la colección («Solféges», de Editions du Seuil), tiene que renunciar forzosa-mente a un examen circunstanciado de las partituras,

pero las observaciones que introduce son sumamente agudas y esclarecedoras. Barraqué es un crítico perspicaz y objetivo: señala con igual claridad los grandes hallazgos que los puntos débiles. De la misma manera es el primer biógrafo de Debussy que se atreve, en un país tan chauvinista como Francia, a criticar algunos rasgos patrioterros y de mal gusto en la actitud de Debussy durante la guerra de 1914.

Pero quizá lo más importante del libro sea su valor como aportación al estudio cultural de la época modernista en general. Barraqué relaciona inteligentemente los rasgos fundamentales de la obra debussysta con las corrientes artísticas de su tiempo, ofreciéndonos un cuadro atractivo y profundo de estas relaciones. Quizá en las conclusiones últimas el autor no ha llegado a una síntesis satisfactoria, limitándose a señalar la modernidad de Debussy y la unidad de su lenguaje. La modernidad de Debussy estriba sobre todo en un planteamiento simbolista, en el que todo el complejo sonoro sirve a un descriptivismo sensorial; ese descriptivismo es de por sí difuso, cambiante, inasible. La música, entonces, se considera liberada de la necesidad formal tradicional y se lanza a la aventura de reflejar ese mundo. La comparación con la actitud romántica se impone por sí misma: Chopin o Schumann manejan también un mundo descriptivo pero no de sensaciones sino de sentimientos, o de sensaciones psicológicas, si se quiere. La modernidad de Debussy, pues, consiste básicamente en ese desplazamiento de la materia prima impulsora; y, como todas las modernidades, importa mucho más como fijación de una estética o de una actitud que como *proyecto* para el futuro.

Al comentar otros volúmenes de la colección que tan oportunamente está publicando Antoni Bosch, hemos señalado algunas pequeñas deficiencias que, subsanadas, rendirían a la cultura musical española un buen servicio. Aparte de algunos descuidos de impresión y de algún desliz en la terminología musical, creemos que

tanto la discografía como la bibliografía deberían en cada caso revisarse y ponerse en situación de ser útiles al lector español. En la discografía deberían señalarse las grabaciones existentes en España. En cuanto a la bibliografía —que los franceses suelen limitar a los libros franceses— debería ampliarse y, sobre todo, indicar los trabajos españoles o las traducciones. Falta aquí el libro absolutamente fundamental de Lockspeiser; y en cuanto a la aportación española, habría que recordar al menos el sugerente trabajo de César M. Arconada **En torno a Debussy**.—R.B.

PAUTA. Cuadernos de teoría y crítica musical. Universidad Autónoma Metropolitana. Vol. 1, núm. 2, México abril-mayo-junio 1982.

Ha comenzado a salir en México D.F., en el seno de las actividades de Extensión Universitaria de la Universidad Autónoma (UAM-Iztapalapa), una revista de música que dirigen Ignacio Toscano y Mario Lavista, y cuyo segundo número pasamos a comentar. Ante todo, hay que destacar la variedad y el interés de las colaboraciones, así como su talante internacional. Y después, señalar que esta revista, **Pauta**, muestra una notable preocupación por los problemas actuales de la música en todos sus aspectos.

Desde el punto de vista exclusivamente técnico, hay tres excelentes trabajos sobre la ejecución en el oboe actual, de Leonora Saavedra, Nora Post y Lawrence Singer. En otros terrenos, es muy sugerente el ensayo de Vinko Globokar sobre la improvisación, así como el de Deborah Molodofsky sobre el **Doktor Faustus**, de Thomas Mann. Se incluyen también dos textos de compositores: uno de Erik Satie y otro de John Cage. El centenario de Manuel M. Ponce es recordado con algunos trabajos del mismo Ponce y uno de Brian Jeffrey sobre los **Preludios** guitarrísticos de Ponce. Por último, Leonora Saavedra, María Pía Lara y Juan Arturo Brennan se ocupan de revistas, libros y discos. Algunas secciones de **Pauta** van dedicadas a colaboraciones

de tipo literario (aunque de alguna manera relacionados con asuntos musicales): así, las que firman Daniel Catán y David Huerta.

La revista se abre con un breve pero atractivo texto de Nikolaus Harnoncourt: su discurso al recibir el Premio «Erasmus» 1980, donde se aborda un problema de capital importancia para el arte actual: el rechazo sistemático por el público de la música contemporánea «*porque lo que quiere es una música bella*». Harnoncourt nos explica muy lúcidamente que una cosa que sólo es *bella* únicamente puede serlo porque es marginal, porque no está en el centro de nuestras vidas. La música actual no es bella porque es actual. La música pasada es bella porque no es actual; es decir: se siente como algo marginal, ornamental, que no perturba. *Pero esa música simplemente bella no existió nunca*. Que un especialista en música antigua vea tan claro este problema de la música contemporánea es verdaderamente sorprendente.

En fin, **Pauta** aparece con los mejores augurios. Queremos felicitar desde aquí a Toscano, a Lavista y a su equipo de colaboradores, desearles mucho éxito y que la revista llegue a ser, además de sus valores generales, un reflejo de la activa vida musical de México.—R.B.



CUADERNOS DE MUSICA, núm. 2: El romanticismo musical español, 1982. 126 págs.

Si el primer número de la nueva revista bimestral **CUADERNOS DE MUSICA** presen-

taba un notable interés (iba dedicado a **Los músicos de la República**), esta segunda entrega, íntegramente ocupada por estudios sobre el siglo XIX español, constituye una aportación hasta ahora única por su variedad y su incidencia en terrenos poco rastreados por los historiadores. En un ensayo preliminar, Jacinto Torres (que ha dirigido el número) traza un panorama de esa época musical (especialmente de la primera mitad del siglo) que no por breve deja de ser extraordinariamente lúcido. Que Jacinto Torres es uno de nuestros mejores bibliógrafos y que su labor en ese campo empieza a ser de importancia capital para el conocimiento documental de la música española ya lo sabíamos; pero no habíamos leído hasta ahora un trabajo suyo de tipo sociológico e histórico tan magistral como el que abre este número de la revista.

Federico Sopena (**Lo español en la música romántica**) traza un amplio cuadro de lo español en la música europea y aporta puntos de vista muy penetrantes y seguros para comprender mejor el camino de la música española pintoresca y localista hacia un arte nacionalista pero universal. Joaquina Labajo (**Las entidades musicales durante el período romántico en España**) da interesantes noticias sobre academias, círculos y sociedades filarmónicas. Carlos Gómez Amat (**Apuntes sobre el sinfonismo español en el siglo XIX**) utiliza un material bibliográfico de primera mano para informarnos de la actividad sinfónica, especialmente en la Sociedad de Conciertos de Madrid; corrige las fechas de estreno de las **Sinfonías** de Beethoven en España y nos muestra un panorama mucho más rico de lo que habitualmente suele suponerse; una vez más hay que admirar el formidable conocimiento que Gómez Amat tiene de la música española del siglo pasado.

José Luis García del Busto (**La música de cámara, «Cencienta» del siglo romántico español**) se ocupa sobre todo de la Sociedad de Cuartetos y de Jesús de Monasterio en un útil resumen. Gloria Emparán (**El piano en el siglo XIX español**) aporta datos inéditos sobre

escuelas pianísticas y sobre partituras impresas (un muestreo sobre 2.304 obras); su artículo —breve resumen de un estudio muy amplio realizado para la Fundación March y que creemos importante que aparezca editado cuanto antes— abre perspectivas de gran interés. José López Calo (**La música religiosa en España en el siglo XIX**) hace una excelente síntesis de los estilos y se ocupa de Eslava y Pedrell. Jacinto Torres (**El origen de los orfeones y sociedades corales en España**) publica textos sobre Clavé y su polémica con Tolosa que esclarecen el sentido artístico y social de las corales catalanas.

Antonio Gallego (**Introducción al estudio de la ópera española en el siglo XIX**) cuenta con precisión, acopio de datos y ágil perspectiva histórica la vicisitudes de nuestra ópera. Pablo Riviere se ocupa del sentido nacionalista de la zarzuela española. Por último, Samuel Rubio puntualiza y valora las aportaciones folkloristas, históricas y musicológicas del siglo XIX. Un índice onomástico completa el volumen, que está enriquecido también con una acertada y abundante información gráfica.

Creo que podemos sentirnos satisfechos los músicos españoles con esta incursión en el siglo XIX que hace **CUADERNOS DE MUSICA**. Nos alegra que en el quehacer cada vez más intenso de los musicólogos se vaya haciendo luz sobre zonas muy poco conocidas de nuestra historia musical. Estamos ante una publicación absolutamente imprescindible, que habría que recomendar no sólo a los historiadores de la música, sino a los historiadores en general y a los estudiosos de la sociología del arte y de la cultura, en los que tan frecuentemente solemos echar de menos una mejor información musical.—R.B.

VILLA ROJO, Jesús: Juegos gráficos-musicales. Madrid, Editorial Alpuerto S. A., 1982. 252 págs.

Con el subtítulo de **Estudio teórico y de nuevos planteamientos compositivos**, Jesús Villa Rojo ha publicado este extenso e interesante trabajo que incluye

fundamentalmente la edición de siete de sus partituras (**Formas para una estructura, Figura erguido grave I-II, Estructuras I-II, Planos I-II, Elementos cantables, Realizaciones posibles y Móviles**) y su análisis correspondiente. Análisis que se refiere no sólo a la forma de las obras, sino a sus peculiaridades interpretativas. De éstas, la primera y más sorprendente, desde el punto de vista del lector habituado a las partituras tradicionales, es la notación misma. Villa Rojo ha ido desarrollando unos modelos de notación que se apartan notablemente de la grafía habitual, pero que poseen una lógica y una coherencia admirables. No se trata, por supuesto, de que el compositor haya sustituido una notación convencional por otra más rica o menos rígida, sino que ha creado todo un mundo de grafismos que sirven directa y eficazmente al contenido sonoro.

Villa Rojo parte del hecho interpretativo como elemento sustentador y primario de toda creación musical. A este respecto habría que recordar un artículo de 1974, en la revista **Sonda** (y en parte refundido en este libro), en el que Villa Rojo señalaba ya las posibilidades creativas de la técnica interpretativa, cuyo objeto último no sería sólo la precisión reproductora, sino *la continua ampliación e investigación de los medios utilizables*. Más recientemente, en RITMO (núm. 516,

noviembre de 1981), Villa Rojo recordaba que *el compositor no puede estar ajeno al momento decisivo de la interpretación*, y que, en su caso, su trabajo de compositor era el resultado de una formación musical obtenida en gran parte a través de una continua experiencia instrumental y no una actitud abstracta y distante del hecho interpretativo.

Los **Juegos gráfico-musicales** significan un paso adelante en esta concepción de Villa Rojo. Lo ingenioso de las grafías y la riqueza de ataques y medios tímbricos no deben hacer olvidar que lo verdaderamente importante es aquí la creatividad en vivo, el hecho de que se trata de músicas específicamente escritas para el concierto, para la relación compositor-intérprete-público, y cuyos sistemas de notación tantean constantemente diversos grados de apertura (lo que he llamado alguna vez *infracontrol*), que se consiguen por muy diversos procedimientos, pero que se integran siempre en unos esquemas muy precisos, hasta el punto de que un oyente un poco habituado podría seguir una de estas partituras con tanta o mayor facilidad que la de una obra tradicional.

Podríamos sintetizar algunos de los resultados compositivos a los que llega Villa Rojo en estos **Juegos gráfico-musicales**. Es posible dar así una leve idea de la novedad de sus planteamientos. 1) El

intérprete tiene siempre —solo o en grupo— un papel creador: se trata de partituras abiertas. 2) El número y clase de los intérpretes puede ser un parámetro también abierto y variable. 3) La suma de las interpretaciones creativas en grupo produce resultados igualmente creativos y complejos, pero en gran manera controlados. 4) Las alturas determinadas y los intervalos igualmente determinados tienen solo un papel secundario (y la armonía, como consecuencia de ello). 5) Los modos de ataque y las variantes tímbricas se colocan en un primer término (se incluyen aquí las dinámicas y la velocidad de emisión). 6) Se ponen de relieve los factores espaciales (en cuanto a la suma de extensiones instrumentales) y temporales (oposición de velocidades a través de bloques con notas de duraciones diferentes). 7) La densidad sonora ocupa también una posición de relieve (cantidad de ataques por unidad de tiempo). 8) El ritmo, entendido a la manera clásica (como células de métrica muy definida) es relegado a un segundo término y sustituido por *conjuntos rítmicos* o macro-ritmos.

El examen de este libro parece imprescindible para el músico de hoy. Representa una posición muy definida y muy coherente. Fácticamente, pone en tela de juicio la validez de todo un sistema tradicional de construcción y de expresión, y presenta en

su lugar una propuesta realizada sobre los puntos que hemos resumido antes, propuesta que ha de considerarse a fondo. Nos parece de la mayor importancia que un compositor contemporáneo exponga con tanta claridad y detalle su propio trabajo, y desearíamos que otros compositores siguieran este ejemplo. Más aún cuando, como en el caso de Villa Rojo, el compositor muestra prácticamente su manera de hacer en numerosas sesiones públicas que son siempre verdaderas lecciones interpretativas.

El libro, publicado por Alpuerto en colaboración con la Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana», de Guadalajara, lleva una cuidadísima y amplísima parte gráfica, y constituye una edición espléndida.—R.B.

OBRAS RECIBIDAS

SALVADOR CHULIA: Amores. Fantasía para oboe y piano. Unión Musical Española, Editores. Madrid 1982.

ANTONIO FULLANA: Capella Mallorquina. Itinerario musical por Europa y América. Obra Social de la Caja de Baleares «Sa Nostra». Palma de Mallorca, 1982.

KEY NOTES: Número 15, 1982/I. Revista de la vida musical en Holanda. Editorial Donemus. Amsterdam (Holanda).

Consulta discográfica

MAS GRABACIONES DE MUSICA DE LA ANTIGUEDAD

Respecto a la «Consulta Discográfica» aparecida en el núm. 524, de RITMO (Julio-agosto pasado), en la que D. F. Javier Sarasua García, de Vitoria, se interesa por grabaciones de música de la antigua Grecia, etc.

Aparte de la información que le facilitan, y por si pudiera resultarle de interés, me permito anotarle una grabación que considero muy cautivadora, que responde al siguiente título: «*Music of The Bible*» (Old hebrew songs). Cantos recogidos y arreglados por Ivan Patachich; intérpretes: Orquesta de Cámara y Coro de la Opera del Estado de Hungría. Disco: Qualiton lpx nº 18005.

En cuanto a la música del tiempo de Cristóbal Colón, existe un disco (entre los muchos que debe haber) Philips, sello «Trésors Clásiques», nº 839.714 LY, interpretado por el Conjunto «Música Reservata», director: John Beckett.

Y otra grabación relativa a: «Choral Music of the Spanish New World 1550-1750»; grabación producida bajo los auspicios del Centro Latino Americano, de la Universidad de California (Los Angeles). Disco EMI-ANGEL, nº 36008, interpretado por: The Roger Wagner Chorale.—LUIS BANUS VALLVERDU (Barcelona).

MUSICA PARA MANDOLINA

Como intuyo que no debe

ser muy extensa, quisiera pedirles que me reseñaran la música que para Mandolina hay escrita y grabada, principalmente de cámara y conciertos. De éstos conozco algunos de Vivaldi, archiconocidos, una «Canzoneta» del **Don Juan**, de Mozart y poca cosa más. Como se da el caso que, según creo, mucha de esta música está transcrita para cuerda o guitarra, mi confusión es mayúscula, sobre todo en lo que concierne al barroco.—ALBERT AMAT I OLIVA (L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona).

RESPUESTA

En el New Grove Dictionary of Music and Musicians hemos encontrado el siguiente repertorio específico de mandolina: Sonate al

mandolino solo, de **Francesco Contini (1700)**. Acompañamiento del aria de «**Peleo**» de La conquista delle Spagne di Scipione Africano il giovane, de **Bononcini (1707)**. Acompañamiento en óperas de **Michael Arne (1764)**. Les fausses apparences ou l'amant jaloux, ópera de **Grétry (1778)**. Don Juan, de **Mozart (1787)**. Alexander Balus, oratorio de **Haendel (1748)**. Otello, de **Verdi (1887)**. Falstaff, de **Verdi (1893)**. Palestrina, de **Pfitzner (1912-15)**. König Hirsch, de **Henze (1956)**. Sinfonías 7 y 8 de **Mahler**. Das lied von der Erde, de **Mahler**. Variaciones para orquesta, Op. 31, de **Schoenberg**. Sereenade, Op. 24, de **Schoenberg**. Agon, de **Stravinsky**.

En todas ellas aparecen uno o varios fragmentos escritos para mandolina.

XV EDICION DEL PREMIO MUNDIAL DEL DISCO DE MONTREUX

En los primeros días de septiembre de 1982, en el cuadro del Festival de Música de Montreux-Vevey, un jurado internacional se ha reunido para decidir y otorgar los tres premios a otras tantas grabaciones discográficas proclamadas las tres mejores del año.

El jurado estaba compuesto por Nicole Hirsch-Klopfenstein (Presidenta y representante del Festival), Karl Breh (Alemania), Peter Gammond (Inglaterra), Marc Sanson (Canadá), Irving Lowens (Estados Unidos), Paul Meunier (Francia), Eihachiro Shidori (Japón), Numa-F. Tetaz (Suiza) y Antoine Livio (Comunidad radiofónica de programas en lenguas francesas).

Las deliberaciones se produjeron sobre una lista de preselección de veinticinco grabaciones, establecida matemáticamente a partir de cuarenta listas previas enviadas desde numerosos países, incluido España, a través de RITMO, y sobre todo de Japón y Estados Unidos.

Las discusiones del jurado han sido este año especialmente vivas y animadas. Las sesiones de escucha se alargaron anormalmente.

Al final, los discos que mayormente fueron merecedores de galardón eran cinco. Entre dos de ellos la elección fue en extremo difícil: la **Música de cámara alemana anterior a J.S. Bach** (álbum Archiv de tres discos conteniendo composiciones de Bach, Buxtehude, Pachelbel, Reincken, Rosenmüller, Schenck y Westhoff, e interpretado por el conjunto «Musica Antiqua» de Colonia) y las **Artes Florecientes, «idilio en música»** de Marc-Antoine Charpentier, en interpretación de «Grupo Vocal e Instrumental», dirigido por William Christie (Harmonia Mundi France). El jurado se decantó finalmente por esta última obra a causa de su mayor importancia musical, ya que, en lo estrictamente interpretativo, no fue posible llegar a una mayoría a favor de uno u otro.

Dos grabaciones dirigidas por Christoph von Dohnanyi se disputaron asimismo otro de los galardones: la que contiene el monodrama **Erwartung** y los **6 Lieder, Op. 8**, de Schoenberg, con la soprano Anja Silja y la Orquesta Filarmónica de Viena (disco Decca), y la ópera



Vista de Montreux (Suiza), villa en la que se desarrolla anualmente el Festival y el Premio Mundial del Disco.

Wozzeck, de Alban Berg, con las mismas soprano y orquesta, y con Eberhard Wachter en el papel titular, Hermann Winkler, Horst Laubenthal, Alexander Malta y Heinz Zednik (álbum Decca de dos discos).

También entró en liza, junto a estos dos registros, el de **Lieder** de Kurt Weill interpretados por la soprano Teresa Stratas, pero la elección recayó finalmente sobre **Wozzeck**.

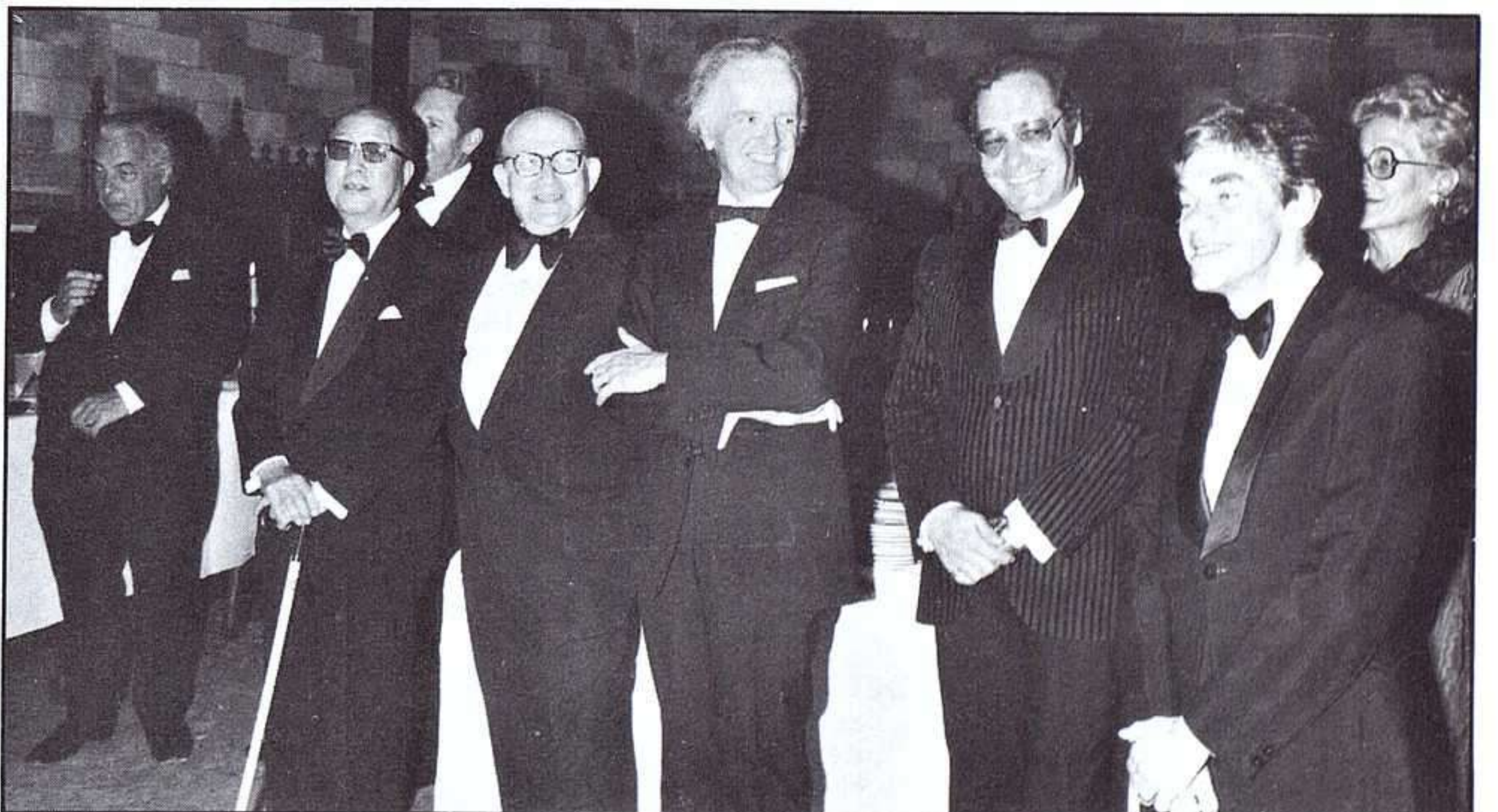
El otro premio fue concedido a la grabación completa del ballet de Maurice Ravel **Dafnis y Cloe**, interpretado por el Coro y la Orquesta Sinfónica de Montreal, bajo la dirección de Charles Dutoit (Decca), disco que pronto suscitó el apoyo mayoritario del jurado, debido a que

es «una de las mejores versiones de la obra» y, sobre todo, a que Dutoit ha elevado muy considerablemente en poco tiempo el nivel de su Orquesta titular.

Este año el jurado ha decidido no distinguir entre primer, segundo y tercer premio.

El Premio de Honor «por los servicios prestados al arte del disco y al arte del canto» ha sido concedido a la soprano Edith Mathis, «por el conjunto de sus grabaciones y de sus actividades al servicio de la música».

El palmarés fue proclamado oficialmente en el Castillo de Chillon el martes 7 de septiembre en presencia de varios de los artistas premiados y de numerosas personalidades del mundo musical.



Sobre estas líneas, el jurado: Peter Grammod, Karl Breh, Eihachiro Shidori, Irving Lowens, Numa F. Tetaz, Antoine Livio, Mararc Sanson. A la izquierda, dos de los premiados: Charles Dutoit y Edith Mathis.



Discos editados

ENTRE EL 15 DE JULIO Y EL
1 DE OCTUBRE DE 1982

I. ORQUESTAL

ARRIAGA: Sinfonía. Los Esclavos felices. Orquesta Filarmónica de España. Director, R. Frühbeck de Burgos. Columbia CS 8588.

BORODIN: Sinfonía núm. 1.
RACHMANINOV: La Roca. Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú. Director, G. Rojdestvensky. Columbia (Melodía) MLS 6007.

DEVIENNE: Conciertos para flauta núms. 5, 7 y en Sol mayor. J.P. Rampal, Orquesta de Cámara Paillard. Director, J.F. Paillard. Hispavox S 90.670.

GLUCK: Don Juan. English Baroque Soloist. Director, J.E. Gardiner. Hispavox S 90.670.

GRIEG, SCHUMANN: Conciertos para piano. K. Zimerman. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 253 20 43. Digital.

A. MARCELLO: los 6 Conciertos La Cetra. H. Holliger, L. Pellerin. Camerata de Berna. Director, Th. Furi. Archiv 253 3462.

MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición. Versión original para piano: L. Berman. Versión orquestal de RAVEL: Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 253 1354.

ORDOÑEZ: Sinfonías en Do mayor, Re mayor y Si bemol mayor. Nova Schola Pratenensis. Director, A. Blázquez. Etnos 02-A-XVI.

RAVEL: Bolero. Dafnis y Cloe, segunda suite. Pavana para una infanta difunta. La Valse. Orquesta de París. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 2532041. Digital.

SAINT-SAËNS: Cipreses y laureles. Fantasía para violín y arpa. La Musa y el Poeta. Pieza de concierto y Romanza para trompa y orquesta. J.P. Kemmer, R. Ricci, S. Mildonian, G. Mallach, F. Orval. Orquesta Sinfónica de la Radio de Luxemburgo. Director, L. de Froment. Hispavox S 90673.

J. STRAUSS II: Valses El Danubio azul, Aceleraciones, Vida de Artista. Polcas Eljen a Magyar, Sangre alegre, Bajo truenos y relámpagos. Marcha Persa. Obertura de El Murciélago. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25302025. Digital.

J. STRAUSS II: Valses Emperador, Rosas del Sur, Vino, mujeres y canto. Obertura de El Barón Gitano. Polcas Tristres, Ana, De caza. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2532027. Digital.

TELEMANN: 4 Conciertos: para flauta de pico y flauta travesera en Mi menor, Oboe de amor en La mayor, Oboe en Mi bemol mayor, 2 flautas y 2 oboes en Si bemol mayor. A. y Ch. Nicolet, Copley, Holliger, Pellerin. Camerata de Berna. Director, Th. Furi. Archiv 2533454.

VIVALDI: 4 Conciertos: para fagot en Fa mayor y Si bemol mayor, oboe en Do mayor, oboe y fagot en Sol mayor. Talypin, Pechersky, Kurlin. Orquesta de Cámara de Leníngrado. Director, V. Nesterov. Zafiro ZL-389.

VIVALDI: Las cuatro Estaciones. P. Toso, I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox S 90.681.

II. CAMARA

GERHARD: Sonata para viola y piano (1950). **HINDEMITH:** Sonata para viola y piano. E. Mateu, L. González Sarmiento Etnos 05-B-XIX.

TURINA: Las 3 Sonatas para violín y piano. V. Martín, M. Zanetti. Etnos 02-C-XIII.

III. INSTRUMENTAL

AGUILERA DE HEREDIA: Obras para órgano. M. del Barco. Etnos 02-A-XVIII.

ALIS, R.: Sonata para piano op. 45. Tema con variaciones op. 42. 8 Canciones populares españolas op. 77. Rondó de danzas breves op. 115. A. Gómez. Etnos 04-A-XVIII.

BACH: Fantasía y fuga en Sol menor. Preludio y fuga en Mi bemol mayor. Toccata y fuga en Fa mayor. E. Lisitsyna. Zafiro ZL-388.

GAOS, A.: Obra para piano: Aires gallegos. Nuevos aires gallegos. Rosa de abril. Preludio. Romanza. J. Moll. Etnos 02-A-XII.

NEBRA, B.: Las 6 Sonatas. J. Colom. Etnos 02-C-XIV.

RACHMANINOV: Sonata núm. 2. **SCHUMANN:** Escena de niños. **CHOPIN:** Balada núm. 1. V. Horowitz. RCA RL-14329.

TURINA: Danzas Fantásticas. Mujeres Españolas. A. Besses. Columbia SCLL.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: Canciones Sacras del Libro de Schemelli. P. Schreier, K. Richter. Archiv 2533458.

BEETHOVEN: El Rey Esteban, selección. Las Ruinas de Atenas, selección. M. Laszlo, S. Nagy. Coro de la Radio-Televisión de Hungría. Orquesta Filarmónica de Budapest. Director, G. Oberfrank. Hispavox S 60.790.

BERLIOZ: La Condenación de Fausto. K. Riegel, F. von Stade, J. van Dam, M. King. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 9-80002, 3 discos. Digital. Oferta.

CARRASQUEDO, J.A. GARCIA DE: Misa en Mi bemol mayor. Motetes Laetatus sum, Quae est ista, Salve Regina. J. Benet, Coral de Santander. Purcell Players. Director, L. Kurzeknabe. Etnos 02-A-XV.

M.A. CHARPENTIER: Canticum in honorem Sancti Ludovici Regis Galliae. Mors Saulis et Jonathae. Solistas, Gents Madrigaalkoor, Cantabile Gent. Musica Polyphonica. Director, L. Devos. Hispavox S 90.677.

GOUNOD: Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz. Misa breve núm. 7. **FRANCK:** Domine non secundum. Quare fremuerunt. Coral Caecilia. Director, F. Dubois. Hispavox S 90.675.

HAENDEL: Cantatas Delirio amoroso, Nel dolce dell'oblio. M. Kalmar. Orquesta de Cámara Franz Liszt, Budapest. Director, F. Sandor. Hispavox S 90.674.

MOZART: Arias de concierto para soprano (completas). Te Kanawa, Grubérova, Berganza, Laki, Hobarth. Orquesta de Cámara de Viena. Director, G. Fischer. Decca 9-81005, 5 discos. Oferta.

MOZART: Thamos. J. Perry, A. M. Mühle, M. van Altena, H. van der Kamp. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.42702. Digital.

PROKOFIEV: Alexander Nevski. L. Audeeva. Coro Ruso de la República. Orquesta Sinfónica Estatal de la URSS. Director, E. Svetlanov. Zafiro ZL-390.

ROSSINI: Canciones de salón a 2 y 4 voces. Le Lieder Quartett, Ch. Ivaldi.

TCHAIKOVSKY: Coros a cappella. Coro Académico Estatal de la URSS. Director, A. Sveshnikov. Zafiro ZL-394.

V. OPERA

BERG: Lulú (versión completada por F. CERHA). Stratas, Minton, Schwarz, Mazura, Riegel, Blankenheim, Tear, Nienstedt, Bastin, Pampuch. Orquesta de la Opera de París. Director, P. Boulez. Deutsche Grammophon 2740213, 4 discos. Oferta.

BERG: Wozzeck. Waechter, Silja, Winkler, Laubenthal, Zednik. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Ch. von Dohnany. Decca 6799082, 2 discos. Digital. Oferta.

JANACEK: Kata Kabanova. Söderström, Jedlica, Dvorsky, Kniplova, Krejcik, Svehla, Soucek. Coro de la Opera Estatal

de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir Ch. Mackerras. Decca 9-81006, 2 discos. Oferta.

MOZART: La Flauta Mágica. Araiza, Mathis, Hornik, Ott, Van Dam, Perry, Nicolai, Tomowa-Sintow, Baltsa, Schwarz. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 274 10 01, 3 discos. Digital. Oferta.

PONCHIELLI: La Gioconda. Caballé, Pavarotti, Baltsa, Milnes, Ghiaurov, Hodgson. Coro de la

Filarmónica Nacional. Director, B. Bartoletti. Decca 9-80001, 3 discos. Digital. Oferta.

PUCCINI: Tosca, selección. Ricciarelli, Carreras, Raimondi, Corena. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2537058.

PUCCINI: Turandot. Ricciarelli, Domingo, Hendricks, Raimondi, Araiza, De Palma, Hornik, Zednik, Nimsgern. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 274 10 13, 3 discos. Digital. Oferta.

ROSSINI: Moisés en Egipto. J. Anderson, Nimsgern, Gal, Browne, Fisichella, Palacio, K. Lewix. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, C. Scimone. Philips 6769063, 3 discos. Digital. Oferta.

VERDI: Il Trovatore. Carreras, Ricciarelli, Toczyska, Mazurok, Lloyd. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director, Sir C. Davis. Philips 6769063, 3 discos. Digital. Oferta.

WAGNER: Parsifal. Hoofmann, Van Dam, Moll, Vejzovic, Nimsgern, Von Halem, Schwarz. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2741002, 5 discos. Digital. Oferta.

VI. RECITALES

«HOROWITZ EN EL MET». **CHOPIN:** Balada núm. 4. Vals núm. 9. **LISZT:** Balada núm. 2. **RACHMANINOV:** Preludio núm. 6. **SCARLATI:** 6 Sonatas. RCA RL-14260.

«LINCOLN CENTER: EN DIRECTO DESDE EL». Escenas de Ernani, Norma, Bohème, Gioconda, Masnadieri, Donna del lago, Otello, Trovatore, Beatrice di Tenda. Sutherland, Horne, Pavarotti. Orquesta de la Opera de la Ciudad de Nueva York. Director, R. Bonyngé. Decca 9-80000, 2 discos. Digital. Oferta.

Conozca por qué las demás cassettes deben intentar asemejarse a



Sencillamente, porque así lo ha determinado la Comisión Internacional de Electrónica (IEC), que es la institución que dicta, entre otras, las normas que deben seguir los fabricantes de Compact-Cassettes.



Concretamente, en la reunión de Praga -marzo 1981- la I.E.C. adoptó como patrón de medida internacional, para la conmutación II (cromo), la cinta BASF, partida de fabricación S 4592 A, a la que deben asemejarse, tanto las cintas de cromo, como las llamadas pseudocromo (hierro dopado con cobalto).

Y si la Chromdioxid BASF es el patrón de medida internacional, la CHROMDIOXID SUPER II es la máxima calidad en cromo, como atestiguan los tests realizados por prestigiosas Revistas especializadas de los más diversos países.

Si le interesa recibir separatas de estos tests, con las especificaciones técnicas correspondientes a todas las cassettes analizadas, gustosamente se las remitiremos.

chromdioxid super II
LA MAXIMA CALIDAD DEL PATRON DE MEDIDA



BASF lo más cerca del sonido perfecto!

BASF Española S.A. Paseo de Gracia, 99 - Barcelona. 8
De acuerdo con su ofrecimiento y sin compromiso alguno para mí,
les agradeceré me remitan información técnica sobre las
cintas Chromdioxid BASF y separatas de los tests
realizados sobre cassettes calidad cromo.

D. _____ n.º _____
calle _____
Ciudad _____
Dto. _____

De Madrid al cielo

TEMPORADA 1982-83

Por Arturo Reverter

La temporada 82/83 no va a suponer tampoco nada nuevo en relación con las anteriores —al menos nada básicamente nuevo— por lo que respecta a las actividades de las dos principales orquestas madrileñas —que todavía es como decir las dos principales orquestas del país—. Tanto la Orquesta Nacional de España, la decana, como la de la Radiotelevisión, van a seguir un camino trillado, similar a los recorridos en las temporadas precedentes. Si acaso, puede advertirse una mayor presencia en los programas de música española y una mayor intervención de directores y solistas patrios, lo

que no siempre quiere decir, por supuesto, que exista mayor calidad. Pero las líneas maestras, las ideas básicas sobre las cuales se juega son casi idénticas a las de tantas veces. El caso más flagrante —por la insistencia con que ha venido denunciándose— es el de la Orquesta dependiente de la Dirección General de Radio y Televisión, puesto que, con muy ligeras excepciones, continúa sirviendo unos presupuestos que no son aquellos para los cuales nació, sino que son unos que, con pequeñas modificaciones, se asemejan bastante a los que configuran las bases de actuación de la orquesta

tradicional, de la Orquesta Nacional de España. Brevemente, como cada año por estas fechas, vamos a trazar una semblanza, lógicamente apriorística, de las cosas que nos puede brindar este próximo curso musical por lo que se refiere a la actividad de los dos conjuntos; semblanza que se realiza partiendo de un examen de los avances de programa emitidos al final de la pasada temporada. Es muy posible que se puedan operar modificaciones, incluso sustanciales, en los programas anunciados. De estos tendrá el lector información concreta en estas mismas páginas.

ORQUESTA NACIONAL

TRES CONCIERTOS EJEMPLARES

En la un tanto irregular programación, en la que, como es lógico, de acuerdo con lo más arriba dicho, hay de todo, bueno, malo y regular, destacan por su bondad tres conciertos. En ellos se cumplen las exigidas condiciones de novedad, coherencia en cuanto a las obras integrantes, equilibrio e interés de las composiciones. La coherencia y el equilibrio vienen lógicamente dados en los dos primeros conciertos de los tres aludidos, puesto que aparecen constituidos por una sola obra. El número 23 por las **Escenas de Fausto**, de Schumann, extraña obra del compositor alemán situada a medio camino entre el oratorio y la ópera, un poco como sucedía con **El Paraíso y la Peri** y **La púrpura de la rosa** (esta última programada hace años en los conciertos de la Nacional). Es la primera vez que la orquesta interpreta la composición. El director va a ser, además, Jesús López Cobos, hombre de probada eficacia en este tipo de obras *dramáticas*. No se conocen todavía los solistas. El segundo concierto ejemplar es el 25, que, como el anterior, pertenece también al abono A (sigue manteniéndose la estructura en cinco abonos, los dos primeros para orquesta y coros y los otros tres para el Ciclo de Música de Cámara y Polifonía, del que más tarde se



Orquesta Nacional de España.

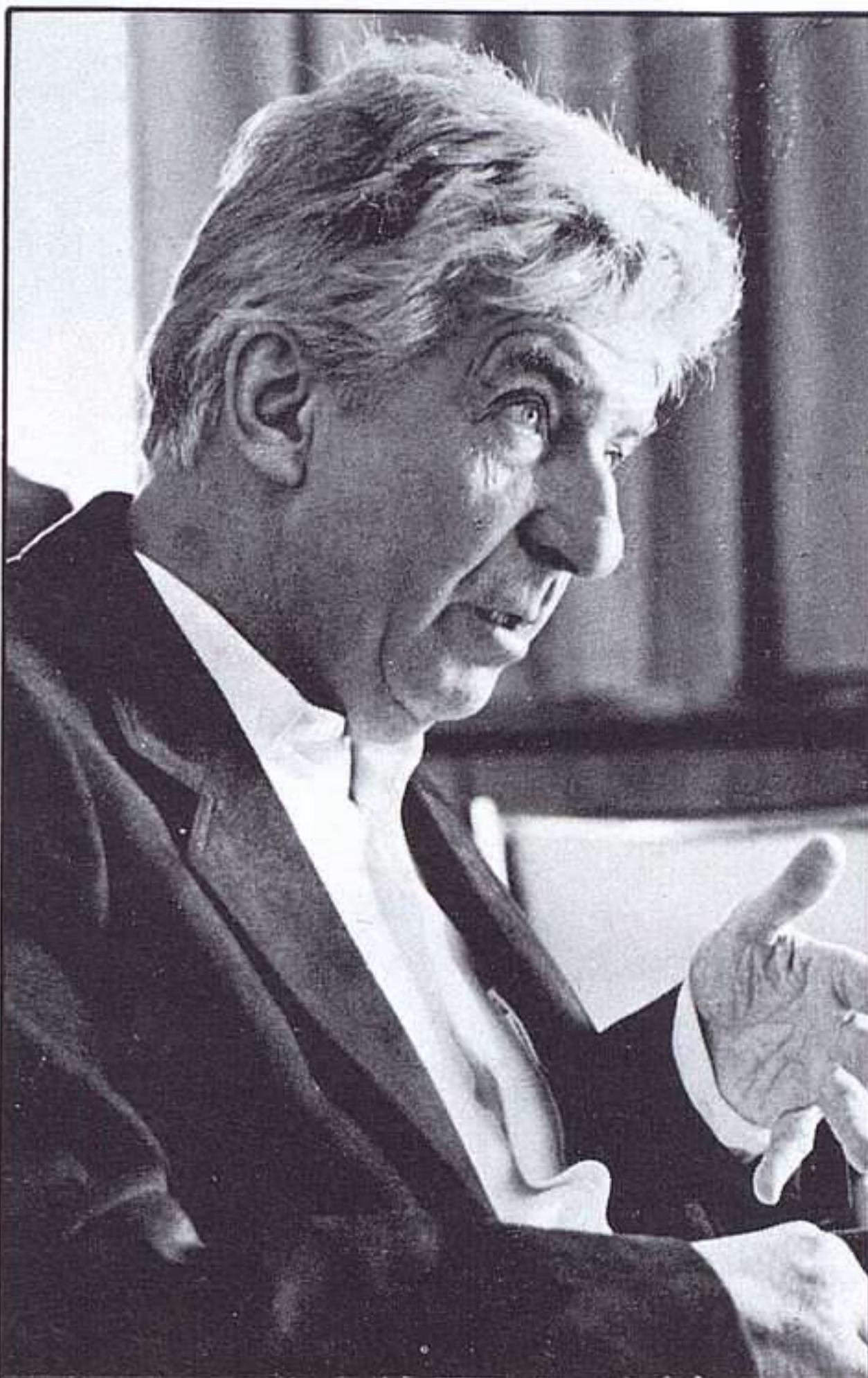
hablará). Viene configurado por la ópera de Mozart **Idomeneo**, **Rey de Creta**, K. 366, quizá la primera obra auténticamente maestra del compositor salzburgués dentro del campo lírico; obra que en los últimos años ha sido revalorizada y profundamente estudiada. Aunque al parecer ha sido ya interpretada en alguna ocasión anterior por la Nacional, puede considerarse prácticamente como un estreno. Su director va a ser otro hombre indudablemente idóneo para el cometido: Peter Maag, experto mozartiano. El tercer concierto fundamental pertenece al abono B. Es el número 4 y aparece constituido por las dos obras siguientes: **Tiento**, de Cristóbal Halffter, y la **Sinfonía número 4** de Charles Ives. Por fin —toquemos madera— vamos a poder escuchar en Madrid la última sinfonía del compositor norteamericano, obra que ya ha estado anunciada en más de una ocasión y que requiere la presencia de dos directores. Aún no se conoce el nombre del que va a acompañar a Cristóbal Halffter, quien va a ser el que conduzca el concierto y aproveche para presentar en Madrid su **Tiento**, recientemente interpretado en el Festival de Granada.

Al lado de estos tres conciertos básicos, encontramos otros que, aun sin ofrecer especiales novedades ni tan alto interés, pueden considerarse de bella factura. Así, por ejemplo, el 1 y el 3, que están a cargo de Peter Maag. El primero ofrece la «**Pastoral**», de Beethoven, y el **Magnificat** de Bach, dos obras que en realidad tienen muy poco que ver, pero que no se complementan mal. El segundo aparece integrado por los **Nocturnos** de Debussy, la **Iberia**, del mismo compositor, los **Cuatro últimos «lieder»** y el **Don Juan** de Strauss; obras y autores que quedan bien acoplados y que configuran un bonito programa. Como solista de las canciones está anunciada la soprano Rosalind Plowright. El propio Maag tiene asignado otro concierto, el 24, que puede considerarse coherente, pues aparece configurado por el **Concierto para violín** de Tchaikovsky y la **Quinta Sinfonía** del mismo autor. La importancia del programa queda, sin embargo, en entredicho, porque se trata de dos composiciones excesivamente interpretadas. Si en vez de la **Sinfonía número 5** se incluyera algunas de las tres primeras, que casi nunca, o pocas veces, se tocan, el interés sería mayor desde el punto de vista de la novedad. El solista de violín será Igor Oistrakh. Bello y compacto es también el concierto número 17, encomendado a López Cobos, que incluye tres obras de Brahms: el **Concierto para violín y violoncello** (con Victor Martín y Rafael Ramos, como solistas de la orquesta), **Canto del destino** y **Canto de triunfo**. Dentro del epígrafe de «un solo autor», tenemos el concierto número 11, en el que el poco inspirado Franz Paul Decker dirigirá el tercer acto de **La Walkiria** (los solistas no están aquí, como en casi ningún caso en el que se exige prestación vocal, anunciados). Concierto indudablemente interesante, dotado de indiscutible novedad, es el 7: **Lontano**, de Ligetti (primera vez por la Orquesta); **Concierto para violín** de Berg y **Séptima Sinfonía** de Dvorák. Si en vez de esta última obra se hubiera situado otra sinfonía menos interpretada del mismo autor, el programa habría ganado muchos

enteros. El director es Jacques Mercier, normalmente especializado en música contemporánea; el solista de violín, Gerard Claret. La inclusión de la trilladísima **Sinfonía número 7** de Beethoven hace perder asimismo interés al programa número 5, a cargo del buen director Eliahu Inbal, que con el violoncelista francés Frederic Lodeon interpretará la obra de Dutilleux «**Tout un monde lointain**», composición muy bella. No está mal, incluso podría decirse que bien, el número 16, a cargo del rumano Sergiu Comissiona: **Rapsodia española**, de Ravel; **Concierto número 1 para piano** (con Luis Galve) de Villa-Lobos y la **Sinfonía** de César Franck, ya que presenta una obra nueva de este siglo que encaja bien con dos obras ya conocidas, pero integradas, por supuesto en espacios di-

ferentes, en una misma cultura. Un programa que tampoco está mal, pero que podría haber estado mejor, con un poco más de imaginación, es el 19: **Sinfonía «Oxford»**, de Haydn; «**Folk songs**», de Berio; **Biografía** (estreno), de Alonso, y **El pájaro de fuego**, de Stravinsky.

El concierto número 15 ofrece un programa al viejo estilo: obertura **Fausto**, de Wagner; **Concierto para piano número 2** de Brahms, «**Incompleta**», de Schubert, y **Francesca da Rimini**, de Tchaikovsky. Es un programa relativamente interesante, ya que sólo ofrece una obra no conocida, e incluye otras, sobre todo dos, muy interpretadas; pero es un programa largo que no deja de tener una coherencia interior. Su director será Vladimir Fedosseev, que al frente de la Orquesta de la Radiodifusión Soviética nos visitó hace dos años. La pianista es Alicia de Larrocha. Nos encontramos también con un viejo conocido, el **Requiem** de Verdi. En esta ocasión, sin embargo, existe la posibilidad de escucharlo dirigido por una batuta solvente, la de Inbal. Bastante manidos los programas de los conciertos 2: **Coriolano**, de Beethoven; **Concierto 26** (aunque este no se ponga desde hace bastante tiempo) de Mozart y **Sinfonía número 4** de Brahms; 11: **Leonora número 3**, de Beethoven; **Concierto en Do mayor para oboe y orquesta** de Haydn (aunque esta obra tampoco se ponga demasiado) y **Concierto para orquesta** de Bartók. No parece muy afortunado el programa número 10, que dirigirá Ros Marbá: **La filla del marxant**, de Toldrá, **Concierto número 4 para violín** de Paganini y tres fragmentos orquestales de Wagner; obertura de **El Buque fantasma**, **Preludio y muerte de Isolda** y obertura de **Tanhauser**. No se encuentra demasiada ilación entre estas composiciones. El solista de violín será Salvatore Accardo. Es una pena también el concierto número 8, que dirigirá Jaime Bodmer, que contrarresta el interés que ofrece el estreno de la **Sinfonía número 2** de Barce con la inclusión de dos obras tan sobadas — pertenecientes a similar estética — como



Sobre estas líneas, Peter Maag. Abajo, Eliahu Inbal.



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

son el **Concierto número 2** de Liszt (en el que actuará de solista Christian Zimmermann) y la **Sinfonía número 4** de Schumann. Algo similar ocurre con el concierto **26**, que tendrá en el podio a Maximiliano Valdés y a la violoncellista Aurora Nátola, compuesto por el **Concierto número 2** de Ginastera, novedad para la Nacional, seguido de la, también muy interpretada, **Primera Sinfonía** de Mahler. No puede negarse interés al programa **13**, en el que García Navarro interpretará, con Humberto Quagliata al piano, el **Concierto para piano y orquesta** de Moreno Torroba, y, con el Coro Nacional, **Los Planetas**, de Holst, dos obras nuevas en los atriles de la Nacional.

Como vemos, no dejan de existir novedades en esta programación —que no obedece, de todas formas, a un norte definido, sino que está construida un poco irregularmente, sacando de aquí y de allá—. Desde el punto de vista de los estrenos absolutos, encontramos tres encargos, encomendados respectivamente a Barce (**Sinfonía número 2**), Alonso (**Biografía**) y Prieto (**Sinfonía número 2**). No es mucho, pero es algo. Hay también otras obras españolas colocadas más o menos estratégicamente. Aparte las citadas, es de destacar **Gardunak** de Larrauri.

CONJUNTOS EXTRANJEROS

Solamente dos orquestas foráneas se incluyen este año en el ciclo de la Nacional. La primera, la Orquesta de la Radio de Stuttgart, que, dirigida por Neville Marriner, brindará un programa bello, pero poco novedoso: **Sinfonía 33** de Mozart, **El mar**, de Debussy, y el **Concierto para violín** de Brahms (solista: Miriam Fried). Oportunidad, no obstante, para apreciar las virtudes que como director de la gran forma presenta el antiguo artífice de la Academy de Saint-Martin-in-the-Fields. La segunda orquesta es la Sinfónica de Berlín, de la República Democrática Alemana, que ya nos visitó con el mismo director, Günther Herbig. Interpretará un programa constituido por la **Sinfonía en Do** de Bernaola y la **Sinfonía número 8** de Bruckner. Quizá hubiera sido mejor que la segunda composición tan extensa, hubiera figurado sola en el programa. Se trata de dos orquestas de buena calidad, no situadas en primer plano dentro del «ranking» mundial, pero capaces de brindar una buena altura interpretativa, sobre todo la primera, a la cual ha dirigido en muchas ocasiones Celibidache.

DIRECTORES Y SOLISTAS

Entre los primeros, hay que señalar muy en primer lugar a Peter Maag, que aparece en calidad de director invitado. Es un hombre experto, veterano, buen director de ópera y conocedor de la obra de Mozart. Esperemos que sus modos y su forma de ensayar, un tanto insólita, puedan ser bien recibidos y entendidos por la Nacional. El primer contacto, hace dos temporadas, en San Sebastián, con la **Novena** de Beethoven, no fue excesivamente positivo. En seguida debe mencionarse a López Cobos. Y, como



Jesús López Cobos.

tercera batuta importante, Eliahu Inbal, director de la Orquesta de la Radio de Frankfurt, excelente técnico. Puede destacarse después la

soltura del eléctrico, aunque superficial Comissiona, la prometedor juventud de dos directores con buenas maneras, Maximiliano Valdés y Gabriel Chmura; la eficacia del ruso Fedosseev; y poco más. Entre este *poco más*, las incógnitas de Isaác Karabchevski y Armando Krieger, director este último de cierta relevancia en el mundo sudamericano. Los españoles están bien representados con el siempre musical Ros Marbá, con José María Cervera y García Navarro, directores en alza (aparte López Cobos, naturalmente). Interés por contemplar a Marriner y no demasiado ante el ya conocido y más bien mediocre Herbig.

Nada verdaderamente espectacular entre los solistas. Lo más relevante son los violinistas Accardo y Oistrakh, los pianistas Zimmermann y Larrocha (unidos a otros dos nombres españoles internacionales: Orozco y Achúcarro). De entre los escasos solistas vocales que se conocen, hay que señalar a la Plowright y a la española Esperanza Abad, sobre todo porque ésta va a interpretar una obra de su repertorio: las «Folk songs», de Berio.

ORQUESTA DE LA RADIOTELEVISION

PRESENCIA DE HAYDN Y DESPEDIDA DE MARKEVITCH

La temporada de la Radiotelevisión, que ofrece escaso interés general, aparece en cierto modo centrada en torno al 250 aniversario del nacimiento del compositor austro-húngaro Franz Joseph Haydn, efemérides que la Nacional no ha tenido prácticamente en cuenta. De este autor se han programado tres grandes obras sinfónico-corales: los oratorios **La Creación** y **Las estaciones** y la **Misa de Santa Cecilia**. Hay que aplaudir esta iniciativa, aun cuando para servir a estas composiciones, que poseen su complejidad, dentro de sus sencillos esquemas, se precisen mimbres quizá de mayor entidad que los que van a tener. A priori, no parece que la fría corrección de Enrique García Asensio pueda convenir a una obra luminosa y colorista como es **La Creación**, ni que la incontinencia expresiva, no siempre equilibrada, de Odón Alonso pueda acertar a plasmar el cósmico juego de **Las estaciones**, obra que ya interpretara hace años con los mismos conjuntos de la Radiotelevisión. Puede que Blancafort, experto en coros (aunque el suyo no esté ahora mismo demasiado «fino»), aun contando con su timidez directorial, llegue a construir con mínima firmeza la bella **Misa de Santa Cecilia**. Pero, en fin, son conciertos que, como todos, han de celebrarse todavía; y pueden producirse sorpresas. Por su parte, Miguel Ángel Gómez Martínez, que está presente nada menos que en seis de los programas, sitúa en los atriles las **Sinfonías 48, 88** (está ya la interpretó hace dos temporadas), y **100, «Militar»**, del músico austriaco. Las tres obras sin-

fónico-corales se constituyen en protagonistas de sus respectivos conciertos, dada su duración. Las sinfonías se complementan en un caso (programa **12**) con el **Concierto para oboe y orquesta** de Martinu, que es novedad, y con la **Sinfonía número 2** de Brahms, en otro (programa **13**) con el **Requiem alemán** de Brahms, configurando un programa bello, y en el otro, en programa (número **14**) evidentemente «collage», con **Una aventura de Don Quijote**, de Guridi, que es novedad, con el **Concierto para violoncello y orquesta** de Schumann y con **Las travesuras de Till Eulenspiegel**, de Strauss.

El otro punto de atracción de la temporada de la Radiotelevisión es sin duda la presencia —con aire de despedida definitiva— de Igor Markevitch, el primer director titular de la Orquesta, el que la presentara en sociedad allá por mayo de 1965. Precisamente uno de los dos programas que va a ofrecer el director ruso-francés es el que sirvió para la citada presentación: **Sinfonía clásica**, de Prokofiev; **Preludio y muerte de «Tristán e Isolda»**, de Wagner; **El sombrero de tres picos**, de Falla (segunda suite), y **Sinfonía número 5** de Beethoven. Es un programa también «collage» que traerá nostálgicos recuerdos a los auditores. Entre ellos, la excelente versión de la **Sinfonía** de Prokofiev y la densa exposición de la obra de Wagner; aunque también la superficial traducción de la sinfonía beethoveniana. Este programa, que hace el número **10**, viene precedido, con el número **9**, por otro que quizá sea más interesante por su configuración y por las interrelaciones que se establecen entre las obras que lo componen, algunas

de las cuales han sido siempre preferidas del director: **Sinfonías de los salmos**, de Stravinsky; **Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta**, de Brahms; **Psalmus Hungaricus**, de Kodály, y segunda suite de **Dafnis y Cloe**, de Ravel. No hay duda de que ésta al parecer última intervención ante una orquesta de manera oficial de Markevitch revisite interés, tanto por la significación y simbolismo del acto cuanto por la prestación que, aun a los setenta años y muy disminuido físicamente, puede proporcionar esta singular —por muchos conceptos— figura de la dirección de orquesta. La de la Radiotelevisión actuó en muchas ocasiones gustosa con él, aunque en los últimos tiempos hubo sus más y sus menos.

Aparte lo citado, cabe señalar la programación de la **Tercera Sinfonía** de Mahler, que en esta ocasión va a ser dirigida por Gómez Martínez, y el programa (el número 6) que tiene a su cargo el director español poco conocido aquí, Max Bragado: **Preludio a la siesta de un fauno**, de Debussy, **Concierto para violoncello y orquesta**, de Guinjoan (estreno para el conjunto), con Lluís Claret, y la **Séptima Sinfonía** de Prokofiev; es un programa bien construido y que ofrece indudable interés. Como lo tiene evidentemente el número 11, a cargo de Odón Alonso: **Sinfonía de los juguetes**, de Leopoldo Mozart; **Sinfonietta coral**, de Alberto Blancafort (estreno mundial), y **El diluvio de Noé**, de Britten. No deja de tenerlo tampoco el quinto concierto de Gómez Martínez (programa 21): **Pastoral d'eté**, de Honegger, **Diálogos para guitarra y orquesta**, de Moreno Torroba, y **Serenata Opus 11** de Brahms. Son tres obras nuevas para la orquesta, la segunda estreno en España, que no es que compongan un todo excesivamente coherente, pero que constituyen un programa que puede *funcionar*. A resaltar, sobre todo, la presencia de la obra de Brahms, muy bella y muy poco tocada. García Asensio (programa 15), dirige un

terceto de obras que podían haber estado mejor escogidas, sobre todo la primera, teniendo en cuenta la entidad y carácter de las dos últimas: **Obertura Académica**, de Brahms; **Concierto para piano y orquesta** de González Acilu, y **Sinfonía número 4, «Vitoria»**, de Villa-Lobos, obra esta última estreno en España. García Asensio también (18) tiene a su cargo un concierto interesante por la novedad de las obras, aunque no por su calidad intrínseca: **Obertura** de Fernández Blanco, **Duetto concertino para clarinete y fagot** de Strauss y **Requiem** de Duruflé.

Se plantea aquí una vez más el interrogante de si el impresionante poder y complejidad de esta obra podrán ser reproducidos con suficientes garantías. La batuta encargada de intentarlo es la de Odón Alonso.

Está bien planificado el concierto número 2, en el que Ros Marbá, que esta temporada no ha tenido de todas formas demasiada suerte en sus programas, dirigirá dos obras de Ernesto Halffter: **Canticum in Papa Johannem XXIII** y **Oda a su Santidad Juan Pablo II** (estreno absoluto, encargo de Radio Nacional). A su lado, la **Misa de la Coronación** de Mozart. Este concierto estaba pensado como homenaje a Juan Pablo II, aunque, como se sabe, éste ha retrasado su viaje y no tenemos noticias de si se mantendrá la fecha del concierto. No demasiado bien planificado aparece el programa 3: **Epiclisis**, estreno absoluto, de Juan Alfonso García, **Concierto para viola y orquesta** de Walton, y la **«Heroica»**, de Beethoven. Lo dirigirá Gómez Martínez, con la intervención solista de Emilio Mateu Clásico y sobado es el número 5, en el que actuará en el podio Gian Luigi Gelmetti: **Concierto número 1 para piano** de Mendelssohn (con Luis Galve, que hace doblete, ya que actúa con la Nacional) y la **Novena** de Schubert. Escaso atractivo se aprecia en el programa 16, protagonizado por **Carmina Burana**, de Orff. A su lado, una obra de Tomás Marco, estreno por la Orquesta, **Concierto «Eco» para guitarra** (con Narciso Yepes). En el podio, Odón Alonso. Hay un concierto que debe tacharse de bello, por la entidad de las dos obras que lo componen, aunque tengan poco que ver la una con la otra: es el número 19, que incluye la **«Júpiter»**, de Mozart, y **El castillo de Barba Azul** de Bartók. Un húngaro es precisamente el encargado de dirigirlo, Zoltán Peskó, afinado en Italia y que la pasada temporada ofreció una mediocre versión de la **Novena** de Mahler. Los dos solistas, «mezzo» y bajo, son, lo que está bien, húngaros: la conocida Klára Takács, de indudable musicalidad, aunque de instrumento limitado, y el bajo Lászlo Polgár.

DIRECTORES Y SOLISTAS

De lo dicho hasta aquí puede deducirse que tampoco esta temporada se cuenta en los conciertos de la RTVE con batutas de primer rango, el menos no con batutas de primer rango actual. Está, desde luego, Markevitch, aunque, como ya se ha dicho —y el hecho de su retirada es la mejor prueba— no es actualmente el que era hace una decena de años. No puede discutirse, sin embargo, la relevancia de su presencia en una temporada como la comentada. Por ello,

ha de reconocerse que el «divo», la figura es Miguel Angel Gómez Martínez, que se encarga de seis programas. Director en alza, aunque muy lejos de la madurez, irregular, excesivamente presuroso para llegar a la cima, el granadino es, en todo caso, un hombre seguro y capaz de abor- dar con discreción cualquier cometido. Y, desde luego, no puede negarse que tiene empeños difíciles dentro de sus seis actuaciones. Aparte de los mencionados, cabe significar al francés Jean Fournet, director tan veterano como poco inspirado, de cuyo programa (número 8) solamente se conoce una obra, **El buey sobre el tejado**, de Milhaud, y a Zoltán Peskó, personalidad reconocida en Italia, arreglador y director de cierto prestigio, a pesar de que aquí no luciera demasiado en su intervención del pasado año. Otros extranjeros son Gelmetti, italiano, y Silva Pereira, portugués, nombres que poco nos dicen y cuyas actuaciones serán incógnita hasta el momento en que éstas se produzcan. Dentro del campo español, y aparte de Ros Marbá y los de siempre —García Asensio y Alonso— y el ya comentado Gómez Martínez, tenemos a Blancafort y a Bragado. Como puede apreciarse, no es para echar las campanas al vuelo.

Tampoco pueden encontrarse solistas de renombre. A destacar, en todo caso, la solvencia y calidad del violoncellista Lluís Claret, del pianista Pedro Espinosa y del guitarrista Narciso Yepes.

Todo lo dicho hace que deba considerarse excesiva la afirmación recogida en las líneas que sirven de introducción al avance de programas en el sentido de que esta temporada ofrece para los oyentes *atractivo y encanto*.

V CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA

En pocas líneas, hemos de comentar la programación que esta temporada se ha previsto, incluyendo los abonos C, D y E, de la Orquesta y Coros Nacionales de España, para la ya asentada serie de música de cámara y polifonía. Este año, con buen acuerdo, se ha reducido el número de manifestaciones, que queda fijado en veintiuno, y se ha previsto una programación más concisa, magra y en definitiva interesante. Desde el punto de vista de los nombres, debe señalarse la presencia del violinista ruso Gidon Kremer, del pianista polaco Christian Zimmermann, de la pianista española Alicia de Larrocha, del guitarrista español Narciso Yepes y de los cuartetos Juilliard, americano, y Gabrieli, londinense. Estos últimos ofrecerán programas dedicados a Beethoven y a Tchaikovsky, respectivamente.

Desde el ángulo de la programación, merecen recogerse aquí, al menos por su indudable atractivo y oportunidad, el concierto dedicado al piano de Haydn, por Manuel Carra, y los dos centrados en Stravinsky, a cargo respectivamente del Coro Nacional, con su actual director Enrique Ribó, y del grupo Koan con el Orfeón Donostiarra, a las órdenes de Encinar.

* NOTA: En el número de Ritmo correspondiente al mes de septiembre publicamos, en la sección de Cartelera, el avance completo de programación de las dos orquestas madrileñas.



Igor Markevitch.

Don Taddeo in Barcellona

«DON CARLO» CLAUSURA EL FESTIVAL PROMUSICA

Por I Taddei

Don Carlo reunió uno de los repartos considerados hoy como *estelares* a la hora de ofrecer esta ópera. Lo que sucedió en el Liceo es que no todos los nombres respondieron a lo que de ellos se esperaba, aunque las representaciones consiguieron globalmente un gran éxito.

La triunfadora absoluta fue Elena Obraztsova, quien en su reaparición en el escenario del Liceo ofreció una estu-penda versión de la «Princesa de Eboli». Obraztsova ha depurado en gran manera su línea de canto, especialmente en cuanto a la afinación (antes dudosa en ocasiones), el no forzar ahora sus poderosos graves y la actual excelente pronunciación del italiano. La seguridad en el registro agudo es total (las notas de las «Eboli» no engañan) y las personalidad escénica de la cantante, a pesar de un desgraciado percance físico durante estas funciones, se mantiene subyugante. Es una Obraztsova que canta quizá con menos *garra* que años ha, pero mucho mejor cantante. Desde luego, es la «mezzo» dramática del momento, sin discusión alguna. Todos sus compañeros de reparto tuvieron destellos, no más, de lo que de ellos se esperaba. La baja condición de salud de Montserrat Caballé propició a la soprano algunos serios problemas vocales en la línea de los que ha venido teniendo en los últimos meses y que hicieron incluso anunciar una indisposición en la última representación. Hubo, esto sí, momentos aislados de calidad recordatorios de uno de los perso-



El bello vestuario de Visconti para «Don Carlo», en dirección escénica de Antonello Madau-Díaz.

najes operísticos favoritos de Montserrat Caballé. José Carreras, excepto en la segunda función donde dió lo mejor, se mostró igual a sí mismo, ahondando, por desgracia, en lo malo y no en lo bueno, pudiendo por nuestra parte aplicar aquí todo lo dicho respecto a su intervención en la **Adriana Lecouvreur** de la pasada temporada, lo que nos llenó de tristeza al esperar otra cosa después de su estu-penda **Bohème** en el mismo Festival.

En el «role» de «Felipe II», se alternaron Simón Estes y Nicolai Ghiuselev, sustituyendo ambos al previamente anunciado Eugeni Nesterenko. Este no es propiamente un bajo, ni tampoco un barítono; es una voz ideal, por color y extensión, a la tesitura del «Holandés» (papel que dicho cantante interpreta con asiduidad en Bayreuth), pero no para la del «Sire». De todos modos, la profesionalidad y musicalidad de este cantante le hacen salvar cualquier escollo. Algo parecido sucede con Ghiuselev, pero en este caso, a causa de los años de carrera; ésta sí que es una voz de bajo, bien conocida en el Liceo, no de especial calidad, pero sometida a un conocimiento exhaustivo del «role» y sacándole el máximo partido. Otra alternancia en el «Marqués de Posa»: Juan Pons se mostró inseguro y como cansado; Bernd Weikl (el «Hans Sachs» actual de Bayreuth) desplegó su agradable voz de barítono lírico perfectamente adecuada a la tesitura del «Marqués», pero que, a

causa de su poco estilo italiano en lo interpretativo, no acabó de convencer. Mediocre, por no decir malo, el «Inquisidor» de Van Halem; inaceptable, el cantante a cuyo cargo estuvo el «Frate», cuyo nombre preferimos silenciar, y de primer orden, «La Voz del Cielo» de Cristina Carlin.

Charles Vanderzand dirigió la partitura poniendo en aprietos a todo el mundo, sobre todo a los cantantes protagonistas; su concepto sinfónico mal entendido en modo alguno pudo servir a esta partitura de Verdi. Como inmediata consecuencia, la orquesta y el coro se limitaron a cumplir, siempre reconociendo una vez más el gran cambio operado respecto a años anteriores. Los decorados de «La Bottega Veneziana» en el estreno de nueva producción, simplemente adecuados, ayudados por un derroche de «atrezzo». Pero dos cosas convirtieron el espectáculo escénico en algo hasta ahora nunca visto en el Liceo: los maravillosos vestidos de Visconti para el **Don Carlo** de la Opera de Roma, y la dirección escénica de Antonello Madau-Díaz, quien jugó con luces y movimiento escénico de un modo admirable. Digamos que los decorados se aprovecharon del vestuario y del director de escena. El espectáculo del «Auto de Fé» fue el propio de un primerísimo teatro de ópera de gracias a Visconti y a la inteligencia de Madau-Díaz.



Elena Obraztsova, en la «Princesa de Eboli».

VERANO MUSICAL

Asistimos el 16 de agosto a uno de los conciertos ofrecidos en el patio del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, antaño sede de tantas manifestaciones culturales y hoy, después de unos años, recuperado para los ciclos de conciertos de verano que puntualmente organizan los servicios de cultura del Ayuntamiento de Barcelona.

En esta ocasión, se trataba de un concierto de música de cámara, género que abunda en este tipo de conciertos habida cuenta del problema presupuestario con el que necesariamente tiene que jugar un Ayuntamiento no excesivamente sobrado de caudales. El Cuarteto Kosice, en colaboración con el guitarrista hispano José Luis Lopátegui, interpretaron un repertorio muy habitual para este tipo de conjuntos, repertorio que, además, han ido extendiendo por toda la geografía catalana en los meses estivales. El Cuarteto Kosice es una formación reciente, nacida en 1972 de entre los instrumentistas de cuerda de la Orquesta Filarmónica Estatal de Kosice, Cuarteto que en su corta vida ha desarrollado ya una labor apreciable, sobre todo en su propio país. El encanto de la jornada estaba no tanto en esta agrupación sino en el conjunto que podía ofrecer la colaboración entre una entidad checa y un guitarrista hispano.

El concierto fue, en general, bastante mediocre, sobre todo si se tiene en cuenta que la figura no respondió como se esperaba y que el cuarteto daba demasiadas muestras de nerviosismo y de desafinación, harto detectables en un grupo reducido y con un auditorio muy atento.

Lo mejor de la noche fue sin duda alguna, y el público lo supo reconocer así, el **Cuarteto núm. 2, en Re** de Smetana, pieza que tanto por denotar una estética muy alejada a la de las restantes piezas como por ser de repertorio habitual en el Cuarteto checo, los intérpretes supieron bordar con toda delicadeza, poniendo más énfasis en ella que en las restantes piezas, que por la época de composición hubieran requerido una mejor adecuación entre los músicos. La interpretación que del citado **Cuarteto** dieron los solistas de Kosice nos acabó de convencer de que la música nacionalista suena mucho mejor en manos de quienes sienten todo el contenido que ella lleva entre sus notas que en manos ajenas, por virtuosas que éstas sean.

Algo así sucedió con la última pieza, la de más énfasis del concierto, el **Quinteto en Do** —«La ritirata di Madrid»— de Boccherini, en el que sin duda la interpretación de Lopátegui —a excepción del sonido tan lastimosamente tenue de su instrumento— fue de mucha más entidad que la del Cuarteto, alguno de cuyos componentes desafinaba ostensiblemente sin percatarse de ello en todas las repeticiones.

«GREC 82»: LONDON OPERA ENSEMBLE

Nuevamente nos ha visitado esta formación, que ya actuó en Barcelona el pasado año, y en Cambrils el año en curso. Este año ha presentado un doble programa, integrado por **Il Maestro di Musica**, de Pergolesi, los días 26 y 28 de julio, y por **Il Trionfo dell'onore**, de Scarlatti, los días 27 y 29 del mismo mes. Se trata de dos obras entretenidas, que no figuran entre lo mejor de sus respectivos compositores, pero que se oyen con agrado por su contenido melódico, no siempre al mismo nivel, pero con momentos de gran belleza. El London Opera Ensemble es un conjunto homogéneo, que ha trabajado la obra, que se mueve en escena, y le da gran vivacidad, sobre todo en la obra de Scarlatti, de mayor movimiento, que cuenta con unos medios vocales en general limitados, y una técnica suficiente. En **Il Trionfo dell'onore** destacaremos la actuación de Adrian Scott, con una voz poco dotada, pero inteligentemente utilizada; la potente, pero algo primitiva, voz de Henry Herford, como «Capitán Rodimarte», la musicalidad, picardía y gracia de Zandra McMaster, y la corrección del resto de los intérpretes, siendo el más flojo Richard Robson, como «Erminio». En la ópera de Pergolesi volvió a destacar Adrian Scott, como «Lamberto», el maestro de música, manteniendo la corrección Ann-Marie Connors, como la voluble «Lauretta», y poco convincente, ni vocal ni escénicamente, el «Colagiani» de Richard Robson.

La dirección general y la específica musical estuvo a cargo de Wyn-Davies, que también tocaba el clavecín, con un quinteto de cuerda. Sus versiones fueron ágiles, trabajadas y estudiadas, si bien el quinteto tuvo unos ciertos desajustes, en los que pudieron tener influencia las circunstancias atmosféricas (uno de los días el viento reinante no permitía fijar las partituras). En la representación de Cambrils, el nivel fue parecido al de la Casa de Caritat-«Grec 82», con el inconveniente de la reverberación de las voces, al tratarse de una cripta, muy apta para la música, pero no tanto para las voces.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE CAMBRA

Una vez más, el esfuerzo de un grupo de entusiastas puso en marcha este

festival, que tiene entre sus loables fines el contribuir, por un lado, a la formación y descubrimiento de nuevos valores y de aplicación de conocimientos, y, por otro, la difusión a nivel comarcal de la música de cámara.

La inauguración se produjo el día 17 de julio en Cambrils con la intervención del Trío Diabelli, integrado por Willy Freivogel (flauta), Enrique Santiago (viola) y Siegfried Schawb (guitarra), con un programa compuesto por obras de Diabelli, Ludwig, Joplin, Telemann y Kummer. El segundo concierto (21-7-82) vio la actuación de Vicente López, trompeta de la Orquesta Ciudad de Barcelona, y Bernat Bailbé organista de la Iglesia de Sant Felip Neri, de Barcelona, con una interesante **Sonata Segunda**, de G.B. Viviani, un algo frío **Concierto en Sol mayor** de J.G. Walther, una muy lograda **Sonata prima** de G.B. Viviani, y una correcta **Sonata en Re mayor** de Carlo Tessarini. En general, Vicente López demostró una buena técnica, pero faltaba en sus versiones una mayor ductilidad, un mayor colorido, una mayor expresión, y, también, una mayor nitidez. Bernat Bailbé, con el órgano del Santuari de la Verge del Cami, acompañó con soltura y claridad en los registros al trompeta y consiguió en **Dos piezas del libro 1792** de Haydn y en **Andante para un vals**, de Mozart, una rotundidad, una limpieza de sonidos y una belleza encomiable. Para el tercer concierto —24 de julio—, se presentó el grupo de ópera de cámara London Opera Ensemble, fundado y formado por Gonzalo Augusto, con un repertorio que abarca tres siglos de música, desde 1700 a nuestros días. Este conjunto presentó la ópera de Alessandro Scarlatti **Il Trionfo dell'onore**, que comentamos en las representaciones del «Grec-82».

XX EDICION DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA

Cuando en 1976 Forum Musical se hizo cargo Festival Internacional de Música de Barcelona, después de su aciaga XIII edición (el número 13 no hay duda de que tiene *algo...*), el mundo musical barcelonés lo saludó con euforia y alivio. La euforia era debida a los módicos precios: 400 pesetas butaca, como promedio, en la platea. El alivio era debido a la programación: menos germánico/vienaesa que en la etapa anterior.

Los referidos sentimientos se mantuvieron un par o tres de años, pero fueron después borrándose gradualmente hasta llegar al Festival de este año, que ha suscitado en nosotros la leve

Don Taddeo in Barcellona



La pianista Martha Argerich.

sombra de un desencanto: un precio medio de 1.500 pesetas butaca (375% de aumento en seis años; mucho ha subido el coste de la vida, pero, afortunadamente, no tanto). Pero también en el otro campo nos sentimos un tanto perplejos: el de la programación, grávidamente inclinada hacia el concierto vocal barroco, con tres óperas *muy* serias de Handel (la tres en una misma semana) y una de Vivaldi, amén del oratorio cuasi-barroco de Haydn, **Il ritorno di Tobia**, que puede resultar soporífero si una mano clemente no le practica un concienzudo afeitado en los recitativos. Si a esto añadimos un concierto de música vocal alemana del siglo XVII, con la **Historia de la Resurrección**, de Heinrich Schütz, convendremos en que este Festival escora a babor, entendiendo por babor la música vocal barroca de la que siempre hemos sido ardientes defensores, pero no en estas cantidades.

Nos tememos que tales desequilibrios en la programación redunden en una falta de asistencia del público que podría causar una desagradable crisis de este Festival que, por el hecho de no ser monográfico, es esperado por todos los sectores melómanos barceloneses, y no sólo por un sector de éstos.

Al margen de estos comentarios, que hacemos con ánimo totalmente constructivo, detallamos a continuación los eventos principales del Festival, por su orden.

Se inaugurará, como es casi de rigor, con un concierto a cargo de la Orquesta Ciutat de Barcelona, con el tradicional *torso* de la **Décima Sinfonía** de Mahler, **Schéhérazade** de Ravel y **Per séphone**, de Stravinsky, con Núria Espert como narradora, Enriqueta Tarrés y Dalmau González como solistas, la Coral Sant Jordi y el Grup Llevant en el cometido coral y la dirección musical de Jacques Bodmer (4-X-82).

La Orquesta Barroca de Amsterdam, con el contratenor René Jacobs, su colega David James y las sopranos Mieke van der Sluis y Judith Nelson, nos ofrecerán la primera ópera de Handel: **Orlando furioso** (5-X-82). Dirigirá la orquesta Ton Koopman. Seguirá un concierto Haydn en el lejano e incómodo Monasterio de Pedralbes (el centenario Haydn merecía un concierto más solemne en el Pa-

lau, creemos), con dos **Sinfonías** (núms. **26 y 49**) y un concierto para clave y orquesta, por la misma Orquesta Barroca de Amsterdam (6-X).

La Badische Kapelle nos ofrecerá los dos restantes títulos de Handel: **Rinaldo** (7-X) y **Poros** (8-X), con solistas entre los que podemos citar al tenor Anton de Ridder y el contratenor John Angelo Messana. Dirigirá el conjunto Charles Farncombe.

El 12 de octubre tendrá lugar un concierto matinal (R. Strauss, C. Halffter, Shostakovich) y una audición del Melos Quartet (Haydn, Mozart Bruckner) por la noche. Al día siguiente, en Pedralbes, The Rose Concert ofrecerá música vocal isabelina y eduardiana (s. XVI-XVII).

Il ritorno di Tobia, oratorio anterior a la etapa de madurez de Haydn (data de 1775) nos será ofrecido por el Coro Madrigal de Budapest y la Orquesta de Cámara de la Sinfonía Húngara, dirigidos por Ferenc Szekeres, quienes también interpretarán al día siguiente (15-X) **L'Olimpiade**, de Vivaldi. Entre los solistas, hay que destacar la presencia de la formidable «mezzo» Klára Takács, de grato recuerdo.

Uno de los puntos de mayor interés del Festival es la presencia de la Orquesta Filarmónica de Israel (Mozart: **Sinfonía concertante K. 364**; Schubert: **Novena sinfonía**, el día 18-X, y Bartók: **Concierto para violín y orquesta núm. 2**, y Stravinsky: **El pájaro de fuego**, al día siguiente).

Concierto Bach (20-X), en Pedralbes, con Aurele Nicolet y Christiane Jacquot, sin duda de alto nivel, por la calidad de ambos intérpretes. Al día siguiente, interesante recital de René Kollo, con el excelente Irwin Gage al piano, en «lieder» de Schubert, Wolf y Richard Strauss. Tras un paréntesis de cinco días, el 26-X actuarán Viktor Tretiakov (violín) y Mihail Yerogin (piano), con obras de Brahms, Beethoven y Prokofiev.

En Pedralbes, tendrá lugar el concierto de música vocal e instrumental alemana del siglo XVII, con un grupo vocal a determinar, y bajo la dirección de Louis Devos. La clausura del ciclo principal tendrá lugar el 29 de octubre, con la Orquesta Ciutat de Barcelona y la célebre pianista Martha Argerich, que interpretará el **Concierto en Sol** de Ravel. El concierto ofrecerá también una obra de Kilar.

El Festival incluye sus laudables complementos de «El Festival als Barris» con sesiones en el Distrito V, la zona del Poble Sec, el Casco Antiguo, el Distrito IV y la Bonanova, y dos sesiones de música contemporánea, con el estreno de la ópera de cámara **Botxí, botxí!**, de Leonard Balada, a cargo de la Opera de Cambra de Catalunya (M.C. Hernández, Josep Ruiz, Rosa M. Ysas, Enric Serra, A. Borrás y Enric Majó, como narrador) en el Teatro Regina (11-X). El otro tendrá lugar en el mismo local, el 25-X, con obras de Pueyo, Montsalvatge y Stravinsky y miembros del Collectiu Instrumental Catala, dirigido por Joan L. Moraleda.

Una exposición de dibujos de tema música, de Gerard Hoffnung, a las sesiones (no detalladas) del cine musical de la Filmoteca completan el panorama de este Festival, que sigue siendo interesante, pero que debería reformar un tanto algunos de los aspectos que hemos señalado.

MUSICA

MUSICA



Fassbaender • McCormack • Menuhin • Turandot

MUSICA



Bartok • De Lucia • Gould • Manon

MUSICA



Bartok • Ponselle • Schuricht • Ugonotti

LA REVISTA TRIMESTRAL
ITALIANA
DE MUSICA CLASICA

PARA SUBSCRIPCIONES DIRIGIRSE
A VIA AMPERE 60 20131 MILANO
(ITALIA)

Cursos, becas y concursos

□ En Folkeston (Gran Bretaña), se celebrará un importante **Concurso Internacional de Violín con el nombre de Yehudi Menuhin**. La competición tendrá dos secciones: «junior», para los menores de 16 años, y «senior», para menores de 20 años. Para inscribirse, hay que enviar un formulario de inscripción y una grabación en «casette» antes del 30 de noviembre. Los candidatos seleccionados acudirán a Folkeston el 2 de abril de 1983, fecha en la que se celebrará el Concurso Internacional de Violín «Yehudi Menuhin». La inscripción y demanda de información ha de dirigirse a: «The Administrator», Yehudi Menuhin International Violin Competition, Kallaway Ltd., 2 Portland Road, Holland Park, Londres W114LA, Gran Bretaña. Teléfono: 01-221 78 83.

□ En Freiburg (Polonia), se realizarán, a lo largo del curso 82-83, una serie de **conciertos y lecciones magistrales**, que impartirán maestros de la talla de Alfred Brendel. Este pianista dará

un seminario sobre la interpretación de las **Sonatas** de Beethoven, a partir del 30 de noviembre. A lo largo del curso, habrá un ciclo dedicado a la música de cámara checa y actuaciones de músicos, entre los que se cuentan Wolfgang Boettcher (violoncelo), el Cuarteto Beethoven, de Roma, y el Cuarteto Smetana. Información, en el Sekretariat der Internationalen Meisterkurse für Musik, D-7801 Horben (Freiburg), Polonia.

□ El **XIII Premio Internacional de Música «Oscar Esplá»** ha sido convocado por el Ayuntamiento de Alicante, y está destinado a galardonar la mejor composición de una duración máxima de 30 minutos, para voces o instrumentos comprendidos en la orquesta sinfónica contemporánea. El premio en metálico es de seiscientos mil pesetas (premio que podrá dividirse en dos accesit), además del estreno y la edición fonográfica de la obra premiada. Para obtener información, dirigirse al Ayuntamien-

to de Alicante, indicando XIII Premio Internacional de Música «Oscar Esplá».

□ El **IV Concurso Internacional de Piano «Arturo Rubinstein»** se celebrará en Tel-Aviv (Israel), del 2 al 19 de abril de 1983, pero su plazo de inscripción expira el 1 de diciembre de 1982. Está destinado a pianistas entre 18 y 32 años, y al premio en metálico se añadirán giras de conciertos y grabaciones. Para información, hay que dirigirse a The «Arthur Rubinstein» International Piano Master Competition, Shalom Tower, P.O.B. 29404, Tel-Aviv (Israel). Teléfono: 03 65 16 04.

□ El **Séptimo Concurso Internacional «Nicolai Malko»**, para jóvenes directores de orquesta, se celebrará en Copenhague el 15 de mayo de 1983. El concursó está abierto a los nacidos entre el 21 de mayo de 1951 y el 15 de mayo de 1963. Tendrá tres pruebas eliminatorias y en la última habrá que dirigir el primer movimiento del **Concierto para violín y orquesta** de Bartok y **Dumbarton Oaks**,

de Stravinsky. La prueba final consistirá en la interpretación del primer movimiento de una **Sinfonía** de Tchaikovsky. Información, en The Malko Sekretariat Radio Denmark, Radiohuset, DK 1999 Copenhagen V, Dinamarca. Teléfono 01-35 06 47 Extensión 6011.

□ El recientemente reconocido Conservatorio Municipal de Santander, de grado profesional, **convoca una plaza de profesor de oboe, una de violín-viola y una tercera de violoncelo-contrabajo**. Estas plazas se cubrirán en régimen de contratación y tendrán una remuneración de 106.000 ptas. Para cubrir las se realizará un examen de aptitud de los aspirantes. Se requiere título superior de los instrumentos y un «currículum» profesional. Para mayor información y envío de datos escribir al Conservatorio Municipal de Santander, c/ Río de la Pila 27. Santander. Teléfono: 222007.

COMPRO-VENDO

□ Vendo dos cellos antiguos. Marcelino López. Teléfono de Madrid 250 29 49.

DISCOS CRITICADOS

| | Pág. | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| BACH: Cantos sacros del Libro de Schemelli (Schreier, K. Richter) | 41 | (Berman, Giulini) | 48 |
| BACH: Las cuatro suites orquestales (Pinnock) | 41 | PONCHIELLI: La Gioconda (Caballé, Pavarotti, Bartoletti) | 49 |
| BRAHMS: Variaciones sobre un tema de Haydn. (Ludwig, Böhm) | 41 | RAVEL: Volero. Pavana para una infanta difunta, La Valse. Dafnis y Cloé (Bloom, Devos, Barenboim) | 49 |
| BRAHMS: Concierto para violín y orquesta (Heifetz, Reiner) | 41 | SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 6. RAVEL: Dafnis y Cloé (Mravinsky, Temirkanov) | 49 |
| BERLIOZ: La Condenación de Fausto (Von Stade, Riegel, Van Dam, King, Solti) | 43 | SMETANA: La novia vendida (Stratas, Kollo, Berry, Krombholz) | 50 |
| BERLIOZ: Te Deum (Chekidzhian) | 44 | TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 «Patética» (Ashkenazy) | 50 |
| BERLIOZ: Béatrice et Bénédicte (Barenboim) | 44 | TCHAIKOVSKY: Coros a capella (Sveshnikov) | 51 |
| ELGAR: Falstaff (Solti) | 44 | TCHAIKOVSKY: Romanzas (Obraztsova, Chachava) | 51 |
| ELGAR: Concierto para violín y orquesta en Si menor (Perlman, Barenboim) | 45 | | |
| GRIEG: Concierto para piano en La menor. | | | |
| SCHUMANN: Concierto para piano en La menor (Zimerman, Von Karajan) | 46 | | |
| JANACEK: Kata Kabaniva (Mackerras) | 46 | | |
| MASSENET: Wether (Davis) | 47 | | |
| MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 3 «Escocesa». Sinfonía núm. 4 «Italia» (Marriner) | 47 | | |
| MOZART: Arias de concierto para soprano (Te Kanawa, Gruberova, Berganza, Hobart, Laki, Fischer) | 47 | | |
| MUSSORGSKY: Cuadros de una exposición | | | |

RECITALES

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| « BRAVISSIMO DOMINGO » (Domingo, Price, Ricciarelli, Milnes) | 51 |
| MONTSERRAT CABALLE | 52 |
| COROS DEL EJERCITO DE LA URSS. CONJUNTO DE CANTOS Y DANZAS DEL EJERCITO SOVIETICO | 52 |



FESTIVAL 1982

Por Gerardo Antonio Leyser

Para quien reside en Viena, el gran atractivo del Festival de Salzburgo no se halla en la superlativa oferta de conciertos ya que con raras excepciones —por ejemplo, el barítono Fischer-Dieskau que ha dejado de actuar en Viena hace muchos años— una casi idéntica programación puede ser disfrutada durante el transcurso de la temporada vienesa sin tener que franquear los 300 kilómetros que separan a la capital federal austríaca de la idílica ciudad de Salzburgo. Algo muy diferente ocurre con los espectáculos operísticos que, debido a sus características propias, mantienen un cariz mucho más exclusivo. Aquí también las excepciones confirman la regla, ya que en los últimos diez años dos producciones de Salzburgo lograron alcanzar el escenario de la Opera del Estado de Viena (**Bodas de Figaro** y **Don Carlos**, ambas bajo la dirección de Von Karajan). Si en el caso de los espectáculos de teatro musical el público vienes no se desplaza hacia Salzburgo, las razones se hallarán principalmente en el precio casi prohibitivo y en la escasez de las localidades para las que, como es sabido, la demanda es internacional. Felizmente, la técnica moderna ha logrado una solución parcial del problema y es así que, gracias a la televisión, «la montaña se desplaza hacia Mahoma».

«FALSTAFF», POR TELEVISION

Es así que para mí, como para incontables habitantes de Austria y de Europa Central, el Festival de Salzburgo comenzó en una cómoda butaca situada en la primera fila del teatro ficticio, cuyo escenario es la pantalla del televisor. En el programa, **Falstaff** de Giuseppe Verdi, una de las seis óperas puestas en escena este año en el marco del Festival, la única bajo la dirección de Herbert von

Karajan. Habiendo tenido la suerte de haber visto esta producción en el Palacio de los Festivales el año pasado, pude volver a corroborar que si bien la sala, esto es, el espectáculo *in vivo*, no es reemplazable por ningún medio de comunicación, este tipo de transmisión cumple una invaluable función de difusión cultural, a la vez de tener un indiscutible interés documental. Su valor artístico dependerá, en primera instancia, de la función retransmitida, pero no deja de desempeñar un importantísimo papel el trabajo del equipo que realiza la toma. En el caso de este **Falstaff**, puede decirse que todos los aspectos técnicos fueron atendidos con minucia. Karajan exige de sus transmisiones que sean realizadas en paralelo por radio y televisión, permitiéndole al espectador superar, mediante el uso simultáneo de una buena radio estereofónica, el mediocre sonido de la televisión. De esta manera fue posible apreciar hasta en su último y cuidado detalle el lujosísimo sonido de la Orquesta Filarmónica de Viena, al cual Karajan dedica particular importancia. Este aspecto ya me había llamado la atención el año pasado, siendo contadas las veces en que llegué a disfrutar tanto



Francisco Araiza y Janet Perry, en «Falstaff».

de la orquesta como de los solistas en el transcurso de una ópera. Karajan no dejó de realizar una producción escénica totalmente tradicional y subordinada a la música, tal como siempre acostumbra hacer cuando decide hacerse cargo de la dirección escénica además de la musical. No obstante, la producción logra su cometido visual y algunas ideas y detalles son realmente de gran vuelo. Se trata, en definitiva, de un **Falstaff** brillante, intenso y francamente jocoso (tal como siempre debería ser), recayendo gran parte del éxito en la fenomenal actuación de Giuseppe Taddei, un «Sir John Falstaff» insuperable, tanto en lo vocal como en lo escénico, un cantante que realmente entiende al personaje y a la música que para el mismo compuso

Verdi. Justo es decir que todo el elenco resultó parejo y brillante, y que tanto Rolando Panerai («Ford»), Francisco Araiza («Fenton»), Heinz Zednik («Bardolfo»), Federico Davia («Pistola»), Janet Perry («Nannetta»), Chirsta Ludwig («Mrs. Quickly») y Trudeliene Schmidt («Mrs. Meg Page») fueron dignos protagonistas de un **Falstaff** que seguramente quedará grabado en la memoria de los espectadores. Si no incluimos en esta nómina a Raina Kabaiwanska («Ms. Alice Ford») se debe a que su emisión resultó un tanto densa y pesada para integrarse plenamente en la atmósfera de este **Falstaff**. El ambiente se halló encuadrado por los ultraconvencionales, pero bien logrados decorados de Günther Schneider-Siemssen.

BRUNO GELBER Y THE ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS

Hace varios años que el nombre del pianista argentino Bruno Leonardo Gelber figura en el programa del Festival de Verano de Salzburgo. Este año volvió a ofrecer un recital en el Grosses Festpielhaus (Gran Palacio de los Festivales), honor que compartió con Maurizio Pollini, Alfred Brendel y otro gran sudamericano, el pianista Claudio Arrau, hecho que ciertamente es indicativo de su importantísima trayectoria pianística. Gelber es, sin duda alguna, uno de los grandes pianistas de la actualidad. Su propensión a tocar las obras más grandes y frecuentadas del repertorio clásico-romántico ha llevado a algunos críticos a pensar que su repertorio era limitado. Pero ello no es de ninguna manera cierto, ya que éste abarca autores que van de Scarlatti a Julián Aguirre (compositor argentino), teniendo en su activo nada menos que catorce programas diferentes para recitales. Pero hay algo en Gelber que ciertamente tienta a los organizadores a siempre volver a solicitarle esas obras del gran repertorio y muy probablemente sea la propia personalidad del pianista la que provoca este deseo. Efectivamente, Gelber es un pianista romántico en el mejor sentido de la palabra, así como lo entendía la generación de virtuosos de entre las dos Guerras. No se trata de un pianista que utilice en primer lugar el intelecto para abordar una interpretación. El mismo se autocalifica de romántico y declara que la afinidad emocional con una obra, un autor y un estilo, son puntos de partida esenciales para una interpretación. Su recital en Salzburgo fue iniciado con la **Cuarta Balada en Fa menor, Op. 52**, de Chopin, continuando con la monumental **Sonata en Fa menor, Op. 5**, de Brahms cuyas dimensiones logra controlar a la perfección y cuyos problemas técnicos son resueltos con una facilidad asombrosa. Asombrosa también resulta la fuerza de este pianista, una fuerza que le permite abordar otra gigantesca obra después de la sonata de Brahms: los **Cuadros de una exposición**, de Modesto

Mussorgsky. Que de la primera «Promenade», que es atacada con un decisivo forte, tal como lo exige la partitura, al fortísimo final de «La Gran Puerta de Kiev» pueda haber una tal gama de sutilezas sonoras, que este final pueda ser abordado con una fuerza tan inagotable son pruebas fehacientes de la enorme capacidad pianística y musical de Gelber.

Pocos días más tarde, Gelber dio a conocer un aspecto muy diferente de su musicalidad al brindar una muy clara y cristalina versión del **Concierto en Do mayor, IK 467**, de Mozart, acompañado por la Academy of St. Martin in the Fields, bajo la dirección de Neville Marriner. La Academy fue este año la única orquesta sinfónica invitada en el ciclo de conciertos sinfónicos del Festival, y esto teniendo en cuenta que ninguna de las orquestas que actúan en dicho ciclo son salzburguesas (la Orquesta del Mozarteo de Salzburgo tiene su propio ciclo de conciertos exclusivamente dedicado a música de Mozart, en su propia sala), pero tanto la Orquesta Filarmónica de Viena, que es la orquesta del Festival, y la Filarmónica de Berlín, que está presente todos los años, son en realidad las orquestas fijas del Festival y, por lo tanto, no pueden ser consideradas como invitadas. Para quien recuerda la Academy en las épocas en que Marriner era su primer violín y su repertorio era decididamente el de una orquesta de cámara, la incursión en el mundo sinfónico propiamente dicho puede resultar un poco sorprendente. La **Sinfonía en Re mayor, «Le Miracle», HOB I/96**, que inició el programa, se mantuvo aún dentro de los límites acostumbrados. Gracias a la muy clara y clásica interpretación de Marriner y a la perfección instrumental de la Academy, esta sinfonía, o mejor dicho, su interpretación, satisfizo todas las condiciones necesarias para colmar aun a los más exigentes dentro del auditorio. La expectativa estaba causada por la inclusión en el programa de la **Sinfonía núm. 4 en La mayor, Op. 90 Italiana**, de Mendelssohn Bartholdy, y uno podía con derecho preguntarse por qué un conjunto de esta índole tenía necesidad de presentar una de las obras sinfónicas más trilladas del repertorio romántico. Pero en cuanto la Academy atacó el «Allegro vivace» inicial, todo escepticismo se desvaneció. La Academy no sólo hizo olvidar que no se trata de una orquesta sinfónica propiamente dicha, sino que también hizo olvidar lo archifrecuentada que es la **Sinfonía Italiana**, introduciendo en la interpretación de la misma una frescura y una espontaneidad de primera audición. En Austria, se sabía que Neville Marriner se había lanzado hacia un gran carrera de director de orquesta en los Estados Unidos de Norteamérica. Ahora, se tiene una prueba fehaciente de su indiscutible capacidad.

«FIDELIO»

Dos de las seis óperas que fueron presentadas este año en Salzburgo fueron producciones nuevas. Una de éstas fue **Fidelio**, de Beethoven, una ópera que aparece con frecuencia en el programa del Festival de Salzburgo, habiendo sido ofrecido ya en el año 1927 bajo la di-

rección de Franz Schalk. En la nómina incluida en el programa de directores que hicieron **Fidelio** en Salzburgo, aparecen nombres tan ilustres como los Richard Strauss, Arturo Toscanini, Clemens Kraus, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan y, por último, Karl Böhm. Tras una pausa de trece años fue otra vez montado **Fidelio**, esta vez bajo la dirección de Lorin Maazel, el nuevo director de la Opera del Estado de Viena, en una versión que si bien presentó algunos problemas, ciertamente no dejó de estar al nivel del prestigioso Festival. El primer problema fue la más que tradicional dirección escénica de Leopold Lindtberg, un veterano director de teatro de ochenta años de edad que con **Fidelio** realizó su primer trabajo operístico en Salzburgo, trabajo realizado con mucha dedicación y con mucho amor, sin dejar de mencionar el evidente respeto a la obra y a su contenido humanitario. Pero

intelectual, es a su vez capaz de grandes arranques emocionales y posee una muy importante cualidad que es la de conferirle gran dignidad a esta música. Y ello es particularmente importante en el caso de **Fidelio**, una obra que se basa esencialmente en esta actitud. La interpretación musical brindada por los solistas sufrió un poco debido a las carencias de la dirección escénica. Es así que el personaje de «Rocco», muy bien cantado por Aege Haugland, no llegó a transmitirnos los conflictos morales que se plantean entre el deber de obediencia y el deber moral de ayuda al prójimo. También existe cierta exageración con «Don Pizarro», quien parece más ser un oficial de la Gestapo que un siniestro e intrigante gobernador. No obstante, y dentro de esa caracterización, resultó electrificante la actuación vocal y escénica de Theo Adam. Tom Krause interpreta a «Don Fernando» como un Ministro que si bien



Una escena de «Fidelio», con Eva Marton, Reiner Goldberg y Tom Krause.

si bien **Fidelio** es una indiscutible obra de arte musical, desde el punto de vista teatral no deja de presentar puntos débiles, y aquí falló un tanto la concepción de Lindtberg, en tanto que no logró ir más allá de la correcta convención teatral, sin atender a la necesidad de renovación —sin caer en falsos modernismos— que tiene una obra de esta índole. Tampoco los decorados de Hans Ulrich Schmückle presentan sorpresa alguna y todo está tal cual uno se lo imagina en un **Fidelio** correcto: el aspecto lúgubre de la prisión, una enorme puerta levadiza en el centro del escenario, estilizados alambres de púa como única concesión a una época más moderna. Todos estos elementos tuvieron, al fin y al cabo, la virtud de no interferir con el maravilloso mundo musical de la partitura de Beethoven.

La obra adquiere, bajo la muy segura batuta de Lorin Maazel, una muy convincente dinámica musical, y si bien es verdad que Maazel es un director que tiene una cierta tendencia a ser frío e

es todo bondad, no parece tener las energías necesarias para hacer respetar sus decisiones. Resulta difícil pensar que un personaje tan blando pueda imponerse frente al prototipo de dureza incorporado por Adam.

El personaje de «Marcelina» halló una muy correcta intérprete vocal en Lilian Watson, a pesar de un volumen vocal no muy grande. Igualmente *pequeña* la voz de Gosta Winbergh un «Jaquino» perfectamente aceptable, con ciertos momentos de gran belleza. Reiner Goldberg comenzó cantando un «Florestán» bastante inseguro, pero rápidamente fue ubicando su voz y realizando una emisión correcta y clara. Con ello llegamos al principal protagonista, el muy difícil papel de «Leonora», que debe convencernos de que es capaz de pasar por hombre a pesar de ser mujer. Habrá que reconocer que Eva Marton realizó una magnífica labor gracias a un excelente y bien empleado material vocal y a una buena disposición escénica. Si bien es cierto que hay varios aspectos de este

Fidelio, que podrán ser mejorados, tampoco ha dejado de ser una producción con evidentes méritos que merece ser mantenida en el programa a fin de ser perfeccionada.

«COSI FAN TUTTE»

Cosi fan tutte es una ópera que pertenece indiscutiblemente a la serie de obras más geniales compuestas por Mozart. Cada uno de sus números es una maravilla musical y bajo este punto de vista no tiene nada que envidiarle a las otras grandes creaciones del género, a pesar de ser de carácter muy diferente o, quizás, justamente creaciones del género, a pesar de ser de carácter muy diferente o, quizás, justamente gracias a ello. Felizmente la nueva producción de **Cosí** estrenada este verano en Salzbur-

sino que se dedica a extraer todos aquellos elementos que se hallan implícitos en el texto y en la partitura sin caer en vicios o simplificaciones rutinarias. Uno de los grandes peligros de **Cosí** se halla en su simetría latente. La acción se reparte entre tres grupos de dos personajes y la tentación de realizar todos los grandes movimientos escénicos de manera simétrica es muy grande, tanto más que los hermosos (casi demasiado) decorados de Mauro Pagano presentan una simetría absoluta. Pero aquí Hampe siempre viene con ideas originales. Así, por ejemplo, no manda a ambas hermanas a despedir a los amados la una junto a la otra, como hubiese sido lógico (ya que los dos hombres parten en la misma nave), sino que deja a una de las hermanas realizar un saludo de despedida en la dirección en que partió la nave, mientras la otra se dirige con su gesto hacia

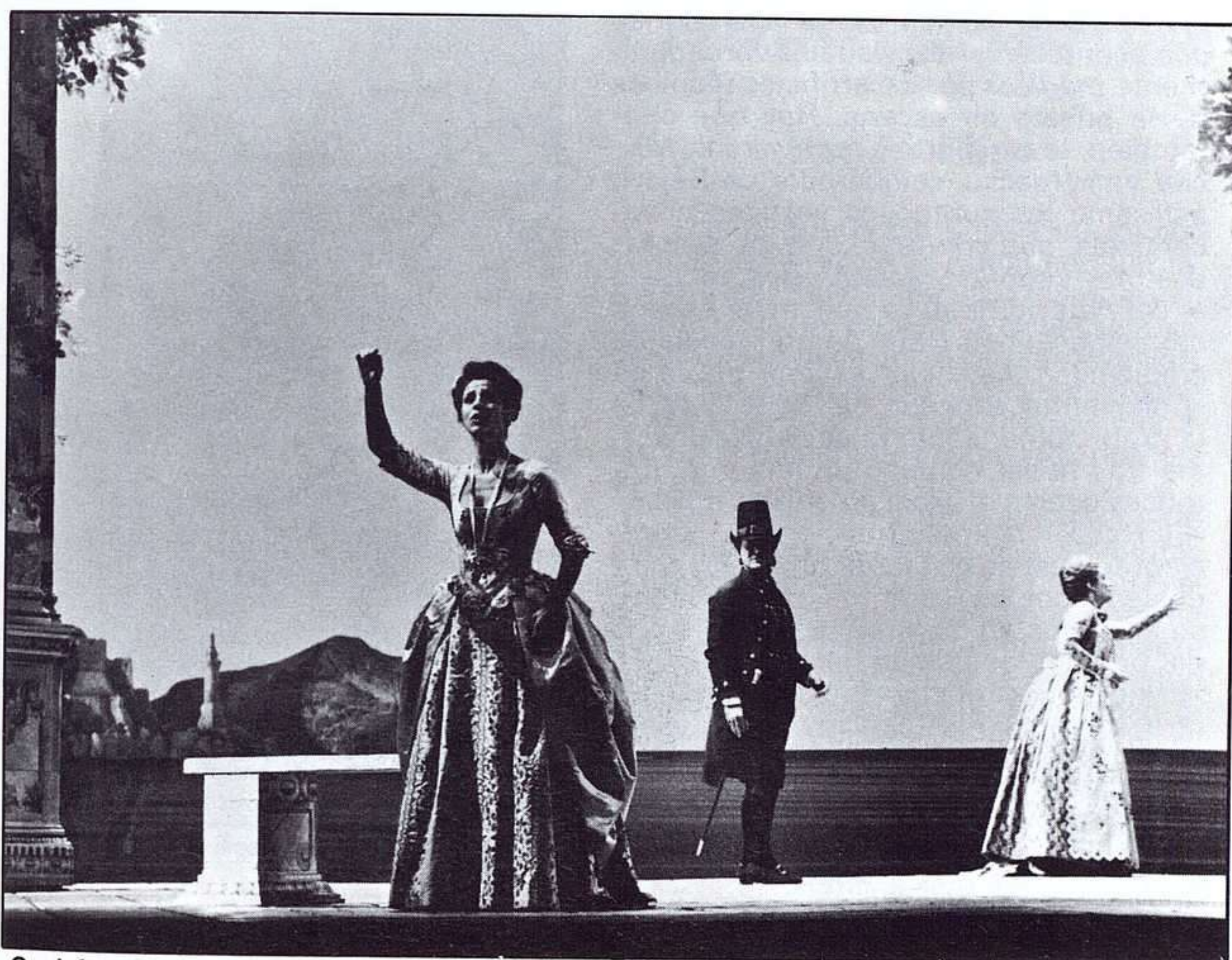
Battle, otra grata sorpresa, nueva aparición, a la altura de las mejores «Despinas» que hemos oído, y, finalmente, José van Dam, un veterano barítono que aportó todo su conocimiento, toda su ciencia, al personaje de «Don Alfonso», catalizador y punto central de toda la comedia.

Con ello llegamos finalmente al director musical de la producción: Riccardo Muti. Para él, este **Cosí** fue una verdadera prueba de fuego; por una parte, porque fue su primera actuación operística en Salzburgo; por otra, porque sobre **Cosí** planeaba la sombra de Karl Böhm, que había creado las últimas dos producciones de **Cosí** en Austria (en el Festival de Salzburgo y en la Opera del Estado de Viena). Pero Muti salió airoso del desafío. Su **Cosí** resulta mucho más meridional que el de Böhm, sus «tempi» más dinámicos, su acción musical más pujante, y si bien el recuerdo de los **Cosí** de Böhm permanecerá imborrable para todos quienes han tenido la suerte de verlos y oírlos, la interpretación de Muti ha alcanzado un nivel que supera toda necesidad de comparación.

Para quienes quieran comprobar la excelencia de este **Cosí** sin tener que desplazarse a Salzburgo hay una buena noticia: la EMI acaba de realizar un registro de la obra con el mismo director y solistas, así como con la muy excelente Orquesta Filarmónica de Viena, cuya actuación fue un muy positivo aporte al éxito de este **Cosí**.

LA ORQUESTA DE FILADELFIA

Resulta muy tentador presentar como apéndice un breve comentario sobre la actuación de la Orquesta de Filadelfia, a pesar de estar fuera de contexto por haber tenido lugar dentro del marco del Verano Musical Vienés y no del Festival de Salzburgo. El lector ya habrá adivinado el nexo con el anterior artículo: Riccardo ha sido nombrado sucesor de Eugene Ormandy al frente de esta orquesta y fue ésta su primera actuación al frente de la misma en Europa, siendo Viena etapa de una amplia gira. A decir verdad, fue esta la primera vez que tuve la oportunidad de oír esta orquesta con otro director que no fuera Eugene Ormandy, quien fue su director estable por más de cuarenta años, habiendo logrado una relación de simbiosis con la orquesta que sólo tiene un paralelo en la orquesta de Leningrado con su maestro estable Eugenio Mravinsky. Para su presentación vienesa Muti eligió un programa de estructura inusual, ya que son pocos los conciertos que se inician con la **Sexta sinfonía** de Chaikovsky, una obra con la cual más bien se acostumbra terminar... Muti presentó una versión decididamente meridional de la «**Patética**», muy pujante y brillante —este último aspecto parece importarle mucho a Muti—, pero bastante distante de a desconsolación en la que situamos esta obra de Chaikovsky. Muti también forzó un poco ciertos tiempos; así, el Allegro «molto vivace» (tercer movimiento) fue abordado al límite de la capacidad de la orquesta, dando lugar a serias imprecisiones en las cuerdas. Fue en la segunda parte cuando la Orquesta de Filadelfia volvió a demostrar su total



«Così fan tutte», de Mozart. Margaret Marshall, José van Dam y Agnes Baltsa.

go le rinde un justo tributo a la obra. Poco importa que el asunto tratado por el libreto de Da Ponte sea sumamente disparatado. El espectador moderno sabrá hacerle concesiones a las absurdas situaciones planteadas, aceptando esta historia sin dificultad, gracias al increíble instinto escénico de W.A. Mozart. Y en esto reside la primera gran virtud de este nuevo **Cosí**: la dirección escénica de Michael Hampe es el producto lógico y orgánico de un profundo, pulcro y detallado estudio, no sólo del libreto sino también de la música de Mozart, de sus inflexiones, repeticiones, ritmos, en fin, de sus estructuras, que corresponden perfectamente al desenlace escénico, porque en la actualidad nadie podrá dudar que Mozart compuso cada nota de sus óperas maduras con el acontecer dramático en mente. Es así que la puesta del señor Hampe no aporta ningún elemento nuevo a la interpretación del texto de **Cosí** ni se preocupa en tratar de extraer elementos que justifiquen la disparatada conducta de las dos hermanas,

el público. Quizás la presencia de «Don Alfonso» en el medio deje entrever una simetría, pero por lo menos no la simetría bilateral del decorado. Otro aspecto escénico muy logrado en este **Cosí** está dado por la iluminación, que siempre logra transmitir una diaphanidad meridional, una sensación de calor mediterráneo.

Otra de las virtudes de esta producción de **Cosí** ha sido la muy acertada elección de solistas. Salvo Margaret Marshall («Fiordiligi»), que evidenció muy pequeños problemas de entonación y concentración, estando apenas un poco por debajo del nivel de sus colegas, todos los demás personajes fueron cantados y actuados por un elenco insuperable: Agnes Baltsa, una «Dorabella» temperamental, de gran belleza y perfección vocal; Francisco Araiza, un «Ferrando» seguro, con muy hermoso timbre; un nuevo tenor mozartiano en marcha, James Morris, un cantante norteamericano desconocido en Austria hasta la fecha, cuyo «Guglielmo» fue intachable; Kathleen

virtuosismo brindando diez movimientos de las «Suites 1 y 2» de **Romeo y Julieta, Op. 64**. Si bien tampoco resulta usual que una orquesta norteamericana se presente con un programa exclusivamente ruso, la elección de la obra resulta lógica si se tiene en cuenta que Muti y la Orquesta acaban de grabar ambas suites en una impecable versión digital bajo el sello EMI Electrola. Si bien el disco respeta el orden original de las suites, encontrándose la primera, **Op. 64b** en la primera cara del disco y la segunda **Op. 64c** en el dorso, Muti presentó una mezcla de las dos en su concierto vienes. Aquí, al fin pudo ser apreciada la perfección técnica de este magnífico conjunto sin que se presentaran accidentes ni limitaciones. Desde las cuerdas hasta la percusión, toda la orquesta funcionó como una perfecta maquinaria de precisión, logrando no obstante una interpretación cálida, en la que fueron perfilando los sobresalientes solistas de viento de la orquesta, sobre todo la flauta, el oboe y la trompeta.

Para Muti esta presentación fue una buena oportunidad para mostrarle al público austríaco que también en el campo de la música sinfónica ha alcanzado un nivel que fácilmente permite situarlo entre los grandes directores de orquesta de la actualidad.

**BRUSELAS
(BELGICA)**

«LA CENICIENTA» DE MASSENET

Por Nicolas Koch-Martin

Jules Massenet, el músico francés muerto en 1912 conoció la gloria mundial por sus veintiseis óperas de las que, al menos diez, se pueden considerar obras de arte. El cuento de hadas **La Cenicienta**, de Perrault, que la compañía de ópera de «La Monnaie» ha representado en Bruselas y en Lieja tuvo un gran éxito de público. Aunque musicalmente **La Cenicienta** no puede compararse con **Manon** o **Werther**, su música es, sin embargo, muy emocionante. Massenet ha querido que fuera decididamente simple, como es esta maravillosa historia para niños... y adultos.

La interpretación fue muy homogénea ya que los siete solistas fueron es-

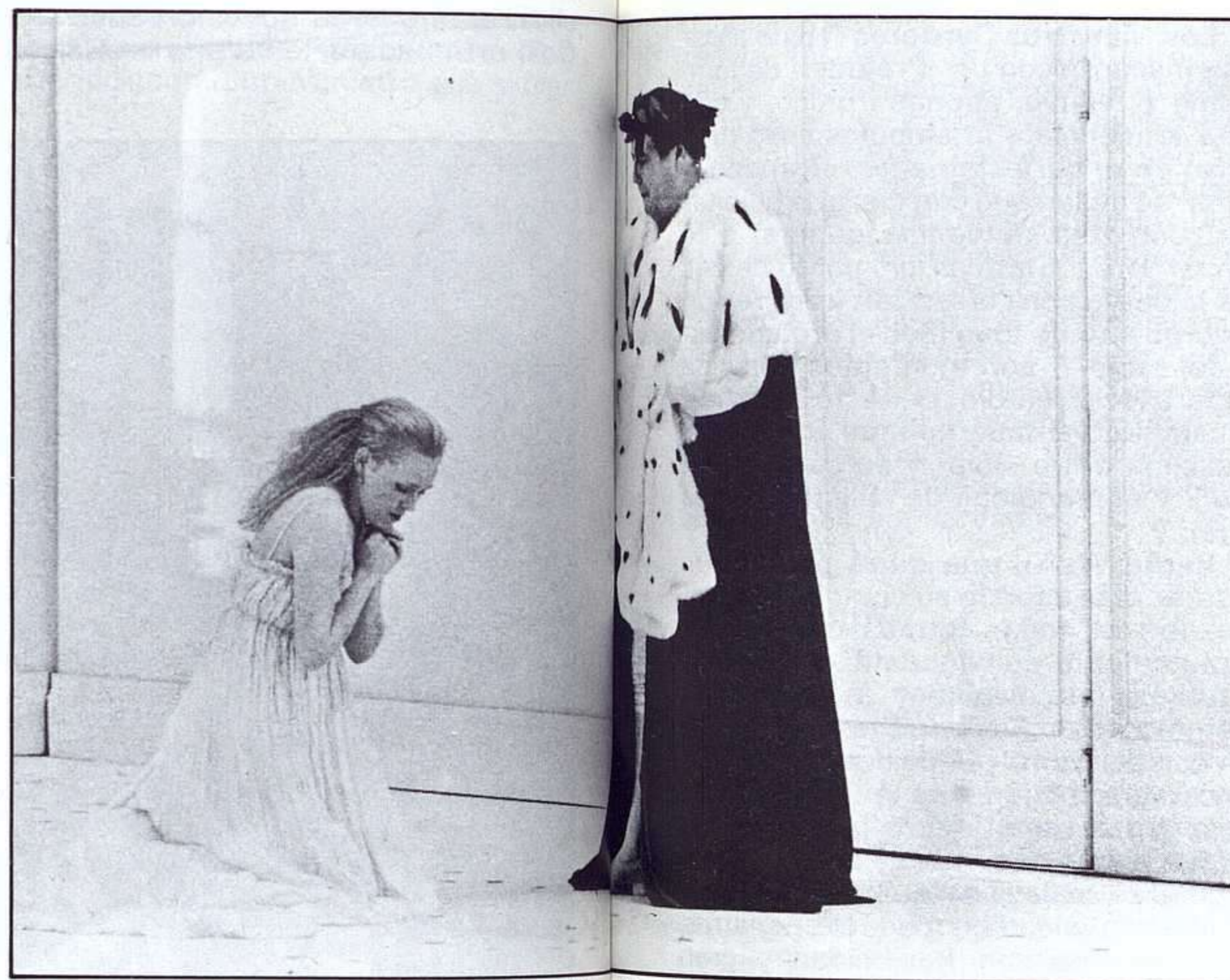
cogidos por su rigurosa dicción francesa. «Cenicienta» fue encarnada por la soprano americana Frederica von Stade, voz ligera, temperamental en la desgracia y, de pronto, explosiva y lírica ante el amor. Su buena dicción le valió la comprensión del texto por los espectadores. El papel del padre, «Pandolfo», que quiere a «Cenicienta» (hija de su primera mujer) y la protege contra la injusticia, fue cantado e interpretado con maestría por el barítono-bajo belga Jules Bastin; su canto es natural y emocionante y su enorme voz se alza contra la maldad, consolando, en cada escena, a su hija mayor. Los tres dúos de «Cenicienta» y «Pandolfo», son quizás las escenas más emocionantes. La soprano lírica sueca Britt-Marie Aruhn se reveló, ya en su primer solo, como una cantante de primera fila; ella fue «El Hada», que se apiada de «Cenicienta» y la lleva al Baile Real donde se enamora del «Príncipe Encantador». Britt-Marie Aruhn tiene una voz de un brillo y una justeza poco común y sus apariciones son acontecimientos visuales verdaderamente *mágicos* por los artificios técnicos de la puesta en escena. Hay que citar también, la coreografía *fantástica* de Micha van Hoecke, colaborador de Béjart, así como los suntuosos vestidos novecentistas, que contrasta con los decorados muy simples y *económicos*, incluido el del Palacio Real. La puesta en escena del belga Gilbert Deflo es un modelo de credibilidad. La mejor escena fue la de «Cenicienta» excluida del baile, junto a la gran chimenea llena de ceniza. Duerme tras haber cantado un lamento. Entonces ocurre el prodigio: la aparición de «El Hada», la transformación de «Cenicienta», vestida con larga túnica blanca y diadema por los «espíritus» de «El Hada», su aparición en pleno baile, ante el trono del príncipe que se enamora de ella. El «Príncipe Encantador» fue encarnado por otra soprano, Ann Murray, irlandesa y Jocelyne Taillon (contralto francesa) caracterizó a una autoritaria y detestable «Condesa». Las tres horas y media de la ópera, hay que decirlo, están destinados más a adultos que a niños.



Jules Bastin en «Pandolfo» y Frederica von Stade en «Cenicienta».

«LA CLEMENCIA DE TITO»

Esta obra de Mozart es la penúltima de sus catorce óperas. Fue estrenada con gran éxito en la Opera Nacional de Praga en septiembre de 1791. Veinte días después de este estreno, Viena conoció la maravillosa **Flauta Mágica** y dos meses más tarde Mozart murió a los treinta y seis años. En «La Monnaie» nunca se había representado este espectáculo, y los espectadores hemos tenido ocasión de descubrir una espléndi-



«La Clemencia de Tito». El Emperador: «Tito Vespasiano», la hermana de «Sextus».

da obra de arte. **La Clemencia** tuvo musicalmente ante sí una sala entusiasmada por la calidad de las voces, la limpidez armoniosa y la tensión dramática. La **clemencia** es una obra única por sus silencios; paradas elocuentes y reveladoras de angustia. La «Obertura» es una de las más bellas de Mozart, fluida, grave y solemne, interrumpida tres veces por largos silencios. El inmenso decorado rectangular era absolutamente blanco y sin ventanas, espacio cerrado donde transcurre una tragedia. El decorado y la escenografía son del gran Karl-Ernst Hartmann: el Palacio del emperador «Tito» se transforma en el segundo acto en el Capitolio de Roma.

Una vez más, Mortier ha reunido voces de gran calidad, «Tito Vespasiano» estuvo encarnado por el brillante tenor inglés Stuart Burroughs, del Covent Garden de Londres, su voz es de una pureza vibrante y potente. Es de destacar el largo dúo entre «Tito» y «Sextus», papel cantado por la espléndida soprano argentina Alicia Nafé, una gran cantante y actriz, como lo es igualmente Christiane Eda-Pierre, cantante nacida en La Martinica. La también soprano francesa Christine Basbaux, en el papel de «Servil-

lia» tuvo excelente calidad. El siguiente papel protagonista fue cantado con plasticidad por el barítono belga Jules Bastin, que representó al «Prefecto Público».

Una docena de veces el público interrumpió la representación con aplausos. El decorado único, pero transformable, primero Palacio imperial y más tarde Capitolio romano, contribuyó, en gran parte, al éxito total de la obra. Al final del segundo acto «Tito» decide la condena a muerte de su amigo «Sextus», en ese momento actúa el coro formado por cincuenta cantantes con vestidos y cabellos blancos, pero con la cara negra.

La ejecución musical, fue establecida por el director francés Sylvain Cambreling (que en ciertos momentos tocó, también, el clave) fue una maravilla. El



FESTIVAL PABLO CASALS

Por F. Miró

Desde que Pablo Casals inició, con la conmemoración del Segundo Centenario de la muerte de J.S. Bach, el primer Festival de Prades, después seguido de otros dirigidos por el maestro catalán, siguen sucediéndose estas manifestaciones, que pueden decirse excepcionales, en la villa donde el gran violoncelista se refugió en su exilio.

Después de su desaparición, y según sus deseos expresados en tantas ocasiones, la «Assotiation d'Amis du Festival», sigue organizando los que hoy en día continúan dando una nota altamente cultural en la región, a la que acuden millares de personas que reconocen la importancia y el prestigio que les diera Pablo Casals en 1950, y a la cual han colaborado, y siguen colaborando, artistas de fama universal, procedentes de todas latitudes.

En este año 1982 tuvo lugar, en la «Abacial de San Miguel de Cuixá»: el XXXI de estos Festivales. El primer concierto tuvo lugar el 27 de julio y consistió en un recital de piano por Aldo Ciccolini, en el que prodigó su dominio del instrumento.



El Cuarteto Alegri interpretó obras de Haydn, Ravel y Beethoven.

El segundo concierto, del 28 de julio, fue confiado al Ensemble Instrumental de Grenoble, bajo la dirección de Estephane Cardon. Concierto admirable: uno de los mejores que fueron escuchados. Comenzó con el **Concierto para trompeta** de Bellini, con Bernard Soustrot como solista, al que siguió la **Segunda Suite en Si menor**, de J.S. Bach y, luego, el **Segundo Concierto de Brandeburgo en Fa mayor** de J.S. Bach. El «Andante», por el trío de violín, flauta y oboe fue magnífico. Como final hubo el **Concierto para cuerdas** de A. Ginastera, donde encontramos por primera vez un solo de contrabajo; un «Scherzo» fantástico y muy original; un «Adagio» angustioso, bellísimo por los sonidos de las violas; para terminar con un «Finale» furioso apoteósico. El público aplaudió largo rato antes de obtener un «bis» que fue el «Lento» de un **Divertimento**, de Bartók.

En el tercer concierto del 3 de agosto; el Cuarteto Alegri, cuyos componentes son ingleses. Toman el nombre de Gregorio Allegri, (1582-1652) el primer compositor conocido que compuso para cuarteto de cuerdas.

El Cuarteto Alegri ejecutó el **Cuarteto Opus 76, núm. 4**, de J. Haydn, con gran energía y belleza sonora. Siguió el **Cuarteto en Fa mayor** de M. Ravel. El concierto terminó con el **Cuarteto núm. 15, Opus 132** de Beethoven, con aspectos vivos y variados, y contrastes que solo pudo imaginar el autor de la **Novena Sinfonía**.

En el concierto del 5 de agosto, el violoncellista Leonard Rose con la colaboración del pianista Andrew Wolf, interpretaron, sucesivamente, la **Suite núm. 3 en Do mayor, BWV 1009**, de J.S. Bach para violoncelo solo; la **Sonata en Re menor para violoncelo y piano**, de Claude Debussy, terminando con la **Sonata núm. 2 en Fa mayor para violoncelo y piano**, de J. Brahms.

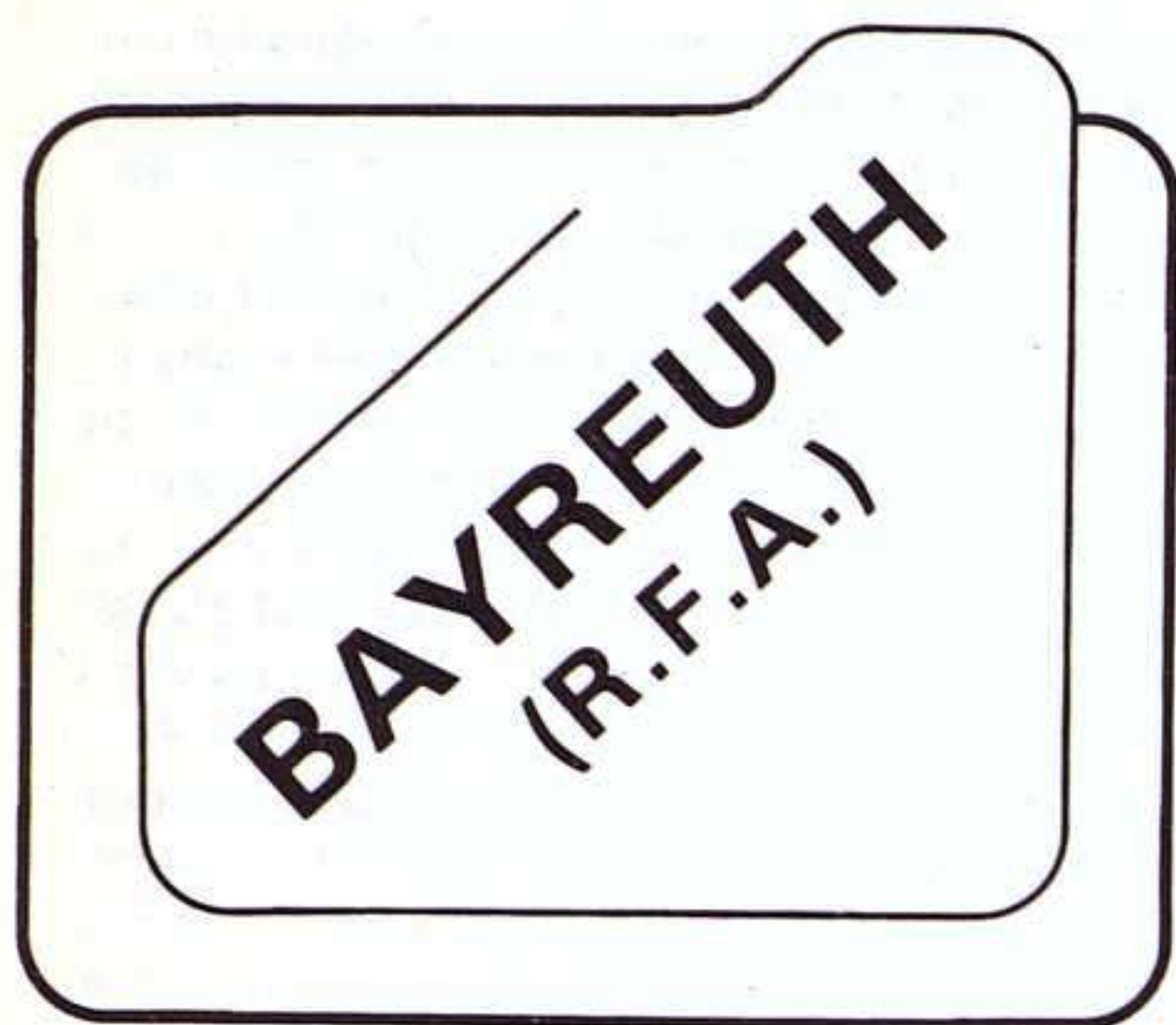
El séptimo concierto de este Festival fue memorable. En el programa: obras de Mozart. Intérpretes: La Orquesta de Cámara «Franz Liszt» de Budapest, dirigida por Henryk Szeryng, que actuó de solista. Primer violín: Janos Rolla.

La orquesta (en la que figuran muchos jóvenes) fue sorprendente por la riqueza de los sonidos, y el contraste con la melodía del violín del solista Szeryng, por ejemplo: en el **Adagio en Mi mayor K. 261**, o en el **Allegretto Grazioso**, con una melodía maravillosa, nacida del violín del solista, quién, durante todo el concierto, unía espléndidamente la delicadez de su interpretación al conjunto; dando la impresión que escuchábamos algo milagroso.

El público, fascinado, aplaudió como raras veces vimos en la época de Pablo Casals. Sólo hay que decir que en este concierto: los músicos tuvieron que conceder cuatro propinas.

En el octavo concierto, la misma orquesta actuó con el violoncellista Leonard Rose en un programa con obras de Haydn, Vivaldi, B. Marcello, F. Mendelssohn y L. Leo.

El décimo y último concierto, de este Festival «Pablo Casals», fue confiado al conjunto I Solisti Aquilani. Fue un concierto muy variado, y de gran calidad, como lo habría deseado el fundador de estos Festivales.



IMPRESIONES DE UN PRIMERIZO

Por Angel Carrascosa

Asistir por primera vez a la serie de representaciones de una temporada del Festival de Bayreuth es una experiencia apasionante e inolvidable, incluso para un *no específicamente wagneriano*, es decir, para un amante de la música que admira a Wagner como pueda admirar a Haendel, a Verdi o a Brahms, pero no más, ni mucho menos que dedica las tres cuartas partes de su tiempo de escuchar música al autor de **El Anillo del Nibelungo** —cuando no las cuatro, que también los hay—. Hago esta precisión porque la mayoría del público asistente sí que es específicamente wagneriano.

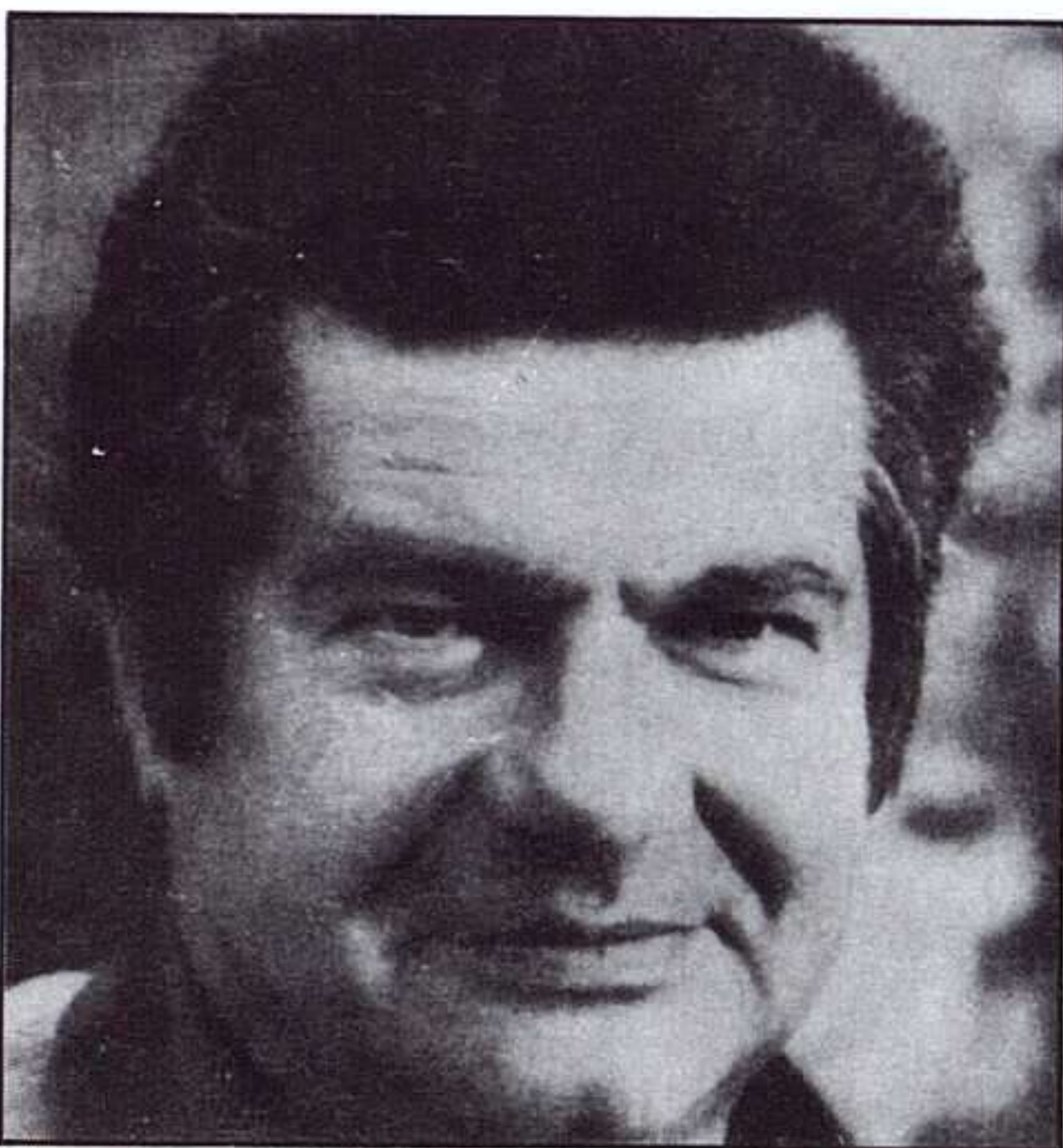
La primera impresión la produce el Teatro, estrictamente pensado para los dramas wagnerianos, y que sigue siendo para algunos de los asistentes algo así como un santuario al que se acude en peregrinación, que desde dos o tres minutos se halla repleto y en total silencio.

Escuchar el prelude de la primera ópera a la que se asiste con ese silencio activo y casi religioso, envuelto en la espesa oscuridad de la que sólo emerge el telón gris tenuemente iluminado, tiene algo de magia a la que no es posible sustraerse.

Quien, como el que escribe estas líneas, ha escuchado en su tocadiscos cien veces más Wagner del que ha podido presenciar en directo en condiciones al menos notables, puede dejarse con facilidad obnubilar por todas las primeras representaciones a que asiste en Bayreuth y llegar a minimizarse su sentido crítico ante espectáculos tan envolventes. Yo creo haber logrado superar ese estado —por otro lado, no desdeñable— a los pocos minutos de comenzar el primer título, **Los Maestros Cantores**, y poner en juego mis mecanismos de crítica, sin perder nunca mi capacidad de disfrute ante lo infrecuente de la calidad general de lo visto y oído (con dos extremos, que explicaré a continuación: entusiasmo en un título —**Tristán**— e irritación en otro —**Holandés**—).

Porque las posibilidades del escenario son asombrosas, y porque la Orquesta es admirable (por cierto, su primer concertino es el español Angel J. García,

de la Filarmónica de Munich) y el Coro, preparado por Norbert Balatsch, sensacional. Ahora bien, sobre estos presupuestos, es preciso reconocer, a modo de impresión global, que un Festival tan prestigioso y ambicioso como el de Bayreuth, depositario directo de la herencia de Richard Wagner, parece haber perdido desde la desaparición del genial Wieland Wagner, renovador como director artístico y como escenógrafo, una orientación definida y coherente de sus planteamientos artísticos en lo escénico y en lo musical. Desde fuera, y sin conocer los entresijos del Festival, parece lógico pensar que Wolfgang Wagner, el otro nieto, escenógrafo sólido pero conservador y desprovisto de toda la altura de miras deseable, acosado tal vez por los wagnerianos tradicionalistas y revolucionarios, trata de contentar a ambos bandos concediéndoles a unos y a otros parte de los títulos, pero sin un claro sentido armonizador. De ello se deriva que en una temporada como ésta nos encontremos con puestas en escena correctamente tradicionales y sin imaginación (**Maestros**), discretamente renovadoras y muy bellas (**Lohengrin**), geniales (**Tristán**) o *progres* pero incoherentes (**Holandés**). Esto en lo que atañe a lo visual.



Jean Pierre Ponelle, escenógrafo de «Tristán e Isolda».

Y en lo musical, otro tanto, pues resulta difícilmente comprensible desde fuera que varios de los más grandes directores wagnerianos no hayan asistido en los últimos años a Bayreuth, así como que intervengan algunos de muy dudosa capacidad (Woldemar Nelsson en **Lohengrin**). Han actuado, en cambio, este año dos primerizos en Wagner que, más o menos inesperadamente, han dado la talla (Barenboim y Levine), al lado del asiduo Horst Stein, seguro y buen conocedor de Wagner alejado de toda genialidad.

También llama la atención el demasiado variable nivel de las voces: junto a algunos grandes cantantes en plenitud (Bernd Weikl, Hermann Prey, Johanna Meier, René Kollo, Hanna Schwarz, etc.) u otros al menos de nombre importante (Peter Hofmann, Siegfried Jerusalem, Gwyneth Jones, Leonie Rysanek...), actúan en papeles básicos otros bastante deficientes (Karan Armstrong, Hermann Becht, Siegfried Vogel...) que hacen deslucir las representaciones en que toman parte. Es cierta la carencia de determina-

das voces wagnerianas (las agudas dramáticas: sopranos y tenores), pero, con todo, otros teatros cuentan frecuentemente con cantantes mucho más solventes.

El año próximo, centenario de la muerte de Wagner, puede que mejoren las cosas, pues uno de los dos más prestigiosos directores wagnerianos (y en general) vivos, Sir Georg Solti, irá a Bayreuth por primera vez, para abordar una nueva producción de la **Tetralogía**. Y como continúan Barenboim (**Tristán**), Stein (**Maestros**) y Levine (**Parsifal**), puede que el nivel sea en todos los casos muy elevado.

«LOS MAESTROS CANTORES»

Los Maestros Cantores (18 de agosto) se iniciaron con un «Preludio» de tono amable y festivo, apenas irónico, y con cierta tendencia a lo ampuloso. No todo estuvo en él perfectamente hilvanado, y el final se desarrolló con cierta precipitación. Con una tendencia general a lo marcial, Horst Stein dirigió por lo demás toda la ópera con corrección y discreción —la orquesta no tuvo todo el protagonismo deseable—, con momentos faltos de hondura (el «Preludio» del Acto 3) y otros, en cambio, verdaderamente inspirados (la escena entre «Eva» y su padre en el Acto 2 y el monólogo de «Sachs» que le sigue).

Bernd Weikl, que quizá pueda aún madurar más a fondo su complejo personaje, fue de todas formas un «Sachs» absolutamente convincente: más que a la sutileza psicológica y a la acusada amargura de un Fischer-Dieskau (grabación con Jochum), puede que se acerque a la caracterización más optimista de un Adam (con Karajan). Vocalmente, posee la materia prima idónea de barítono grave, de gran belleza en su color oscuro y pastoso e igualdad en todos los registros, y que domina con flexibilidad y gran sentido musical.

Hermann Prey, cantante riguroso y actor consumado, hizo probablemente el «Beckmesser» más interesante y logrado que haya escuchado hasta ahora. En la escena del Acto 3 en que entra en el gabinete de «Sachs», *escenificó* la música del fragmento orquestal de modo genial: ennoblece al personaje al presentarlo atormentado y obsesionado por la canción que ha de cantar para conseguir a «Eva». Una dimensión de «Beckmesser» en la que el compositor tal vez no pensara —Wagner se ensaña con él, prueba, se ha dicho, de su escaso sentido del humor—, pero que no deja de ser una aportación de sumo interés.

Siegfried Jerusalem, voz de tenor ideal para «Walther» (más lírica que la de casi todos los héroes wagnerianos) se mostró sumamente cansado, respirando con demasiada frecuencia, y llevó la canción del premio a toda velocidad, lo que no le bastó para resolver los agudos, que emitió abiertos y a veces calados. Como actor, es absolutamente inexpresivo.

La voz de la soprano Mari Anne Haggander es demasiado corpulenta para «Eva», que requiere más delicadeza y maleabilidad: tardó en calentar la voz, a la que faltó proyección casi hasta el final. Magnífico, sin embargo, por ejemplo su agudo del quinteto (Acto 3).

Graham Clark perfiló un correcto David: voz de tenor lírico-ligero poco ágil y de timbre no muy agradable en el centro y el grave, se afirma e ilumina en los agudos. Muy pobre en el grave la voz de Manfred Schenk, que cantó con dignidad y buena línea el papel de «Pogner», de tan extensa tesitura como otros bajos de Wagner. Jef Vermeersch, en decadencia vocal, dibujó un «Kothner» en exceso cómico. Muy bella y bien utilizada la voz de la mezzosoprano Marga Schiml («Magdalena»). Y correctos, con ciertos altibajos, el resto de los cantantes.

La escenificación de Wolfgang Wagner es tradicional, germánica, cuidada en los detalles, con decorados muy bien diseñados y realizados, pero poco imaginativa y un poco relamida en algunos detalles. La movilidad en escena era excesiva, forzada a ratos. Los aprendices son en exceso gamberros, y llegan casi a subirse a las barbas de los maestros cuando «Walther» canta por primera vez ante éstos. Y al final, presidiendo la escena un árbol gigantesco (el renacer del arte alemán, supongo), «Walther» cede su corona de vencedor a «Sachs», éste renuncia a aceptarla, la destina al estandarte de los maestros cantores, y hace las paces con «Beckmesser», que, como un chico travieso arrepentido, retorna al seno de los maestros. Final *feliz* muy discutible, pero que hizo las delicias del público más conservador.

«LOHENGRIN»

Desde el comienzo del «Preludio» del *Lohengrin* del día 19 se apreció que Woldemar Nelsson es un director de escaso sentido musical y ni siquiera muy seguro técnicamente. En general, *leyó* la partitura con rapidez, matizando muy escasamente, sin apenas sentido dramático ni poético y sin controlar con firmeza los elementos instrumentales, vocales y corales (bastantes desajustes en el coro). El «Preludio» inicial fue todo un ejemplo de lo dicho, con ondulaciones dinámicas incomprensibles, fraseando sin respiración y ligando inoportunamente las largas notas de los arcos.

Por el contrario, Götz Friedrich fue un escenógrafo con imaginación y dominio, que sacó de escena al proscenio a «Eva» (ya antes de terminar el «Preludio»), a «Ortrud» y a «Friedrich» en los momentos en que son marginados o proscritos: una idea que encuentro muy acertada. A base de elementos geométricos, consigue escenas de gran plasticidad y obtiene de la iluminación notables efectos (poco afortunado me pareció, en cambio, el decorado de la escena en la cámara nupcial). Al caer al final «Elsa» a tierra, caen tras ella muchas mujeres y se inclinan las lanzas de muchos soldados: una imagen tan bella como sencilla.

Desigualdades en el capítulo vocal: la soprano Karan Armstrong («Elsa») mostró en plena juventud una voz, que debió ser hermosa, destrozada: cascada, tremolante, multicolor, llena de sonidos fijos, incapaz de apianar y con agudos que llegaban a ser puros gritos.

«Ortrud» fue encarnada también por una soprano de color lírico, pero potente: Elisabeth Connell (difícilmente una «mezzo», la voz indicada, puede alcanzar la



Karan Armstrong.

altísima tesitura exigida por su parte), que mostró un gran talento escénico y que dominó graves y agudos, confiriendo al personaje su perfidia y fiereza: estuvo admirable en todo el Acto 2, pero desprovista de toda la fuerza y envergadura requeridas al final de la ópera.

Peter Hofmann puede ser descrito como *el menos malo* de los jóvenes tenores wagnerianos: su voz es robusta más que hermosa, y da la impresión de no estar siempre bien colocada, pues resuena con proyección sólo a veces; tan sólo de vez en cuando los agudos están bien e intensamente timbrados, pero en estas ocasiones es una maravilla. Como cantante es musical, pero limitado en recursos dinámicos (apiana con dificultad y desigualdades).

Leif Roar («Friedrich») es más actor que cantante: voz grande de barítono lírico no bella, pero de la que obtiene buen partido músico-escénico más que exclusivamente sonoro. Siegfried Vogel, muy disminuido ya por arriba y abajo, apenas pudo mostrar su musicalidad, abrumado por las dificultades de la tesitura extrema del «Rey Enrique», que precisa un bajo profundo con agudos muy elevados. El *lujo* de la noche fue el «Heraldo» de Bernd Weikl, que sin embargo apareció algo cansado (probablemente del «Sachs» del día anterior).

LA CIMA DEL FESTIVAL

Tristán e Isolda ha sido, con mucho, la cima del Festival, gracias a una feliz conjunción entre lo musical y lo escénico, aspectos entre los que ha sido palpable un estrecho entendimiento. Visualmente, ha sido una producción de una belleza pasmosa, desde que tras el «Preludio» aparece la cubierta del barco en madera cuya proa se eleva a modo de árbol, pasando por un Segundo acto verdaderamente mágico en que de nuevo un árbol enorme y frondoso que cambia cien veces de aspecto por obra de una iluminación cuyas posibilidades parecen infinitas en la imaginación inagotablemente poética de Jean-Pierre Ponnelle. En el Tercer acto aparece una vez más un árbol seco y como calcinado, sobre unas rocas —con cierta forma de cetáceo— junto a la playa. Plásticamente, una obra de arte, que me ha hecho pensar a veces en estampas de Ingmar Bergman. Discu-

tible el final, en que «Tristán» aparentemente no muere, pero es recogido por «Isolda» (durante su «Ich bin's, ich bin's», que precede a la «Muerte de amor» de ésta) en actitud de la «Piedad» (Cristo en brazos de su Madre), con las sombras agigantadas de los que luchan proyectadas al fondo. «Tristán» recibe en su imaginación la compasión que espera y necesita de «Isolda» (compasión en el sentido etimológico de «padecer con»).

Discutible, pero, sin duda, interesante y aportando nuevas ideas cargadas de sentido. Algunos detalles muy logrados: «Isolda» hace saber a «Tristán» (Acto 1) que le ha reconocido, al mostrarle que el fragmento que falta a su espada lo lleva ella en un collar: él se convence así de que la que le salvara la vida va ahora a arrebatársela. O el descubrimiento de que el efecto del filtro ha sido el amor mutuo mirándose en el fondo del cáliz-espejo en que lo han bebido, o la fuente en que se miran y reflejan en el Acto 2.

La ternura y la dulzura entrañables (jamás blandas) afloran insistentemente a lo largo de la ópera, en lo musical y en lo escénico: así en los tonos inusualmente conmovedores de «Isolda», menos altiva y segura de sí misma, más dubitativa y en definitiva humana que de costumbre; también en la especial fidelidad inquebrantable con tintes de devoción amorosa de «Brangania» y «Kurvenal» hacia sus respectivos amos, e incluso la actitud compasiva pero impotente del pastor hacia el sufriente «Tristán». Un *Tristán*, en suma, singularmente *humanizado*.

Como en *Lohengrin*, pero al contrario, desde el comienzo del «Preludio» de *Tristán* la dirección se evidenció excepcional; a modo de factor constante, un hecho que llama poderosamente la atención: Barenboim *vive Tristán* con una convicción absoluta, es un drama que a todas luces le envuelve, le conmueve y le fascina, y esos sentimientos los transmite irresistiblemente al auditorio, que no puede sustraerse a la magia de esta música, la más genial y sincera de su autor.

Continúa habiendo personas que niegan al pianista Daniel Barenboim (que, por cierto, cuatro días después tocó en Lucerna las *Sonatas* de Beethoven núms. 27, 28 y 29, ésta última de modo memorable) toda capacidad como director de orquesta (ya que no como músico), lo que a estas alturas resulta verdaderamente chocante. Basta escucharle *Tristán* para que este modo de juzgarle mueva a sonreír... Su capacidad para subir paulatinamente hasta la cima del «climax» en el «Preludio», el enorme significado que sabe prestar al momento en que «Tristán» aparece ante «Isolda» llamado por ésta o en el que ambos descubren su recíproco amor; cuando «Brangania» advierte a los amantes en su dúo del Acto 2 (momento en que la orquesta alcanzó una sublime belleza sonora), o tras la contestación de «Tristán» al «Rey» (final del Acto 2); la paroxística tensión que logra durante la embriaguez amorosa hasta el último compás del Primer acto; el protagonismo psicológico que constantemente confiere a la orquesta, o el sonido extremadamente rico en matices tímbricos y expresivos que obtiene de ella... denotan, además de una musicalidad y una inteligencia innegables,

una *técnica* magistral. Entiendo por técnica algo así como la capacidad para conseguir de una orquesta los efectos sonoros y expresivos deseados por la mente rectora. Pues técnica no es sólo la posibilidad de obtención de virtuosismo en cualquiera de sus formas —el de un Maazel, el de un Celibidache: lo que ocurre es que en estos casos se nota más—, sino, por ejemplo, lograr que la orquesta comunique al oyente intensamente lo pretendido por el director-intérprete, es decir, que la orquesta sea en sus manos un *vehículo de comunicación*. Según esto, Barenboim está en posesión de una técnica magistral: otro aspecto será determinar en qué medida se debe a un trabajo minucioso con la orquesta o a un poder de sugestión sobre sus músicos.

También ha sido **Tristán** la producción más completa en cuanto a los cantantes: en una época de gran escasez de sopranos dramáticas wagnerianas, conforta encontrarse a una nada joven pero recientemente descubierta Johanna Meier, voz poderosa, bella y segurísima en el agudo —algo débil, en cambio, en el grave, no recurriendo al registro de pecho— y que además canta y actúa con infrecuente inteligencia y sensibilidad. Más acusada aún es la carencia de tenores wagnerianos, y por ello satisface asimismo reencontrar a un René Kollo (que se alternaba con Spass Wenkoff) recuperado de su largo bache y con una voz más consistente y más calida y oscuramente timbrada que antes, que, por encima de algunos defectos vocales y de un comprensible cierto cansancio en un papel tan agotador, encarna a «Tristán» con una veracidad y fuerza expresiva en las que seguramente nadie del último cuarto de siglo le ha superado.

Hanna Schwarz, una de las materias primas de mezzosoprano más llenas y hermosas de la actualidad, así como una de las cantantes más finas de su cuerda, confirió una altura inusual a «Brangania», pero también acusó dificultad en las largas notas altas que ha de mantener durante el dúo de los amantes en el Segundo acto.

Matti Salminen, bajo pétreo de voz algo bronca pero impresionante, y de muy bella línea, cantó un «Rey Marke» lleno de nobleza y dignidad, manteniendo asombrosamente casi en todo momento su color original en las elevadas notas de su monólogo.

Muy correctos, finalmente, el timonel de Martin Egel, Robert Schunk como «Melot» y Helmuth Pampuch como pastor. Pero para que no todo fuera excelente, el «Kurvenal» de Hermann Becht, dotado probablemente de una gran materia baritonal, fue musicalmente tosco e incontrolado, así como esforzadísimo en su emisión, cuando no además desafinado: el único elemento desentonado en una representación —la del 20 de agosto, al menos— memorable.

UN DESIGUAL «HOLANDES ERRANTE»

Musicalmente, **El Holandés errante** (21 de agosto) fue una interpretación alí-corta, teniendo en cuenta los elementos con que contó: tras una «Obertura» nerviosa y tensa, que comenzó con gran

pulso, el discurso orquestal decayó, participando apenas en el drama; tuvo, no obstante, desigualdades: ostensibles desajustes en el coro que sigue a la balada de «Senta», y, sin embargo, un momento espléndido cuando ésta queda sola tras su tenso dúo con «Erik». Peter Schneider, para mí desconocido pese a no ser ya joven, me ha dado la impresión, en suma, de ser un director no desprovisto de cualidades, pero desigual e inmaduro, sobre todo como intérprete.



El barítono Simón Estes.

Simon Estes es un barítono grave de voz imponente en el centro y en el agudo, pero algo insuficiente abajo para la temible tesitura del «Holandés». Sin embargo, no da toda la talla de la psicología del atormentado personaje, que precisa como pocos una combinación de voz e inteligencia infrecuentes.

Las dificultades de Matti Salminen como «Daland» se apreciaron, sin embargo, en las notas anormalmente altas a que Wagner somete incesantemente a este papel de bajo. Supongo que azuzado por el responsable de la escena, compuso un personaje en exceso materialista y zafio.

La veterana Gwyneth Jones intervino sustituyendo a la anunciada Lisbeth Balslev, al parecer, en avanzado estado de gestación. La soprano británica se encontraba algo recuperada con respecto a sus peores rachas, mostrando atisbos de la excepcional belleza sonora de sus primeros años, pero aún así, su «piano» aparecía incoloro e inseguro, y sus agudos más altos (al final de su dúo con el «Holandés»), totalmente gritados (los difíciles ataques de la balada, no tan agudos, sonaron bien y con consistencia). Su encarnación de «Senta» fue muy musical, rica y sugestiva.

Hermosa y perfectamente proyectada la voz de tenor lírico ancho de Robert Schunk («Erik»), con la única deficiencia de escasa agilidad, al que posiblemente veremos más adelante en papeles de mayor envergadura. Muy bien asimismo el tenor lírico David Kuebler como timonel. La «mezzo» Anny Schlemm («Mary»), finalmente, perfiló muy bien el carácter de vieja irascible que no comprende a «Senta», pero su voz se halla en plena decadencia.

Con todo respeto debo, sin embargo, confesar que la escenificación de Harry Kupfer me pareció la de un *progre* con

las connotaciones negativas del término: es decir, iconoclasta *porque sí*, pero sin fundamento, incoherente; tal vez con determinados aciertos, pero desprovista de sentido unitario y transformando algunos episodios de la acción (los coros de marineros del Acto 3, por ejemplo) de modo absurdo y que no cuadra de ningún modo con lo expresado por el texto. Plásticamente, además, resultó a veces cursi y siempre sin garra ni belleza alguna (aun entendiendo belleza en el sentido más abierto posible). Y muy pobre la luminotecnia, que jugaba hasta la saciedad con enfocar a los cantantes. Entiendo, por ello, que si el público conservador no manifestó discrepancias actuó así para no ser tildado de anticuado.

CANSANCIO EN «PARSIFAL»

Debo decir que **Parsifal** ha sido la única obra de la serie que me ha pesado, y me temo que no ha sido la causa un posible cansancio tras las cuatro representaciones anteriores en cinco días, ni, desde luego, porque la interpretación fuese aburrida (que no lo fue), sino porque **Parsifal**, llena de una música todo lo maravillosa que se quiera (que lo es, sin duda, sobre todo en determinados episodios), no es una ópera ni un drama musical, sino cualquier otra cosa demasiado extraña a los moldes existentes. Aun comparada con cualquier otro título wagneriano, es excesivamente morosa y escasa en acción, y demasiado extensa en sus narraciones y pródiga en sus meditaciones. Por otro lado, personalmente me interesa mucho menos que en las restantes obras de Wagner todo lo que les ocurre a sus personajes (y presumo que otro tanto les sucede a muchos amantes de la música no expresamente wagnerianos). Otro asunto un tanto molesto para mí es la especial *devoción* que rodea todavía hoy a las representaciones de **Parsifal**: un joven, sentado junto a mí, se inclinaba hacia adelante y ocultaba el rostro entre sus manos durante las apariciones en escena del grial. Los aplausos de los no *enterados* al final del *religioso* Primer acto fueron acallados con cierta indignación por los wagnerianos *de pro*; sí se permite aplaudir, sin embargo, al final del *impío* Segundo acto. El ambiente *devoto* con que rodean a **Parsifal** muchos wagnerianos resultaba, en fin, palpable y algo sofocante, pues despedía un fuerte tufo a incienso rancio: un ambiente que no es comparable al clima de recogimiento que, comprensiblemente, genera una inspirada interpretación en un templo de **La Pasión según San Mateo** de Bach.

La nueva producción de este año, coincidiendo con el centenario del estreno de **Parsifal**, ha estado escénicamente a cargo, como **Lohengrin**, de Gotz Friedrich, aunque, en mi opinión, con resultados más desiguales que en ésta. El decorado permaneció básicamente lo mismo a lo largo de toda la representación: suelo (siempre igual), laterales y fondo tenían como excavados grandes hornacinas o nichos que, si a veces podían cumplir una función, otras veces daba la sensación de que sobraban. El Primer acto me pareció muy logrado, pero no así el Segundo (con muchachas-

flor vestidas de muy diversas épocas y poco insinuantes), ni todo el primer cuadro del tercero. Tampoco, salvo en el Primer acto, encontré acertado el empleo de la iluminación. «Amfortas» no es transportado en su camilla, sino que va colgado de una cruz llevada en posición horizontal por sus escuderos. Y «Klingsor» es presentado como sabio y mago (¿a la vez «Fausto» y «Mefistófeles»?).

La dirección orquestal de James Levine me sorprendió (el 23 de agosto) agradablemente en un virtuoso dotado de un indudable talento que, tras irrumpir en el mundo musical con enorme brillantez, ha hecho de todo, abundando últimamente lo ampuloso y superficial. Tuve la impresión de que había en su labor más cuidado que convicción, pero, en general, logró un **Parsifal** tímbricamente en extremo rico y sutil (aspecto en el que parece no ignorar a Karajan). Desgranó la partitura con lentitud y suma matización dinámica. Sólo a veces (quizá en el «Preludio» del Acto 3) daba la impresión, difícil de explicar, de poco wagneriano, y otras, el discurso perdía continuidad por la morosidad y larguísimas pausas («Preludio» inicial). Impresionante, en cambio, la música de la transformación del Acto 1.

En los cantantes predominó un nivel satisfactorio, sin maravillas ni fiascos: Peter Hofmann (que se alternaba con S. Jerusalem) resolvió con dignidad la anormalmente grave tesitura de su parte, pero en la zona aguda la voz sólo de vez en cuando le sonó con plenitud. Algunos momentos interpretativamente muy brillantes sobresalieron en una actuación generalmente un poco gris.

zoo», con el defecto —más pasable en «Kundry»— de notorios cambios de color. Además, su interpretación confiere toda la variedad de acentos creíbles a tan extraño personaje: desde la dulzura y la sensualidad a la fiereza desgarrada.

Hans Sotin, uno de los mejores bajos actuales, estuvo mejor de voz que el año pasado. Cantó con muy buena línea el papel de «Gurnemanz», en el que no pudo, no obstante, soslayar cierta monotonía expresiva.

Simon Estes estaba más centrado en el personaje de «Amfortas» que en el del «Holandés». Aun así, exageró el carácter atormentado del mismo y no acabó de convencer, seguramente por cierta falta de sinceridad.

El barítono Franz Mazura posee una voz importante pero no bella, lo que probablemente le ha encaminado hacia los papeles característicos *de malo* como el de «Klingsor», que resolvió con efectividad. Finalmente, Matti Salminen y Hanna Schwarz fueron un lujo para sus brevísimas actuaciones como «Titulel» y «Voz de contralto», respectivamente.



LA VIEJA NUEVA MUSICA

Por Marisa Manchado

Decir que los cursos de música nueva que se celebran en Darmstadt están muertos suena demasiado a tópico. «*La vanguardia ahora no está ahí que está en Nueva York*», es uno de los comentarios más frecuentes, siendo posiblemente el más acertado; «*Te vas a aburrir*», porque en definitiva el sabor de boca, o de oreja más propiamente, que te queda después de quince días machacando los oídos es el del cansancio por aburrimiento. Y no entiendo el «*ya no es lo que era*» pues me parece que la idea que anima estos encuentros es la misma de hace veinte años, su estética es la misma también, su incidencia en la vida cotidiana es nula y las relaciones que se establecen entre los que de una forma y otra participan siguen estando basadas en el mariposeo en torno a los sumos sacerdotes. De manera que lo que sin duda en su origen constituyó un foco importante, por la novedad de lo que allí se presentaba, ha acabado convirtiéndose en una acepción anquilosada y conservadora de lo que supone el hecho de hacer música, sin haber llegado a cues-

tionar el ámbito en el que el discurso musical transcurre ni a vislumbrar que para escuchar música *nueva* se precisa una vida cotidiana *nueva* también, en la cual aquélla adquiriera un significado también *nuevo*.

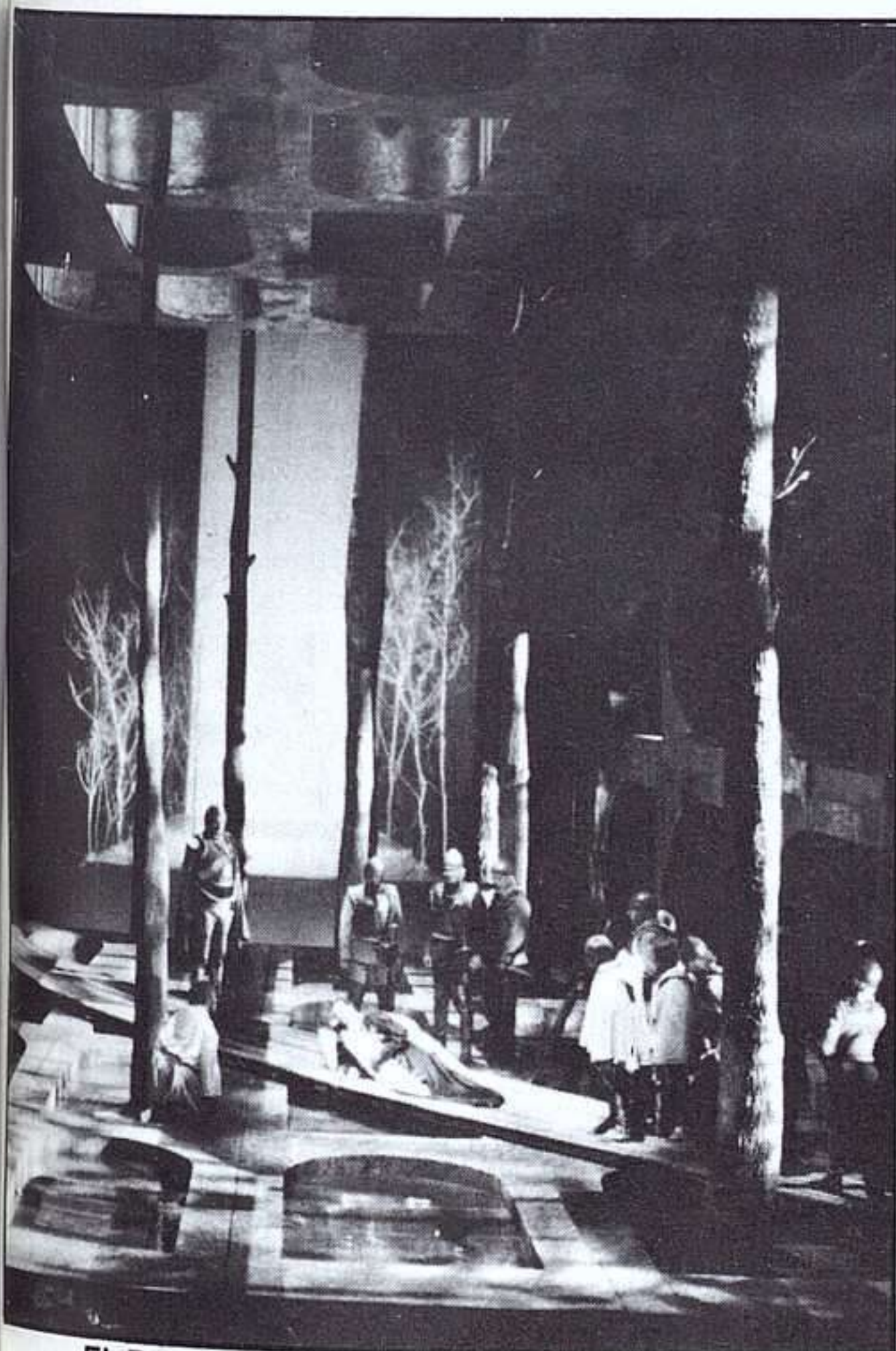
Pero dejo ya los juicios pues de lo que se trata es de contar (subjetivamente, por supuesto, ya que habrá quien tenga opiniones muy diferentes al respecto) lo que allí ha pasado.

Al tercer día del curso ya teníamos una vista panorámica de lo que iban a dar de sí estos encuentros y de cuáles eran los grandes genios a imitar (seguir), aunque todavía nos faltasen las «*magistrales conferencias-dogmas de fe*» del que perfectamente podía definirse como el ideólogo del curso: Harry Halbreich. El concierto inaugural, a cargo del Cuarteto Arditti de Londres, nos presentaba junto a *clásicos* como Nono o Bussotti, una de «*las grandes realidades de nuestro tiempo*»: Brian Ferneyhough con su **Segundo Cuarteto**, «*capolavoro*» de la música actual a juicio de los jóvenes compositores que zascandileaban por allí. Me abstengo de opiniones y simplemente remito a la partitura, espero que con ésta baste, y si no es así, lamentándolo dolorosamente, remito a los oídos. Esa misma noche volvió a sonar Ferneyhough, y ya no pararía hasta el final del curso. Y el segundo día otro gran genio: Horatiu Radulescu; y es que en pomposas palabras de Harry Halbreich «*la música actual tiene tres posibilidades: o Ferneyhough, o Radulescu, o el jazz*» (¡menos mal!).

El tercer día, por fin, la gran atracción, el grupo L'itinéraire de París, grupo patrocinado por el Ministerio de Cultura francés para la creación y difusión de la música contemporánea. Y tuvimos sesión intensiva de L'itinéraire, tres días consecutivos de conciertos y casi una semana de explicaciones-comentarios (justificaciones) de su música. Terminando con un debate en el que una musicóloga de Friburgo cerró admirablemente el tema: «*Vuestra música me aburre*», conclusión ante la cual ninguno de los componentes de la mesa, incluido Halbreich, supo reaccionar, así que se decidió ir a comer. Y es que después de una semana martilleándonos con estructuras, armónicos sacados de no se sabe dónde, y fórmulas matemáticas, lo que menos se podían esperar era algo tan simple como contundente. La *estructura* no es nada, por más complicada, enrevesada y matemática que sea, lo que importa es cómo una idea, un contenido, *una necesidad de expresión* se ordena en una estructura adecuada, y aunque ésta sea la más simple del mundo, si existe necesidad de comunicación, esa música funcionará, conectará con el oyente. La estructura vendrá dada por añadidura si existe un contenido emocional (¡oh!, la palabra tabú) que la sustente. Creo que no hará falta repetir que todos estamos en capacidad de realizar fugas muy perfectas técnicamente, pero que sólo tendrá valor musical la fuga que surja de dar forma a un determinado contenido (Bach, por ejemplo) como consecuencia de una necesidad.

MUSICA PARA DISFRUTAR

No todo iba a ser negativo y por lo tanto hubo otras músicas y otros músi-



El Primer acto de «Parsifal».

Treinta y un años después de debutar en Bayreuth, la soprano Leonie Rysanek continúa cantando, lo cual ya de por sí es una hazaña muy respetable. Y además disimula bastante bien el paso de los años: salvo algunos defectos aislados, una técnica soberbia le permite conservar agudos de soprano dramática y fabricarse unos sólidos graves de «me-

cos que eran distintos, con intención de decir algo (más o menos conseguido, ése es otro cantar), y en los que al menos existía riesgo, imaginación, y diferencia, que ya es mucho.

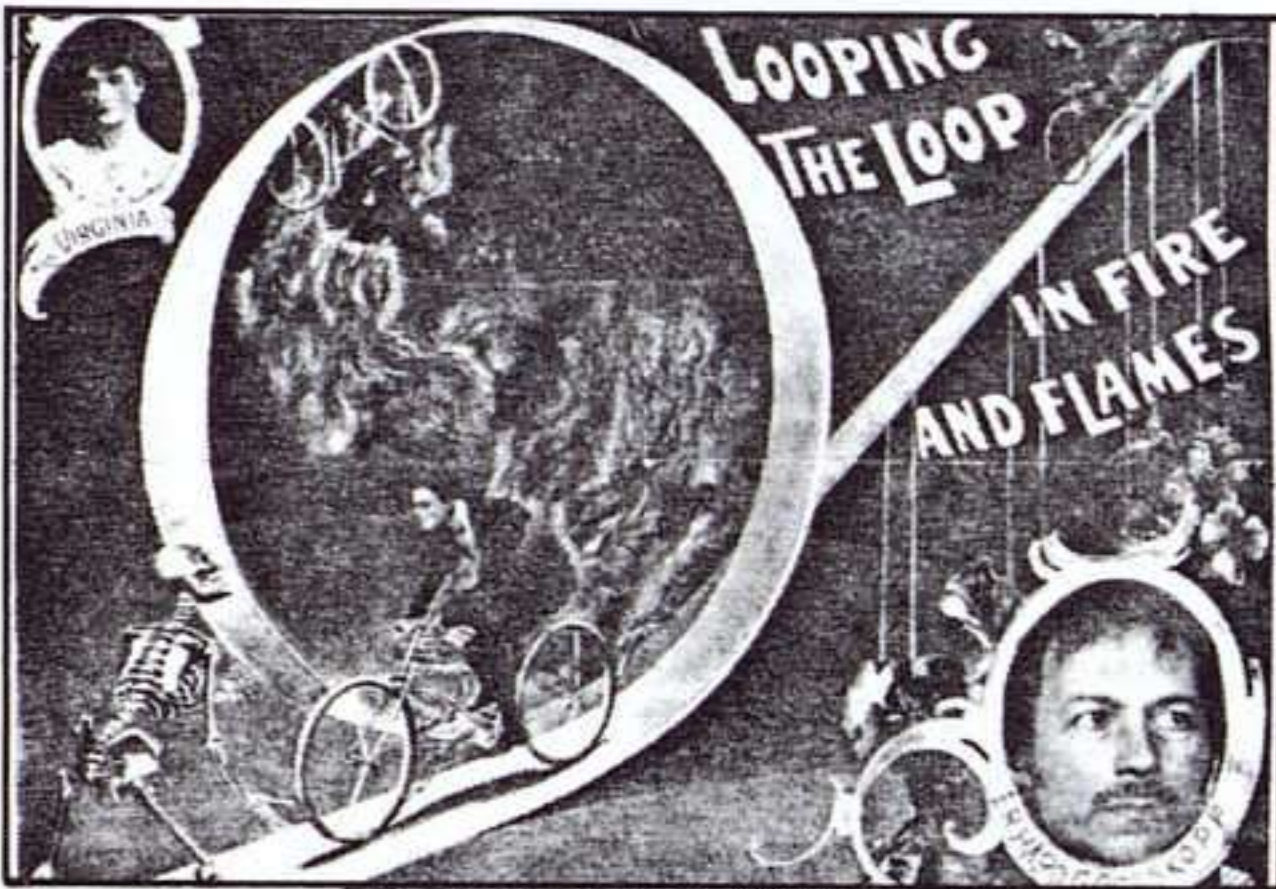
Tanto Walter Zimmermann como Erhard Grosskopf estaban invitados al curso, tenían cada uno su taller de composición. Al primero se le dedicó un concierto entero con su **Lokale Musik**, mientras que el segundo compartió una obra suya de no demasiada duración (**Lied für Streichquartett und Bassklarinette**) con el primer concierto de alumnos. La **Lokale Musik** causó escándalo y de Grosskopf, aunque también hubo pitidos y pataleos en su concierto, se puede decir que pasó sin pena ni gloria, en el más absoluto desprecio por parte de todos (bueno, de casi todos). La **Lokale Musik** de Walter Zimmermann, pateada, silbada y boicoteada ruidosamente (había momentos en que la música era prácticamente inaudible) desde el principio hasta el fin, y desde Mister Halbreich (que no gritó más porque no pudo, según sus propias palabras) hasta el último mono y con conato de batalla campal (algunos estábamos ya hartos de que nos tiraran por la narices rollos enteros de papel higiénico y alguien decidió no aguantarlo más). Acabó *en familia* y con la gustosa sensación de haber escuchado música por fin; es decir, música que decía algo. Su taller, al sol y en el patio, relajado y absolutamente informal, escuchando música de Tailandia o de los monjes tibetanos o del primero que pasaba por ahí, y bromeando acerca de dónde cada cual se sentía más agusto escribiendo, era un alivio entre tanto estirado, tanto *genio* y tanto *dios*; al menos Zimmermann era humano.

Grosskopf, que se autoedita y que solamente tiene grabado un disco (con un conjunto rock) porque las músicas junto a las que podrían grabarse sus obras no le gustan, fue otra de las personalidades interesantes. Estudioso de Hans Eisler e interesado en la relación música-compromiso social (o político si se prefiere), ha escrito un libro sobre el imperialismo de Stockhausen. El toque de color lo dio el neoyorkino Phill Niblok, que se pasó por allí porque de repente se le había ocurrido. Apenas estuvo veinticuatro horas pero fue tiempo suficiente para deleitarnos con dos películas sobre su música. Por otra parte el pianista Herbert Henck merece un aplauso especial. Siempre es reconfortante encontrarse con un intérprete que es bastante más que eso. Aparte de su gran técnica (cada vez se sabe menos qué es éso, pero había que decirlo) y de su excepcional interpretación de **Music of Changes** de Cage, fue muy bueno relajar los oídos todas las tardes en su clase con las músicas que él presentaba; y ahí pudimos oír a la Monte Young (sesión exhaustiva de más de cuatro horas sin parar) o a Harry Partch, o a Conlon Nan-carrow.

LA MUSICA ESPAÑOLA

Harry Halbreich, después de habernos obsequiado durante dos días con un *brillante análisis* de lo que había sido la Nueva Música en los últimos veinte años y lo que iba a ser en los siguientes,

incluida una disertación en torno a la «música complicada», por ejemplo Boulez, y la «música compleja», por ejemplo L'itinéraire, tuvo el buen gusto de dedicar dos días a la música española. Y si bien es cierto que cualquiera de los que allí estábamos podíamos hacer uso del magnetofón para presentar nuestras obras, no lo es menos que demasiados nombres quedaron en el tintero y demasiados otros aparecieron hasta en la sopa. Al hacer una referencia a los ya conocidos cómo es posible que ni siquiera mencionara a Coria, Barce o Juan Hidalgo. Y a la hora de citar a los jóvenes es normal que se escapen muchos nombres, pero me parece a mí que Carles Santos tiene una personalidad lo suficientemente definida e interesante como para saber que existe. O a lo mejor es que todo en definitiva era una cuestión de estética, con lo cual se venía a demostrar una vez más (como sucedió con las obras de alumnos elegidas para ser tocadas) que el curso no era tan internacional y democrático como se decía.



Cartel anunciador del taller de Grosskopf.

LAS MUJERES COMPOSITORAS

Era lógico que se hicieran reuniones de mujeres para charlar y discutir de nuestros problemas específicos en el mundo de la música, y más teniendo en cuenta que en casi todos los países de Europa igual que en EEUU y Canadá existen organizaciones de este tipo. Y era de esperar, o al menos de desear, que estas reuniones (o como se quieran llamar) fuesen abiertas a todas las mujeres del curso (no exclusivamente a compositoras, como sucedió) y, por supuesto, a todos los hombres a los que les apeteciese pasarse por allí para oír música de mujeres y lo que éstas tuvieran que decir. Sin embargo, desde el primer encuentro quedó claro que sólo interesaban mujeres compositoras y que todo iba a ser capitaneado por la norteamericana encargada de la clase de oboe (era la primera vez que una mujer figuraba como profesora del curso), para ese viaje no necesitaba alforjas, que diríamos por aquí.

Hubo un primer concierto con músicas grabadas de todas las mujeres que quisieron hacerse escuchar, y al cabo de unos días hubo otro en vivo con obras de María Schmidt (para soprano), la francesa Betsy Jolas (para flauta bajo y piccolo) y la inglesa Ursula Manlok con la obra **Five capriccios** para oboe y piano.

Me parece que nadie obliga a nadie a hacer música, el acto de crear (porque se supone que hacer música es crear) es un acto libre y voluntario y por lo tanto nace de una *necesidad* de decir algo



«Harmonien», de Erhard Grosskopf.

(como siempre dice Luis de Pablo parafraseando a Baudelaire: «*lo imprevisible convertido en necesidad*»). Si ésto es así pienso que para llegar a ese estado de creación es necesario rebuscar lo suficiente dentro de nosotros mismos (nuestra tradición, nuestra cultura, nuestra pequeña historia personal donde queda muy claro que no es lo mismo ser hombre que ser mujer) para saber qué se quiere decir suponiendo que tengas algo que decir. Si esto es cierto no sé qué sentido o que verdad-autenticidad puede tener el copiar: yo soy alumno de..., yo estudio con..., tengo la técnica de..., etc... Pero la incongruencia se acentúa cuando quienes copian son mujeres, con una supuesta conciencia de su situación especial en el mundo de la expresión artística, mujeres que organizan sus propios conciertos, reuniones, etc. y en los cuales ni siquiera se reivindica una música específica de, por, para mujeres. Y es que, también en este caso, el pataleo no es por no poder hacer lo que se quiere, sino por no haber llegado a hacer lo que hacen quienes detentan, en este caso, la parcela de «*poder sonoro*». El resultado son imitaciones jerárquicas de lo consagrado, de lo complejo, de lo esotérico del mundo de los divos sin caer en la cuenta de que mientras intentamos «*igualarnos a ellos*» subiendo al carro de lo establecido, pasan otros muchos carros llenos de música nueva y divertida que estamos perdiendo por querer ser igual de *geniales* que ellos sin atrevernos a embarcarnos en aventuras sonoras *diferentes* que de verdad cambien la fonosfera en la que todas y todos nos ahogamos.

Las músicas de mujeres que sonaron por ahí, salvo honrosa excepción, sólo eran eso: copias. La excepción fue la obra de María Smith, obra muy simple pero con *intencionalidad*. Una vez más se demostró la mediocridad de la condición de la mujer y que el camino no está en identificarnos con la alienación del macho, sino en la desalienación de ambos, aunque cada uno tenga la suya específica y deban ser abordadas desde ángulos distintos.



Servicio Comercial: Hermosilla, 75. Telfs. (91) 435 89 89-435 89 20 - MADRID-1
Oficinas y almacenes: Laforja, 75. Telfs. (93) 209 33 00-200 18 67 - BARCELONA-21

18 \$ 19

Mod. 118-KLASSIK, acabado Negro poliéster.



Mod. 108-STUDIO, acabados Negro y Caoba poliéster, Nogal y Caoba satinado.



SAUTER *el buen sonido*

País musical

ARAGON

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA ANTIGUA EN DAROCA

Entre los días 8 al 13 de septiembre, se ha celebrado en la bella ciudad de Daroca el IV Curso Internacional de Música Antigua. Esta cuarta edición del festival que ya cuenta con un sólido prestigio internacional se ha visto favorecida por la inscripción de más de sesenta alumnos venidos de las más diversas partes del mundo.

Han impartido sus enseñanzas: Rosmarie Meister, canto; Humberto Orellana, viola da gamba; José Luis González Uriol, teclado barroco, en sus dos vertientes de clave y órgano; Jorge Fresno, laúd y guitarra barroca; Emer Buckley, clave y afinación, y Pere Ros y Jan Willem Jansen, viola da gamba y continuo.

La ciudad ha vivido unas jornadas intensas de trabajo, que han finalizado con un concierto interpretado cada día por uno de los profesores de cada especialidad, que han tenido como marco las preciosas iglesias darocenses: la románica de San Miguel, ante su maravilloso ábside de polícromas pinturas medievales, y la Colegiata renacentista, con su espléndido órgano, uno de los mejores de España.

El Albicastro Ensemble, que incluye a varios de los profesores, interpretó dos programas, en los que se incluían arias y madrigales italianos y música española de los siglos XVI y XVII. Oportunidad de escuchar la adecuada voz de Rosmarie Meister, para las melodías de Caccini, Jacopo Peri, Stefano Landi o los temas y tonadas de los **Cancioneros** de Mudarra, Pisador, Juan del Encinar, Hidalgo y otros.

Emer Buckley, con una réplica de clavecín italiano del siglo XVII, compuso un programa con representantes de todas las escuelas euro-

peas. Con su apariencia frágil, posee una técnica dura y sólida, con una digitación segura que le permite los mayores alardes de velocidad. Obras muy poco divulgadas, como las de Elisabeth Jacquet de la Guerre, o del holandés Jan Pieterszoon Sweelinck. Buxtehude, con uno de sus iniciales **Preludios** y **Fuga**. No podía faltar Bach, del que escuchamos una **Sonata**, adaptación hecha para el clave de su **Segunda** para violín solo, cuya fuga estuvo dicha con pasmosa claridad. Terminó ambas partes de su recital con otras tantas variaciones sobre **Les Folles d'Espagne**, una de Alessandro Scarlatti y otras del mayor de los hijos de Bach.

El Concierto de Pere Ros fue otra delicia, al poderlo escuchar en un ejemplar de viola da gamba, original del siglo XVII, con el que su programa tuvo los acentos y sonidos de la más pura autenticidad. Acompañado por Jan Willem Jansen, en un órgano positivo, ofreció páginas del mayor interés de Buxtehude, Diego Ortiz, Tobías Hume y Christopher Simpson.

José Luis González, alma de estos cursos con Pedro Calahorra, ocupó la tribuna del órgano de la Iglesia Colegiata para ofrecer una muestra de su arte, con obras de Aguilera de Heredia, Andrés de Sola, Narciso Casanoves, y, sobre todo, con el inmarcesible Joan Cavanilles, una de las cimas organísticas de todos los tiempos. Seguidamente, en el clave, presentó dos **Sonatas** de Ferrer y otras dos del Padre Soler. Luego, en el órgano positivo, dio la réplica de Emer Buckley, para interpretar dos de los **Conciertos para dos instrumentos de tecla**, también del Padre Soler. Un diálogo entre maestros con las frases garbosas del gran compositor escurialense.

Un nuevo éxito, el de esta nueva edición del Curso Internacional de Música Antigua, que el pueblo de Daroca sigue con creciente interés, que desde su Ayuntamiento, Parroquia y Asociación Cultural, promueve y patrocina, junto con las Diputaciones de Zaragoza y General de Aragón, la Caja de Ahorros de Zaragoza, y, con superioridad el Ministerio de Cultura.

LOS FESTIVALES GOYA

Estos son los primeros festivales de rango internacional que se han celebrado en Aragón, con sede principal en Zaragoza y otras realizaciones en Fuendetodos, Cetina, Monzón y Alcañiz.

Ha habido manifestaciones artísticas de toda índole: exposiciones, concursos, representaciones teatrales, y conciertos y funciones de ballet, de los que particularmente nos vamos a ocupar.

LOS CONCIERTOS

Pilar Lorengar.— La gran soprano zaragozana, figura mundial de la lírica, abrió los festivales. Su programa fue el exponente del nivel artístico que detenta. Representación de todos los géneros que cultiva: ópera, lied, oratorio, español. Y todo ello con el dominio de esa voz que ella ha sabido trabajar y poner a punto con admirable talento y musicalidad. También la baza fundamental del virtuosismo idiomático: el perfecto italiano de Scarlatti o Händel, el fabuloso alemán de Schubert, Hugox Wolf (¡señores, qué profundidad y lirismo en sus tres ejemplos!), y Dvorak, o la claridad para Granados y Turina en los textos de Periquet y Lope de Vega. Muchos años han pasado ya desde su presentación en Aix en Provence, con el «Cherubino» mozartiano que le abriera las puertas de la fama internacional; su «Voi che sapete» sigue teniendo la misma jugosa vehemencia, con una mayor entidad interpretativa. Al piano, la eficacia habitual de Miguel Zanetti.

Ekaterina Novitskaya.— Pianista de sólida formación, primer premio del «Reina Isabel de Bruselas», concedido a un intérprete femenino cuando, ella sólo contaba diecisiete años, y muchos más en otros concursos internacionales. Todo ello sería literatura si a la hora de la verdad no hallásemos una intérprete fuera de lo corriente. Seis **Sonatas** de Domenico Scarlatti, una de Haydn, y seis **Inpromptus** de Schubert fueron las piezas de su confrontación ante el público. Magistrales versiones, que culminaron con la segunda serie de piezas de Schubert, ejecutadas sin solución de continuidad, dándoles el valor de obra unitaria en un alarde de profundización y expresividad.

Agustin León Ara y José Tordesillas.— Artistas que no necesitan presentación en ningún medio de información en España. Han pasado varias veces por las sociedades musicales zaragozanas. En alguna de ellas han ofrecido la serie íntegra de las **Sonatas** de Beethoven. Ahora han interpretado la «Primavera» y las **Sonatas** de Turina, por el aquel del centenario, y la de Edward Grieg, que dijeron con regusto romántico.

François-Joel Thiollier.— Pianista norteamericano de origen francés, formado



Pilar Lorengar.

en las rigurosas y excelentes disciplinas de la Juillard School, es todo un virtuoso de la gran ejecución. El **Preludio y Fuga**, en **Sol menor** de Bach, en el irreprochable arreglo pianístico de Liszt, fue la prueba más contundente. Conciso y claro, en la segunda de las **Suites Inglesas**, para arrebatarse nuevamente con la **Gran Polonesa** de Chopin. Dedicó la segunda parte de su intervención a George Gershwin: los **Preludios**, transcripciones de sus canciones de mayor éxito, y la **Rhapsody in blue**. Virtuosismo a lo Rachmaninov para una ambientación de años veinte, todo ello muy efectista. Una bella nota de sensibilidad en su bis, con el **Nocturno para la mano izquierda**, de Scriabin.

Cuarteto «Pfeifer».— Cuatro músicos de Stuttgart que cuentan para sus interpretaciones con un equipo instrumental de excepción: cuatro «Guarneri» que suenan divinamente. Y eso que en su

distribución hallamos un primer arco que presenta serios problemas de afinación, sobre todo cuando le toca cantar los temas clásicos. Eso sí, la profesionalidad del conjunto lleva a buen puerto obras de Haydn, Ravel y Schubert. De éste, el muy conocido por el tema de «**La muerte y la doncella**» en su tercer tiempo.

Orquesta de Cámara «Ciudad de Zaragoza».— Esta heroica agrupación local, que si obtuviera el respaldo económico necesario podría estar a la altura de las mejores, ofreció una sesión muy atractiva, con obras de Boyce, Purcell, Vivaldi, Bartok, y con el aliciente de una nueva incorporación a su repertorio: la **Sinfonía** del Padre Martini; una «suite» que cuenta con un precioso andante y una romanza, que aquí cantó primorosamente el violoncello de Miguel Angel Calabia.

Orquesta Nacional de Cámara de Toulouse.— Sobradamente conocida en los medios musicales, esta agrupación de arcos, que fundara Louis Auriacombe, cuenta ahora con la dirección de su actual primer violín Georges Armand. Sigue siendo uno de los mejores conjuntos de Europa, de amplia sonoridad y con una perfecta compenetración, perceptible en esas miradas de satisfacción con que se comunican. En las dos sesiones en que intervinieron, tuvieron oportunidad de ofrecer un amplio abanico de sus posibilidades interpretativas: el **Doble concierto en Re menor**, de Bach; un Vivaldi del **Estro Armónico**, la muy lírica **Serenata** de Dvorak, de la que hacen una auténtica creación, o las rutilantes **Danzas rumanas** de Bartók.

Manolo Sanlúcar.— Dió la nota de la recreación seriamente folklórica de la música para la guitarra, en composiciones muy personales, en las que siempre emplea el lenguaje de los cantantes grandes, y en cuya armonización busca la ayuda eficaz de otra guitarra o de la flauta travesera, con lo que consigue sonoridades de gran originalidad, que dan a su actuación aires antiguos, y a la vez muy modernos.

Paralelamente a estos conciertos, las Juventudes Musicales de Zaragoza organizaron un ciclo de jóvenes intérpretes aragoneses que

supuso el lanzamiento de una serie de nuevos intérpretes del teclado; figuras con indudable porvenir, formadas en las disciplinas del Conservatorio local o de profesores especializados, como José Luis González Uriol. Fueron ellos, los pianistas: Consuelo Ruiz, Luis LLucia, Nicola Beller, Adela Martín y la clavecinista Olga Garetá.

EL BALLE

La Danza ha estado representada por tres distintas aportaciones: El Ballet Clásico de Zaragoza, que hacía sus primeras actuaciones ante el público, una Gran gala de artistas de la danza, de diversas procedencias, y el Ballet-Theatre Joseph Russillo, de París.

Ballet Clásico de Zaragoza.— María de Avila, la prestigiosa profesora, de cuya Academia han salido importantes figuras que hoy brillan en el firmamento mundial, es alma de esta compañía, integrada por alumnos formados en su centro docente. Que estos componentes sean muchachos y muchachas de extrema juventud no es obstáculo para que se produzcan con profesionalidad y detenten, en todo momento, el marchamo de la más depurada escuela clásica que puede admirarse en España. Músicas de Mendelssohn, Brahms, Auber, Drigo, Tchaikowsky, Ravel. Todas ellas coreografiadas según las exigencias que esas músicas piden, algunas respetando las primitivas, y dentro de los más respetuosos desarrollos, empleando siempre una estricta fidelidad a la escuela clásica. Esto no supone en ningún modo rigidez, pues en la escuela clásica hay amplitud suficiente para esa fluidez que preside toda la representación. Ya hay figuras que destacan con fuerza propia, y el público ovacionó largamente a Trinidad González Sevillano, Arantxa Argüelles y Antonio Castilla, como a estrellas consagradas.

Gran Gala Internacional de la Danza.— Una fiesta de primeros intérpretes, procedentes de las Operas de París, Munich, Milán y del Ballet Siglo XX, de Béjart. Un conjunto de primeras figuras, coordinado por Boris Trailine, cuyo nombre nos trae el recuerdo de los dorados tiempos del Ballet del Marqués de Cuevas. Espectáculo brillante de individualidades, aunque en una

puntuación rigurosa quedasen por delante los caballeros. Se echaba en falta una gran «ballerina» absoluta.

Las ovaciones más fuertes sonaron para Charles Jude, que con Florence Clerc interpretaron la coreografía de Jeromme Robbins para **Prélude a l'après midi d'un faune**, y el tradicional **Corsario**, de Drigo. Ivan Michaud, de los Ballets del Siglo XX, fue otro de los triunfadores, con las complicadas coreografías de Dingo Bogdanic.

Ballet-Theatre de Joseph Russillo.— Esta disciplinadísima agrupación cultiva un género un tanto ambiguo, que a sus componentes pide una continua entrega para evolucionar al compás y dentro de las músicas escogidas. Y, eso sí, cuando hay que bailar lo hacen de un modo correcto y perfecto. En su programa, una personalísima versión, muy espectacular y bien ambientada dentro de su original vestuario, de **La consagración de la Primavera**, de Stravinsky. Espectacular y efectista.

Para el mito de **Orfeo**, la música de Gluck y percusiones sobre tambores africanos. Obra larga y prolija, pero que las huestes de Russillo defendieron con entusiasmo denodado.

Y esto es lo que han dado de sí estos primeros Festivales de «Goya», que hay que esperar tengan en años sucesivos nuevas ediciones y se consoliden en el acontecer de nuestra ciudad.—**EDUARDO FAUQUIE.**



XXXI FESTIVAL DE OPERA

XXXI Festival de Opera País Vasco que organizado por ABAO, ha subvencionado el Gobierno Vasco. Las representaciones han tenido lugar entre los días 2 al 12 de septiembre en el Teatro Coliseo Albia.

Se inició el Festival con la puesta en escena de la ópera de Verdi **Don Carlo**, y dicho acto fue presidido por el lendakari Garaikoetxea, registrando el Teatro un lleno absoluto.

El reparto era de gala, figurando en los principales papeles, cantantes como el bajo Nicolai Ghiaurov, que venía precedido de buena fama, y así el búlgaro, dejó patente su talla de gran cantante en el papel de «Felipe II»; también destacaremos al tenor Jaime Aragall, en un papel tan decisivo como es el de «Don Carlo», estuvo muy seguro y evidenció que posee una bella voz. El triunfo en esta ópera ha sido de todos, pero hay que destacar a la soprano Mirella Freni, indiscutible en su rango, que dejó constancia de su alto puesto en la escena: voz bella, trabajada hasta el último extremo; hizo una «Isabel de Valois» verdaderamente brillante. Es de las cantantes que siempre queda bien; parecen no pasar por ella los años. No en vano es poseedora de la medalla de Oro de ABAO, ganada brillantemente por sus extraordinarias actuaciones aquí. El barítono Salvadori renovó sus éxitos con voz tersa y segura técnica; igual diremos de Viorica Cortez en «La Princesa de Eboli»; impresionante, Luigi Roni, encarnando el «Gran Inquisidor». Los Coros fueron grandes protagonistas, estuvieron a la altura de siempre, demostrando su gran preparación en manos del maestro Larrínaga. Para terminar, señalar la buena labor del Ballet Olaeta y el extraordinario éxito de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, dirigida por el maestro Rivoli.

La segunda obra puesta en escena, ha sido **Aida**, de Verdi, una de las favoritas de los aficionados al bel-canto, lo que hizo que el teatro registrase un lleno total. Había expectación por oír de nuevo al tenor italiano Franco Bonisoli, ya que en la temporada pasada dió una de cal y otra de arena. En esta ocasión hizo un «Radamés» aceptable, con buena voz y agudos firmes en el primer acto, En su primera romanza, «Celeste Aida» hacía presagiar una actuación inolvidable, ya que normalmente coge al cantante en frío, y ésta la cantó muy bien; pero luego, a lo largo de la obra, se fue apagando y finalmente brilló de nuevo. La mezzosoprano Cosotto, así como la soprano Dimitrova, tuvieron una actuación extraordinaria, siendo las verdaderas triunfadoras de la noche, junto a Ettore Nova, barítono de una hermosa y cálida voz. Los bajos Foiani e Ivo Vinco, cumplieron perfectamente con su cometido, así como la soprano Peters y el tenor Manganotti.

Una vez más hay que dar la enhorabuena a los coros y a su director, Larrínaga, por su papel decidido y brillante a

través de toda la obra; bien, los Ballets Olaeta. La Orquesta, con profesores de la Orquesta de Euzkadi, al frente de la cual figuraba en esta ocasión el maestro Morelli, no estuvo acertada. Muy bien la cuestión de decorados, luminotecnia y puesta en escena. El regidor Diego Monjo, hizo una labor muy meritoria pese a que las dimensiones del escenario no permitían moverse a gusto a tantas personas.

Y llegamos a la mitad del Festival con otro lleno para ver y escuchar la gran ópera de Verdi **Simón Boccanegra**, que presentó un buen reparto: el barítono Salvadori, encarna el papel de «Simón Boccanegra», cumplió; sin embargo, el triunfo es para el bajo Ghiaurov, así como para la soprano Mirella Freni, que en momentos estelares arrancó los aplausos más sinceros. El tenor Nuncio Todisco, en Gabriele, dejó constancia

de su bella voz; cumplió bien, Nino Carta, así como el tenor Jesús Alonso y la soprano Alicia Echevarria. Los Coros, a la altura que nos tienen acostumbrados. La Orquesta Sinfónica de Bilbao tuvo una actuación verdaderamente extraordinaria, dirigida en esta ocasión por el maestro Urbano Ruiz Laorden, atento siempre a la escena, dirigió con seguridad y aplomo, con gran equilibrio; los cantantes actuaban con serenidad y firmeza. El público dedicó a profesores y director largas ovaciones.

Y ahora nos toca narrar un caso insólito en los Festivales de la ABAO: durante las representaciones de **Caballería Rusticana**, de Mascagni, e **I Pagliacci**, de Leoncavallo.

Cuando estaba a punto de finalizar la primera obra, el tenor Franco Bonisolli, inesperadamente, se quedó sin voz —no sabemos si era una afección fingida o no del

divo—, lo que provocó la reacción airada de un amplio sector del público, hasta el punto de que Bonisolli tuvo que abandonar la escena, dejando al auditorio *a medias*, y después de haber dado dos agudos finales sin ninguna calidad, por lo que salió abucheado.

El público pensaba qué ocurriría entonces en la siguiente obra, y, tras un buen descanso, se anunció por los altavoces de la sala que el tenor citado se encontraba indispuerto y que haría acto de presencia en la segunda obra de la noche, **I Pagliacci**, con el fin de que se celebrase la representación.

Comenzó la obra cantando magníficamente el prólogo el barítono Leo Nucci, escuchando muchos bravos; al continuar la representación salió a escena Bonisolli tocando el bombo e intentando cantar, o sea sin, voz, pareció más un *mimo*, el público lo to-

mó como una burla y le increpó con varios insultos para que abandonase el escenario, gritando «*Es un robo, fuera, fuera*». Se suspendió nuevamente la representación; Ciertamente hubiera sido más noble que el propio cantante anunciase que no se encontraba bien y que tenía que suspender su actuación.

Después de otra interrupción, volvió a cantar el barítono Leo Nucci, viendo incluso, el maestro Morelli, muy disgustado, increpaba a algún profesor de la orquesta entre el descontento del público.

Por tanto, no podemos decir más que podía haber sido una gran función y se quebró; solamente diremos que la presentación de la soprano Rosario Morillas prometía una gran actuación, pero el ambiente ya no estaba para nada. Sin embargo, el dúo con Ettore Nova fue aplaudido; los Coros... en su concierto operístico (que así



TU MÚSICA

sólo es "tu música"...
si la graBASF tú mismo.

Tu música, la que te ha de acompañar en tus momentos, alegres, tristes o desenfadados, tiene que ser «a tu gusto»; es decir, la que tú prefieres, sin que te «cuelen» otras... Y eso sólo lo logras, si la graBASF tú mismo. Por supuesto, en una cassette que sea fiel en los sonidos, resistente en su repetido funcionamiento, apropiada para tu aparato grabador, asequible a tus posibilidades. Pues ahora tienes una oportunidad «extra»: pide la nueva LH Extra de BASF.

Extra-resistente, gracias a su sistema SM de seguridad mecánica. Extra-fiel, por la calidad de su cinta estereofónica. Extra-asequible, por su precio ajustado.

Cassette LH Extra I. La nueva LH de BASF, con rendimiento «extra».

fueron los fragmentos de **Payasos**) fueron muy aplaudidos.

La ABAO con muy buen criterio, sustituyó al tenor Franco Bonisolti por el tenor Beniamino Prior para la representación de **La Bohème**, que debía cantar el primero.

Il Barbiere di Siviglia de Rossini, ha tenido un feliz representación obteniendo en ella un gran éxito el barítono Leo Nucci, en su papel de «Figaro», que puede calificarse de antológico; cautivó al público con su espléndida voz, de timbre claro, con matización extraordinaria, llena de musicalidad y estando siempre en plan de buen actor. Doménico Trimarchi, joven figura que encarnó un «Don Bartolo» también excepcional. Raquel Pierotti hizo una «Rosina», deliciosa, si bien el público no se mostró muy efusivo tras su «cavatina» «Una voce poco fa», siempre propicia para las ovaciones.

El tenor Eduardo Giménez, en su «Conde de Almaviva», estuvo muy acertado, dejando patente su especialidad en este papel; posee un timbre apropiado para el personaje, con claridad expositiva. Bien, el bajo Luigi Roni, y, colaborando al éxito eficazmente, Nino Carta, Laura Zanini y Diego Monjo, mimo excelente. Los Coros no tuvieron en esta ocasión un gran papel, pero sonaron con esplendor. La Orquesta sonó a la perfección, bajo la batuta del maestro Charles Vanderzand, desde la obertura, matizada con claridad y empaste, hasta un brillante final.

Con **La Bohème**, de Puccini, se ha clausurado el Festival de Opera, cuya representación se ha desarrollado en un tono medio y con el mal recuerdo del escándalo que provocó el tenor Franco Bonisolti.

Como ya decimos en ocasión anterior, hubo un cambio en el reparto: el tenor Rior, sustituyó a Bonisolti en el papel de «Rodolfo».

La soprano Elene Mauti Nunziata, en su papel de «Mimí», no llegó a cuajar la actuación que se esperaba en su debut, si bien tuvo algunos destellos de calidad. Asimismo la soprano María Angeles Peters, en «Musetta», sólo cumplió. El barítono Vicente Sardinero, a nuestro juicio fue el más entonado, haciendo el personaje de «Marcello» con plena autoridad. Cumplieron bien su cometido Nino Carta y Diego Monjo. Bien, los coros, salvo en el segundo acto, en donde el maestro

concertador y director de orquesta Giuseppe Morelli no estuvo acertado, y con ello perjudicó a dichos coros y otros protagonistas de la obra, por lo que la orquesta no brilló a la altura de otras ocasiones. Los decorados y puesta en escena han resultado bien a lo largo en todo el Festival.

Ha sido una pena un Festival que estaba resultando espléndido, con unas buenas representaciones de **Don Carlo**, **Aida** y **Barbero**, no haya finalizado tan brillante como en anteriores temporadas.

Podemos dar un avance del programa para el XXXII Festival de Opera de Septiembre de 1983.

Día 2: **Romeo et Juliette**, de Ch. Gounod, con Alfredo Kraus, tenor y Valerie Masterson, soprano.

Día 4: **Macbeth**, de G. Verdi, con la soprano Ghena Dimitrova y el barítono Piero Cappuccilli.

Día 6: **I Due Foscari**, de G. Verdi, con Mara Zampieri, soprano, Renato Bruson, barítono, y Ermanno Mauro, tenor.

Día 8: **Manon**, de J. Massenet, con Valeri Masterson, soprano y Alain Vanzo, tenor.

Día 10: **Hernani**, de Verdi, con Ermanno Mauro, tenor y Piero Cappuccilli barítono.

Día 12: **Nabucco**, de Verdi, con Ghena Dimitrova, soprano, Renato Bruson, barítono y Laura Bocca, mezzosoprano.

Actuarán como maestros Directores y Concertadores: Paul Ethuin Gianfranco Rivoli y Urbano Ruiz Laorden. Orquestas: Sinfónica de Bilbao y Orquesta de Euzkadi. Coro de la A.B.A.O. Director, Juan José Larrínaga.—**JOSE DE URQUIJO**.

CANTABRIA

XXX FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER

Del 11 de julio al 29 de agosto, el Festival Internacional de Santander ha desarrollado, con altas cotas en su nivel artístico, su trigésimo-primer edición. De su crisis y su posterior recuperación



La London Philharmonic Orchestra, dirigida por Jesús López Cobos.

me he ocupado con anterioridad. Ahora, he de señalar que su consolidación es total. Que su director, el incansable José Luis Ocejo, ha conseguido algo insoñable en otras épocas: presentar una programación redonda, bien concebida y con convocatoria en todas sus jornadas; nueve registraron el «No hay billetes». Todavía hay más. En muchas noches han coincidido dos, tres actos a la vez, y todos han tenido su público, incluso dos, que por motivos extramusicales, intentaron ser boicoteados. Todo indica que la filosofía del festival santanderino interesa.

Lo ha demostrado la Administración, tanto la del Estado como la Regional y la iniciativa privada. Sin embargo, me parece el momento oportuno para indicar algo que debe de evitarse. Que el Festival entre en las contingencias políticas. Debe, por el contrario, funcionar por encima de las mismas, y por supuesto, por encima de todo partidismo. Cuando esto escribo se acercan las elecciones generales y después las municipales. Hay que confiar que quienes salgan elegidos de las urnas, sepan recoger el fruto de tantas ilusiones, conseguidas no sin brega, y contribuir a que siga el camino de superación la manifestación musical y artística cántabra más importante y veterana. ¡Ah!, y que se convierta en realidad ese tan esperado Palacio del Festival. Aunque, es verdad que éste difícilmente podrá sustituir el clima de la con todo entrañable, queridísima Plaza Porticada.

Con el fin de dar a esta crónica una lógica articulación, me voy a fijar primeramente en los ciclos que han dado cuerpo al Festival de 1982, señalando como novedad importante el dedicado a la ópera, en el que se ha ofrecido en versión de concierto la de Ricardo Wagner **Lohengrin**, un **Lohengrin** de gran

categoría, para mí, uno de los mejores eventos de este año. Tuvo a la Orquesta y Coros de la Radiotelevisión Española como traductores, dirigidos de manera espléndida por Franz Paul Decker, que supo dar en todo momento el calor y el color wagneriano. En cuanto a los solistas, cabe indicar que Manfred Jung hizo un «Lohengrin» que se fue creciendo, alcanzando muy buenos niveles, que fueron excelentes, exquisitos y de bellísimo encanto en Helena Doese, magnífica «Elsa». Estupenda, con puro estilo y precisa materia vocal Rose Wagemann en «Ortrud», y con más que buenos resultados Oskar Hillebrandt, «Teiramund», y Franz Grundheber, «Heraldo». Por supuesto, la experiencia de la ópera en versión de concierto es con base a la ofrecida más que positiva e interesante por su funcionalidad. Hay que seguir por este camino. Puesto que en el escenario de la Porticada es imposible, y cuanto se intentara resultaría absurdo, el representarla escénicamente. Es verdad que con organización independiente y sin ninguna relación con el Festival, se han montado aquí algunos capítulos del teatro lírico de altura. Pero con unas calidades tan bajas —me refiero a la temporada de Opera— que no merecen la más breve mención, únicamente para que esto no vuelva a ocurrir; es un servicio flaco a la música.

En cambio, otra jornada de este ciclo antológica, histórica, y que demuestra que, salvo imponderables, cuanto el Festival santanderino anuncia lo realiza. Fue la multitudinariamente recibida presencia de Montserrat Caballé. ¡Qué noche! La universal voz, en un excelente momento, supo dar personal estilo a cinco páginas de Vivaldi, de las cuales la titulada **Sposa**

son *disprezzata* fue una auténtica delicia. Donizetti después, y, por fin, lo español, con Granados y con Joaquín Turina. El centenario del músico sevillano tuvo el magnífico homenaje a través de la «Semana Santa» y la «Giralda», ambas del **Canto a Sevilla**, así como la «Farruca» y los «Cantares». Si en el recital la Caballé logró cautivar, fue después en los bisos cuando se produjo el apoteosis. Mostró aquí su arte y su antedivismo, con el detalle de gran delicadeza al rendir homenaje a quien durante tantos años ha sido compañero de fuste al piano: Miguel Zanetti.

También, el Ciclo Sinfónico-Coral ha mantenido especial interés. En él se ha cumplido una nota importante. Y es que se ha logrado dar entrada a páginas fundamentales en la historia del arte sonoro incomprensiblemente ausentes en otras programaciones.

La Orquesta de Radiotelevisión Española dió dos conciertos: uno, en el que con la muy notable batuta de Miguel Ángel Gómez Martínez, se arropó a los tres finalistas del Concurso de Piano Paloma O'Shea, y una con un contenido específico. Quizás en esta última lo menos convincentemente traducido por Gómez Martínez fue la **Segunda Sinfonía** de Brahms, aun cuando su labor alcanzó buenos resultados en la **Suite Montañesa**, de Arturo Dúo Vital, y, sobre todo, en lo que hay que calificar como otro de los acontecimientos culminantes: el estreno-encargo del Festival santanderino, el **Segundo Concierto para Piano** —homenaje a Federico Mompou— de Luis de Pablo, quien previamente a este fasto había sido el protagonista de un sugestivo coloquio. La obra, evidentemente dista del mundo estético propio del catalán patriarca querido de nuestra música. Concebida en cinco tiempos, con exigencias virtuosísticas para el solista —en este caso, José Ribera—, al «Allegro» etéreo, le sigue un «Presto» con rítmica diferente, en la que sólo intervienen las marimbas y solista con una breve coda de la cuerda. En el «Andante», la línea del piano



Montserrat Caballé interpretó canciones de Turina.

no se superpone a la intervención progresivamente compleja de la cuerda. El «Scherzo» es la respuesta al «Presto», con más levedad, y en el «Finale» existe un afán de síntesis de los «tempi» anteriores. Es una partitura depabliana de construcción firme, transparente, y aquí bien acogida.

Muy bien acogida fue **La Creación**, de Haydn, a pesar de que se intentó boicotear a la Orquesta de Cámara de Israel. Tal intento no pasó del anecdótico incidente, y bien se puede afirmar que la versión escuchada tuvo gran enfoque conceptual, servido tanto por los instrumentistas, como por el fenomenal y bien preparado Orfeón Donostiarra, ambos dirigidos ponderablemente por Uri Segal. En cuanto a los solistas, lo hecho por la soprano Sheila Armstrong fue superior a lo del tenor Martyn Hill y a la labor del barítono Marius Rintzler, con ser éstos dos últimos de muy buena ley.

Pero los momentos culminantes, sin duda, fueron en este apartado los dos conciertos dados por la London Philharmonic Orchestra, dirigida por Jesús López Cobos, cuya nueva presencia entre nosotros ha vuelto a ser intensa. El ha presentado, con el juicioso comentario,

la programación de este año, ha asistido a una mesa redonda, en la cual manifestó su aceptación como director de la ONE si se cumplen las condiciones por él solicitadas —reglamentación jurídica y autónoma, convocatoria de oposiciones y admisión en la plantilla de instrumentistas extranjeros—. Y ha dirigido dos conciertos, espléndidos. Es cierto que no deslumbró con la fenomenal agrupación londinense en la «Praga» mozartiana. En cambio, ¡qué bien construida la **Primera Sinfonía** de Mahler! Por concepto, por claridad y por ajuste, constatada, con la gama riquísima de matices que la batuta zamorana supo dar. Pero todavía estuvo mejor, entusiasmó y emocionó con el **Requiem** alemán brahmsiano. Fue una versión memorable, con intensidad dramática, con unción bellísima y excelentemente traducida por la London Philharmonic Orchestra y el Orfeón Donostiarra. Sheila Armstrong se mostró como soprano sencillamente perfecta, mientras Thomas Allen fue el barítono adecuado para esta monumental página, entusiastamente recibida. Se ha dicho, y lo comparto, que el **Requiem** debía de haber clausurado el Festival. Lo hizo con cotas solamente dignas, la

Orquesta Filarmónica de Dresde, que, con la aséptica dirección de Jiri Belohlavek, hizo un **Carnaval romano**, de Berlioz, soso, un **Don Juan**, de Ricardo Strauss, digno, y una **Cuarta Sinfonía** de Mahler bien planteada, aún cuando la soprano Carola Nossek no diera la unción precisa, elevada en la «Alegría celestial».

Ya en el Ciclo de cámara y recitales, señalemos las dos sesiones del solamente digno Cuarteto Janacek, que si hizo un Mozart desvaído, en las **Cartas íntimas**, de Janacek, mejor asumidas estilísticamente, dió muy pocas muestras de su rigor profesional. Porque resulta incomprensible que habiéndose comprometido a estrenar una obra encargo del Festival, las **Fluencias** de Angel Barja, solamente tocará su «Adagio». Lógicamente, al no haber escuchado la partitura en su integridad, me imposibilita el análisis detallado. De todas formas, en la parte interpretada se evidencia el trazo firme de su autor.

La Orquesta de Cámara de Israel hizo un alarde de su profesionalidad a través de la **Sinfonía núm. 83, en Sol menor, «La gallina»**, de Haydn, de quien tocaron el **Concierto en Do mayor para violoncello**, en el que el solista Ralph Kirshbaun lució un sonido con más calidad que cantidad. Sus resultados fueron aun superiores en la cuadragésima **Sinfonía** de las mozartianas.

Fenomenal, prodigioso y todo lo que se quiera, fue el recital del flautista Franz Bruggen, sobre todo cor, la flauta de pico. Espléndido, el recital que sobre el órgano y la trompeta en el barroco dieron Monserrat Torrent y Vicente Campos en la iglesia de Santa Lucía, con el cual se rindió homenaje al músico santanderino Cándido Alegria. No se olvidó el centenario de Strawinsky, con el recital del Dúo Rentería-Matute. Piano también con la clase reconocida de Nikita Magaloff, y con la seguridad conceptual del santanderino José Francisco Alonso. Todavía hay que señalar la serie de conciertos ensamblados en la riqueza monumental de Cantabria. Y señalar otro Ciclo interesante: el de Gran-



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

*La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

des Jóvenes Valores, dentro del cual se estrenan en nuestro país las **Doce canciones** de Henri Duparc, traducidas por la voz exquisita, encantadora, de técnica cuidada y formidable escuela de la mezzo colombiana, residente en Bilbao, María Folcó. Se presentó a Santiago Rodríguez, pianista cubano y premio del concurso Van Cliburn, quien es ya un intérprete maduro en la construcción, e Isidro Barrios volvió a mostrar su definida personalidad ya conocida.

Ha existido equilibrio en el ciclo de Ballet abierto, con el Gulbenkian, de Portugal. Se trata de un elenco bien disciplinado, con buena calidad en su conjunto, sin que puedan señalarse grandes individualidades. Con él se presentó el coreógrafo vasco Wellenkamp, creador, sobre la música de Carlos Paredes, de las **Danzas para una guitarra**, del **Antes del amanecer**, sobre la música de George Crumb, o de los sugestivos poemas de amor de Wagner. Hubo entidad, plasticidad en los **Cinco tangos** de Piazzolla, o en la **Sinfonía de los salmos** strawinskiana. Todas las expresiones dieron la talla buena, con la no inferior dirección de Jorge Salavisa. Otro tanto se puede decir de los Grandes Ballets del Canadá, vitales en su creación **Tantin Delan**, y con sus mejores logros en las realizaciones coreográficas de Balanchine. Como no podía ser menos, Maurice Bejart volvió a triunfar, sobre todo en su pasmosa creación **Eros Thanatos**, antología espléndidamente construida de toda una trayectoria seguida por el genial marsellés, que además estrenó otra página basada en las culturas del «Mare Nostrum»: **Thalassa**. Bien hecha, no tiene la fuerza de la anterior, si bien es cierto que sus «Danzas griegas» tienen entidad propia por sí solas.

Hay que señalar la gran altura de la Semana de Teatro, Poesía y Mimo, con la excepcional presencia de Marcel Marceau, la Lindsay Kemp Company o Amancio Prada. Indicar la buena acogida de la III Semana de Cine Musical y Coreográfico, las numerosas exposiciones, entre las que destaca la que con el título **La Música en la Historia**, de Juan Domínguez, quien, fruto de un concienzudo trabajo, nos presenta una detallada síntesis del devenir sonoro. No han faltado el recuerdo de figuras relevantes de esta región, como Manuel Valcárcel, Ma-

nuel Llano o Lucio Lázaro. Mencionemos las conferencias de Tomás Marco sobre Strawinsky, o las organizadas por el Concurso «Paloma O'Shea», pronunciadas por Nikita Magaloff, Kázuko Yakusawa y José Francisco Alonso.

Del Premio Internacional de la Crítica Discográfica damos cuenta en la sección de «Noticias» de este mismo número de RITMO.

Sí, el Festival de Santander se ha engrandecido con su fisonomía renovadora. Ocejo quiere más. Por esto, el mismo día de su clausura nos daba ya un detallado avance para la edición del 83. Hay en éste contenidos importantes que glosaré próximamente.—
RICARDO HONTAÑÓN.

CASTELLON

XVI CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA «FRANCISCO TARREGA».

De nuevo, la Costa de Azahar castellanense, y más concretamente, Benicasim, se ha convertido en la catedral-basílica de la guitarra, al conjuro de la convocatoria de un nombre que, adelantándose en el tiempo, la recuperó y la hizo gloriosa: Francisco Tárrega Eixea.

El XVI Certamen, organizado para evocar su memoria —la memoria de ese *San Francisco Tárrega*, tan marginado, incluso por los que, en un arrebatado de sinceridad ya lejana, llegaron a *canonizarle*—, ha gozado de una nutridísima participación, pareja a una calidad en constante ascenso, en cuanto concierne a ediciones precedentes. Nada menos que cincuenta y seis inscripciones contabilizó la organización.

EL JURADO CALIFICADOR, DE NUEVO, PRESIDIDO POR LEOPOLDO QUEROL

El Jurado Calificador, de nuevo presidido por esa auténtica institución dentro del Certamen que es el ilustre con-

certista y académico, Leopoldo Querol Roso, tras su «sorpresivo» relevo en dos ocasiones anteriores —Rodrigo y Yepes—, y cuya merecida *reposición*, por así decirlo, ha estado nada menos que preludiada, meses atrás, por el nombramiento de *Hijo Adoptivo de Benicasim*. Un descargo de conciencia más que merecido, desde luego. Junto a él han estado, en una tarea ciertamente nada fácil e intuimos que, en las apretadas horas de la preselección, árdua, insuficiente y escasamente bien comprendida, las siguientes personalidades: Joaquín Rodrigo Vidre, compositor y académico; Manuel Cubedo Alicart, guitarrista, jurado internacional; María Antoinette Levecque (Francia); Jiri Knobloch, guitarrista, profesor en Munich (Alemania); David Russell, profesor de guitarra y ganador del XI Certamen «Francisco Tárrega».

Según se informó, por padecer una fuerte amigdalitis, no pudo desplazarse a última hora uno de los *programados*: Angelo Gilardino, profesor y jurado internacional, de Italia.

Quince fueron los participantes que este año accedieron a las sesiones. Actuaron por este orden en las jornadas respectivas:

El primer día, Joan Garrobe, Manuel Babiloni, Raphaella Smits, Valerie Duchateau y Ramón Barboza.

En el segundo, Lucie Egger, Francisco Cuenca, Keigo Fujii, Minoru Inagaki, Aldo Rodríguez.

En el tercero, Antonio Domínguez Buitrago, José María Gallardo, Carles Trepát, Wulfin Lieske y William Waters.

UNA «FINALISIMA» SIN ABUCHEOS, PERO CON MUCHAS QUINIELAS

Las tres jornadas, se desarrollaron en el Cine Avenida; muy bien acondicionado, con una sencilla escenografía, en la que presidía un busto de Francisco Tárrega y se flanqueaban los extremos con las banderas de los países que tenían representante. En la final, celebrada al aire libre, en la sala «Bohío», con el encanto indudable del marco, pero con los inconvenientes y ruidos *ambientales* de siempre, como fondo (el paso del tren, vehículos en las vecinas carreteras, etc.) observamos muchas *quinielas* entre el público, si bien no se registraron abucheos y el fallo fue acogido esta vez con aplausos sostenidos por parte del respetable.

Ante una masiva audiencia —el acto de la final, aparte convocar al aficionado nato, siempre se convierte en una gala social en la que no faltan los modelitos de las señoras ni las protocolarias sonrisas para autoridades y figuras invitadas—, se entró en la cuarta y última jornada.

La final tuvo, en la primera parte, como protagonistas a Carles Trepát (Lérida, España); Minoru Inagaki (japonés residente en Asnieves, Francia), y Aldo Rodríguez (La Habana, Cuba). Estos, optaban al Premio Tárrega. En la segunda parte, actuaron Wulfin Lieske (Koln, Alemania); otra vez Minoru Inagaki y Antonio Domínguez (Madrid).

Carles Trepát, el leridano, resultó ganador del Premio «Tárrega», si bien algunas de las antes mencionadas *quinielas*, puntaban, al parecer, en otra dirección. Comprensi-



Antonio Domínguez Buitrago, ganador del certámen.



ble actitud la de parte del público que así opinaba, porque, sin desmerecer a Trepas, se escucharon cosas muy buenas, dentro de la interpretación de la obra tarreguiana.

Antonio Domínguez, con su aire de niño bueno, su correcta indumentaria —a la que no hizo falta la chaqueta— y su pelo recién cortado, aportó una dignísima interpretación a todas y cada una de las obras y se ganó, no sólo al público, sino al Jurado. Fue el ganador, mimado por las ovaciones de una noche que para él, a buen seguro, será inolvidable.

VOTO DE CENSURA A UNA LIGEREZA

La organización, por parte del Ayuntamiento de Benicasim, fue casi perfecta. Dentro del *casí* quedan las inevitables servidumbres y riesgos que comporta enfrentarse a la gigantesca y, necesariamente incompleta tarea de preselección, en la que el Jurado ha recibido alguna que otra discrepancia por parte de personalidades asistentes a las jornadas: cincuenta y seis aspirantes a pasar a las jornadas con tiempos de interpretación de diez minutos, son *alicientes* como para provocar el insomnio del *más pintado*. Y el disgusto generalizado entre la inermes masa de nacionales y extranjeros que, necesariamente, tuvieron que quedar fuera. Ya se sabe, nunca llueve a gusto de todos.

Lo del voto de censura va para una ligereza de apreciación en que se cayó durante un momento de la presenta-

ción, en la *finalísima*, a través de los micrófonos. No tenemos nada que objetar a la excelente labor de María Angeles Alcantud, de Radio Popular, como conductora de las jornadas, ante el micrófono. Pero sí que lo debemos hacer para lamentar el desliz —mal aconsejada, sin duda, por sus informantes— que supuso el decir ante la sala, para justificar la cicatería en la interpretación de obras de Tárrega —su escasa variedad de títulos—, afirmando que «Francisco Tárrega era un gran compositor, pero no un autor excesivamente prolífico». (?)

Señores consejeros de la guapa. Nos preguntamos dónde quedaron esta vez títulos como... **La Mariposa, Tango Argentino, Carnaval de Venecia, Fantasía española** y... un lárqo etcétera que podría prolongarse hasta más de sesenta obras que llegamos a recordar, con otros colegas, en un ligero repaso mental. Fallo garrafal de los participantes, de la organización o de quien sea, de no sacar las copias de las obras aunque fuera de debajo del mismísimo mediterráneo. No hacía falta tanto; tan sólo menos improvisación y un poco más de interés. Porque en la Diputación Provincial de Castellón hay una excelente recopilación de la obra tarreguiana recogida por el Padre Tena y, suponemos, a disposición de quienes la solicitan;

TARREGA: ENVIDIAS DESPUES DE MUERTO

Después de la poca grata experiencia del año pasado, a

cargo de una prepotente personalidad del mundo de la guitarra, integrada en el Jurado y que, presuntamente llegó a afirmar, según fuentes fidedignas que, poco menos molestaban las obras de Tárrega, cuando las oía a los concursantes, no ha faltado la ingrata guindilla en el presente, provocando un despropósito que muchos han lamentado, aunque no fuera realizado *cara al público*: Se nos ha dicho, por parte de un compañero de los medios informativos que cuando comenzaron las sesiones de preselección y, superadas con generosidad y reiteración obras firmadas por otro ilustre autor de todos conocido, surgió una de Tárrega. Aquí, sin pensarlo mucho, un ilustre miembro del Jurado, parece que soltó: «Ya empezamos!»

¿Es esto cierto? Y si lo es... ¿qué hace el presunto autor de la frasecita despectiva integrando un Jurado de este Certámen que pretende glorificar la vida y la obra del mago Francisco Tárrega? ¿Qué garantías podemos tener, con semejantes mimbres —por más ilustres, condecorados y académicos que se les cite en el «curriculum»— de que el cesto del Certámen se llene de la necesaria parte proporcional de obra tarreguiana, variada e importante, para el aprecio del público de hoy y, la propia justificación de la existencia del posposamente denominado «Premio Tárrega?»

¿A qué creen que han sido llamados señores como el protagonista del presunto hecho que, de fuente solvente y muy directa, se nos ha contado? ¿Sólo a hacer pasar a las finales —también presuntamente— a alumnos o concertistas de sus especiales simpatías? La gente, aquí, es muy sensible, y se está cansando. La crítica, también. Pedimos un pulso más sereno para próximas ediciones. De lo contrario, unos y otros, comenzaremos a citar a los personajes por sus nombres y apellidos concretos. Tárrega, merece un respeto que algunos personajes no le tienen. La envidia, aun después de muerto, persigue al excelso compositor e intérprete de Vila-Real. ¡Porca miseria!.

COLABORACIONES Y PREMIOS

Bajo organización del Ayuntamiento de Benicasim, han colaborado el Ministerio y Consellería de Cultura, Diputación de Castellón, Ayuntamientos de Castellón y Vila-Real, Cooperativa y Caja Rural de Benicasim.



Al Alcalde de Sevilla, Uruñuela y Joaquín Turina el título de Miembro de Honor del Patronato «Joaquín Turina».

Dotación de los premios:
Primero, 300.000 pesetas; segundo, 150.000; Premio «Tárrega», 200.000. A cada uno de los finalistas, 50.000.

Un concierto para el ganador del Certámen, escrito y dirigido por la Sociedad Filarmónica de Castellón, a celebrar en el inmediato curso de actividades.—F. VICENT DOMENECH.

SEVILLA

II FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA

Organizado por el Patronato Municipal de Música «Joaquín Turina», se ha celebrado en Sevilla la segunda edición del Festival Internacional de Música y Danza, dedicado este año a Joaquín Turina con motivo del centenario de su nacimiento, efemérides ésta del compositor hispalense que ha servido para que dos de sus obras enriquezcan el repertorio sinfónico: **Poema de una sanluqueña** y **Sinfonía del Mar**. De la primera de ellas, escrita originariamente para violín y piano, forma en la que hasta ahora ha figurado en

Fantásticas, cuyos dos primeros números no nos entusiasmaron. Resultó algo fuera de expresión la **Orgía**, tal vez por la rapidez de aire con que fue concluida. Lo contrario sucedió en la **Sinfonía en Re menor**, de Cesar Franck, que nos mostró un director dominador de la obra a través de un conocimiento profundo de su trama formal, hondo en la expresión y que logró emotivos planos con una orquesta cálida, que le respondía con facilidad y calidad sonora.

La Orquesta de Cámara de Toulouse fue calurosamente aplaudida por sus magníficas interpretaciones de obras de Vivaldi, Dall'Abaco, J.S. Bach, Mozart y Dvorak. También fueron muy aplaudidas las Orquestas de Música Andaluza del Conservatorio de Tetuán y Um Kulzum, de El Cairo, que, como las restantes agrupaciones y los Ballets tuvieron como escenario el magnífico claustro del Monasterio de San Jerónimo de Buenavista.

De sensacional, hasta el punto de constituir un auténtico espectáculo, fue el recital del organista Jean Gillou en los magníficos instrumentos de la Catedral. La técnica de este auténtico virtuoso, en especial la de pedaleo, pulsándolo a tal velocidad que más parecía que lo hacía con las manos, en especial en **Preludio y Fuga en Re mayor**, de J.S. Bach fue algo deslumbrante.

Pero Guillou es al mismo tiempo un artista de muchos quilates y lo demostró con la registraciones sabiamente estudiadas, con las que consigue unas claras diferenciaciones de planos muy indicadas para las texturas polifónicas de las producciones de Gesualdo de Venosa, Vivaldi-Bach y Wildor-Guillou. Uno de los muchos aciertos de este organista gallo fueron los timbres y sonoridades con los que interpretó, de forma bellísima, **Musette** y **Preludio**, de Joaquín Turina.

Al final, improvisó de forma magistral, una **Sinfonía** en cuatro tiempos sobre el tema de la **Petenera**, usado en diversas ocasiones en sus partituras por el músico sevillano.

En el Patio de las Doncellas del Alcázar, lugar de celebración de los recitales, Victoria de los Angeles ha conmovido a los asistentes con su magisterio y musicalidad. Con voz justa, en un juego de equilibrio de volu-

men sonoro, J.S. Bach, Schubert, Todorá, Turina, Falla, Ravel y otros autores fueron traducidos con un sin fin de matices: gracia, intención, dramatismo y hondura religiosa en el **Canto a la Macarena**, del autor sevillano. Todo un curso de interpretación.

El concierto de guitarra ha estado protagonizado por Abel Carlevaro, que se reveló ante nuestro público, al que se presentaba por vez primera, como un solista de muy buena expresión, de cierto carácter intimista, calidad de sonido y buena técnica.

Aldo Ciccolini ha actuado con singular maestría. En plena madurez, aquilata las interpretaciones en un juego rico en matices, con una dinámica variada sobre la que asienta su sonido tornasolado, todo ello mediante un estilo muy personal. Flexible en el «tempo», nos ofreció un Mozart luminoso lógico de discurso, al mismo tiempo, y un Chopin extraordinario en su **Tercera Sonata**. Estupendos, asimismo, las partituras de Beethoven y Federico Mompou, cuyas **Canciones y Danzas núms. 1, 2, 3 y 8** resultaron llenas de claridades y frescura. También fue destacada la manera de interpretar las **Variaciones sobre un Tema de Chopin**, del autor catalán, gracias a una inteligente disección de esta importante obra que, no obstante su duración, fue en todo momento ejecutada a través de una exposición muy coherente.

Además de los conciertos reseñados, debemos mencionar las actuaciones del Teatro Gitano Andaluz de Mario Maya, del cantaor Juan Peña «Lebrijano», acompañado a la guitarra por Enrique de Melchor y la interpretación de José Luis Gómez y el Teatro Epitapitos (Grecia) de **El mito de Edipo Rey**, de Sófocles, en versión de Agustín García Calvo.

La segunda actuación de la Orquesta Nacional, con el solista Ernesto Bitetti, bajo la dirección de Salvador Más que clausuraba estas manifestaciones, hubo de ser suspendida a causa de la lluvia.

Al éxito artístico hay que sumar el de público, hasta el punto de llenar casi siempre los recintos en los que se han desarrollado las dieciséis sesiones que han conformado esta segunda edición del Festival Internacional de Música y Danza de Sevilla.—IGNACIO OTERO NIETO.

VALENCIA

II SEMANA INTERNACIONAL DE MUSICA EN MONSERRAT

Dentro de una actividad musical bastante escasa, hay que destacar este verano el Ciclo de Opera de Cámara, en Valencia, y la II Semana Internacional de Música de Cámara en Monserrat.

En Monserrat, pequeño pueblo a unos 20 Kilómetros de Valencia, se ha afianzado este año la Semana Internacional, que se inauguró el año pasado con conjuntos de interés, como la Orquesta de Cámara de Londres. A lo largo de todo el año, la actividad ha sido constante y, desde luego, encomiable si tenemos en cuenta las proporciones y posibilidades. En el Auditorio de la Sociedad Musical actuaron el pianista Joaquín Soriano en enero de este año (que inauguraba el piano de cola adquirido por esta Sociedad), el dúo Alvaro P. Campos (violonchelo) y Rafael Quero (piano), el Trío del Conservatorio de Málaga, Perfecto García Chornet (piano) y Gloria Emparán (piano). Este verano tuvo lugar la II Semana Internacional de Música de Cámara, del 26 al 31 de julio. Los conciertos están patrocinados por el Ayuntamiento y la Sociedad Musical de Monserrat, la Caja de Ahorros, Diputación Provincial, Ministerio de Cultura y Consell valenciano, entre otras entidades.

Este año actuaron: la orquesta de cámara Camerata Leodiensis, el Trío de Madrid, el dúo Juana Guillem (flauta) y Bartolomé Jaime (piano), el dúo Francisco Silanova (oboe) y P. García Chornet (piano) y el Cuarteto de Francia. Se celebran en la plaza del pueblo, al aire libre, y cuya disposición permite una buena sonoridad. Asistí al segundo concierto de la Camerata Leodiensis con la Coral Universitaria de Lieja, en el que interpretaron **La Pasión según San Lucas**, de G.Ph. Tellemann. Este, como el resto de los programas, no ofreció fáciles concesiones como suele ocurrir en estos casos. Un público atento, que

llenaba la plaza del pueblo, escuchó la bella obra de Telemann completa, hasta más allá de las dos de la madrugada. Hay que aplaudir en primer lugar la entrega de los intérpretes. La pronunciación y la intención en los largos recitativos fueron correctas. La orquesta, constituida por 17 instrumentistas, utilizó para el bajo continuo un órgano portátil y un violonchelo. Los músicos son, en general, muy jóvenes y tuvieron algunos desajustes y rudeza en la cuerda. No obstante, la interpretación general es correcta, clara, y con intención idiomática fuera de duda. Entre los cantantes hay que destacar al tenor Vanoersteene, que demostró en su hermosa aria de la cuarta parte una emisión delicada y buen uso de los reguladores, con una notable media voz. Correcto, el barítono Albrecht Klora, que con timbre atenorado resolvió bien la precisa «coloratura» de su parte. Muy flojo, el barítono Ludovic de San. El coro estuvo discreto, pero falto de potencia y con escaso volumen en las voces de mezzo y bajo.

CICLO DE OPERA DE CÁMARA

La Caja de Ahorros organizó este verano el Primer Ciclo de Opera de Cámara. Las posibilidades de este género son amplias considerando el presupuesto y los medios. Ahora bien, si los medios son menores en cantidad no deben serlo en calidad. El género no está exento de dificultades. El mecanismo debe funcionar con gran precisión. En la orquesta reducida, los problemas estilísticos o la pureza del sonido pasan a un primer plano. Las voces se enfrentan casi desnudas a la pura matización. Por ello el resultado fue en general mediocre, aunque hay que considerar el ciclo como de un alto interés, tanto por las obras que se dieron a conocer como por lo que puede representar para una futura y continuada actividad camerística. Un género que, independientemente de los posibles festivales de ópera, supone, por su menos complicado acceso, un valor formativo importante. El público valenciano que se dice ávido de música, y de ópera en particular, no pareció entenderlo ni tampoco vislumbró la calidad de las obras que se ofrecían. Nunca se llenó la sala del nuevo Centro

Cultural, capaz para 300 localidades, y cuyas condiciones acústicas me parecieron excelentes para conciertos de cámara.

Se ofrecieron seis óperas en cuatro funciones. La Compañía Teatro del Príncipe, que dirige Pascual Ortega, montó **La guerra de los gigantes**, de Sebastián Durón (a la que no puede asistir); **Los dengues o la medicina mejor**, de Julio Gómez, y el estreno de **Ligazón**, de José Luis Turina. **Los dengues** me pareció una obra interesante, dentro de sus limitadas ambiciones, inspirada en lo melódico y en los

momentos bufos, discreta-plano descriptivo que el dramático. Es decir, destaca la creación de atmósferas, la evocación del mundo gallego que describe Valle Inclán. Menos conseguida me pareció la evolución dramática de la obra, algo plana, por lo que resulta un tanto estática desde el punto de vista musical; aunque es posible que este carácter haya sido deliberado por parte del autor. El montaje de la obra fue correcto, así como la actuación de los profesores de la Orquesta de RTVE, bien distinta de su mala prestación en las obras de Monteverdi y Pergolesi



Cartel anunciador de la Semana de Música en Montserrat.

mente italianizantes, y no una simple *mala zarzuela*, como alguien comentaba. Destaca la cuidada orquestación, refinada e imaginativa, aún con su sencillez. Obra de escucha agradable, en la que destacaron Francisco Matilla y Santiago S. Jericó. **Ligazón** de José Luis Turina, es ópera en un acto, basada en un texto de Valle Inclán. La escritura orquestal me pareció más interesante que la vocal. Esta, entre el canto y el diálogo hablado, tiene un carácter declamatorio no siempre original ni convincente, a pesar de la buena interpretación, destacando el gesto y la fuerza que la soprano Charo de la Guardia imprime a su personaje. La escritura orquestal es inteligente, con una instrumentación sugestiva y un buen uso de la percusión y de los pasajes cromáticos en la cuerda. En conjunto, aparece mejor conseguido el

con el conjunto inglés. El The Pittsburg Chamber Opera Theater presentó **El combate de Tancredo e Clorinda**, de C. Monteverdi, que escenifica uno de sus madrigales, y **El maestro di musica**, de Pergolesi. Los cantantes ingleses, vocalmente a nivel de puros aficionados, sólo mostraron corrección en la interpretación escénica. **El maestro di musica** es una pequeña joya, de gran frescura y que contiene tanto la más pura gema bufa como sus inseparables momentos sentimentales, muy avanzados en la obra por su tinte romántico. Así, el aria del tenor que ya evoca a Donizetti (aria de «Ernesto») o la gracia de los pasajes contruidos sobre puras onomatopéyas al final de la obra, y que encontramos en toda la tradición bufa desde Haydn (pasaje «Cucú, cucú» en **El mundo de la luna**) hasta **La Italiana** en

Argel, de Rossini (concertante «Va sossopra il mio cervello»).

Obra maestra en su género, y por la que valía la pena este ciclo, es **Il Campanello**, de Donizetti, obra más conocida, pero escasamente tenemos ocasión de escuchar representada o en disco. Los profesores de la Orquesta Municipal de Valencia, dirigidos por Benito Lauret, tuvieron una actuación mediocre por dos hechos: falta de ensayos (o eso pareció) puesto que la conjunción con la escena tuvo varios fallos, y falta de control en el volumen y la dinámica, lo que puede explicarse en parte por la novedad de la sala. El caso es que la orquesta tapó frecuentemente a los cantantes y la percusión cubrió desafortunadamente, de forma más notoria que cuando actúa con toda la orquesta, al resto de los instrumentistas. Falta, pues, de la transparencia propia de esta página de Donizetti. Los cantantes cumplieron bien por lo que toca a la gracia y movimiento escénico. Menos en lo vocal, no siempre por falta de facultades (las de Francisco Matilla en «Enrico» y Luis Alvarez en «Annibale» son correctas) sino porque la obra requiere acento más preciso, más cambios de color en las ocasionales dificultades belcantistas semejantes a las óperas serias de Donizetti (primer dúo soprano-barítono). En el recitativo, faltó fluidez y acento, y en los pasajes rápidos, precisión y gracia en las inflexiones. Mucho pedir parece, teniendo en cuenta la escasez de voces para este repertorio, pero exigencia inevitable teniendo en cuenta la calidad de la obra.

Los montajes, en general (exceptuó los del grupo inglés, simplemente correctos), tienen buena intención y, muchas veces, planteamiento. Es evidente el cuidado trabajo escénico de los actores. Tienen los montajes de un carácter «naïf» y el actor participa, a veces, del mismo gesto de la marioneta (como en **Los dengues**), lo cual es perfectamente válido. Ahora bien, la penuria de medios, no disimulada por la simplicidad del decorado, es excesiva. Ciclo éste, cuyas obras estuvieron muy por encima de las interpretaciones, y género, la ópera de cámara, para cuyas posibilidades futuras habrá que contar con el público. Esperamos que su respuesta no masiva sólo se deba a la modorra veraniega.—BLAS CORTES.

PREMIO INTERNACIONAL DE LA CRITICA DISCOGRAFICA «I.R.C.A.»

Después de sucesivas ediciones en Berlín, Salzburgo, Gstaad, Estocolmo y Nueva York, la sede del I.R.C.A. ha tenido lugar por primera vez en España, concretamente en Santander, durante la celebración del XXI Festival Internacional.

Dentro de la amplia lista de preselección figuraban, entre otras grabaciones, el **Concierto para orquesta** de Bartók, por la Sinfónica de Chicago, dirigida por Sir Georg Solti (Decca); el **Concierto para violín** de Beethoven, por Itzhak Perlman, La Orquesta Philharmonía y Carlo María Giulini (EMI); las **12 Danzas Españolas** de Granados, por Alicia de Larrocha (Decca); los **Lieder** de Liszt, por Dietrich Fischer-Dieskau y Daniel Barenboim (Deutsche Grammophon); la **Novena Sinfonía** de Mahler, por Herbert von Karajan y la

Filarmónica de Berlín (Deutsche Grammophon); **Werther**, de Massenet, dirigido por Colin Davis, con José Carreras y Federica von Stade (Philips); la **Tetralogía**, de Wagner, dirigida, en Bayreuth, por Pierre Boulez (Philips), etc.

Finalmente, han resultado premiados los siguientes registros: **El Rey Priamo**, ópera de Michael Tippett, bajo la dirección de David Atherton (Decca); la única ópera de Gabriel Fauré, **Penélope**, con Jessye Norman y dirigida por Charles Dutoit (Erato, distribuida en España por Hispavox); los **Conciertos para piano núms. 5 y 15** de Mozart, por Murray Perahia como solistas y director de la Orquesta Inglesa de Cámara (CBS), y **28 Madrigales y Fantasías**, de John Ward, por el The Consort of Musicke, bajo la dirección de Anthony



Michael Tippett.

Rooley y Trevor Jones (Oiseau-Lyre). El Premio Koussevitzky fue para la partitura **Chirlande**, del rumano Cornel Taranu, interpretada por la Clu-Napoca Philharmonic, bajo la dirección de Enil Simón.

Noticias

DESAPARECE EL CENTRO DE ESTUDIOS MUSICALES DE BARCELONA

Por «diversos y grandes problemas de orden financiero» ha desaparecido el Centro de Estudios Musicales de Barcelona. Angel Soler, el pianista que dirigía el centro musical había decidido, ya antes del verano, en unión de otros maestros la desaparición del centro, en vista de la grave situación económica que les impedía pagar los salarios de los profesores y el alquiler del local donde estaba ubicado, una torre en Vallvidrera. Este centro era de los pocos lugares en Barcelona, junto con los Conservatorios y la Escuela de La Ribera, donde se impartían enseñanzas completas de música.

CON NOMBRE PROPIO

Carlo María Giulini ha recibido en Venecia el considerado «Nobel de la Música», el premio «Una vida en la música». Anteriormente fueron Andrés Segovia, Arturo Rubinstein y Karl Böhm los receptores de este galardón. Giulini recibió el premio tras un concierto en el teatro La Fenice de Venecia al que



Carlo Maria Giulini.

asistió el Presidente de la República Italiana, Sandro Pertini. El director italiano nació en Barletta hace sesenta y ocho años y es el más joven receptor de este premio. Comenzó su carrera musical dirigiendo la orquesta del Teatro Augusto, pero renunció a este puesto por desacuerdo con las autoridades fascistas italianas. En 1944, una vez repuesto de su cargo, fue trasladado a la Scala de Milán y a partir de entonces dirigió las más importantes composiciones operísticas. En 1968 actuó en Washington con la compañía de la Opera de Roma, esta fue su última interpretación operística dedicándose, desde aquel momento, con las orquestas de Viena, Londres y los Angeles al repertorio sinfónico. Giulini ha manifestado sus preferencias por la música de Mahler del que ha dicho que «es un músico moderno y clásico al mismo tiempo y reúne flexibilidad y vigor expresivo». El premio «Una vida en la música» fue creado en 1979 por el periodista Bruno Tosi y el violinista Ugo Ughi. Lo otorga la Asociación «Homenaje a Venecia», que se dedica a la restauración de obras artísticas de la ciudad italiana.

Ha muerto Arturo Barosi, empresario y agente de contratación ovetense y uno de los más antiguos organizadores

de los ciclos de ópera que se celebran en Asturias y en Bilbao. Arturo Barosi tenía ochenta años y el día anterior a su fallecimiento había asistido a la representación de Adriana Lecouvreur en Oviedo y había cenado con los directivos de la Asociación Asturiana de Amigos de la Opera que organizaron el Festival ovetense. En su funeral, el Coro de la ABAO interpretó el Ave María, de Bruckner.

Angel Barja, con su obra Preludio, canción y fuga, ha sido ganador del III Concurso Nacional para Organo «Cristóbal Halffter». Una mención especial fue otorgada a Miguel Angel Martín Lladó por Profecías. El jurado estuvo formado por Manuel Castillo Navarro (organista y compositor del Conservatorio de Sevilla), Cristóbal Halffter (compositor) y José Enrique Ayarra (organista de la Catedral de Sevilla). El jurado manifestó su satisfacción, ya que los once trabajos presentados al concurso fueron todos de excelente calidad.

La viuda de Igor Stravinsky ha muerto en Nueva York, precisamente en el año en que se conmemora el centenario del compositor ruso. Vera Arturova tenía noventa y tres años y era una actriz, pintora y bailarina nacida en San Petesburgo. Fue compañera del pintor

Sergio Sudeikin desde 1913. Conoció a Igor Stravinsky a través del coreógrafo Diaghilev y contrajo matrimonio con él en 1940, cuando murió la primera esposa del compositor. Desde 1945, Stravinsky y Vera Arturova vivían en Estados Unidos. Arturova era más conocida como pintora, ya que sus obras han sido expuestas en todo el mundo.

Joaquín Pixan ha sido el ganador del premio «Miguel Fleta», dotado con medio millón de pesetas. El tenor asturiano recibió este galardón durante los festivales «Goya en Aragón». Joaquín Pixan es alumno de Lola Rodríguez de Aragón y de Alfredo Kraus.

Juan Carlos Rivera Pellecín, profesor del Conservatorio de Sevilla obtuvo el primer premio de nivel superior del I Concurso Nacional de Guitarra para Jóvenes Intérpretes celebrado en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. En el nivel Medio este premio fue obtenido por María Ester Guzmán. El resto de los ganadores fueron: Francisco Javier Rodríguez (segundo premio de Nivel Superior), José María Gallardo (tercer premio de Nivel Superior), Antonio Jiménez Hernández (segundo premio de Nivel Medio) y José Antonio Peñalosa (tercer premio de Nivel Medio).

3 por 4

Aunque André Tchaikovsky era un estimable concertista de piano, parece que había equivocado su carrera, ya que su verdadera vocación era el teatro. Como no pudo dedicarse a ella en vida, André Tchaikovsky ha pretendido actuar en un teatro después de muerto. Para ello el concertista polaco, que murió el pasado mes de junio en Oxford (Gran Bretaña), ha cedido su cráneo a la Royal Shakespeare Company. Tchaikovsky ha dejado dicho en su testamento que quiere actuar en la obra shakesperiana, «Hamlet», en el papel estelar, o sea en el de cráneo. La Royal Shakespeare Company ha aceptado el ofrecimiento y cumplirá el deseo póstumo del músico polaco.

«Il Trovatore», para cualquier aficionado a la música, es el nombre de una ópera de Verdi, pero los aficionados y músicos de Milán tienen otra acepción del término. Aparte de trovar, «trovare» significa en italiano encontrar. Y buscar y encontrar es lo que hacen en la tienda «Trovatore», de Milán, los profesionales y aficionados que la visitan diariamente. En «Trovatore» se pueden encontrar libretos de óperas de Donizetti y Rossini impresos en 1800, partituras originales inexistentes en el mercado, libros de música y discos de gran rareza. En la tienda, que dirige personalmente su dueña, Renata Vercési, es muy fácil encontrar al músico que vende un piano antiguo, al coleccionista que trata de colocar sus discos más raros y al buscador de páginas autógrafas de Verdi. Una tienda para los estudiosos y coleccionistas, en la que, además, Renata Vercési habla en español. Para los que puedan viajar allí informamos que está

situada en la calle Poerio, 3, en Milán. Animamos a los librereros españoles a dedicar alguna tienda de viejo exclusivamente a la Música.

El músico francés Massenet tenía fama de ocurrencioso. Se cuentan de él dos respuestas ingeniosas. Una vez le preguntaron qué pensaba de Saint-Saëns. Massenet respondió: «Creo que es un compositor genial». «Es usted mucho más indulgente que él —le replicó el demandante— porque Saint-Saëns piensa que no tiene usted ningún talento». «Bueno, —replicó Massenet— ni él ni yo decimos lo que pensamos». En otra ocasión un amigo encontró a Massenet, que ya era anciano, por la calle a horas muy tempranas. «¿Cómo es usted tan madrugador? maestro», le preguntó sorprendido «Me levanto siempre a las cinco de la mañana». «¿De verdad?, ¿y cómo puede usted hacerlo?». «Es que me acuesto siempre con el sol —dijo Massenet—; a mi edad, con quién quiere usted que me acueste».

Como se sabe, los japoneses están absolutamente subyugados por la música occidental. En Japón hay intérpretes muy estimables e importantes escuelas de los instrumentos occidentales. La revista mensual «On-gaku No Tomo» ha publicado una encuesta de preferencias del público nipón. Los melómanos japoneses consideran a la Orquesta Filarmónica de Viena como la mejor del mundo: un 45 por ciento de los votos de las personas interrogadas por la revista ha ido a parar a esta orquesta. Las preferencias se inclinan después hacia la Filarmónica de Berlín, la Orquesta de Radiotelevisión de Japón, la Boston Symphony Orchestra y la Staatskapelle de Dresde.

FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN BILBAO

El Grupo LIM, que dirige Jesús Villa Rojo realizará en Bilbao un Festival de Música Contemporánea desde el 18 de octubre al 23 de noviembre. El Festival consistirá en diez conciertos de cámara con cincuenta y tres obras, de las cuales la mayoría son estrenos en Bilbao y tres estrenos mundiales: **Riflessi**, de Benno Ammann, **Trío**, de María Luisa Ozaita y **Serenata**, de Ramón Barce. Una de las sesiones incluirá proyecciones de Oscar Vallina y otra estará dedicada a improvisaciones del grupo que dirige Jesús Villa Rojo.



El Grupo LIM.

DOS NUEVOS CONSERVATORIOS Y NUEVA ESCUELA OFICIAL

Desde las páginas de RITMO tenemos que dar feliz noticia de la creación de un nuevo conservatorio de música, de la elevación de otro a rango profesional y del reconocimiento de una escuela de música, asimismo, como profesional. El pasado mes de agosto fue reconocida la validez oficial, por decreto-ley, del Conservatorio de Música «Padre Antonio Soler», del Ayuntamiento de San Lorenzo de El Escorial. El Conservatorio tuvo como germen la Asociación Cultural «Padre Soler», que ha realizado durante los tres últimos años numerosos conciertos de divulgación musical y cursos de música. El nuevo conservatorio está ubicado en las Casas de Oficios de San Lorenzo de El Escorial (Madrid). El Conservatorio Municipal de Santander tiene ya reconocido su rango profesional. Este Conservatorio tiene cien años de existencia y su particularidad es que su germen ha sido la Banda Municipal de esta localidad cántabra. Las enseñanzas, desde ahora, tendrán validez superior. Su dirección es: Río de la Pila, 27 (Santander). Por otro lado, el estudio de música J.R. «Santa María» de Zaragoza ha sido también elevado a rango profesional y se da la circunstancia de que es ahora el primer centro de estas características en Aragón. Su dirección es: Calle Don Jaime, 9 (Zaragoza).

FALLECIO PEDRO MEROÑO

Uno de los fundadores de la Orquesta Nacional de España, Pedro Meroño, ha fallecido a la edad de setenta y

seis años. Meroño era catedrático de viola del Conservatorio Superior de Música de Madrid, fue fundador de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, fundador de la Sociedad de Conciertos de Música de Cámara y solista de las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid. Estaba galardonado con la Encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio y con las medallas del Mérito en las Bellas Artes y en el Trabajo. El ilustre músico falleció el pasado 20 de septiembre en Madrid.

SE CREA UNA FUNDACION PARA DIVULGAR LA ZARZUELA

Ha sido reconocida la Fundación «Jacinto e Inocencio Guerrero», mediante una orden del Boletín Oficial del Estado como fundación cultural privada. La finalidad de ésta es el fomento y difusión de la cultura musical española, aunque su atención se va a dedicar al género lírico español, El capital con que cuenta la Fundación es, inicialmente, de once millones de pesetas y el Patronato que la rige está formado por: Inocencio Guerrero Torres, Acisclo Fernandez, Rosa María Castellano, Antonio García Palmero, Lorenzo López Sancho, Ramón García Arranz, Basilio Gassent, Antonio B. Celeda Alonso, José García Muñiz, Juan Martín D'Opazo y Antón García Abril. El nombre de la fundación, «Jacinto e Inocencio Guerrero», indica otro de los puntos en los que va a incidir esta institución, es decir, en la difusión de la obra inédita del maestro Jacinto Guerrero.



**MURIO MIGUEL
PORTOLES GONZALEZ**

El 17 de septiembre falleció en Madrid, a la edad de sesenta y siete años, Miguel Portolés González, figura singular en el mundo de la canción, y cuyas letras, desde 1961 hasta hace muy poco, colaboraron al triunfo nacional e internacional de canciones ilustres compositores como Moreno Torroba, Carmelo Larrea, Boronat, Sellés, Tarridas, Pino Cozzo, y un largo etcétera.

La producción de Portolés —refiriendonos exclusivamente a las que consideramos como más importantes— fue galardonada con los primeros premios de las ediciones del Festival de Benidorm de los años 61, 65, 67, 68, 70 y 72. Fue primer premio del Festival Internacional «Una Canzone per l'Europa», de Saint Vicent, en 1953, y consiguió los primeros puestos en las fases españolas de los Festivales de Eurovisión de los años 1962, 66 y 69.

**ARTISTAS
ESPAÑOLES
EN EL
EXTRANJERO**

El cantante español **Jesús Sanz Remiro** ha obtenido gran éxito en Méjico. En la temporada oficial de ópera del Teatro Bellas Artes de la Ciudad de Méjico hizo su presentación internacional este jovencísimo bajo español y la crítica consideró su actuación como la más brillante de la noche. **Sanz Remiro** hizo el personaje de «Leporello» en **Don Juan**, de Mozart. Televisa difundió en Méjico parte de su actuación.

El concertino de la Orquesta del Festival de Bayreuth, es el español **Angel García**, que reside en Alemania desde 1970. A partir del año 1977, pertenece a la plantilla de la Orquesta Filarmonica de Munich, y desde hace ocho años acude cada verano al Festival de Bayreuth y actúa como concertino en **Lohengrin** y **Tristán e Isolda**.

Víctor Monge «Serranito» ha actuado el pasado 5 de octubre en el Kennedy Center de Washington. Es el segundo guitarrista español que actúa en este importante auditorio. El otro fue el universal **Andrés Segovia**. El Kennedy Center está dirigido por la viuda del violoncelista **Pau Casals**.

El flautista español **Rafael Casasempere** actuó tras el Verein Wiener Musikseminar que se desarrolló recientemente en Viena (Austria). **Rafael Casasempere**, de veinte años, fue elegido para tomar parte en el programa que mostraba a los mejores alumnos del seminario y ha sido invitado para el próximo curso.

El **Orfeón Donostiarra** ha realizado, durante el mes de septiembre, una importante gira de conciertos por Israel. Durante cinco días, el Orfeón Donostiarra ofreció actuaciones en el «kibbutz» de Ein-Hashofet, en la Ciudad Vieja de Jaffa; en el Mann Center de Tel-Aviv; en Haifa y en Jerusalem. **Antonio Ayestarán** dirigió un recital a base de obras polifónicas, corales de oratorios y música folklórica. Otros programas fueron los del **Oratorio «La Creación»**, de Haydn, que interpretaron acompañados por la Orquesta de Cámara de Israel, dirigida por **Uri Segal** y con los solistas **Gila Yaron**, **Neil Mackie** y **John Shirley-Quirck**.

El concertista de guitarra **Francesc de Paula Soler** ha sido invitado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) para visitar este país realizando en él una serie de conciertos. **Francesc de Paula Soler** hará giras de conciertos la próxima temporada por Italia, Alemania, Francia, Checoslovaquia y Bélgica.

ESTRENOS

JOAN GUINJOAN: Foc d'auzell. Cantata con textos del poeta mallorquín Blai Bonet. Diabolus in Musica y corales participantes en las Jornadas Internacionales de Canto Coral. Barcelona, 7 de septiembre.

CHANO MONTES: Quetzalcoatl. Opera basada en el texto de José López Portillo. Marbella (Málaga), septiembre de 1982.

MICHAEL TIPPETT: «The Mask of Time». Para gran orquesta y coros. Director, Michael Tippett. Festival Tippett-Berlioz. Londres (Gran Bretaña).

HENRY POUSSEUR: «La Rose des Voix». Para cuatro coros y cuatro grupos instrumentales distintos, sobre textos del poeta francés Michel Butor. Festival de Corales «Europa Cantat». Namur (Bélgica), agosto de 1982.

DANIEL LESUR: Ondine. Marie-Christine Porta (soprano) y Philippe Rouillon (barítono). Orquesta y Coro de la Opera de París. Director, Hikotaro Yazaki. Teatro de los Campos Eliseos. París (Francia).

CESAR BRESGEN: El Juego del Hombre. Misterio religioso, con libreto de Wolfgang Greisenegger. Festival Musical de Klagenfurt (Austria).

ROBERT WARD: Minutos hasta medianoche. Opera de Miami. Florida (Estados Unidos), julio de 1982.



JOSE NAVARRO BOTELLA

C/. Gran Avenida, 36 - T/. 38 38 76
Juan Carlos I, 37
ELDA

Concesionarios de las mejores marcas de pianos y organos, gran surtido en guitarras y discos. Hacemos presupuestos de instrumentos de viento para bandas y orquestas.

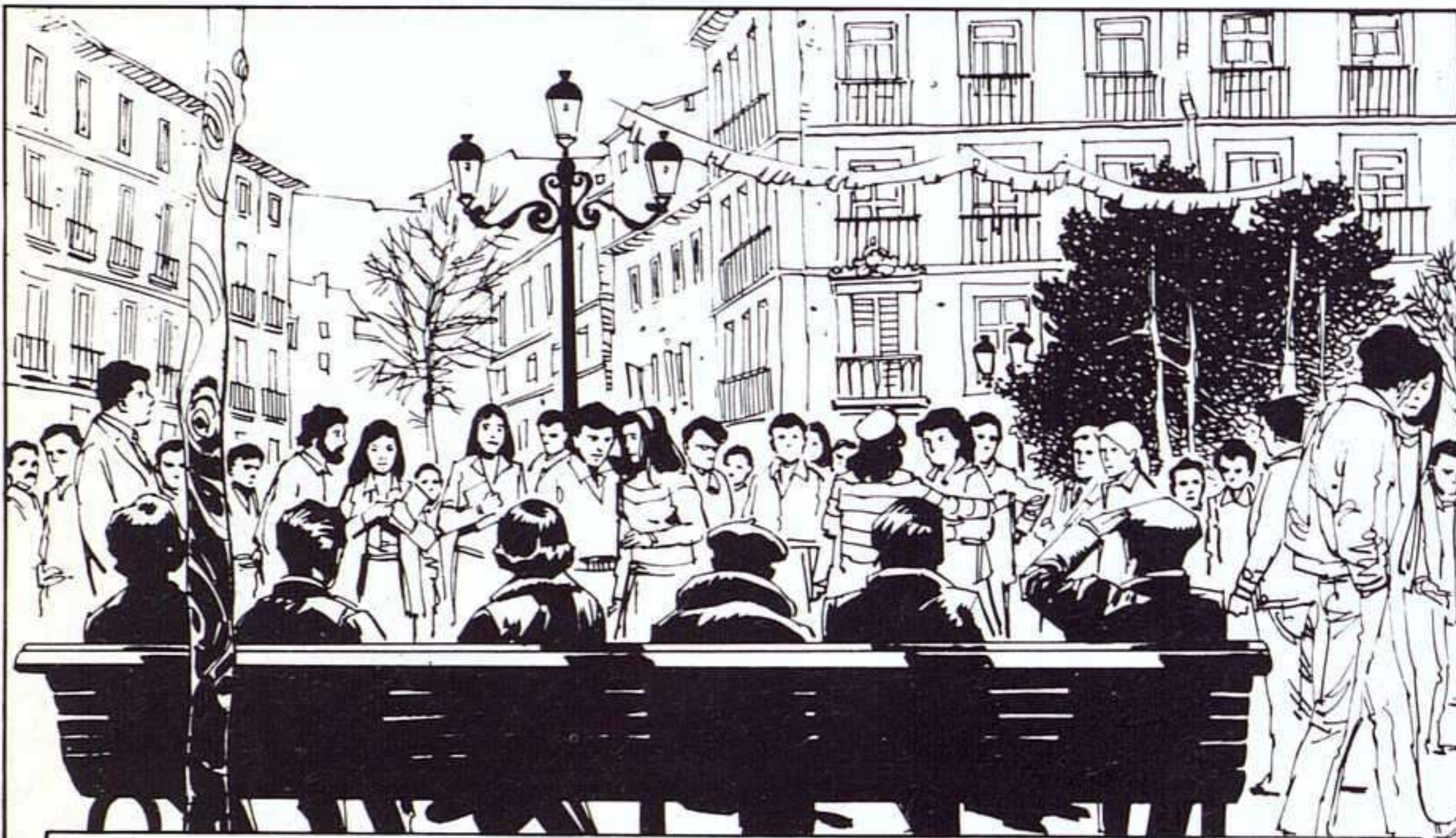
Estamos con la gente.



La gente sale, día tras día, de sol a sol a construir, a enfrentar la vida con valentía y sonreír...



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



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



La del mar, la del campo, la de la ciudad, con el niño que estudia, o el que empieza a luchar...



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



**CAJAS DE AHORROS
CONFEDERADAS**

RELANZAMIENTO DE LA ENCICLOPEDIA «SALVAT»

D. Manuel Béjar Catalán, Director de la División de Proyectos Especiales del Grupo Polygram, hizo entrega a los Sres. Barberá y Navarro, directivos de Salvat Editores, de una placa conmemorativa del éxito alcanzado por la **Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores**, cuyas ventas han superado ya la cifra de dos millones de

unidades. La edición de la **Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores**, de publicación semanal conteniendo un fascículo y un disco o cassette, está constituyendo un verdadero «boom» en los anales de la música clásica, alcanzando cotas de venta jamás logradas en España por una obra de música clásica de esta magnitud. Este éxito ha animado a Salvat Editores y Polygram a efectuar un relanzamiento de la **Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores**, cuyos primeros números acaban de salir nuevamente a la venta en estos días.

LA FERIA DE LA MUSICA DE FRANCFORT DE 1983

Con mayor participación todavía que en la Feria de este año, se celebrará la próxima Feria de la Música de Francfort del 5 al 9 de febrero de 1983. La cifra actual anunciada de expositores es ya de setecientos cincuenta, con lo que supera claramente la cifra de 1982, setecientos dieciseis. La Feria de la Música constituye una exposición única en su género de instrumentos de música de todas clases, de electrónica aplicada en orquestas, de

notas de música, de literatura sobre el tema y de accesorios. Dado el creciente interés del público en general por la música, se espera para el año próximo una alta cifra de visitantes, pese a la débil coyuntura económica por la que atravesamos. Solemne preludeo a la Feria de la Música 1983 en Francfort volverá a ser, por segunda vez, la concesión del Premio de Francfort a la Música, dotado con veinticinco mil marcos. Se está preparando asimismo un variado e interesante programa musical que sirva de digno acompañamiento a la Feria.

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

Cartelera

ESPAÑA

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real de Madrid)

ABONO A

5, 6 y 7 de noviembre.— Dutilleux: **Tout un monde lointain**. Beethoven: **Sinfonía núm. 7 en La mayor, Op. 92**. Frederic Lodeon (violoncelo). Director, Eliahu Inbal.

19, 20 y 21 de noviembre.— Ligetti: **Lontano**. Berg: **Concierto a la memoria de un ángel**. Dvorak: **Sinfonía núm. 7 en Re menor**. Gerard Claret (violín). Director, Jacques Mercier.

ABONO B

12, 13 y 14 de noviembre.— Verdi: **Requiem**. Coro Nacional de España. Director, Eliahu Inbal.

26, 27 y 28 de noviembre.— Barce: **Sinfonía núm. 2 (estreno)**. Liszt: **Concierto núm. 2 en La mayor**. Schumann: **Sinfonía núm. 4 en Re menor, Op. 120**. Christian Zimmermann (piano). Director, Jacques Bodmer.

CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real de Madrid)

2 de noviembre.— Haydn: **Sonatas**. Manuel Carra (piano).

23 de noviembre.— **Sonatas**. Christian Zimmermann (piano).

ORQUESTA Y CORO DE RADIOTELEVISION (Teatro Real de Madrid)

6 y 7 de noviembre.— Mendelssohn: **Concierto núm. 1 para piano y orquesta**. Schubert: **Sinfonía núm. 9**. Luis Galvé (piano). Director, Gian Luigi Gelmetti.

13 y 14 de noviembre.— Debussy: **Preludio para la siesta de un fauno**. Guinjoan: **Concierto para violoncelo y orquesta**. Prokofiev: **Sinfonía núm. 7**. Lluís Claret (violoncelo). Director, Max Bragado.

20 y 21 de noviembre.— Haydn: **Misa de Santa Cecilia**. Caridad Casao (soprano), Carmen Sinovas (contralto), Juan Porrás (tenor). Coro de RTVE. Director, Albert Blancafort.

27 y 28 de octubre.— Milhaud: **El buey sobre el tejado**. Ravel: **Alborada del gracioso**. Berlioz: **Sinfonía fantástica**. Agustín Leon Ara (violín). Director, Jean Fournet.

SETMANA MOZART (Palau de la Música de Barcelona)

26 de noviembre.— J. Ch. Bach: **Oda para el aniversario del Rey Carlos de España**. **Concierto para flauta en Re mayor**. **Sinfonía en Fa mayor, Op. 8**. **Aria «E ancor pago non sei»**. **Motete «Si nocte tenebrosa»**. **Sinfonía concertante en Mi mayor**. David Butt (flauta), Sandra Dugdale (soprano). London Bach Orchestra. Director y clave, Philip Ledger.

29 de noviembre.— Mozart: **Serenata en Re mayor, K. 239**. **Concierto para violín en Re mayor, K. 211**. **Divertimento en Si bemol mayor, K. 137**. **Divertimento en Fa mayor, K. 247**. Josep Suk (violín). Orquesta de Cámara Suk. Director, Josef Vlach.

30 de noviembre.— Mozart: **Marcha en Fa mayor, K. 248**. **Sinfonía en La mayor, K. 134**. **Concierto para violín en Si bemol mayor, K. 207**. **Adagio para violín en Mi mayor, K. 261**. **Divertimento en Re mayor, K. 334**. Josef Suk (violín). Orquesta de Cámara Suk. Director, Josef Vlach.

1 de diciembre.— Mozart: **Divertimento para dos clarinetes y fagot, K. 439 b2**. **Divertimento en Si bemol mayor, K. 270**. **Serenata en Mi bemol mayor, K. 375**. Salzburger Blasorchester.

2 de diciembre.— Mozart: **Dos minuets con contrandanzas, K. 463**. **Concierto para violín en La mayor, K. 219**. **Aria «Ch'io mi scordi di te» K. 505**. **Motete «Exultate jubilate», K. 165**. **Sinfonía en Do mayor, «Linz», K. 425**. Ernst Kovacic (violín), Elly Ameling (soprano), Angel Soler (piano). Bruckner Orchester Linz. Director, Theodor Guschlbauer.

3 de diciembre.— Mozart: **Sinfonía en Re mayor, K. 181**. **Concierto para piano en Mi bemol mayor, K. 482**. **Serenata «Posthorn», K. 320**. Paul Badura-Skoda (piano). Bruckner Orchester Linz. Director, Theodor Guschlbauer.

4 de diciembre.— Mozart: **Fantasia en Re menor, K. 397**. **Variaciones sobre un minueto de Duport, K. 573**. **Sonata en La menor, K. 310**. **Adagio en Si menor, K. 540**. **Fantasia en Do menor, K. 475**. **Sonata en Do menor, K. 457**. Paul Badura-Skoda (piano).

5 de diciembre.— Mozart: **Cuarteto en Re mayor, K. 575**. **Cuarteto en Si bemol mayor, K. 589**. **Cuarteto en Fa mayor, K. 590**. Cuarteto Mozart.

6 de diciembre.— Mozart: **Concierto para clavicémbalo en**

Re mayor, K. 1071. **Aria «Conservati fedele», K. 23**. **Concierto para clavicémbalo en Sol mayor, K. 41**. **Recitativo y aria «A berenice Sol nacente», K. 70 61c**. **Concierto para clavicémbalo en Fa mayor, K. 37**. Mieke van der Sluijs (soprano), Dirk Vermeulen (violín). Orquesta Melante 81. Director y clave, Bob van Asperen.

9 de diciembre.— Mozart: **Sinfonía en La mayor, K. 134**. **Concierto para clavicémbalo en Si bemol mayor, K. 39**. **Concierto para clavicémbalo en Mi bemol mayor, K. 107 3**. **Concierto para clavicémbalo en Re mayor, K. 40**. Orquesta Melante 81. Director y clave, Bob van Asperen.

TEMPORADA DE OPERA DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

23 de octubre.— Verdi: **Don Carlo**. Seta del Grande, Lando Bartolino, Ivan Konsulov, Alfredo Zanazzo, Cleopatra Churka, Saverio Safina, José Manzaneda, Dolores Cava, Maurizio Mazzieri. Director de escena, Giampaolo Zenaro. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director, Miguel Roa.

30 de octubre.— Puccini: **Tosca**. Seta del Grande, Lando Bartolino, Giuseppe Scadola, Saverio Safina, José Manzaneda. Director de escena, Gianpaolo Zennaro. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director, Miguel Roa.

ASOCIACION ESPAÑOLA DE MUSICA DE CAMARA (Avance de programación)

21 de octubre de 1982.— Haydn: **Cuarteto, Op. 103**. **Cuarteto, Op. 51, núm. 2**. **Cuarteto, Op. 17 núm. 5**. **Cuarteto Op. 74 núm. 3**. Cuarteto Hispánico Numen.

28 de octubre.— Herrando: **Dúo en Sol mayor**. Bartók: **Dúos**. Mozart: **6 dúos**. Prokofiev: **Sonata para dos violines**: Dúo de violines Kotliarskaia-Come-saña.

11 de noviembre.— Manuel Canales: **Cuarteto Op. 3, núm. 2**. Carlos Ordoñez: **Cuarteto, Op. 2, núm. 3**. Conrado del Campo: **Caprichos Románticos**. Cuarteto Hispánico Numen.

25 de noviembre.— Max Reger: **Serenata Op. 141a para flauta, violín y viola**. Haydn: **Trío para flauta, violín y cello**. Beethoven: **Serenata, Op. 25 para flauta, violín y viola**.

9 de diciembre.— Beethoven **Cuarteto Op. 18 núm. 6**. Schubert: **Cuarteto Op. 125, núm. 1**. **Movimiento Cuarteto**. Cuarteto Hispánico Numen.

16 de diciembre.— Leopold Hofmann: **Trío, Op. 1 núm. 3 para viola, cello y contrabajo**. Michael Haydn: **Divertimento para viola, cello y contrabajo**. Beethoven: **Trío núm. 4, Op. 9**.

13 de enero de 1983.— Beethoven: **Variaciones sobre un tema de «La Flauta Mágica»**. **Sonata núm. 2**. Schubert: **Sonata Arpeggione**.

27 de enero.— Mozart: **Cuarteto K. 387**. **Cuarteto K. 421**. Arriaga: **Cuarteto núm. 3**.

Para mayor información: Asociación Española de Música de Cámara. C/ Villanueva núm. 43. Madrid-1.

ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL (Palau de la Música Catalana de Barcelona) (Avance de la temporada 1982-83)

Octubre.— Orquesta Sinfónica Búlgara. Elmira Darvarova (violinista). Director, Vassil Kazandjiev.

Noviembre.— Recital de Godspel de Gessie Griffin.

Diciembre.— Orquesta de Cámara de Tübingen (R.F.A.) Director, Helmut Calgée.

Enero de 1983.— Cuarteto Smetana y Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, Karl Münchinger.

Febrero.— Michel Beroff (piano).

Marzo.— Orquesta de Cámara de Grenoble. Christa Rommer (pianista).

Abril.— Ensemble Vocal de Berna, con la Capella Orquestra Bernensis. Director, Francois Pantillon.

Mayo.— Orquesta, Coro y Solistas de la Opera Nacional de Ostrava.

Junio.— Orquesta Filarmónica de Lodz (Polonia). Director, Zdzislaw Szostak.

CANTAR Y TAÑER (Sala Fenix, de Madrid) (Avance de programación)

28 de octubre.— Beethoven: **Sonatas núms. 3, 4 y 5**. **Doce variaciones sobre un tema de «Judas Macabeo» de Haendel**.

Ingrid Haebler (piano), Peter Dauelsberg (violoncelo).

Ultima decena de noviembre.— Vivaldi: **Seis conciertos**. Orquesta de Cámara «Gaspar de Salo».

Segunda quincena de enero de 1983.— Schumann: **Escenas del bosque**. **Carnaval en Viena**. **Carnaval, Op. 9**. Cristina Bruno (piano).

17 de febrero.— Haydn: **Trío en Si bemol**. Reger: **Trío en La menor**. Mozart: **Divertimento KV 563**. Trío «Bellárte» de Stuttgart.

Primera decena de marzo.— Stamitz: **Cuarteto en Re**. Field: **«Guernica»**, quinteto para cuarteto de cuerda y saxo alto. Dvorak: **Cuarteto en Fa mayor**. Cuarteto Kocian.

Ultima decena de abril.— Mozart: **Cuarteto en Sol mayor KV 387**. **Cuarteto en Re menor KV 421**. **Cuarteto en Si bemol mayor KV 458**. Cuarteto Mozarteum de Salzburgo.

ESTADOS UNIDOS

SAN FRANCISCO SYMPHONY (Davies Symphony Hall de San Francisco, California)

10 y 12 de noviembre.— Creston: **A Rumor**. Elgar: **Falstaff**. Beethoven: **Concierto para violín**. Nathan Milstein (violín). Director, George Cleve.

18, 19, 20 y 21 de noviembre.— Schumann: **Obertura de «Genoveva»**. Chopín: **Concierto para piano núm. 1**. Strauss: **Sinfonía Alpina**. Alexis Weissenberg (piano). Director, Neeme Jarvi.

24, 26 y 27 de noviembre.— Tower: **Sequoia**. Strauss: **Concierto para oboe**. Berlioz: **Harold en Italia**. Heinz Holliger (oboe), Geraldine Ealther (viola). Director, Dennis Russell Davies.

FRANCIA

ORQUESTA DE PARIS (Sala Pleyel, de París)

3 y 4 de noviembre.— Brahms: **Obertura Trágica**. Sinopoli: **Lou Salomé**. Schumann: **Sinfonía núm. 2**. Karin Ott, Sven Olof Eliasson. Director, Giuseppe Sinopoli.

10 y 11 de noviembre.— Bruckner: **Sinfonía núm. 5**. Director, Eugen Jochum.

17 y 18 de noviembre.— Kodály: **Danzas de Galanta**. Rachmaninof: **Concierto para piano núm. 2**. Prokofiev: **Sinfonía núm. 6**. Cécile Ousset. Director, Myung-Whun Chung.

24 y 25 de noviembre.— Takemitsu: **Requiem para cuerdas**. Dvorak: **Concierto para violín**. Strauss: **Así hablaba Zaratustra**. Kyung Wha Chung. Director, Emmanuel Krivine.

OPERA DE PARIS (Palais Garnier, de París)

3, 6, 9, 11, 13, 16, 19 y 22 de noviembre.— Aribert y Reimann: **Lear**. Gottlieb, T'Hézan, Lorand, Garetti, Duminy, Jean, Dumont, Deme, Knutson, Dupouy, Gautier. Escena, Jacques Lassalle. Decorados, Yannis Kokkos. Dramaturgia, Antoinette Becker. Director, Friedemann Layer.

TEATRO DE AVIGNON

6, 7, 12, 13 y 14 de noviembre.— Friml y Stohart: **Rose Marie**. Jumelle, Mhaidze, May, Dumont. Director, Burtin.

9 de noviembre.— Donizetti, Debussy, Wolf, R. Strauss: **Obras**. Dinah Bryant (canto), Daniel Blumenthal (piano).

11 de noviembre.— Kalman: **Princesa Czardas**. Merval, Albert, Merkes, Borel, Piquet. Director, Leenart.

21, 24 y 27 de noviembre.— Verdi: **La Traviata**. Chiara, Surrais, Bonet, Prior, Bruson, Staskiewicz, Abello, Battedou, Vernes. Director, Rivoli.

23 de noviembre.— Recital de canto de Jane Berbie. Christian Ivaldi (piano).

25 de noviembre.— Recital de Marie-Paule Belle.

GRAN BRETAÑA

ROYAL OPERA HOUSE (Covent Garden, de Londres)

1, 4, 8, 11 de octubre.— Mussorgsky: **Khovanschina**. Dobson, Earle, Best, Crook, Mc Intyre, Nesterenkod, Field, Leggate, Minton, Howell, Tear, Gelling, Gibbs, Cannan, Egerton. Director, Svetlanov.

5, 9, 12, 15, 18, 24 y 27 de noviembre.— Puccini: **La fanciulla del West**. Zschau/Neblett, Domingo, Egerton, Lloyd, Howell, Rawnsley, Gelling, Joll, Leggate, Earle, Dobson, Rook, Gibbs, Powell. Director, Nello Santi.

25 y 29 de noviembre.— Haendel: **Semele**. Tomlinson, York Skinner, Masterson, Kuhlmann, Mc Laughlin, Tear, Howell, Leggate. Director, Mackerras.

PHILARMONIA ORCHESTRA (Royal Festival Hall, de Londres)

2 de noviembre.— Tchaikovsky: **Obertura de «Romeo y Julieta»**. Stravinsky: **Divertimento**. Prokofiev: **Alexander Nevsky**. Irina Arkhipova. Philharmonia Chorus. Director Riccardo Muti.

4 de noviembre.— Mozart: **Música del ballet «Idomeneo»**. **Concierto para piano en Sol, K. 453**. Holbrooke: **Obertura, Bronwen**. Strauss: **Tod und Vaklärung**. Radu Lupu. Director, Riccardo Muti.

9 de noviembre.— Beethoven: **Concierto para piano núm. 5 «Emperador»**. **Sinfonía núm. 6 «Pastoral»**. Emil Gilels. Director, Riccardo Muti.

16 de noviembre.— Janacek: **Sinfonietta**. Beethoven: **Concierto para violín**. Janacek: **Taras Bulba**. Ida Haendel. Director, Simon Rattle.

22 de noviembre.— Tchaikovsky: **Fragmentos de «El Cascanueces»**, **«La Bella Durmiente»** y **«El Lago de los cisnes»**. Director, John Lanchberry.

ENGLISH NATIONAL OPERA (London Coliseum, de Londres)

4, 17, 20, 24, 26 y 30.— Verdi: **Rigoletto**. Rawnsley/Summerst, Clark/O'Neill, Mac Laughlin/O'Neill/Rigby, Owens, Tomlinson. Directores: Mark Elder, Peter Robinson y James Judd.

9, 11, 13, 16 y 19 de noviembre.— Prokofiev: **Guerra y Paz**. Allen, Hannan, Woollam, Bailey, Donnel y, Martin. Director, Mark Elder.

10, 12, y 25 de noviembre.— Rossini: **La Italiana en Argel**. Jones, Woodrow, Hammond-Stroud, Van Allan. Director, Stephen Barlow.

BOURNEMOUTH SYMPHONY ORCHESTRA AND SINFONETTA (Winter Gardens, de Bournemouth)

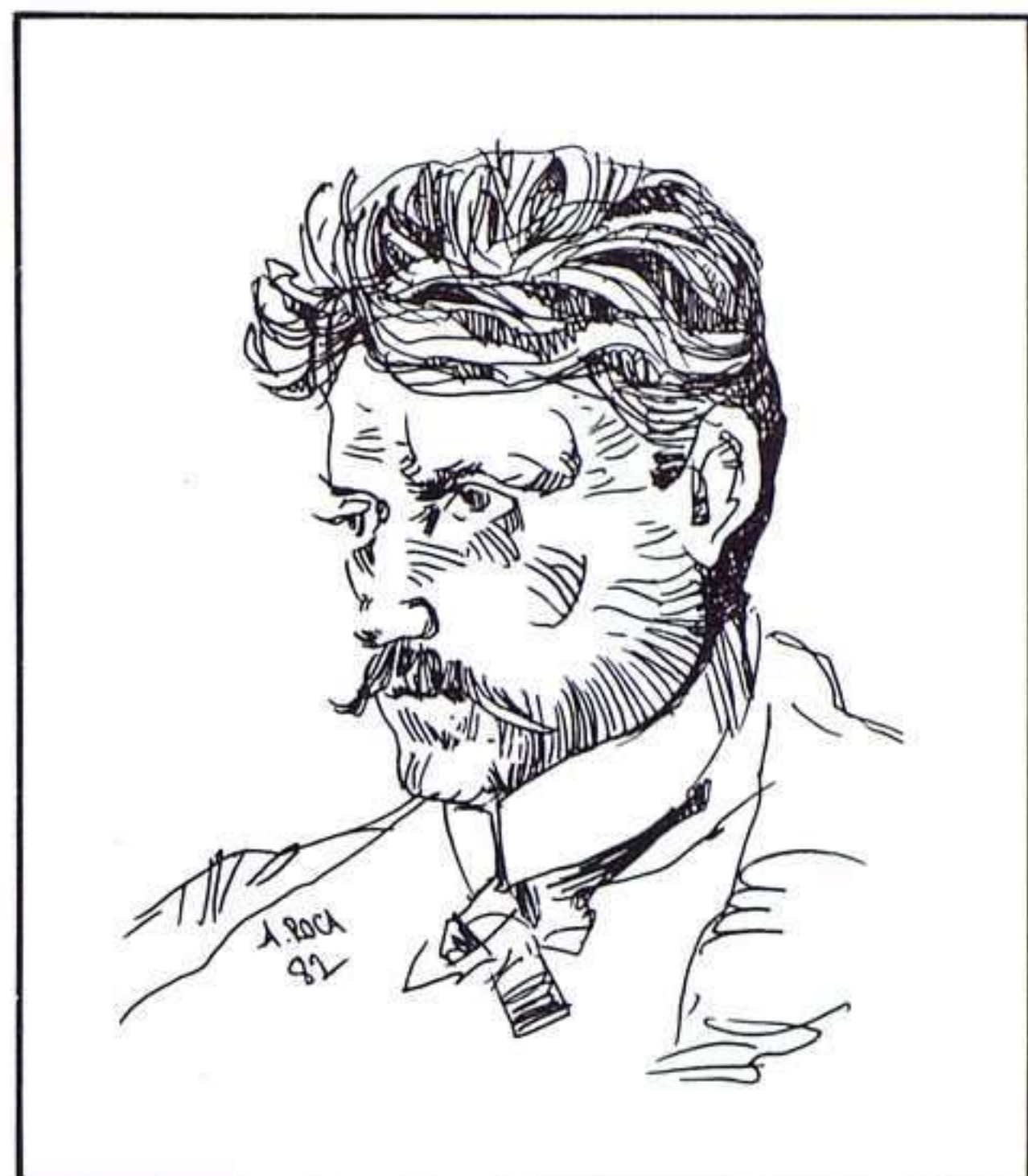
4 de noviembre.— Beethoven: **Obertura de «Coriolano»**. **Sinfonía núm. 6 «Pastoral»**, **Sinfonía núm. 7**. Director, Rudolf Barshai.

11 de noviembre.— Beethoven: **Obertura del «Leonora»**. Dvorak: **Poema Sinfónico**. Schubert: **Sinfonía núm. 9 en Do**. Director, Volker Wagenheim.

14 de noviembre.— Brahms: **Canción del Destino**. Butterworth: **A Shropshire Lad**. Bliss: **Morning Heroes**. Director, Bernard Keefe.

25 de noviembre.— Brahms: **Variaciones sobre un tema de Haydn**. John Mayer: **Concierto para oboe**. Dvorak: **Sinfonía núm. 8**. Director, George Hurst.

Músicos del siglo XX



JEAN SIBELIUS

VIDA Y OBRA

Por Juan Ignacio de la Peña

Nace en Tavastehus (Finlandia) el 8 de diciembre de 1865; entre 1875 y 1885 estudia Piano y Violín; por entonces le anima el sueño de convertirse en un gran virtuoso del violín. Hasta 1889 profundiza sus estudios musicales en Helsinki, donde encuentra a Busoni, cuya influencia en la orientación definitiva de la carrera musical de Sibelius no va a ser desdeñable. En buena medida animado por el compositor germano-italiano viajará a Berlín y Viena para completar sus estudios y tomar contacto con las nuevas corrientes centroeuropeas (1889-1891). En 1892 obtiene su primer gran éxito con una extensa sinfonía en cinco movimientos basada en el poema épico finlandés **Kalevala**, publicado en 1835 por el poeta Elias Lönnrot; este poema, primera manifestación artística genuinamente nacionalista, se constituirá en primerísima fuente de inspiración del nacionalismo musical finés, de la obra de Sibelius en particular, y en símbolo artístico-cultural de la decidida vocación nacional de Finlandia, la cual sólo conseguiría independizarse de Rusia en 1917 (durante el siglo XIX había pasado por graves tensiones políticas internas entre las comunidades rusa y finesa por un lado y sueca y finesa por otro). Esta sinfonía a la que me refería, basada en la epopeya

nacional, tomará su nombre del gran héroe cuya vida nos narra y será la **Op. 7** de su autor: **Kullervo** (la obra, además de la formación sinfónica completa, exige una mezzosoprano, un barítono y un coro masculino). El éxito con que es acogida descubre a Sibelius que su sitio está en la composición y, más concretamente, en el género sinfónico. También en 1892 ve la luz otra importante obra orquestal, de corte poemático y evocativo: **En Saga, Op. 9**. Entretanto, se convierte en profesor de teoría en Helsinki y contrae matrimonio con Aino Jarnefelt.

Ya en 1893 da a conocer **Karelia, Op. 11**, una brillante suite de piezas orquestales en honor de la homónima provincia sur-oriental. Dos años después aparecen las **Cuatro Leyendas, Op. 22**, basadas en el también héroe del Kalevala Lemminkäinen; la tercera de estas piezas de extraordinario poder evocativo y altamente sugestivas se convertirá en pieza de éxito en todo el mundo y se interpretará frecuentemente fuera del contexto de las Cuatro Leyendas con el mismo título programático que recibía dentro de ellas: **El Cisne de Tuonela**.

Tras viajar por el extranjero durante tres años, en 1899, de regreso a su país natal, Sibelius compone el poema sinfónico **Finlandia, Op. 26**, indudablemente su obra más popular, tal vez por la pétreo y sencilla célula motriz (una impresionante serie de acordes que describen un arco expresivo que va de lo grave a lo triunfal) junto a un comunicativo y exaltado sentimiento patriótico que nos hacen ver en Sibelius no sólo al autor distante y cerebral, sino también a un gran cantor de himnos; fue tal el sentimiento patriótico engendrado por esta obra que durante algún tiempo llegaron a estar prohibidas sus representaciones. En este mismo año se da a conocer la **Primera Sinfonía en Mi menor, Op. 39**, la única de su autor que ve la luz antes de finalizar

el siglo: obra aún muy clásica en su desarrollo, con ligeras influencias foráneas (¿Tchaikovsky?), presenta sin embargo una acusada personalidad y se advierten ya muchas de las cualidades del Sibelius sinfonista, como el contenido épico, el carácter serio, una cierta sensación como de lejanía e intemporalidad, una instrumentación donde predominan las sonoridades cálidas y suaves habitualmente, con periódicos y espaciados «climax» sonoros. También en 1899 concibe Sibelius las **Escenas Históricas**, para las que preveía siete fragmentos; **Finlandia** quedará desgajado del contexto como pieza independiente y ya en 1911 el compositor revisaría la obra, publicándose en 1912 dos cuadernos con tres fragmentos cada uno (la **Op. 25** con un clima más festivo y una orquestación más gruesa que recuerda a Finlandia, mientras que la **Op. 66** advierte una cierta evolución y utiliza unos medios expresivos más económicos).

En 1902, tras un viaje por Italia, nuestro autor finaliza la **Segunda Sinfonía en Re mayor, Op. 43**, obra que se rige por el principio cíclico con el ánimo de dotar a la sinfonía de un desarrollo consecuente a través de la unificación temática; es una de las preferidas del público, indudablemente por la sencillez y legibilidad de sus temas y el poderoso impacto que produce la brillante peroración instrumental del «finale». Por entonces es invitado a dirigir sus obras en Alemania, donde Busoni, desde su puesto en Berlín, desarrollaba una intensa actividad en favor del músico finlandés. En 1903 se publica el **Concierto para violín en Re menor, Op. 47** (estrenado en Berlín en 1905 en su segunda versión por Richard Strauss, a quien Sibelius admiraba sobremedera al frente de la orquesta). El **Concierto** se aparta del estilo de la **Segunda**, con el predominio de los instrumentos de viento, para aproximarse al clima terso y luminoso de su

siguiente obra, la **Tercera Sinfonía en Do mayor, Op. 52** (1905-6), obra donde prima la elaboración temática sobre la forma: asombra el crecimiento a partir de células motivicas casi insignificantes, como en el primer movimiento, donde aparece un tema netamente sibeliano que da la impresión de no acabar nunca. De esta época es también **Kuolema, Op. 44**, a la que pertenece el conocido **Vals triste**, y **La Hija de Pohjola, Op. 49**.

Entre 1908 y 1909 viaja varias veces a Inglaterra, donde su música se impone progresivamente, y compone una de las pocas obras no orquestales de trascendencia: el cuarteto de cuerda **Voces Intimae en Re menor, Op. 56**, donde el significativo título explica con claridad la capacidad del músico para verter un tierno lirismo en el marco de una gran forma tradicional, tan lejana del sinfonismo poemático como del rapsódico tratamiento de la forma concierto o de las complejas manipulaciones formales que realizará con la sinfonía.

En 1910-11 ve la luz la que podríamos denominar su sinfonía patética, la **Cuarta Sinfonía en La menor, Op. 63**, donde se percibe una crítica situación anímica para, tras violentos y convulsos contrastes, terminar en la desolación y la nulidad. Resulta paradójico constatar que con la **Cuarta** —según el propio compositor escrita para contradecir la idea de Mahler de que la sinfonía era como el mundo, que todo lo debería abarcar— Sibelius compuso su sinfonía más *mahleriana*. La **Suite Rakastava, «El amante», Op. 14**, para orquesta de cuerda (basada en un trabajo de juventud) es también de esta época: su nostálgico carácter se ve acentuando por la evocadora sonoridad de la orquesta de cuerda. Ya entre 1912 y 1915 aparecen el poema sinfónico **El Bardo, Op. 64**, **Luonnotar («La creación del mundo»), Op. 70** para coro y orquesta, **Las Oceánides, Op. 73**, la **Sonatina para violín y piano, Op. 80** y la **Quinta Sinfonía en Mi bemol mayor, Op. 82**, mientras es nombrado doctor «honoris causa» por las universidades de Helsinki y Yale (EEUU). La **Quinta** es, junto a la **Segunda**, la más admirada sinfonía, y ello no extraña si nos atenemos a sus perfectas proporciones, a lo hilvanado de su desarrollo y a la frescura que proporciona su equilibrado mundo interior.

En 1920 viaja nuevamente a Inglaterra, en 1923 aparece su **Sexta Sinfonía en Re menor, Op. 104** y en 1924 su **Séptima Sinfonía en Do mayor, Op. 105** (originalmente Fantasía sinfónica), al tiempo que actúa como director por última vez. Ambas son obras difíciles, pese a ser tonales; Sibelius, mientras la *morfología* musical tradicional se ha desintegrado con la técnica serial y el atonalismo, avanza en la *sintaxis* en la construcción fraseológica, en la forma, desintegrando la clásica forma sonata. La **Sexta** alberga de cara al público complicados giros modales, en tanto que la **Séptima** representa la referida desintegración de la forma sonata en pequeñas células independientes llevada al límite, algo que ya

se intuía en muchos momentos de la **Tercera, Cuarta y Quinta** e incluso en las dos primeras. **Tapiola, Op. 112**, último y uno de los más grandes trabajos orquestales del músico finés, se da a conocer en 1926: de bellísima sonoridad, esta música casi impresionista parece adentrarnos en las grandes consecuciones de esta estética (nótese la atemática escritura de las cuerdas), al tiempo que nos ofrece muchos de los más personales colores orquestales que puedan encontrarse en las páginas sinfónicas de Sibelius.

En 1929 se publican las últimas obras de Sibelius (pequeñas piezas para piano y para violín y piano); ya entonces vive casi aislado del mundo en su villa «Ainola» de Järvenpää, donde ya vivía habitualmente desde 1904. En 1947 es nombrado doctor «honoris causa» por Oxford y el 29 de septiembre de 1957 muere en Järvenpää.

Como hemos visto, aunque Sibelius compone la mayoría de sus obras durante el presente siglo y la mayoría de su ciclo vital pertenece también a éste, es visceralmente un romántico; su hipernacionalismo le encasilla en el ámbito de las escuelas nacionalistas de finales de siglo (lo que no deja de tener una dimensión romántica); como Dvorak y Grieg, no consta que se valiera nunca de canciones o danzas populares de su país: su nacionalismo es entrañable, su expresión nórdica es consustancial a la inspiración melódica personal y nacional a la vez. Su individualismo es exacerbado, hasta el punto que sus propios compatriotas influyen inconsistentemente en su arte: Kajanus, el compositor y director que se convirtió desde el podium en su gran mentor, no influyó desde el punto de vista estilístico, si bien le avisó con su poema **Aino** (1885) de las posibilidades que le ofrecía la mitología contenida en la epopeya del Kalevala; no se sabe de músico alguno que influyera de forma patente en su estilo: ya en su **Primera Sinfonía**, que presenta una estructura clásica y es obra aún no madura, no puede identificarse a un sinfonista anterior ni confundirse con obra similar.

Su descollante personalidad artística se acentúa con el tiempo y la prueba de ello es que su nueva concepción sinfónica (como ya he dicho, conservadora en la morfología y revolucionaria en la sintaxis) no tiene tampoco consecuente de relevancia. Como rasgo de fuerte personalidad puede también tomarse ese prolongado silencio que asume cuando aún está en plenas facultades creativas, en plena madurez pero siendo aún un hombre joven: veintiocho años de silencio; tal vez sea la actitud honrada de un artista que ve cómo las formas que él propone en su arte (totalmente sincero) chocan abiertamente con unas corrientes estéticas diametralmente opuestas. ¿No será que el romántico Sibelius se dio cuenta que el romanticismo había quedado atrás?

DISCOGRAFIA

Las principales grabaciones del ciclo de **Sinfonías** son las de Barbiroli/Hallé (EMI), Bernstein/Filarmónica de Nueva York (CBS), Colin Davis/Sinfónica de Boston (Philips) y Berglund/Sinfónica de Bournemouth. Algo más desiguales son los de Kamuy Karajan/Radio de Helsinki y Filarmónica de Berlín (D.G.), Maazel/Filarmónica de Viena (Decca) y Karajan/Filarmónica de Berlín (EMI). Conviene anotar asimismo las históricas grabaciones de Kajanus, de Beecham y de Collins. Paavo Berglund ha grabado además muy satisfactoriamente la **Sinfonía Kullervo** (EMI, 2 discos) y una amplia recopilación de obras orquestales diversas (EMI, 4 discos).

De las **4 Leyendas**, hay dos espléndidas interpretaciones en disco: Ormandy/Filadelfia (EMI) y Kamuy/Radio de Helsinki (D.G., ésta incluyendo también la **Suite Karelia**).

Interesante registro de las **Escenas Históricas y Rakastava**, por Alexander Gilson/Nacional de Escocia (RCA).

Del **Concierto para violín** hay una versión cimera: Zukerman/Barenboim (D.G.), y otras muy estimables Szeryng/Rozdestvensky (Philips), Händel/Berglund (EMI), Accardo/Davis (Philips), Perlman/Previn (EMI), Ferras/Karajan (D.G.), y la histórica y personalísima de Heifetz/Beecham.

Finalmente, el **Cuarteto «Voces Intimae»** está espléndidamente interpretado por el Cuarteto Fitzwilliam (Decca).

BIBLIOGRAFIA

Aparte de la abundante aportación finlandesa, hay una copiosa bibliografía sobre Sibelius en Inglaterra, país que se distinguió siempre por su adhesión al compositor finés. Indicamos dos buenos textos que pueden encontrarse en las librerías españolas:

LAYTON, Robert: Sibelius. Colección «The Master Musicians». J.M. Dent, Londres, 1960.

TRUSCOTT, Harold: Jean Sibelius. En «The Symphony», ed. por Robert Simpson, vol. II, págs. 80-103. Penguin Books, Londres, 1967.

En español, hay que mencionar el excelente ensayo de J.L. Pérez de Arteaga que acompaña a la grabación completa de las **Sinfonías** de Sibelius (Deutsche Grammophon).

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.

intrumentos
musicales
Garijo

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

HAZEN
Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48-411 24 06.
MADRID-6.

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VIETRONIC, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30
237.14.90 y 237.15.50
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.
MADRID-15.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

intrumentos
musicales

Garijo

La gama más extensa
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

GARRIDO
Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.



JUAN ESTRUCH, S. L.
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

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.

instrumentos
musicales

Garijo

Todo para bandas, orquestas etc.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13

**INSTRUMENTOS
DE ARCO**

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

Diversidad de instrumentos
y accesorios

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

Completísimo para la
iniciación de la música.

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS
Y PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

**DISCOS, CASSETTES,
MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.

Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI

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.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.
BARCELONA-20.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica
Española, S. L.
Gruce, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

HOTELES-PARADORES



Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

**MECANICOS
AFINADORES**

MAXPER, S. A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES

| | |
|---------------------|------------|
| ADAGIO | 42, 79, 99 |
| ALFA-YEBENES | 21 |
| ATOMIUM | 22 |
| BASF | 59, 82 |
| BILBAO TRADING | 100 |
| C. DAMAS | 84 |
| CAJA AHORROS | 92 |
| CAMARA COMERCIAL | |
| ALEMANA | 53 |
| CBS | |
| ESCRIDISCOS | 45 |
| GERMAN | |
| INDUSTRIAL | 36, 37 |
| HAZEN | 2, 62 |
| HISPAVOX | 32 |
| POLIGRAM | 4 |
| R. OPERA | 31 |
| ROLEX | 19 |
| WAGNER | 91 |



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

DOINA

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Domus
GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

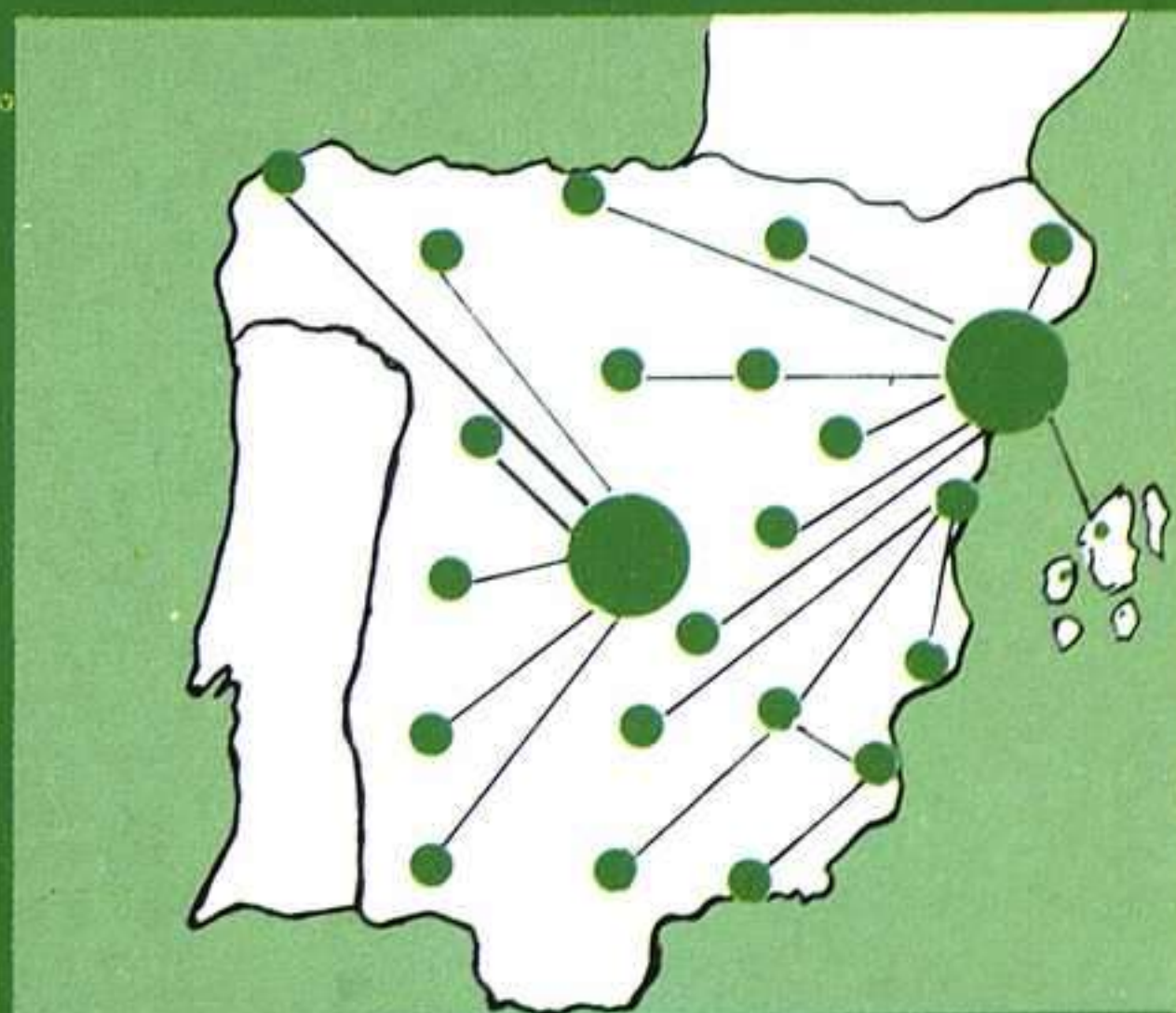
viscount®

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes

Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21

**BECHSTEIN
ERARD
FUCHS & MÖHR
GAVEAU
GÖRS & KALLMANN
IBACH
KAWAI
PLEYEL
SCHIMMEL**



PIANOS

BILBAO TRADING, S.A.

Caracas, 6 - telf. 419 94 50 - MADRID 4