

RITMO

AÑO LIII • NUM 527 • NOVIEMBRE 1982 • PRECIO 325 PTAS.



LA MUSICA EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO



NUMERO PATROCINADO
POR LA UNIVERSIDAD
DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

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

A

**USTED
LECTOR DE
RITMO**

LE PROPONEMOS



**SUSCRIBIRSE A NUESTRA
REVISTA
EN
OFERTA ESPECIAL LIMITADA**

Estimado lector de nuestra Revista:

Son muchas las tareas informativas, formativas y documentales a que debe atender todo medio de comunicación. Si, como en nuestro caso, la especialidad de ese medio es la música llamada clásica o culta, esa tarea encuentra grandes dificultades, pues los cauces y canales informativos de este sector de la cultura apenas existen en nuestro país, y la demanda de música clásica no corresponde a lo exigible a toda sociedad que se precie de civilizada. Por ello, cualquier iniciativa en este campo debe crearlo todo, recibiendo a cambio muy poco.

Nuestra Revista Musical RITMO lleva empeñada en esta tarea ya más de 50 años. Con esta experiencia, somos conscientes de nuestras limitaciones; pero también del servicio que prestamos a la vida musical española. Esa vida musical mejorará, y con ella los medios de comunicación especializados, sólo si se aumenta la demanda social de música y, en consecuencia, en apoyo a publicaciones como la nuestra.

Queremos, querido lector, tenerle vinculado más estrechamente a nuestra pequeña familia de seguidores ofreciéndole la posibilidad (en oferta especial) de suscribirse a RITMO, para lo cual le pasamos una oferta en el recuadro inferior. Ahí también encontrará la posibilidad de hacer un bonito regalo a cualquier amigo melómano.

En la esperanza de que contaremos con su valiosa colaboración, reciba un muy cordial saludo.

Antonio Rodríguez Moreno
DIRECTOR

OFERTA ESPECIAL LIMITADA DE SUSCRIPCION PARA LECTORES

Si usted, hasta el momento, sigue nuestra Revista como comprador habitual puede beneficiarse en este momento de una estupenda oferta especial limitada de suscripción mediante la cual recibirá de forma totalmente gratuita un disco Lp. de música clásica de la máxima actualidad.

Si desea formalizar dicha suscripción cumplimente el boletín que se inserta para ello al final de la publicación.

Esta oferta solo es válida hasta el 31 / 12 / 82.

REGALE ESTAS NAVIDADES INFORMACION MUSICAL. REGALE UNA SUSCRIPCION ANUAL A RITMO

Quizás se haya planteado en muchos momentos qué regalar a un amigo aficionado a la música; y siempre le surge la posibilidad de comprar un disco o un libro; pero ¿ha pensado alguna vez en regalar una suscripción anual a una revista de información musical? Hoy le ofrecemos esa idea pues creemos que es un regalo que le hará estar presente los doce meses del año.

Si desea realizar este obsequio cumplimente el boletín que se inserta para ello al final de la publicación, y tanto usted como el nuevo suscriptor, recibirá un disco Lp. de música clásica como obsequio de esta dirección.

Suscripción anual
Gastos de reembolso y envío

3.200 pts
100 pts

RITMO

AÑO LIII • NUM. 527
NOVIEMBRE 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:

Gonzalo Alonso Rivas, Rafael Banús Irusta, Juan Luis Bardisa, José Manuel Berea, Pablo Cano Capella, Martín Codax, Joan Company, Francisco Chacón y Marín, José Filgueira Valverde, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Manfred Haedler, Hans-Joachim Kynass, José López-Calo, José Miguel López de Haro, José de Manlleu, Enrique Martínez Miura, Juan Vicente Más Quiles, Manuel Moreno, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Samuel Rubio, Ana María Sebastián, Pere Stelrich Massuti, Colectivo «Tartessos», Juan Antonio Torres, Joam Trillo y Carlos Villanueva.

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 3.200 ptas.; número suelto: 325 ptas.; atrasado: 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.

Sumario

EDITORIAL

Las multinacionales y la
defensa nacional 5

MUSICA CONTEMPORANEA

Juan Briz: «Canciones
de concierto» 6

ENTREVISTA

Zimmermann, el compositor
de «La Zapatera prodigiosa» 7

LA MUSICA EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO

La Edad Media y el
Renacimiento 8

La apoteosis del Barroco 14

Grandeza y decadencia de la
Capilla de Música 20

Cuatro musicólogos gallegos 25

Dos obras de musicología
galaica 29

INTERPRETES

La Capella Clásica de
Mallorca 32

MARIO DEL MONACO 36

MADRID 38

CRITICA

DISCOGRAFICA 41

DISCOS EDITADOS 57

LIBROS Y
Y PARTITURAS 63

DON TADDEO IN
BARCELONA 66
El nuevo Liceo

DE MADRID AL CIELO 70
La era de los invitados

INTERNACIONAL 74

PAIS MUSICAL 83

CURSOS, BECAS
Y CONCURSOS 88

NOTICIAS 89

CARTELERA 93

MUSICOS DEL
SIGLO XX 95
Leos Janacek

NUESTRO PROXIMO NUMERO

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)



NOS ADELANTAMOS A LA ENTRADA EN EL MERCADO COMUN



**CESEN LOS SUSPIROS
POR LOS DISCOS NO EDITADOS
EN ESTE PAIS!**

**NO MAS VIAJES A LONDRES,
HAMBURGO, AMSTERDAM
O VIENA EN BUSCA
DE ESTE VICIO:
EN LAS MEJORES TIENDAS
DE DISCOS DE ESPAÑA
ESTA YA TODO
EL CATALOGO
INTERNACIONAL
CBS MASTERWORKS
DE MUSICA CLASICA.**



**DISCOS INEDITOS,
GRABACIONES DIGITALES,
ULTIMOS LANZAMIENTOS
INTERNACIONALES,
LAS PRESENTACIONES
MAS ATRACTIVAS,
EL MEJOR SONIDO,
EL MAS AMPLIO CATALOGO
DE DISCOS CLASICOS
DISPONIBLE EN ESPAÑA,
EN UNA
EXTRAORDINARIA
OFERTA ESPECIAL
LIMITADA.**

DISCOS DE IMPORTACION, PRENSADOS EN ALEMANIA

Infórmese en los establecimientos especializados de esta gran oferta de presentación y solicite el catálogo internacional, a color, CBS MASTERWORKS. Hay catálogos para todos y discos para todos los gustos.

IGOR STRAVINSKY LA OBRA COMPLETA

EN DISCOS CBS MASTERWORKS

En conmemoración del centenario de Stravinsky, CBS MASTERWORKS presenta la única colección de discos existente en el mundo en la que se recogen todas las composiciones del gran músico, interpretadas, dirigidas y supervisadas por él.

**EXTRAORDINARIO ALBUM
DE 31 LP's. con un lujoso libreto
informativo de 48 páginas.**

Esta colección única incluye cerca de un centenar de obras, muchas de ellas inencontrables durante largo tiempo. También, una entrevista con Stravinsky y sesiones de ensayo.

**ALBUM DE IMPORTACION.
EJEMPLARES LIMITADOS**



24-5-20-

LAS MULTINACIONALES Y LA DEFENSA NACIONAL

En un reciente trabajo, inteligente como todos los suyos, el crítico y sociólogo italiano Luigi Pestalozza advierte de una situación que se está produciendo inexorablemente en los países del área capitalista: la creciente concentración de las empresas discográficas multinacionales y su incidencia no sólo económica, sino psicológica y estética, sobre el público musical. No olvidemos que, como ha señalado Pekka Gronow, las grabaciones son ya en muchos países la forma más importante de comunicación musical. Es decir: que hay mucha más gente que escucha música a través de discos (o de cintas) que en concierto. (O, de otra manera: que el número global de horas-oyente a través del disco es superior al que se produce en audiciones en vivo). En sí, esto no es malo, sino simplemente un efecto de la difusión de la cultura en la era de la reproductibilidad de la obra de arte, como decía Walter Benjamín. Hay mucha, muchísima más gente que conoce cosas, países, culturas, arte, por medio de la reproducción que directamente. Es algo perfectamente natural y muy positivo, porque en otro tiempo todas esas cosas o se conocían directamente (y mucha menos población que hoy), o no se conocían en absoluto.

Con respecto a la música grabada, únicamente habría que hacer dos correcciones de orden psicológico. La primera, que el oyente debe saber que existe la ejecución en vivo, y que la grabación es una de las ejecuciones posibles. O, dicho de otro modo: que la obra de arte no se agota en ninguna grabación. La segunda, que toda grabación es un producto elaborado y como tal, retocado (incluso, en cierto sentido, algunas veces mejorado); lo que quiere decir que pertenece a otro orden vivencial que la música en vivo y que no admite comparaciones con ella, ni para bien ni para mal. Digamos que posee sus propios valores específicos.

Pero volvamos al problema que expone Pestalozza. Las multinacionales dominan el mercado y lo saturan con los autores e intér-

pretes que les resultan más rentables. Esas multinacionales tienen la virtud de ofrecer internacionalmente un repertorio amplísimo y variado que puede colmar en cierto sentido nuestro placer auditivo y nuestra necesidad de información. Pero este lado positivo tiene al mismo tiempo una cara negativa. Y es, precisamente, el hecho de la selección comercial, que se apoya en unos gustos medios internacionales, y que amenaza así con reducir al silencio a los productos que no despiertan ese interés medio o que no han entrado en sus circuitos comerciales. La oferta así crea a su vez una demanda en parte ficticia que lleva a una homogeneización de criterios a escala internacional.

Y esto es negativo frente a la posible oferta de valores específicos nacionales. ¿Qué posibilidades tiene así la música nacional, culta o popular, de poseer una parcela de esa demanda? ¿En qué medida pueden esas opciones nacionales dominar una parte del mercado, aunque sea pequeña, pero que baste para la subsistencia de las empresas que las promuevan? ¿Cómo la música nacional de nueva creación, por ejemplo, puede defenderse en el terreno del disco, si el consumidor recibe en todos los países la misma dirigida y abrumadora información valorativa, para que agote sus posibilidades de compra adquiriendo las grabaciones de los divos con el repertorio habitual? El problema no es sólo económico, sino de educación del gusto. Un gusto que terminará por hacernos renunciar a dos cosas que deberían ser irrenunciables: a vivir en el presente (porque sólo se promociona la música del pasado) y a vivir en el propio país (porque se promocionan valores internacionales y se olvida la tradición propia).

El problema, gravísimo en España, no es sólo musical, sino que se extiende a todas las manifestaciones culturales y vitales. Por eso, seguramente, no puede resolverse sólo a nivel musical. Es, ni más ni menos, un problema de defensa nacional. De defensa de nuestra idiosincrasia y de nuestra propia historia.

Música contemporánea

Juan Briz:

«CANCIONES DE CONCIERTO»

Por José Manuel Berea

Es ya un hecho indudable que este compositor aragonés, nacido en 1950, se ha hecho con un lugar propio en el escenario de nuestra música más joven. Y este dato, que puede ser interpretado de diversas maneras, se vuelve significativo en el caso de un músico invidente que llega a Madrid hace algunos años con una beca musical bajo el brazo, pero sin la perspectiva de un empleo fijo ni la seguridad de una dedicación permanente a su vocación de creador. El empeño y la tenacidad de Briz han sido, en este sentido, admirables. No hay que olvidar que toda su obra nace en el sistema de escritura Braille, y que es precisa la colaboración de otra persona para plasmar lo que será la partitura definitiva. Esta y otras dificultades materiales hacen que el acto de transmitir su pensamiento no sea ni mucho menos sencillo. Sin embargo, la producción de Briz es de una amplitud infrecuente (una de sus últimas creaciones, **Movimientos**, fechada en 1981, lleva el número de Opus 62), aunque sólo en parte es incluida en recientes catalogaciones, entre las que sí se cuentan dos canciones de 1980 y las **Canciones de concierto**, Opus 46, que, escritas en 1975, no han sido estrenadas hasta hace pocos meses.

El texto de estas tres canciones es de Juan Ramón Jiménez, y en este punto cabría señalar una palpable influencia de los poetas españoles en el compositor de Cariñena, influencia que adopta aquí la forma clásica del «*lied*», en **Al cielo**, una estructura sinfónica inspirada en Vicente Aleixandrè, o, en su última obra, aún en preparación, una compleja relación entre los versos de Santa Teresa y un medio instrumental de composición mixta. El eje literario de las canciones que nos ocupan son tres poemas extraídos de la segunda antología poética: **Nostalgia**, **Tú** y **Sirena de la media noche**.

Nostalgia se basa en una fórmula A B A B, con un sobrio acompañamiento del piano y la introducción de algunos elementos melódicos de corte andalucista, dentro de una alternancia de los ritmos binario y ternario. En **Tú**, el piano se



EN PRIMERA AUDICION



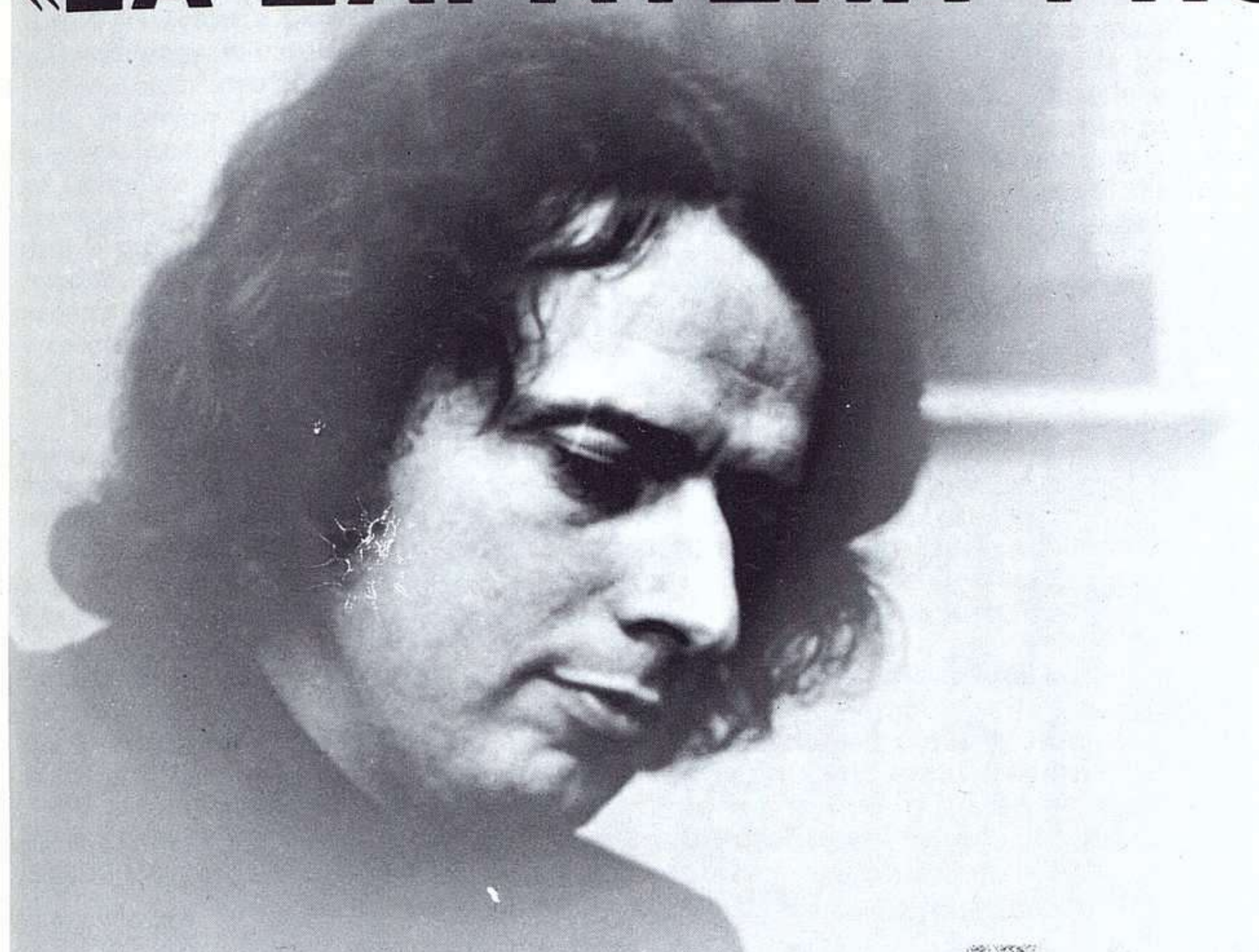
Ultimos compases de las «Canciones de concierto», de Juan Briz.

alza a un primer plano, con continuas sucesiones paralelas de acordes de quinta, mientras la voz espacia sensiblemente sus intervenciones, dentro de un marco sonoro limpio y lleno de expresividad. En **Sirena de la media noche**, quizá la que encierra un mayor interés formal, aun respondiendo a un esquema global A B A, Briz recurre en los primeros compases a un efecto vocal especial, en el intento de traducir su impresión personal del texto poético. Consiste en oprimir rítmicamente la laringe con la mano, para conseguir un «vibrato» denso y ambiguo. Cuando cesa dicho efecto, aparecen ciertos giros melódicos que van reflejando poco a poco el rostro musical del poema. Al mismo tiempo, el teclado se sumerge en largos y veloces grupos de notas arpegiadas, que acentúan el carácter acuático de la canción.

Tres aspectos merecen ser subrayados en el trabajo de Briz. En primer término, un discurso musical voluntariamente situado en un contexto juanramoniano, como homenaje y como motivo para realizar una escritura vocal e instrumental sugeridora. En segundo lugar, una melodía transparente, que se mueve dentro de ámbitos muy definidos, con una claridad expositiva nunca entorpecida por el piano. Finalmente, una capacidad cierta para asumir un lenguaje tradicional y someterlo a criterios personales. Si es verdad que las canciones se desenvuelven en un terreno melódico-armónico de innegable espíritu tonal, no lo es menos la constante presencia de soluciones no estrictamente tonales, pequeños *escalones* auditivos que aportan a la escucha una riqueza nada sospechosa de academicismo. Y todo esto es difícil que pase desapercibido en una audición atenta.

No es este ciclo de la **Opus 46** lo más representativo del sentir musical actual de Juan Briz, pero el mismo autor confiesa hacerse plenamente responsable de todas sus obras presentadas en público, sean más o menos recientes. En todo caso, hablan mucho de su personalidad y del valor que supone afrontar un medio vocal, no por reducido menos problemático, hacerlo con resultados netamente positivos.

ZIMMERMANN, el compositor de «LA ZAPATERA PRODIGIOSA»



Por Hans-Joachim Kynass

Udo Zimmermann es actualmente profesor titular de la Escuela Superior de Música de Dresde y figura entre los compositores de mayor éxito de la joven generación de la República Democrática Alemana, incluso de la esfera internacional. Ha compuesto cinco óperas, y música sinfónica y de cámara.

Durante este año han tenido lugar en la R.D.A. y en otros países, varios estrenos de Zimmermann. La Opera Estatal de Hamburgo le encargó una ópera con motivo de la inauguración del Festival Internacional de Schwetzingen, en la República Federal Alemana. Esta ópera fue **La Zapatera prodigiosa**, escrita sobre la obra del mismo título de Federico García Lorca.

HANS-JOACHIM KYNASS.— **Has- ta las obras operísticas creadas por usted, manifiestan, por la selección del tema, un fuerte compromiso social. ¿Cómo surgió la composición de una ópera sobre La Zapatera prodigiosa, de Lorca y en qué se relaciona este texto con su nueva obra?**

UDO ZIMMERMANN.— **A mí me gusta el poeta del Cante jondo y del Romancero gitano, pero sobre todo estoy interesado en el Lorca dramaturgo, en el creador de Bodas de Sangre, Do-**

ña Rosita y Bernarda Alba. La Zapatera es para mí una obra didáctica sobre las formas del comportamiento humano. La Zapatera lleva el mundo de sus sueños a la realidad de su vida. Fantasía y realidad se funden así en una sola cosa. Pero son incompatibles y cada punto de unión que tienen resulta finalmente una esperanza fallida y un deseo sin cumplir. Pero, ¿no son también nuestros deseos y sueños, lo que hace que nuestra vida sea tan fascinante, tan digna de ser vivida? En la tensión existente entre lo posible y lo imposible es donde hay que tratar de encontrarse a uno mismo.

H.J.K.— **En agosto de 1982 ha sido estrenada otra obra suya de encargo, durante el Festival de Salzburgo. La Orquesta del Mozarteum interpretó Songerie pour orchestre, obra que usted dedicó a Karl Böhm y que fue estrenada poco antes del primer aniversario de la desaparición del gran director de orquesta austríaco. ¿Qué significa el título de la obra?**

U.Z.— **La obra surgió como composición de encargo para el Festival de Salzburgo. Su título, Songerie («ensueño»), indica cómo intento que sea el carácter del sonido de mi música, en la que lo meditativo tiene preferencia sobre otros aspectos. He evitado en ella, a propósito, los grandes desbordamientos y los sonidos provocativos. La música se desarrolla en una especie de escenario**

interno, con gestos que hablan. Quiere crear una imagen que sufre los peligros del ser humano amenazado, pero al mismo tiempo desea que la esperanza se deje sentir; «divulgar la luz en los caminos», como dijo Pablo Neruda, «ser pilar en la corriente». La dedicatoria a Karl Böhm es mi modesto y personal agradecimiento a un gran artista y hombre, que concibió como deber artístico más noble la humanización del hombre.

H.J.K.— **Hablemos de otras obras recientes suyas. En Tokio acompañó como pianista a la cantante japonesa Chihoko Nakata en el estreno de su ciclo de «lieder». Si pienso en Hiroshima. Esta obra se dio también en Hiroshima, Osaka y otras ciudades japonesas. A finales del año se estrenará en Berlín Oeste su sinfonía vocal Pax Questuosa, para solistas, tres coros y orquesta, dirigida por Gary Bertini con motivo del centenario de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Háblenos de estas obras.**

U.Z.— **Ambas tienen una correlación interna: la búsqueda del ser humano y el pensamiento de la paz unido a ella. Sobre todo, el ciclo de Hiroshima es el grito de la humanidad contra la muerte por destrucción nuclear. Creo que es una necesidad para un compositor actual el que se oriente en su tiempo y en su sociedad. Esto requiere, más que nada, un constante cuestionamiento sobre sí mismo, su fé y su sinceridad, un examen autocrítico de su ambición a favor de una buena causa, en la que él mismo participe.**

H.J.K.— **¿Qué importancia concede usted al interés con que se sigue su trabajo artístico en el extranjero?**

U.Z.— **Es muy importante que un artista tenga una patria social y artística. Solamente con ese firme fundamento podrá comprenderse a sí mismo y a su misión; el sentido y la función social de su trabajo artístico. Pero también es útil para mí que el proceso creador sea conocido más allá de las fronteras de mi país. Por dos razones: por un lado uno se siente animado a caracterizar de forma más profunda y consciente lo que es específico de nuestras creaciones socialistas de música y se gana experiencia en la comparación con el trabajo artístico internacional, sobre todo en cuanto a la calidad. Por otra parte, nuestras obras dan conocimiento al mundo de la situación ideológica, espiritual-cultural y de la capacidad de rendimiento artístico de nuestro país.**



LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

Por José López-Calo

I. LA EDAD MEDIA

La catedral de Santiago tuvo una importancia musical de primer orden durante la Alta Edad Media. Esta importancia le vino sobre todo gracias a don Diego Gelmírez (1140), que, en los cuarenta años en que fue, primero obispo, y luego arzobispo de Santiago, hizo por su diócesis y su catedral más que ningún otro prelado de la diócesis compostelana. Por supuesto, importancia, y no pequeña, la

tenía ya desde antes, de lo que es buena prueba lo que sucedió en ella cuando la implantación en España de la **Lex Romana** —que en Galicia entró, con toda probabilidad, a raíz del Concilio de Burgos del año 1081, al que asistió el obispo de Santiago don Diego Peláez junto con los otros cuatro obispos gallegos—: fue necesario copiar los libros de la nueva liturgia, la romana, que era la que se impuso en toda la España cristiana, ya que hasta entonces en Santiago y en Galicia, como en casi todos los reinos de España, la liturgia usada era la antigua hispánica, llamada vulgarmente *mozárabe*. Pues bien: en la catedral de Santiago —como

también en la de Orense— se conservan varios fragmentos de misales de la liturgia romana copiados con ese motivo, que tienen una doble característica muy notable: que están escritos en letra visigótica y que conservan cantos y oraciones de la liturgia hispánica, en lugar de los, o las, de la romana. O sea, que la liturgia nacional estaba tan arraigada en las catedrales gallegas, y en concreto en la de Santiago, que no sólo se utilizó la escritura tradicional hispánica para los nuevos libros, sino que, en algunos casos, se prescindió de las nuevas fórmulas litúrgicas y de sus cantos, para seguir con los que hasta entonces se habían usado.



Pero, de todas formas, la importancia que Santiago tuvo hasta la ascensión de Gelmírez al trono episcopal en el año 1100 no pasó de ser una importancia local. En cambio, con él Santiago, es decir, su catedral, adquirió una dimensión verdaderamente universal.

También en la música: Gelmírez supo aprovechar el gran momento que a comienzos del siglo XII vivía Cluny, incorporando el culto al Apóstol Santiago, la peregrinación a Compostela y, consiguientemente, la catedral compostelana, al impetuoso movimiento cluniacense. Lejos de ser un superficial despliegue de fuegos fatuos, los esfuerzos universalistas de Gelmírez en favor de la catedral de Santiago estaban fundados en una realidad: la pujante vida de Santiago y de su catedral, donde los más actuales movimientos culturales tenían un amplio eco y constituían la base del quehacer de cada día.

No es, pues, de extrañar que la gran novedad musical del siglo XII, los comienzos de la polifonía artística, se reflejaran inmediatamente en Santiago y en su catedral. Tenemos la gran prueba de ello en el **Códice Calixtino** de la misma catedral, que constituye nada menos que la primera manifestación, en toda la Historia de la música universal, del estadio que podríamos llamar verdaderamente artístico de la polifonía, después de los casi doscientos años de tentativas, y ante el cual la misma polifonía de San Marcial de Limoges queda eclipsada como simple esbozo de algo que estaba naciendo y que es, precisamente, la polifonía compostelana.

Musicalmente, el **Códice Calixtino** está constituido por una recopilación de piezas, o grupos de piezas, de origen y carácter varios. Algunas, e incluso algún grupo de ellas, parecen haber sido compuestas específicamente para formar parte de esta colección, y aún hay indicios de que el último bloque, y más importante, que es el de la polifonía, fue añadido al cuerpo de **Códice**, ya que está después del *explicit* del libro 5º y último, e incorpora la transformación polifónica efectuada en uno de los *conductus* del libro 1º del **Códice** que originariamente aparece como monódico, aunque sucesivamente fue convertido en polifónico, y que figura también entre esas composiciones polifónicas añadidas casi como apéndice al libro.

Estudios recientes sugieren que la importancia del **Códice Calixtino** es todavía superior a cuanto hasta ahora se había venido pensando. Tradicionalmente se le consideraba como emparentado con la polifonía de San Marcial de Limoges, y, consiguientemente, para la transcripción de sus composiciones polifónicas se aplicaban los mismos principios, sobre todo rítmicos, que para aquélla. Pero todo hace suponer que la polifonía del **Calixtino** es más avanzada que la de San Marcial, y que constituye el antecedente inmediato a la de Notre-Dame de París de Leonino y Perotino. Estas teorías no han sido aún adecuadamente discutidas entre los especialistas, pero parece

que están suficientemente fundadas como para prestarles atención, en espera de que futuros estudios musicológicos las confirmen, desmientan, o maten.

Queda, en resumen, el hecho fundamental de que en los albores de la música polifónica la catedral de Santiago se encontraba a la cabeza del movimiento musical de su tiempo.

Todo esto se refiere a la música culta. Pero el fenómeno de las peregrinaciones medievales a Santiago trajo consigo también otra importante manifestación musical: la popular. Toda peregrinación ha sido siempre, como lo es hoy, una fuente importante de canto popular religioso. En la base de lo cual está el hecho psicológico de que el hombre tiende a exteriorizar ciertos sentimientos a través del canto. Y así, ya durante la preparación de la peregrinación —que en aquellos siglos medievales suponía meses, dada la complejidad y duración del viaje—, el futuro peregrino rompe frecuentemente en cantos, que pueden ser de esperanza, de ilusión por la gran aventura espiritual que se le avecina y de la que tanto espera. Luego, desde el momento en que se ponían en camino —y no olvidemos que se trataba de un viaje desde Francia, e incluso Alemania, o hasta Inglaterra..., y a pie...—, los peregrinos, que de ordinario hacían el viaje en grupos, entretenían las largas horas del viaje, o de las paradas nocturnas, con cantos, que no eran necesariamente sagrados, aunque lo fueran en gran parte, sobre todo en honor del Santo cuyo sepulcro o santuario visitaban, en este caso el del Apóstol Santiago.

oro ep̄s
tracordis.

Nona phalaris plaudat le tu hinc mude qua
aditiam cristi gaudet sine mea iacobus in gloria. *Anglo-*
Qui herodes decollavit et idcirco coronavit illum xps
et dicitur in celesti patri a. *Anglo.* Cuius corpus simulatur
et amuletis visum et y illud est dicitur salu in gloria.
in curi a. *Anglo.* Ergo festum celebravit eul melos de caronant
y solamit nonamuel dulat laudat domine. *Anglo.* mardit albert parillatit.

Qui gaudetate catholici levantur eius celici die is
Clerici palatit ornantit, studetit aq̄
caritit. Di. Hec est dies laudabilis di
uina luce nobilit. Di. Quia iacob, pala
ria ascendit ad celestia. Di. Vincit
herodit gladium accepto uox bruium. Di. Ergo avertit ueritino be
nedicamit domino. Di. O agno patri famitit solamit laudat q̄
osaf. Die is

«Códice Calixtino»: «Congaudeant Catholici», la primera composición a tres voces reales de toda la Historia de la Música.

Estos cantos de los peregrinos dieron origen a un doble influjo mutuo, de gran importancia en la intercomunicación musical de las gentes de entonces: por una parte, los pueblos de donde pasaban los peregrinos oían con interés los cantos que ellos entonaban; y, por

otra, ellos mismos oían —seguramente con no menor interés— los de los nativos de esos pueblos. Nos queda constancia de ambos hechos, sobre todo del primero. Así, una canción muy popular entre los peregrinos franceses y cuya actual redacción se remonta al siglo XVI nos dice que:

«Les hommes, femmes et filles
de toutes partes nous suivoient
pour entendre la mélodie
de ces bons pelerins françois».

O, como dice la gran canción de los peregrinos que van a Santiago:

«Quand nous passâmes dans la ville
nommée Léon,
nous chantâmes d'un air agile
cette chanson;
les dames sortaient des maisons
avec décence,
pour voir chanter nos compagnons
à la mode de France».

Por fortuna y gracias, una vez más, al **Códice Calixtino**, conocemos importantes detalles de estas canciones, e incluso quizá algunas de sus melodías. Dice, en efecto, el **Códice**, hablando de cómo los peregrinos pasaban sus vigiliat en la Basílica del Apóstol:

«Causa alegría y admiración contemplar los coros de peregrinos al pie del altar venerable de Santiago en perpetua vigilancia: los teutones a un lado, los francos a otro, los italianos a otro; están en grupos, tienen cirios ardiendo en sus manos; por ello toda la iglesia se ilumina como con el sol en un día claro. Cada uno con sus compatriotas cumple individualmente con maestría las guardias. Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violines, ruedas británicas o galas, otros cantando con cítaras, otros cantando acompañados de diversos instrumentos pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos. Allí pueden oírse diversidad de lenguas, diversas voces en idiomas bárbaros: conversaciones y cantilenas en teutón, inglés, griego, y en los idiomas de otras tribus y gentes diversas de todos los climas del mundo. No existen palabras ni lenguaje en los que no resuenan sus voces».

Pero aún hay más: el **Calixtino** nos ha conservado, probablemente, una melodía de las que cantaban los peregrinos de entonces. Mejor dicho, de varios años, si no decenios, antes, pues se nos ha conservado en una hoja añadida al **Códice**; hoja que ciertamente es anterior, posiblemente bastante anterior, al mismo, y que incluso parece que fue cosida allí por tratarse de un fragmento que ya entonces era considerado importante por su antigüedad. Se trata del mal llamado **Himno de Ultreya** y que más exacto sería llamarlo **Dum Paterfamilias**, por su *incipit*. El himno está, naturalmente, escrito en latín; pero en la segunda de sus estrofas incluye unas frases en teutón antiguo, precedidas de una fórmula de introduc-



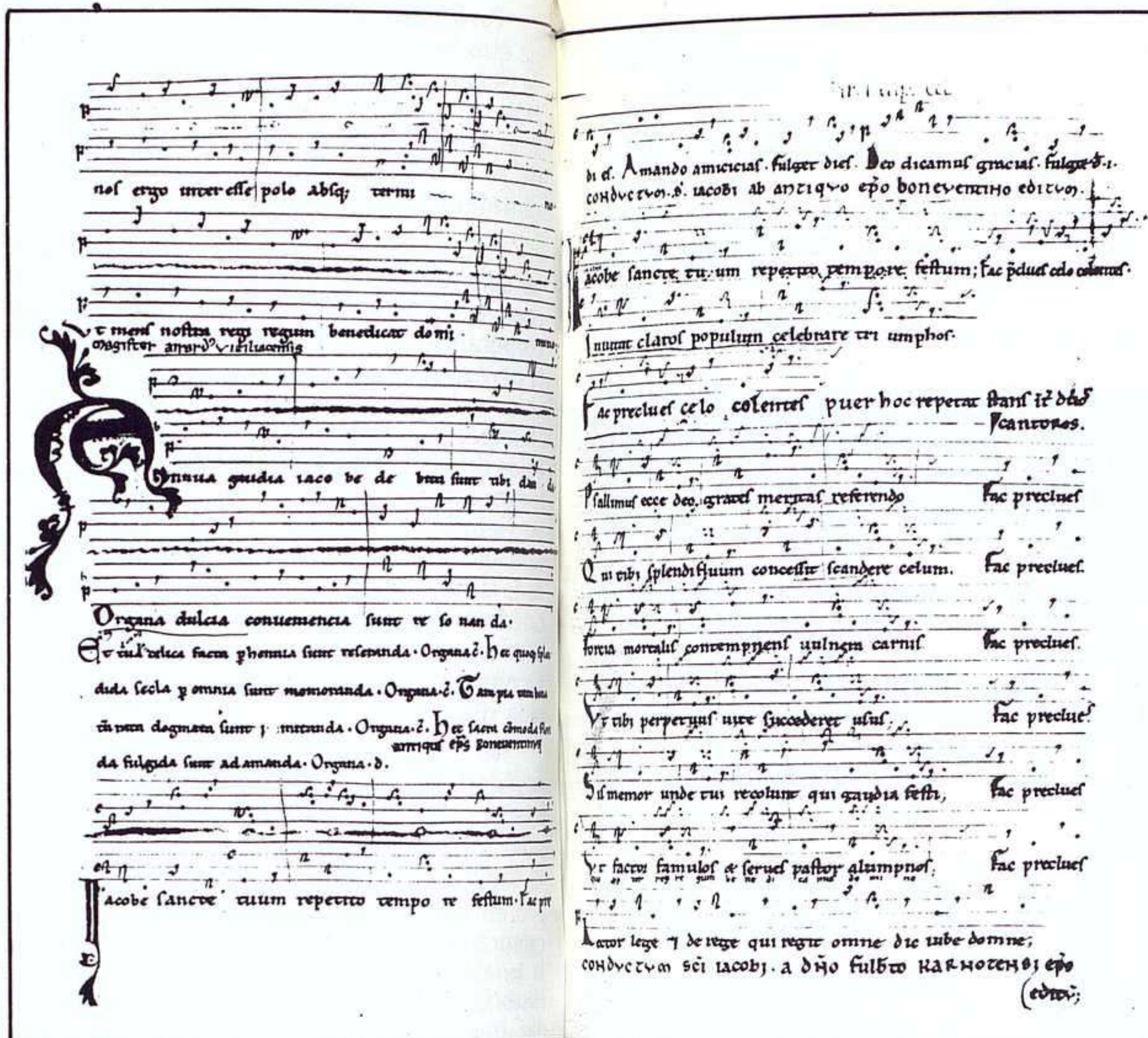
ción o presentación, que el mismo **Códice** usa también otras veces para presentar otras canciones, o fragmentos de canciones, de los peregrinos. Dice, pues, esa estrofa:

«Iacobi Gallacia
opem rogat piam,
glebae cuius gloria
dat insignem viam;
ut precum fraequentia
cantet melodiam:
Herru Sanctiagu,
Got Sanctiagu;
e ultreia, e suseia.
Deus aia nos!»

Una frase semejante la usa el **Códice** en otras dos ocasiones para introducir cantos de los peregrinos: «Cunctae gentes, linguae, tribus/illuc vunt clamantes: / suseia, ultreia («Alleluia, gratulemur», fol. 120v); «Unde laudes Regi regum / solvamus alacriter, / cum quo laeti me-remur / vivere perenniter. / Fiat, amen, alleluia / dicamus solemnitè; / e ultreia, e suseia / decantemus iugiter (himno «Ad honorem Regis summi», fol. 190v.)

Evidentemente, nos encontramos ante un claro reflejo y una cita literal de los cantos de los peregrinos en los albores del siglo XII. Esos *suseia!* (=sus, eia!, ¡arriba, vamos!), *ultreia* (=ultra, eia!, ¡sigamos, adelante!) reflejan, indudablemente, las exclamaciones con que los peregrinos se animaban a superar las dificultades del camino. Y los *Herru Sanctiagu Got Sanctiagu* (=Herr Santiago, Got Santiago, Señor Santiago, Divino Santiago) son, ya se entiende, expresiones de los peregrinos teutones, que invocaban al Apóstol en su idioma y que el poeta latino deformaba, transcribiéndolas tal como a él le sonaban—lo cual, dicho sea de paso, es una prueba más de que el **Calixtino** fue escrito en Santiago, incluso en sus elementos primitivos, pues ese himno supone haber oído esas expresiones muchas veces, hasta el punto de quedarle grabadas en la memoria al poeta latino, si no es ya, como parece más probable, que fueran tradicionales incluso entre el pueblo de Santiago, al menos entre el clero, de puro oír las repetir a los peregrinos.

Todo esto se refiere directamente a la existencia, y, en cierto modo, a la naturaleza, de las canciones de los peregrinos medievales. Pero, ¿y la música...? ¿Conocemos también la música con que se cantaban esas canciones...?



«Códice Calixtino»: «Conductus Iacobe Sancte», en la escritura monódica original, en su transformación polifónica y en la «copia en limpio» de la polifonía.

No se puede responder categóricamente a esta pregunta, que surge espontánea ante estos hechos históricos. Posiblemente, en el caso del **Dum Paterfamilias**, sí, pues la melodía que acompaña a esas expresiones (*Herru Sanctiagu...*) es un poco diferente de la del resto de la composición. Aparte de que la misma frase que usa la canción para introducirla (*cantet melodiam*) parece indicarlo. Mas no se puede decir.

Diverso es el caso de otra de las composiciones en que se presentan estas citas de cantos de peregrinos: el himno **Ad honorem Regis summi**. Se trata de una composición de un carácter totalmente diverso al de la demás música del **Calixtino**: está a continuación de las composiciones polifónicas y su estructura métrica, rítmica y armónica —no sabe uno a cual de los tres aspectos dar la preferencia, pues los tres son muy marcados y característicos—no encuentran parecido alguno con ninguna otra composición, ni del **Códice** ni de aquella época. El carácter popular es evidente. El **Códice** la atribuye a Americo Picaud, «presbyter de Partiniaco». Hasta ahora se venía suponiendo que esta atribución, lo mismo que las demás que se encuentran en otras composiciones del **Códice**, era falsa. Hoy ya no se puede ser tan categórico, desde que se ha demostrado que varias de las atribuciones son perfectamente verosímiles, ya que, efectivamente, existieron por entonces músicos de esos mismos nombres, y las investigaciones de los musicólogos en este sentido están muy lejos de haberse concluido y

da, en el otro extremo del arco histórico, hacia mediados del siglo XV, aparece con una pujanza y una vida que no se explicarían sin una tradición muy consistente.

Lo que pasó fue, probablemente, que la música de los siglos intermedios entre esos dos extremos cronológicos se haya perdido, como se perdió la que se cantaba durante el siglo XV, del que sólo conocemos datos históricos, pero no la música. Y de la Edad Media no pueden esperarse datos semejantes, ya que las Actas Capitulares, que son las que nos transmiten los del siglo XV, comienzan en 1450; exactamente el primer acuerdo capitular que se conserva es del nueve de junio de este año, y se trata, por añadidura, de un acta notarial suelta, ya que las actas estables no comienzan sino en agosto de 1465. Y aun se podría añadir el dato, que sin duda es de importancia fundamental, que el primer organista de que nos transmiten noticias las Actas es precisamente un francés, de quien, sin embargo, el acta no copia el nombre, pero que supone ya una tradición, lo mismo que sucede con las noticias que las Actas nos han conservado de los primeros «cantores».

Se podría resumir nuestra argumentación en una frase que sintetiza, en cierto sentido, la verdadera raíz del problema: ¿qué concepto nos habríamos formado de la música en la catedral de Santiago durante la segunda mitad del siglo XII si no se hubiera conservado el **Códice Calixtino**? Evidentemente, pensaríamos que Santiago no había conocido la polifonía durante toda la Edad Media. Y, sin embargo, el feliz hecho de una tal conservación nos permite conocer una venturosa realidad que existió, pero que ni habríamos sospechado de no conservarse el código. Pues algo de esto puede haber sucedido en los siglos XIII, XIV y primera mitad del XV. Claro que esto no es más que una suposición, que presento aquí en la esperanza de que alguien un día profundice en ella, aun sabiendo muy bien que es dudoso que en Santiago, en estos siglos, se diesen las condiciones necesarias de cultura musical, y aun de ordenación litúrgica, para que la catedral compostelana se mantuviera actualizada en cuanto a modas musicales, de las que, sin embargo, tenían por fuerza que llegar noticias allí, a través de los clérigos de la misma catedral que, como ya queda dicho, se trasladaban a París para sus estudios eclesiásticos superiores.



II. EL RENACIMIENTO

Así, pues, el primer documento de esta nueva época que hoy por hoy se conoce es el acta capitular del 17 de enero de 1469, en que el Cabildo acordó conceder 400 maravedises viejos a los canónigos Juan de Monterroso, Francisco y Juan de La Coruña y Alfonso Pérez, «cantores, por cuanto eran cantores e honraban a iglesia». Me parece necesario advertir, antes de seguir adelante, por ser indispensable para comprender los datos que voy a exponer, que, en esta época, como en todo el siglo XV y aun en el XVI, «cantor» significaba siempre, y exclusivamente, «cantor de polifonía». Por entonces el concepto de «maestro de capilla» o maestro del coro que cantaba la polifonía no estaba aún del todo definido; en algunas catedrales españolas ya existía, en otras —entre ellas la de Santiago— aún tardó varios años en establecerse y en las más fluctuó durante algún tiempo, hasta que se fijó definitivamente. Lo importante es ese documento capitular, por el que consta un doble hecho fundamental: que para 1469 ya se cantaba polifonía en la catedral de Santiago y que los cantores, o al menos algunos de ellos, eran canónigos.

El dato siguiente es de 1479: el Cabildo encargó al «cantor» Jácome de Carrión que viniese todos los días a enseñar canto llano a los beneficiados que quisiesen aprender. Sorprende un poco que fuese el «cantor», y no el sochantre, a quien el Cabildo encomendase esta misión de enseñar el canto llano. Quizá fuera por no estar todavía definidas las respectivas obligaciones. El año siguiente hay un dato mucho más positivo: el 30 de agosto acordó el Cabildo dar a Juan de León, «cantor», 9.000 pares de blancas para que «mostrarse seis beneficiados e seis mozos de coro». La presencia de un grupo tan nutrido de beneficiados y de mozos de coro para cantar la polifonía indica que ésta estaba ya para entonces muy asentada. Como confirmación, se puede añadir que en el mismo acuerdo se dice que Juan de León debe venir a coro a misa y vísperas, que era precisamente cuando se cantaba polifonía. De hecho, en ninguna catedral española se hacía por entonces venir a los cantores a las horas menores, sino sólo a misa y vísperas, o en otras ocasiones en que también se cantase «canto de órgano» o polifonía.

Para 1480 parece que ya había un conjunto polifónico o «capilla de música» estable, completo y bien organizado, incluso con una cierta jerarquía entre los cantores, si bien no aparece todavía el término «maestro de capilla». Algunos de los cantores eran canónigos, entre ellos el citado Juan de León, que, por cierto, es una figura interesante, pues su posi-



ción en la catedral osciló varias veces entre sus obligaciones —y sueldo— como canónigo y como cantor. A otros canónigos o beneficiados de la catedral autorizó el Cabildo para que estudiasen música, como al racionero Jácome Alvarez, teniéndole presente como si realmente asistiese al coro el tiempo que dedicase a ello, «con condición que ha de servir a las procesiones, misa y vísperas» (22 de marzo de 1499).

La figura más importante, sin embargo, entre los cantores de estos comienzos de la polifonía renacentista en Santiago la constituye Jácome de Carrión, que, como vimos, aparece documentado desde 1479: el 30 de agosto de 1499 se le hizo un nuevo recibimiento, con 3.000 maravedises de salario cada año,

«e que el dicho Jácome de Carrión, cantor, cante en el coro a las festas de la dicha iglesia e que cada día venga al cabildo a dar lición a los que quiesiesen aprender a cantar».

El 4 de noviembre de 1502 se le confirma ese salario de 3.000 maravedises cada año,

«porque venga cuando cantan canto de órgano e cada día dos veces a esta santa iglesia, una vez acabada la misa del aniversario e la otra acabada la nona, a dar lición e a ver a los señores e beneficiados e mozos que sirven en el coro que quisieren aprender a cantar, e cada vez debe oír una hora a lo menos».

El 15 de enero de 1507 se le aumentó el salario a 5.000 maravedises anuales, aunque sólo por un año, pero desde el 13 de abril de 1508 se le estabilizó el salario en 4.500 maravedises,

«e que el dicho Jácome de Carrión sea obligado de cantar las fiestas e domingos e días que se ha de cantar canto de órgano, e cada vez que faltare que le descontarán cuatro reales de plata».

El 4 de enero de 1510, nuevo aumento de sueldo: 6.000 maravedises anuales. La posición de este Jácome de Carrión en la capilla de música por estos años queda patente en el acuerdo capitular del 13 de abril de 1513:

«En este capítulo los dichos señores dijeron que por cuanto son informados que Jácome, cantor, se ausentó desta ciudad, e agora, sin su voz, los otros cantar, por tanto, que entre tanto que se proveye de otro cantor en logar del dicho Jácome, mandaron despedir y despidieron a los cantores que quedaron, y que no se les dé salario fasta que otra cosa se provea».

Y con todo, curiosamente, no era su salario el mayor de entre los cantores de la catedral: mayor, mucho mayor, era el de Francisco de Lista, «cantor», recibido con 10.000 maravedises anuales el 10 de enero de 1508; el mismo salario tenía

Benavente, «cantor tiple», que debió de ser recibido por las mismas fechas y a quien aún se le aumentó en 2.000 maravedises el 7 de diciembre de 1509.

«por razón del dicho oficio de tiple, y le mandaron que sirva muy bien, mejor que hasta aquí lo ha hecho; si no, que le pagarán segúnd sirviere».

Para entonces la catedral de Santiago contaba ya con una capilla de música bien nutrida, consistente en al menos ocho cantores, número muy alto para aquella época. Lo sabemos por un acta capitular de 1514. Aparte, claro está, de los seis mozos de coro triples y contraltos.

De estos años de los comienzos del Renacimiento musical en la catedral de Santiago hay varios datos sobre la presencia de músicos franceses en ella, que creemos de gran significado, pues quizá ello contribuya a resolver el enigma de la falta de datos en el período que antecede a esta época histórica. Para citar sólo un par de ellos, aludiré en primer lugar al acta capitular de 26 de agosto de 1482, por la que consta que mandó el Cabildo a Juan Guedeja, su despensero,

«dése por amor de Deus a os cantores franceses docentos pares de blancas, que con este mandamento lle serían recibidos en conta».

El segundo documento es anterior y se refiere al primer organista de que hay constancia en la catedral de Santiago, aunque el modo como está redactada el acta y las que inmediatamente siguen sobre el mismo asunto demuestra que el órgano y su uso no eran nuevos en la catedral. Se trata de un acta capitular de 2 de junio de 1473, que nos dice que ese día se recibió por organista a un clérigo francés, «que chaman» (sic), con salario de doce coronas de oro cada año, «a corona por mes»; el cual se ofreció a que «tangería os órganos as festas, e os axostaría desqueles fosen mester, dándole apercibimento»; él aceptó las condiciones, obligándose «a tanger cada e cando que os señores llemandasen tanger». Ese «cada e cando» lo resume el acta de recibimiento de nuevo organista, Alonso de Casteenda, el 26 de septiembre de 1474, diciendo que los debía tañer «según costume».

No se sabe si por haber muerto Jácome de Carrión o porque la nueva situación de la música polifónica exigía reorganizar la capilla de música, el hecho es que el 5 de diciembre de 1524 acordó el Cabildo que un canónigo escribiese a «Rivafrecha, cantor», para que viniese a servir «de cantor» a la catedral. Se trataba, sin duda, de Martín de Rivaflecha, entonces «cantor» y maestro de capilla de la catedral de Palencia.

No debió de dar fruto esa diligencia, porque el 1 de mayo de 1525 encargó el Cabildo al mismo canónigo,

«traya de Castilla un buen tanedor (=tañedor, organista) e tres cantores de buenas voces, con que sea uno dellos maestre de capilla, e lo que con ellos e cada uno dellos seignalare e concertare, el dicho Cabildo lo cumplirá e guardará».

Es la primera vez que en las actas de Santiago aparece de modo explícito el concepto de maestro de capilla.

Pero que iba implícito en el de «cantor» lo prueba —si hubiera sido necesario de la misma catedral como, sobre todo, por los de otras catedrales españolas— el hecho de que, cuando el 21 de julio de ese mismo año recibe el Cabildo a Lorenzo Durán —que más tarde apare-



Anónimo: Himno «Vexilla Regis», atribuido a Ordóñez.

cerá ya como «maestro de capilla», el acta de nombramiento lo llama simplemente «cantor», aunque el salario y condiciones eran verdaderamente excepcionales: 20.000 maravedises anuales y casa gratis.

A partir de esta fecha la catedral de Santiago se distinguió siempre por su generosidad en destinar cantidades excepcionalmente altas a sueldos de los músicos: ese mismo año de 1525 volvió a adjudicar el mismo salario de 20.000 maravedises anuales —pero no la casa gratis, que significaba varios miles de maravedises cada año— a un contrabajo, cuando lo recibió el 6 de octubre. El mismo día recibió a un contralto con 15.000, lo cual, sin duda, demuestra que lo que el Cabildo compostelano tenía en cuenta al momento de fijar los salarios de los músicos era la valía de los mismos músicos.

Santiago Tafall (1) dice que el maestro Durán murió en 1529. No he encontrado la base para esa afirmación, pues las actas capitulares no hablan de eso. La última vez que lo mencionan es el 19 de abril de 1529, en que el Cabildo acordó darle 12 ducados de oro para los mozos de coro. Luego ya nos encontramos, el 9

de agosto del mismo año, que se encarga a dos canónigos para que

«hablen con el cantor e maestro de capilla que agora vino e se concierten con él sobre el salario que se le ha de dar».

Se trata de Alonso Ordóñez, hermano de Pedro Ordóñez, también maestro de capilla. En 1536 aún seguía de maestro en Santiago. Lo sabemos por el acta capitular de 5 de enero, en que el Cabildo

parezca más importante:

El maestro, pues, debía venir a la catedral a cantar todos los días a la misa mayor cuando se cantase en canto de órgano o polifonía; y los días que no hubiese procesión y misa en canto de órgano debía dar lección a todos los beneficiados, así canónigos como racioneros, que quisiesen aprender, y a los mozos de coro, en el lugar que para ello le diputase el Cabildo; y esos mismos días debía dar otra hora de lección a la hora de vísperas;

Debía venir a coro todos los domingos a la misa mayor, y en las fiestas de seis capas a las primeras y segundas vísperas y a misa, para cantarlas en canto de órgano «con los otros músicos que en la capilla hubiese, como se ha acostumbrado».

Lo mismo los sábados y vísperas de Nuestra Señora, a la Salve que se decía ante la imagen de Nuestra Señora la Preñada, «y cantarla con la capilla, como se acostumbra hacer».

Deben (sic, el acta habla en plural, en este número como en otros sin duda entendiéndose al maestro con todos los cantores de la capilla) venir a los maitines de la noche de Navidad «y los cantos y regocijen con los otros músicos de la dicha capilla cuanto mejor puedan, conforme a la festividad que es, como siempre en esta santa iglesia se hizo y se acostumbró hacer».

«Item, que sea obligado a proveer los oficios de la Semana Santa, e especialmente las lamentaciones y pasiones y ben[d]ición del cirio, para que se digan como convengrá a la honra y autoridad desta santa iglesia».

Debía venir a todas las procesiones que se celebrasen en la catedral en que se dijese la letanía, y en las procesiones solemnes mitradas debía venir y «hacer decir los motetes, como se ha acostumbrado, con los otros músicos de la dicha capilla»;

Lo mismo respecto a la asistencia a las vigiliat y entierros de los canónigos, «y cantar la vigilia, misa y responso en canto de órgano».

Aún por otros dos conceptos fue Logroño el primer maestro de capilla en la plenitud del término: porque el Cabildo le hizo luego canónigo, como serían sus sucesores sacerdotes durante mucho tiempo, y porque a su muerte se pusieron edictos —la primera vez que esto sucedió, pues antes se buscaba al maestro por otros medios—. No se conserva (o al menos yo no he logrado encontrarla) referencia directa a este hecho: Logroño murió, a lo que parece, a fines de 1570 o en los comienzos de enero de 1571, después de una enfermedad, que parece haber sido larga (2); en las actas siguientes no se encuentra referencia alguna a la promulgación de edictos para buscarle sucesor; pero el 30 de abril de ese mismo año acordó el Cabildo prorrogar hasta el 30 de junio los edictos a la canonjía de maestro de capilla, «que al presente está vaca», y que se cumplieran ese día.

Los sucesores de Ordóñez en el magisterio de capilla fueron Francisco Ve-

lasco (1571-1578), Andrés de Villalar (1579-1583) y Pedro, o Pero, Yáñez, o «Periáñez» (1583-1613) (3).

La catedral de Santiago siempre se distinguió por un modernismo en la música, que en ocasiones llega a ser llamativo. Por ejemplo en lo de las celebraciones de la noche y día de Navidad, que aparecen codificadas ya desde los primeros decenios del siglo XVI. Pero aún es más claro, a este respecto, lo que sucedió con la admisión de ministriles o instrumentistas en las funciones diarias de la catedral: en esto la catedral de Santiago verdaderamente se anticipó a su tiempo, pues los admitió antes que casi ninguna otra de España, puesto que sólo la superó, que yo sepa, la de Plasencia, que ya los incorporó dos años antes que la de Santiago. Quizá en alguna otra catedral que yo no haya estudiado hayan sido admitidos antes de estas fechas, pero, si lo fueron, sus documentos no han sido publicados todavía... En Santiago, pues, fueron admitidos oficialmente el 27 de febrero de 1539: se trataba del cuarteto instrumental completo: un sacabuche contrabajo, un tiple, un contralto y un tenor; el primero parece que era el jefe o director, pues el acta lo coloca en primer lugar, saltando el orden lógico de la lista de instrumentos, y además le asigna un salario mayor, 18.000 maravedises anuales, mientras que el tiple tendría 17.000 y tanto el contralto como el tenor tendrían sólo 15.000 cada uno. La misma acta de su recibimiento añade que el sueldo les debía correr desde comienzos de ese mes de febrero de 1539, pues fue entonces cuando empezaron a servir.

Desgraciadamente, casi ninguna música de la que se cantaba en la catedral de Santiago en el siglo XVI se nos ha conservado. Tan sólo unos *Kyries* y un himno *Vexilla Regis*, que Tafall (pág. 74) atribuye, con todo fundamento, a Alonso Ordóñez, y dos responsorios de difuntos, *Libera me* y *Subvenite*, que atribuye (pág. 79) a Francisco de Logroño. Estos dos últimos han sido publicados recientemente, transcritos por Nemesio García Carril (4), quien los presenta anónimos.

NOTAS

(1) Santiago Tafall: *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago. Notas históricas*, Discurso de ingreso en la Real Academia Gallega, *Boletín de la Real Academia Gallega*, 26, 1931, págs. 4ss. Véase sobre todo pág. 53.

(2) Se deduce todo eso del acta del 15 de enero de ese año en 1571, en la que se dice que el canónigo maestro de capilla Francisco de Logroño «murió pobre y en servicio desta santa iglesia» y que, por tanto, no podía haber cobrado ciertas distribuciones que le correspondían del segundo semestre de 1570, también por motivo de su enfermedad.

(3) Tafall, *op. cit.*, 80-82.

(4) Joám Trillo y Carlos Villanueva, *Polifonía Sacra Galega*, I, Sada, La Coruña, 1982.



Por Carlos Villanueva

LA APOTEOSIS DEL BARROCO

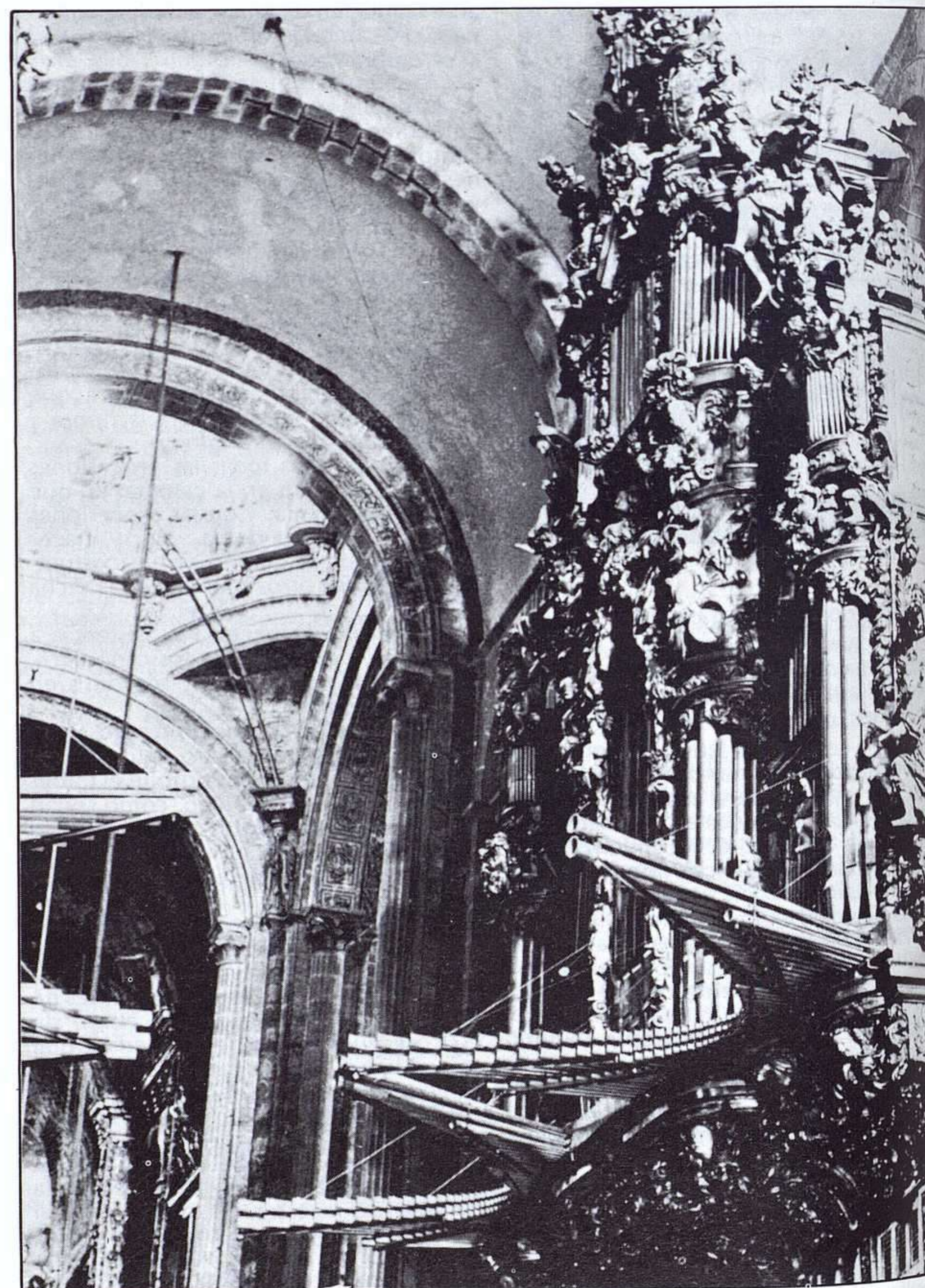
José de Baquedano (1642-1711)

La grandiosidad del legado en piedra del barroco compostelano, cuyas fronteras situamos entre el segundo cuarto del siglo XVII, con el maestro de obras González de Arauxo, y la segunda mitad del XVIII, cuando el maestro Ferro Caa-veiro inicia la fachada de la Azabachería de la catedral, es la causa de que, ya desde los primeros estudios realizados sobre la música del mismo período, prospere una hipótesis de trabajo —la del inevitable paralelismo entre el esplendor de una y otra manifestación artística— que se verá refrendada en el **Catálogo Musical del Archivo de la Catedral de Santiago** y reforzada con estudios posteriores y transcripción de muchas de las piezas contenidas en dicho archivo. La apoteosis de la arquitectura compostelana, diría don Santiago Tafall, tuvo su paralelismo musical en el esplendor de la capilla de música, en la categoría de los maestros de este período y en la valía de las obras conservadas, una mínima parte de las que en estos dos siglos se escribieron para el culto.

El gran desarrollo musical y arquitectónico de este período contrasta con la situación crítica de una Galicia empobrecida. Las puntas de la crisis se sitúan en los años 1628, 1654, 1694, 1710, 1738 y 1739; y las guerras de los últimos Austrias se corresponden cronológicamente con los grandes momentos del arte compostelano: la Torre de las campanas, Torre del reloj, cierre de la Plaza de la Quintana, fachada del Obradoiro, construcción de los órganos, etc. La filosofía que arroja estas realizaciones fastuosas se vio respaldada por importantes aportaciones de dinero que afluyeron a Santiago durante el período que estudiamos: votos de Granada, de Clavijo, ayudas desde la Corte, donativos, exenciones para los que trabajaban en las obras de la Catedral... Estas posibilidades económicas, la existencia de una mano de obra barata, la elección de maestros idóneos y la presencia de fabriqueros excepcionales (como José de Vega y Verdugo o Diego Juan de Ulloa) son la base sobre la que se asienta uno de los períodos de mayor personalidad de la historia compostelana.

LOS ANTECEDENTES

La cadena de construcciones a lo largo del siglo XVII culmina con la realización, en 1680, de la Torre del Reloj, una de las más bellas obras del barroco europeo. Anteriormente, otras manos, otros maestros habían ido creando y decorando espacios: el ya citado González de Arauxo, Francisco de Antas, Melchor de Velasco, entre los más notables. La fecha de 1680, significativa para la arquitectura, es la misma de la contratación de fray José de Baquedano (o Vaquedano) como maestro de capilla.



Miguel de Romay y Manuel de la Viña. Organo de la Epístola.

Hasta llegar al meollo de nuestro trabajo podríamos establecer un paralelismo entre músicos y arquitectos utilizando las palabras de Filgueira Valverde cuando se refiere a los maestros de obras de esta época: «Indiquemos, por adelantado, que los maestros, como las tendencias, en la Catedral, no se suceden, se imbrican». Los nombres y las composiciones —objeto de estudio en el catálogo de la catedral— de Antonio Carreira, Jerónimo Vicente, Bernardo y Diego Verdugo son preludio significativo de la aportación de Baquedano, primer gran autor compostelano: por el número y calidad de su obra y por el tiempo de permanencia —treinta años— al frente del magisterio de capilla. De entre los antecesores nos fijaremos en Diego Verdugo, autor de reconocida fama en España y predecesor inmediato de José de Baquedano.

El maestro Verdugo procedía de las Descalzas Reales de Madrid. Nació en el lugar de Humanes, de la villa de Cogolludo, provincia de Guadalajara, hacia 1644. A los diez años, un tío suyo le presentó en el Colegio de la Capilla Real, en donde fue admitido y cursó estudios hasta los veintidós años, fecha en la que es invitado por los agentes catedralicios a ocupar la plaza vacante de la catedral de Santiago. Verdugo reside en Compostela, de 1666 a 1680, hasta que se traslada a Salamanca. De estos años se conservan dos obras en el archivo de Santiago: **Angeli, archangeli**, motete a 12 v. y acompañamiento de arpa, y el verso **Cuius animan**, del **Stabat Mater**, a 4 v. y acompañamiento. Resulta difícil explicar esta falta de productividad dadas las obligaciones de componer determinadas piezas durante el año litúrgico a las que se comprometía por contrato el nuevo maestro. Descartada la falta de laboriosidad de Diego Verdugo, habrá que buscar otras razones. Verdugo se traslada a Salamanca sin permiso del Cabildo, llevándose composiciones propias que pertenecían —como dice explícitamente la documentación— por contrato al Cabildo; éste tratará durante varios años de recuperarlas, sin éxito según parece. Cabe otra posibilidad, más sencilla, y por desgracia presente en todo momento al hablar de los archivos catedralicios, que

es la pérdida del grueso de su producción en Santiago. Tras once años de estancia en Salamanca, Verdugo se traslada a Madrid como maestro de la Capilla Real. Aquí fallece años más tarde.

Cuius anima, núm. 123 del catálogo de la catedral de Santiago (que en lo sucesivo citaremos con las iniciales de su autor, José López-Calo, L-C), es una obra de cuarenta y cuatro compases, escrita en el más severo estilo polifónico, si bien las soluciones armónicas son ya de una cierta modernidad. Se halla contenida en el libro **Polifonía Sacra Galega** (vid. apéndice bibliográfico) y registrada en el disco **Os Mestres de Capela Compostelana**, Ruada, la Coruña 1980, R-113-C.

JOSE DE BAQUEDANO

Nació en Navarra, posiblemente en Puente la Reina, hacia 1642. Fue un gran «*tiplé de gala*», según consta en la recomendación de Simón de Huarte y Arrizabalaga, maestro de la capilla de Bilbao, quien se declara su maestro. Cuando Diego Verdugo se marchó a Salamanca, Baquedano regentaba de manera provisional el magisterio del convento de la Encarnación, de Madrid, y tras los informes de los agentes catedralicios, es admitido en la plaza vacante con ocho mil ochocientos reales de sueldo anual y casa en la Rúa Nueva, en donde se hospedará con los niños de coro.

Los años de magisterio del maestro navarro están recogidos en la documentación catedralicia con noticias, generalmente indirectas, que hablan de la actuación de la capilla de música en distintos puntos de la ciudad y fuera de ella o bien como consejero del Cabildo en asuntos concernientes a la música: examen de oposición a alguna de las capellanías, opinión sobre algún músico que pretendía ser admitido, peritaje sobre la afinación y estado de los órganos, etc.

Esporádicamente, encontramos documentos más ilustrativos: en vísperas de la Semana Santa de 1688, aparece la siguiente nota del presidente del Cabildo: «(se) *propuso la grande necesidad que habia de músicos y cómo el maestro de la capilla se había quejado que no tenía quién cantase las Lamentaciones de Semana Santa y añadió ser muy de obligación del Cabildo tener la música con todas las voces necesarias*». Se relaciona esta noticia —y lo veremos más adelan-

te— con las dificultades que ocasionalmente tiene la mesa capitular para cobrar las rentas destinadas a la música. Se citan en otras ocasiones consideraciones que hacen referencia al régimen interno de gobierno de la capilla: «*Item, que el maestro de capilla no reciba ningún niño de coro sin orden y aprobación del Cabildo ni tampoco pueda mudar los papeles de una cuerda a otra si no (es) que haya falta de aquel músico o indisposición de él...*».

En 1705 se anotan los primeros síntomas de su enfermedad. Su actividad como perito en temas musicales decrece; las composiciones para la Navidad, en 1709, son encargadas al primer organista José de Urroz (o Urros), a quien se le pagarán por el trabajo cincuenta ducados, que se deducirán del salario del maestro de capilla. Por estas fechas se inicia la búsqueda de nuevo maestro; la elección recae en Miguel de Ambiola, que residía en el convento de las Descalzas Reales, de Madrid; la precipitada elección no se llevará a efecto por renuncia del músico. Su lugar será ocupado por otro joven, procedente también de la Capital, Antonio de Yanguas, quien sale de Madrid en abril de 1710, fecha en la que comienza a contarse la jubilación del anciano maestro. Baquedano fallece el 17 de febrero de 1711, a la edad de 70 años; sus restos reposan en el convento de las Madres Mercedarias, de Santiago.

De cara a la posteridad, Baquedano tuvo más suerte que su predecesor. Si de nuestro biografiado se hubiesen conservado tan sólo unas pocas obras encuadradas en el antiguo estilo polifónico, como ocurrió en el caso de Diego Verdugo, sería, a la luz de la obra que hoy conocemos, un juicio totalmente parcial el que podríamos haber realizado sobre él. No obstante, un mismo repertorio, el de las Lamentaciones de Semana Santa, por ejemplo, contiene dos estilos totalmente diferenciados: el ya indicado estilo severo y otro de escritura plenamente barroca, de dobles coros al estilo veneciano, de «*bel canto*», y de relaciones armónicas plenamente tonales. ¿Qué decir entonces de la gran variedad y categoría del corpus conservado en Santiago?: 5 misas, 18 salmos, 19 motetes, 8 lamentaciones, 46 villancicos y una **Sonata a tres**.

El acceso a este repertorio va siendo cada vez más fácil: en primer lugar, por las transcripciones que López-Calo y el

Autógrafo de José de Baquedano.



autor de estas líneas hemos ido suministrando a coros y grupos españoles y extranjeros. En segundo lugar, por la reciente publicación de dos de sus obras en el libro de polifonía gallega ya citado; se recogen, en concreto, **Adjuva nos** y **O crux, ave spes unica**, ambas a 4 v. con acompañamiento (núms. 149 y 160, respectivamente, del catálogo L-C). Finalmente, es preciso resaltar las facilidades que da el cabildo compostelano a quienes desean acercarse a éste u otros autores. Dentro de esta idea de trabajo, en archivo existe el proyecto, por parte del efecacísimos centro vasco de documentación musical, Musikaste, de Rentería, de incorporar a su archivo los microfilms de la obra gallega del compositor navarro, con lo que el estudio de Baquedano resultará enormemente cómodo, dadas las facilidades y los medios con que cuenta el prestigioso centro.

Algunas de las obras de Baquedano son ofrecidas con cierta regularidad a través de los medios de radiodifusión, merced a grabaciones recientes y al disco **Mestres de capela compostelans**, ya citado, en donde se recoge la bellísima, y muy representativa, Lamentación de Semana Santa **Manum suam**, a 6 con **vigüelas** (núm. 170 del catálogo L-C). En cuanto a la tan celebrada **Sonata a 3** (núm. 220 del L-C), que fue estrenada en los tiempos modernos en una de las sesiones inaugurales de Música Compostelana, a

comienzos de los años sesenta, se trata de una obra académica, escrita seguramente para las oposiciones a «músico de instrumento» que periódicamente se celebraban en la Sala Capitular y también para la práctica de los niños de coro aprendices. Su escritura está más próxima al estilo vocal de los motetes que a lo que podríamos entender hoy por una «sonata a 3» de finales del XVII, en donde la escritura acentúa más la naturaleza instrumental de las piezas: tesitura, reiteración de esquemas rítmicos, planteamiento armónico, movimientos, etc.

Ciertamente, no es excesivo, de momento, el volumen de materiales de Baquedano que han visto la luz; sin embargo, cada transcripción, cada estreno, deparan una nueva sorpresa y el convencimiento de hallarnos ante uno de los grandes músicos de su tiempo. Recientemente se estrenó el villancico a la Concepción **¿Qué le diré a esta bella zagala?** a 8 v. y continuo (núm. 175 del L-C), en versión del coro Ars Musicae de Pontevedra y pequeño conjunto instrumental. Una obra llena de frescura popular, de gran nivel para los cantantes del primer coro y con una estructura muy avanzada para su tiempo (compuesta en 1674, pocos años antes de su llegada a Santiago).

LA CAPILLA DE MUSICA DE BAQUEDANO

No vamos a detenernos en el tema de la descripción del material humano con que contaba Baquedano. Es sencillo hacer este recuento leyendo los materiales enumerados en el catálogo de L-C

para cada número. De una primera lectura, corroborada por la documentación, deducimos que la concepción global de su obra es vocal. No faltan, por supuesto, los instrumentos, especialmente instrumentos melódicos graves o polifónicos para el «continuo» (bajo, violón, arpa u órgano) que aparecen duplicados o triplicados en obras a 4, 6, 8 ó 12 v., o más, repetidos en uno o varios coros. La densidad de los bajos es una tónica constante y generalizada en los compositores de su tiempo. Tampoco faltan ocasiones en las que el instrumento tiene una cierta autonomía, especialmente en aquellas obras, villancicos normalmente, en las que no se limita a evolucionar como una parte vocal, sino que los instrumentos (tres «vigüelas» —violas—, dos clarines y un sacabuche, dos chirimías y un bajón...) adquieren personalidad propia y contrastan con los coros de voces dentro de una concepción más moderna del uso de los mismos.

Un aspecto interesante al tratar la capilla de música de Baquedano, derivado exclusivamente del estudio de la documentación, es el que hace referencia a las tensiones sociales y a los movimientos internos de la capilla. A pesar de todo lo dicho anteriormente, a pesar del trasfondo real de esa «apoteosis barroca» que reflejan las crónicas cuando hablan de la música en las festividades solemnes, la concepción compartimentada de la distribución de las rentas, específica para cada concepto, explica que, mientras se construían las torres y se decoraban altares, la música pasara por momentos de verdadero apuro. En octubre de 1682, registramos una breve nota del Cabildo

Tiple Lamentación. A3. Baquedano.

IZQUIERDA, Baquedano: Lamentación «Manum suam».

DERECHA, D. go de Andra. rre del Reloj.



en la que se trata de «...la mucha baja que habían tenido y tienen las rentas de la Santa Iglesia y así las mesas capitulares como las del Depósito de Música, las cuales no llegan con mucha parte para pagarle el salario a los músicos». La solución será reducirles un quinto, un tercio, la mitad..., agravada la media por la baja de moneda de 1684. La situación se agudiza en 1691 y toca fondo en 1694 con la suspensión de sueldos. A partir de esta fecha, se registra una progresiva recuperación que conducirá al total restablecimiento en los últimos años del magisterio de Baquedano: se construyen los nuevos órganos, se contratan nuevas voces, etc.

Las relaciones de los músicos dependientes del Cabildo resuelve, en buena medida, ciertas interrogantes que nuestra mente moderna plantea ante la problemática expuesta: ¿por qué no se paraliza la actividad musical ante una crisis semejante? Las explicaciones son de di-

versa índole: desde el seguro de subsistencia que un centro catedralicio como el de Santiago puede garantizar, la conciencia por parte de los músicos de una cierta constante histórica de crisis y la esperanza fundada de su resolución y, finalmente, el sistema de relaciones patronales del Cabildo respecto a sus servidores y toda la cadena de dependencias que genera y que aparece reflejado en la dinámica de los movimientos internos de la capilla de música.

El niño de coro que concluye su carrera de tiple por el cambio de voz inicia un aprendizaje de la mano del maestro de capilla e instrumentistas: conocimientos teóricos y prácticos. Comienza así su larga carrera hasta conseguir puesto fijo en la capilla. La ventaja de este sistema, generalizado en todas las catedrales españolas, es poder tener una cantera barata e inagotable para el recambio de instrumentistas y voces «de ripieno». Las voces solistas, que cada vez

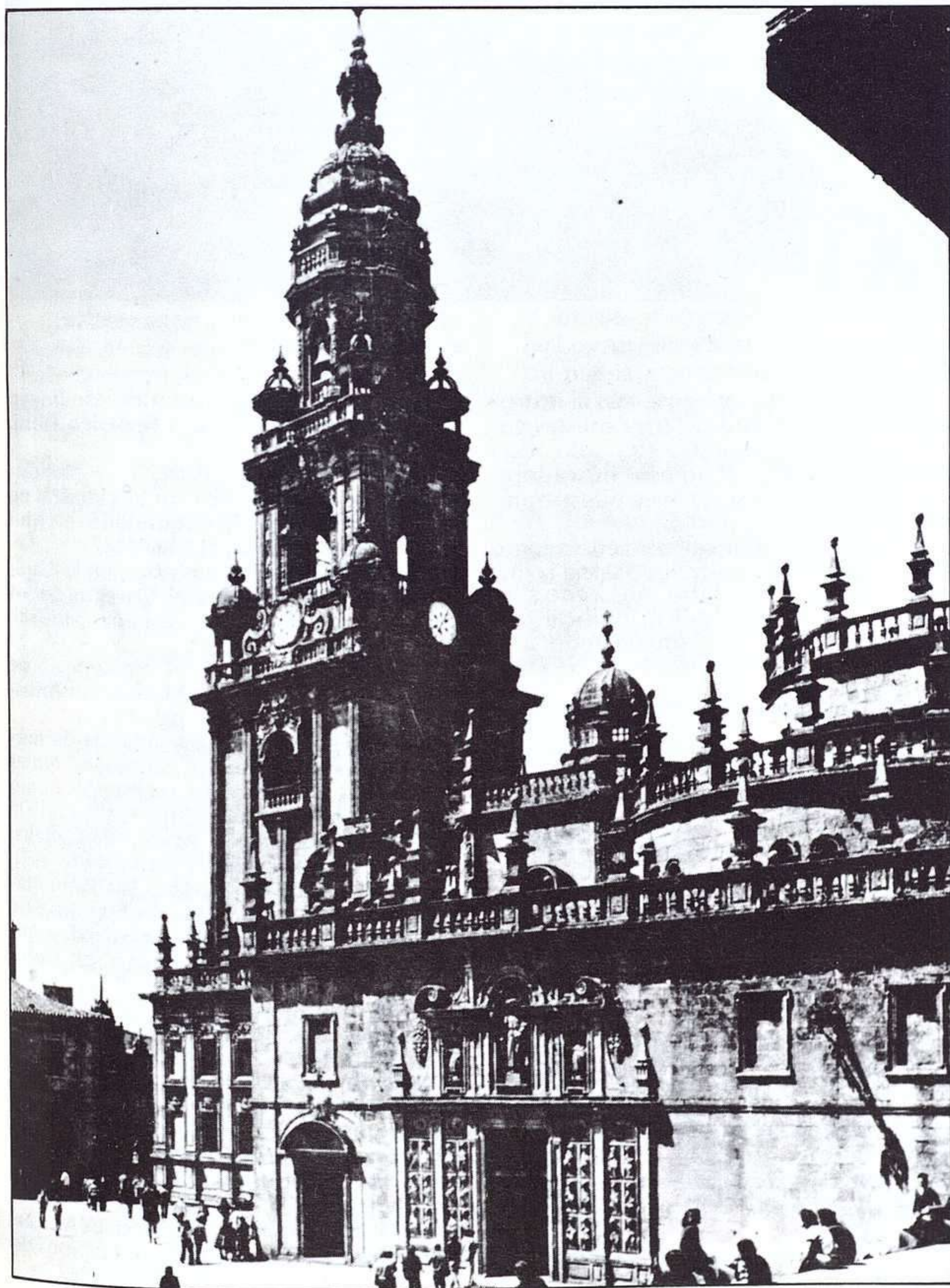
exigen una mayor especialización son siempre ocupadas, en Santiago durante este período, por elementos foráneos, equiparados en sueldo y en categoría, a la hora del reparto de prebendas, al mismo maestro de capilla o al primer organista. Por otra parte, estamos situados al final de una época en la que se *manipulan* con cierta flexibilidad los timbres y en la que la escritura sobre el papel puede tener en la realidad diferente lectura, según la plantilla con que cuente el maestro en cada momento.

Estos pueden ser algunos de los argumentos que explican la continuidad de la música aún en los momentos más difíciles para la capilla, sin contar con otras medidas de emergencia que garantizan que en ningún momento decaiga el esplendor de la gran Iglesia Compostelana: contratación temporal de músicos de la localidad, utilización del órgano, composición para combinaciones más modestas, etc.

LOS ORGANOS BARROCOS

Los órganos de la Epístola y del Evangelio de la catedral fueron encargados en su decoración externa al retablista Miguel de Romay, artista comparable en su terreno a Andrade o Casas Novoa. La parte interna es del organero Miguel de la Viña. El del Evangelio fue encargado en 1704 y entregado en 1708. El de la Epístola reunió los materiales de los dos órganos anteriores y fue entregado en 1712. El primero tenía tres teclados y sesenta registros; el segundo, tras la restauración de 1777, tres teclados y sesenta y cuatro registros. Hoy se conserva el aspecto externo de uno y otro órgano, si bien han cambiado sus características respecto a los que hemos estudiado: se hallan unidos en una única consola tras la desaparición del coro de la nave central; reconstruidos en 1978 por la casa Mascioni les han sido añadidos nuevos registros y eliminados otros que se hallaban inservibles o habían desaparecido.

El Cabildo de Santiago, durante el magisterio de Baquedano, dio paga a dos organistas, que se iban alternando por semanas. Para acceder al oficio, lo mismo que vimos con los músicos de instrumento, se prestaba gran atención a los aprendices. Sin embargo, en el largo período que abarca el magisterio de Baquedano, ninguno de los titulares salió de la plantilla de músicos «*hechos en casa*», sino que todos proceden del exterior y son llamados a oposición o bien son admitidos tras los informes de los agentes catedralicios. A un primer organista, como al maestro de capilla o a un cantor de élite, se le cuida con incentivos económicos y con prebendas, ya que, precisamente por su valía, tendrá más trabajo, sus obligaciones serán mayores. Además de lo que le corresponde por semana «...*ha de tocar el órgano todas las fiestas de canto*





de la capilla y en los maitines de Nuestra Señora, aunque sea en semana de dicho segundo organista». Los incentivos económicos quedan reflejados, aparte del sueldo base equiparado al del maestro de capilla, en aquellas líneas en las que se trata de la parte que han de llevar los músicos en sus salidas con la capilla: «...a don José de Urroz, organista, se le admite en la Cofradía de los músicos por su gran destreza (...) gane parte entera sin que sirva de ejemplar». A Urroz le cupo, precisamente, el honor de estrenar los nuevos órganos, el segundo de los cuales ya no vio concluido José de Baquedano.

LOS CONTINUADORES

La gran época de construcciones barrocas de la catedral de Santiago culmina con el comienzo de la fachada de la Azabachería, ultimada en un estilo ajeno al barroco de placas compostelano. Desde la muerte de Baquedano, en 1711, hasta la de Pedro Cifuentes, en 1769, se suceden unos cuantos maestros que, antes o después de su estancia en Santiago, alcanzaron una gran notoriedad: Antonio de Yanguas (en Santiago, de 1710 a 1718), que murió en Salamanca como catedrático de la Universidad, con la aureola de ser uno de los grandes compositores del momento. Diego de las Muelas (de 1718 a 1723), que acaba su carrera en la capilla de la Encarnación, de Madrid. Pedro Rodrigo (de 1723 a 1744) también acaba trasladándose a la Encarnación. Finalmente, Pedro Cifuentes, organista de la Capilla Real, que se traslada, en sentido inverso a los anteriores, a Santiago, en donde fallece tras veinticinco años de magisterio.

De entre ellos vamos a subrayar el trabajo de Diego de las Muelas por lo que su música ha representado para la catedral de Santiago. Hasta hace pocas fechas se siguieron cantando sus motetes, piezas de enorme belleza dentro de una gran economía de medios; aparecen copias en distintos puntos de España de sus motetes de Adviento y Cuaresma, alguno de los cuales ha sido editado en el libro de polifonía gallega anteriormente señalado. Muelas nació en Cuenca, el 10 de enero de 1698. A los nueve años, se trasladó a Sigüenza, en cuya catedral trabajó como niño de coro. Cuando en 1719 oposita a la plaza de Santiago, regentaba en ese momento el magisterio de Astorga.

A modo de conclusión, y dentro de este apartado de los continuadores, quisiera, ahondando en el sentido práctico que preside este artículo, resaltar la importancia de este último período del barroco musical gallego para los buscadores de obras sujetas a posible montaje. Todas las combinaciones posibles dentro de una notable categoría se dan en los autores que hemos presentado. Combinaciones a 4, 5, 6, 8 y más voces con



acompañamiento, para voces e instrumentos «de ministriles», para solistas, coro y pequeña orquesta, etc. Sólo resta que vayan apareciendo esos buscadores de oro que tanto escasean en nuestro ambiente musical.

Trabajamos con el convencimiento de que cada obra nueva que sale a la luz, cada estreno, cada grabación, viene a ser una piedra en ese edificio musical que poco a poco se irá aproximando a la piedra real y mágica del barroco compostelano.

BIBLIOGRAFIA BASICA

Actas Capitulares de la catedral de Santiago. Documentos sobre maestros de capilla, organistas y músicos de la catedral de Santiago.

FILGUEIRA VALVERDE, José: *Cancionero Musical de Galicia*. Reconstrucción y estudio. Museo de Pontevedra, 1952.

LOPEZ-CALO, José: *Fray José de Vaquedano, maestro de capilla de la catedral de Santiago (1680-1711)*, en *Anuario Musical*, X, 1955, pp. 191-216.

ID.: *Catálogo de Música del Archivo de la Catedral de Santiago*. Excma. Diputación de Cuenca, 1792.

ID.: *Correspondencia de Miguel de Irizar*, en *Anuario Musical*, XX, 1965, pg. 209-233.

ID.: *Música e musicisti italiani in Santiago di Compostela (Spagna)*, en *Memo-*

ria e contributi alla musica di Medioevo all'Etá Moderna offerti a Federico Ghisi. Bolonia, 1971.

SANCHEZ CANTON, F.J.: *Noticias del maestro de capilla de la catedral de Santiago fray José de Baquedano*, en *Museo de Pontevedra*, n. 16, 1962.

SUBIRA, José: *La música en la Capilla Real madrileña en el Colegio de los Niños Cantorcitos*, en *Anuario Musical*, XIV, 1959, pg. 207-230.

ID.: *La música en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, en *Anuario Musical*, XII, 1957, pg. 148 ss.

TAFALL, Santiago: *La capilla de música de la catedral de Santiago. Notas históricas*. Discurso de recepción como académico en la Academia Gallega de la Lengua. *Boletín de la Academia Gallega*, núms. 229 a 234. Enero-septiembre 1931.

VILLANUEVA, Carlos: *Las Lamentaciones de Semana Santa de Fray José de Vaquedano (1642-1711), maestro de capilla de la catedral de Santiago*, en *Compostellanum*, 1978, pg. 247-295.

ID.: *Los nuevos órganos de la capilla compostelana. Nubes y claros de un problema histórico*, en *RITMO*, núm. 489, marzo de 1979, pg. 32 ss.

VILLANUEVA, Carlos: *La capilla de música de la catedral de Santiago en tiempos de José de Baquedano*, en *Revista de Musicología*. Vol. II-1979, núm. 2. Madrid, 1980. pgs. 257-276.

TRILLO, Juan y VILLANUEVA, Carlos: *Polifonía Sacra Galega I*, Edicións do Castro. El Castro, La Coruña, 1982.

Omega, con toda su tradición de belleza, por delante.

Allí donde un reloj es algo más que una máquina de medir el tiempo y se convierte en una obra de arte actual.

Desde 1848 Omega viene haciendo relojes dotados de la legendaria precisión Omega y siempre, ya sean mecánicos, automáticos o de cuarzo, revestidos de belleza.

Como ocurrió en 1885 con su modelo Gurzelen de bolsillo, antepasado de los relojes digitales. O con el reloj de pared en oro macizo que obtuvo la Medalla de Oro de la Exposición de París en 1900, abriendo para Omega un siglo jalonado de premios a la estética relojera, que complementaban sus avances tecnológicos.



Oscar de la Academia del Diamante.

En 1912, además de fabricar por sí sola la mayoría de los cronómetros certificados por el Observatorio de Ginebra y ya en la vanguardia del reloj de pulsera, Omega batía un récord mundial de producción de relojes de oro, con 54.000 modelos al año.

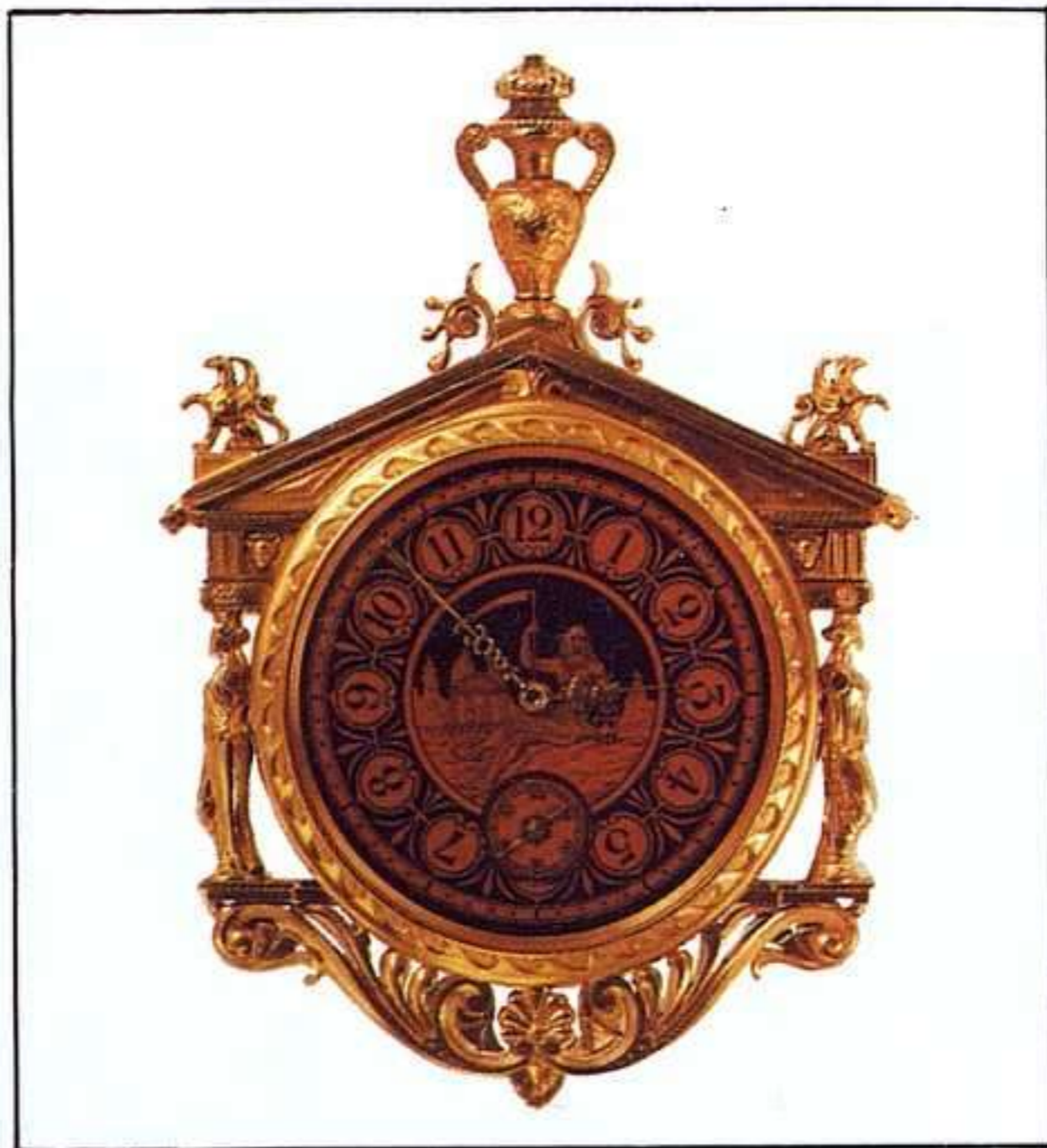
Un Omega de oro se había convertido ya en símbolo de precisión y lujo que distinguía a quien lo llevaba.

En 1942, diez años después de que Omega empezase a cronometrar oficialmente Olimpiadas, y por delante de su tiempo en la Era del reloj automático, lanza el Constellation que, en su versión de oro, se convierte en el reloj más preciso del mundo.

Cinco Oscar de la Academia.

En la década de los años 60, después de haber introducido desde 1952 la revolución del cuarzo en el cronometraje Olímpico, Omega acumula cinco Oscar de la Academia Internacional del Diamante para sus creaciones de relojes-joya. Se convierte así en miembro del jurado, fuera de concurso, que otorga esos máximos galardones mundiales del arte joyero-relojero.

Las creaciones de Andrew Grima, joyero de la Reina de Inglaterra contratado en exclusiva por Omega, darán la vuelta



Medalla de Oro en París, en 1900.

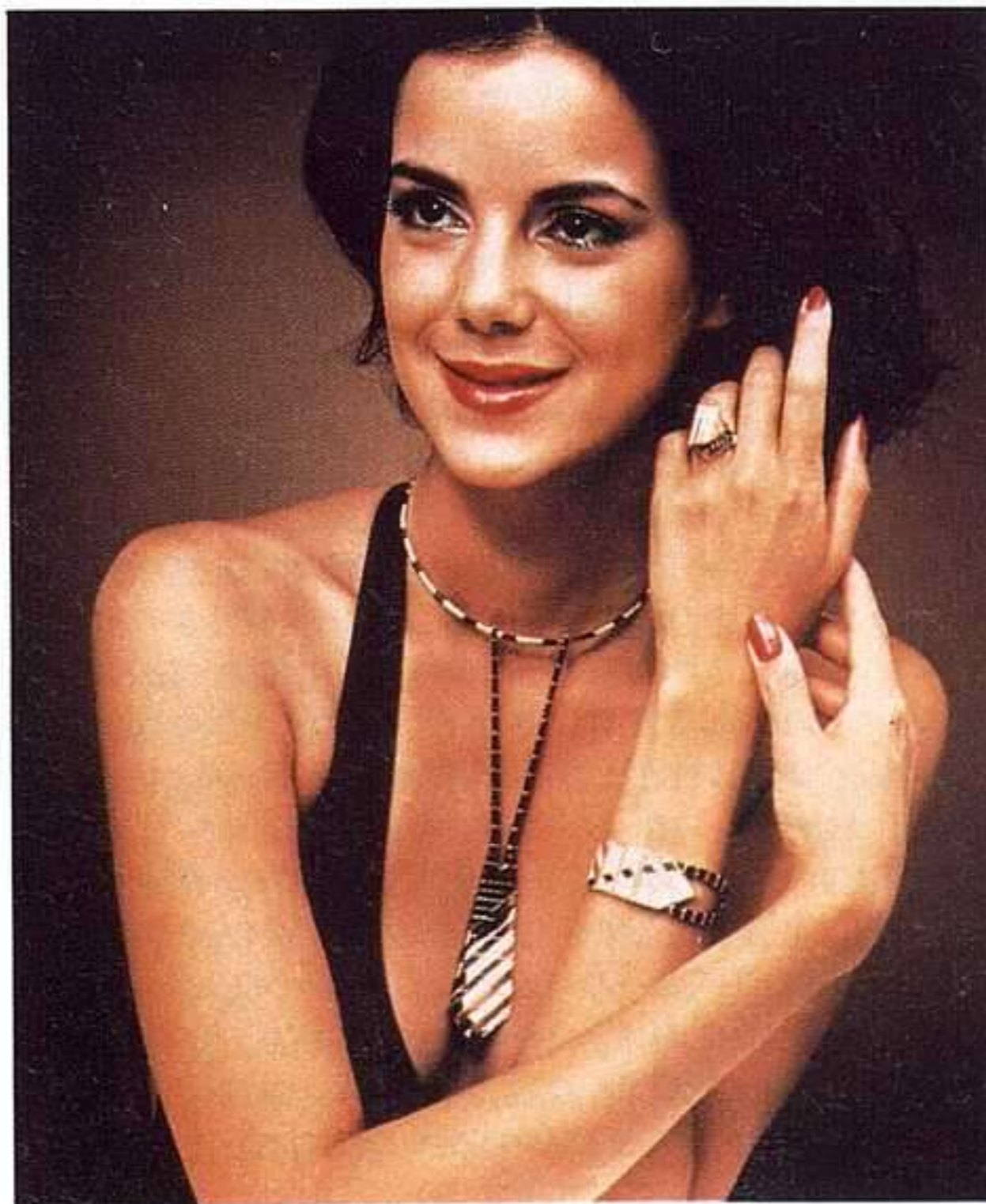
al mundo acumulando distinciones por integrar el diseño relojero y la tecnología de la precisión en las corrientes artísticas modernas.

En 1972 un reloj Omega ha viajado ya a la Luna seis veces y Omega produce el 95 por ciento de todos los cronómetros electrónicos suizos.

Entre tanto, además de haber viajado veintiseis veces al espacio y conquistado la Luna, Omega ha cronometrado oficialmente desde 1932 dieciseis Juegos Olímpicos. Y, en 1984, estará también en las Olimpiadas de Los Angeles y Sarajevo. Lo que demuestra que la estética Omega no está reñida con la alta precisión.

Rosas de Oro para Omega.

En esta década, Omega lanza sus premiadas colecciones "Meteorite", "Esmeralda", "Jeux d'Argent", "Pavé d'Or", etc., dentro de su línea de investigación estética que busca la combinación del vanguardismo con el clasicismo.



Aderezo, Rosa de Oro de Baden-Baden.

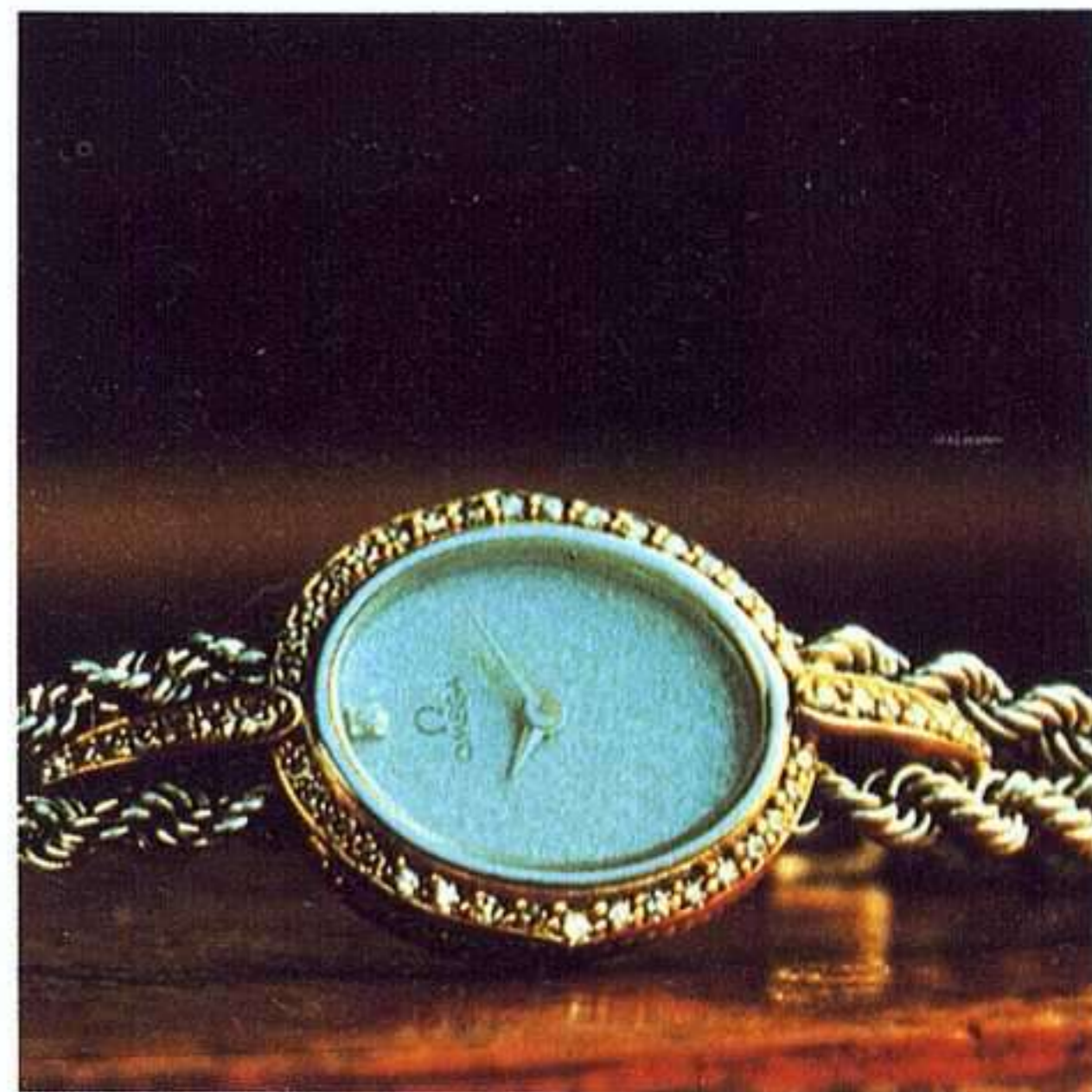
Desde entonces, las creaciones Omega, con máquina clásica o de cuarzo, acaparan literalmente los prestigiosos premios Rosa de Oro de Baden-Baden y Ciudad de Ginebra.

Fruto del esfuerzo creativo de Grima, de Luigi Vignando y Raymond Munier, del Departamento de Investigación Estética de Omega, es el calibre 1350, el reloj de cuarzo más plano del mundo, premiado en 1978 con la Rosa de Oro de Baden-Baden.

Obras de arte actual.

Todos estos hitos, en los que la tradición acumulada avala el avance tecnológico, se resumen en cada reloj-joya Omega, una auténtica obra de arte actual en su muñeca.

Un prestigio como el de Omega no se adquiere en un día ni en unos años. Se gana yendo siempre, desde 1848, por delante, pero sin dejar la tradición atrás. Ni la belleza.



Reloj-joya Omega, modelo patentado.

Belleza desde siempre.

Los relojes-joya Omega son piezas exclusivas hechas a mano con los más preciosos materiales. Cada detalle es perfecto y el conjunto se convierte en una muestra moderna del tradicional "savoir faire" de los orfebres suizos, combinado con la alta precisión en la medida del tiempo. Omega siempre ha hecho sus relojes de este modo. Y los seguirá haciendo.

Ω
OMEGA

Con la tradición, por delante.



GRANDEZA Y DECADENCIA DE LA CAPILLA DE MUSICA

Melchor López (1759-1822)

Por **Joám Trillo**

La segunda mitad del siglo XVIII constituye el punto final del engrandecimiento de la Catedral y de la ciudad de Santiago: ambas adquieren la fisonomía definitiva que admiramos hoy. En este período se terminan los últimos grandes monumentos de la ciudad: la fachada principal del «Obradoiro» de la catedral, el monasterio de S. Martín Pinario, la Casa del Deán, la Casa del Cabildo, el Palacio de Bendaña, la Iglesia de S. Francisco, la fachada del Convento de Sta. Clara, el Palacio de Rajoy o Seminario de Confesores (del que Melchor López será uno de los primeros moradores y en el que firmará la mayoría de sus obras)... Los últimos geniales arquitectos compostelanos, Simón Rodríguez, Ferro Caaveiro, Fernández Sarela, continuarán y rematarán la obra de Domingo de Andrade y de Casas Nóvoa. Pero también algunas de estas obras denotan el cansancio del espíritu creador, como la Capilla de la Comunión de la Catedral o la Universidad, y la grandeza de los últimos arquitectos no igualará la de los primeros.

Todo esto revela la enorme riqueza y poderío, material y cultural, que la Catedral de Santiago, centro espiritual, económico y político de la ciudad, había alcanzado y mantenía todavía incrementándolo constantemente. Pero en el momento de mayor gloria siempre irrumpe la decadencia. El período de inestabilidad total que sigue a la Revolución francesa acaba con el constante flujo de peregrinos, fuente fundamental de la ri-

queza compostelana, y las sucesivas guerras napoleónicas y el siguiente período liberal darán al traste con las enormes riquezas de la Iglesia y las catedrales dejarán de ser el impresionante centro artístico que habían sido.

La Capilla de Música de la catedral compostelana, una de las más importantes de España después de la Capilla Real, reflejará con sensibilidad extrema la situación económica que atraviese la Catedral, y la figura que resumirá y culminará este glorioso período será la de Melchor López Giménez, último maestro de capilla del s. XVIII, pero también primero del s. XIX.

PREPARACION: BUONO CHIODI

En 1769 el Cabildo, llevado por la corriente de italianismo dominante entonces en toda Europa, contrata al Maestro de Capilla de la catedral de Bergamo, Buono Chiodi, recomendado por el soprano italiano José Ferrari, discípulo del anterior. Este prolífico maestro compone más de quinientas obras en sólo catorce años; supondrá una revolución, pues termina definitivamente con el arcaísmo aun existente en la música litúrgica, imponiendo un tardío y exterior barroco italiano. Estabiliza definitivamente la orquesta: 2 Oboes, 2 Cornos y cuarteto de cuerdas, que se convertirá en una parte imprescindible de la capilla, y además forma la mejor capilla de música que la catedral había tenido nunca haciendo venir nuevos cantantes italianos.

Pero, contemporáneamente, la gigan-

tesca figura de Joseph Haydn y la popularidad que alcanza impone por toda Europa un nuevo gusto musical. Así, a pesar del éxito que Buono Chiodi tuvo en Santiago, y de que a su muerte (1783) el conde Luigi Silva escribió desde Lodi al Cabildo recomendando a otro italiano, aquél no acepta y busca el nuevo maestro en España: Melchor López Giménez.

BIOGRAFIA Y FORMACION MUSICAL

Melchor López Giménez (Jiménez o Ximénez) nace en Hueva (Guadalajara) el 19 de enero de 1759 y el mismo día fue bautizado en la casa del párroco por «ocurrir peligro de muerte». «A la edad de ocho o nueve años» es llevado a Madrid e ingresa luego en el Real Colegio de Niños Cantores de su Majestad, sin duda el centro musical más prestigioso de España entonces. Los únicos datos ciertos que tenemos sobre su formación aquí son la copia manuscrita que él hizo y que se conserva en el Archivo de la catedral de Santiago del famoso **Compendio Theórico y Práctico de la Modulación** de José Lidón, copiado por el «*Collegial de su Magestad Catholica Dn. Melchor López*» con una bellísima caligrafía, y sus primeras composiciones hechas a los trece años y de las que hablaremos más adelante.

Aparte la formación recibida en la Capilla Real, sin duda influyó decisivamente en el joven músico el ambiente musical de la corte. Y recordemos que este es el período en que el Boccherini se establece en Madrid y se convierte en la personalidad más fuerte del momento. Pero también aquí tuvo que entrar Melchor López en contacto con la música de Haydn, el autor que él más admiraría. De hecho su estilo reflejará estas dos influencias: la italiana y la clásica vienesa, pero mucho más esta segunda.

Al morir en 1783 Buono Chiodi, Melchor López escribe al Cabildo de la Catedral de Santiago solicitando el puesto vacante. Antes había opositado al mismo puesto de las catedrales de Plasencia y Avila. En su solicitud afirma que no aceptó estos puestos porque esperaba mejores ocasiones, y que el famoso maestro de Cuenca, Pedro Aranaz, le había recomendado para la catedral de Astorga. La solicitud del joven maestro viene apoyada por dos importantes valedores: el Deán de la Catedral y el Patriarca de las Indias.

La forma habitual que seguía el Cabildo de Santiago para cubrir las vacantes del Magisterio de Capilla no era la de concurso-oposición, sino la de buscar la persona más adecuada a través de sus agentes en la Corte o, en el caso de solicitudes, la de pedir informes a diferentes personalidades. Y en todos los casos se procedía siempre con suma cautela hasta estar seguros de la validez del candidato. Normalmente se preferían candidatos jóvenes que asegurasen la estabilidad y continuidad de la capilla. En el caso de Melchor López las fuertes recomendaciones aceleraron sin duda el proceso y ello explica que fuese acepta-



do siendo todavía desconocido, pero también nos da una idea de la prometedora imagen que Melchor López se había creado para que el Cabildo, habitualmente desconfiado, confiase esta vez.

Las referidas cartas de recomendación no añaden datos biográficos nuevos, sin embargo la del Patriarca de las Indias nos ofrece la única referencia sobre el aspecto físico de Melchor López que poseemos: «este joven tiene acreditada su suficiencia y destreza en distintas oposiciones a estos magisterios (Plasencia y Avila), en que, por inculpa- ble desgracia de ser indotado de una representación elegante han sido pospuestas sus otras recomendables circunstancias». Ignoramos de que tipo era esta representación elegante de la que carecía, posiblemente algún tipo de defecto o deformidad física o, también, de raquitismo, ciertamente ello podría estar relacionado con el «peligro de muerte» de que habla el acta de bautismo.

Así pues, el 23 de marzo de 1784, Melchor López es nombrado canónigo Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago, donde permanece casi cuarenta años. Muere el 19 de agosto de 1822 y es enterrado en el Claustro de la Basílica compostelana. Los otros datos que tenemos de su vida no nos dicen nada de importancia. Destaca sólo el viaje que en 1794 realiza a Madrid con motivo de la muerte de su padre, pues permanece allí seis meses, lo que le permite tomar contacto de nuevo con el ambiente musical de su juventud, pero con la diferencia de que ahora es ya un compositor experimentado. Aunque el conocimiento actual de su obra es insuficiente para valorar debidamente el posible influjo de este viaje a Madrid, sí es cierto que a partir de ahora predominarán un cierto tipo de obras sobre otras, sobre todo las grandes obras: Misas, Misa de Requiem, y las arias profanas.

LA CAPILLA DE MUSICA

Melchor López hereda de su antecesor una excelente capilla de buenos cantantes y de experimentados instrumentistas que él seguirá incrementando y reforzando; así por ejemplo, en 1792 son admitidos dos sopranos y un contralto italianos. Las plazas de músicos y cantores de la capilla de la catedral de Santiago eran muy codiciadas, pues estaban muy bien dotadas y continuamente se presentaban candidatos venidos de todas partes, lo que permitía al maestro de capilla hacer una buena selección. Melchor López dispondrá, pues, de la mejor capilla de música que nunca tuvo la Catedral de Santiago.

Estaba integrada por un doble cuarteto de voces, cantores de «ripieno»: dos o tres por cuerda, seis niños de coro, cuatro violines primeros, cuatro segundos, dos violoncellos, un contrabajo, dos organistas, dos oboes, dos fagotes y dos trompas. Al lado de éstos estaban los músicos llamados «meritorios», de sueldos más bajos, que iban cubriendo las plazas mejores, a medida que éstas que-



Seminario de confesores (actual Palacio de Rajoi). Vivienda y lugar de trabajo de Melchor López.

daban vacantes, según sus capacidades. Estos refuerzan la capilla a juicio del maestro. De este grupo procede sin duda la viola que siempre existe en las obras de Melchor López.

La capilla funciona sobre todo como una escuela de música dirigida por el Maestro, en la cual los niños de coro aprenden a cantar y, a medida que van perdiendo la voz, van estudiando instrumentos: órgano, violín, etc. e incluso composición. Estos instrumentistas van engrosando el grupo de los «méritos» y luego pasan a ser de plantilla, si demuestran capacidad, o emigran a otras catedrales. Los días de fiestas importantes la capilla se refuerza también con otros músicos no pertenecientes a ella. Por otra parte, la capilla también tiene frecuentes salidas a parroquias o conventos de la ciudad. Y, a pesar de que estaba severamente prohibido, muchos de los músicos eran solicitados también para representaciones de ópera, fiestas, etc., con lo que redondeaban sus presupuestos.

A principios del s. XIX y, sobre todo, a partir del 1808, debido a las guerras y a las ocupaciones de las tropas francesas, inglesas o realistas, y a los impuestos subsiguientes, la catedral se empobrece y la primera en sentirlo es la capilla de música que comienza aquí su ya nunca más ininterrumpida decadencia. Los salarios experimentan sucesivas reducciones, algunos músicos emigran y poco a poco va descendiendo el nivel profesional de los músicos.

CASI MIL OBRAS

La producción de nuestro autor es sencillamente asombrosa. Aunque el catálogo definitivo de sus obras está aún por hacer, se puede afirmar que el número se acerca al millar. En el **Catálogo Musical del Archivo de la Sta. Ig. Catedral de Santiago**, de José López-Calo (cfr.

VILANCICOS GALEGOS DA CATEDRAL DE SANTIAGO

Melchor López

Edición ao cuidado de
JOAM TRILLO e CARLOS VILLANUEVA



Edición do Castro
música

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



Bibliografía) están recogidas la casi totalidad. Además de las partes de la mayoría de sus composiciones se conservan también 17 grandes volúmenes apaisados de 37 x 22 cm. y de una medida de 200 folios cada uno, conteniendo las partituras originales manuscritas autógrafas de casi todas sus obras, copiadas con una apretada, clara y cuidada caligrafía. En su producción toca todos los género religiosos, además del aria profana. Toda su obra se conserva en el Archivo de la Catedral de Santiago, excepto algunas de las que también existen copias en Tuy y Mondoñedo.

La mayor parte de las composiciones fueron escritas antes del 1800, sobre todo en los primeros años de su magisterio, por la obvia necesidad de renovar el repertorio, como el nuevo gusto exigía, y puesto que el anterior no le servía para la capilla que ahora poseía. A partir de los últimos años del siglo y de 1800 se dedica sobre todo a componer obras de mayor envergadura (para las que ahora evidentemente tenía más tiempo, o también por propia necesidad interna) y también muchas arias.

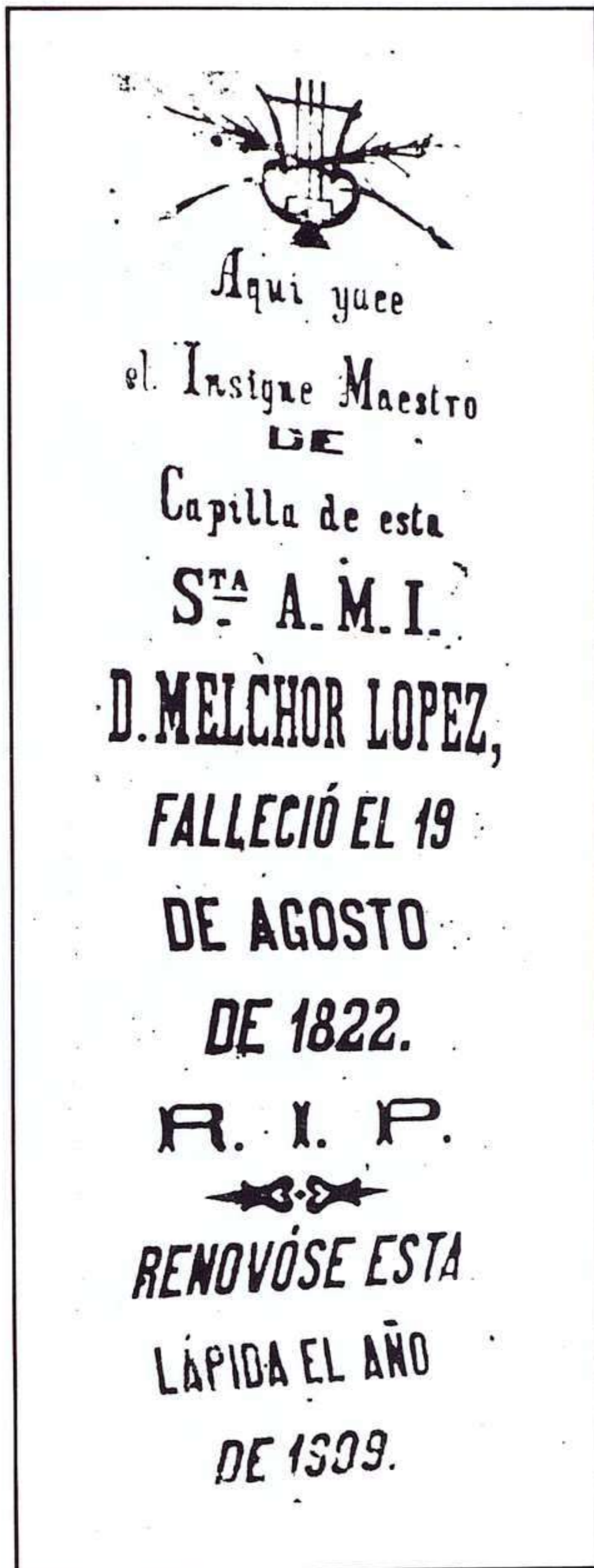
DATOS Y NOTAS SOBRE ALGUNAS OBRAS

Hoy por hoy es imposible un conocimiento exhaustivo de la obra de Melchor López, prácticamente inédita en su totalidad, por lo que nos limitaremos a apuntar algunos datos y reflexiones sobre algunas de las obras que nos parece más interesantes.

De la época de Madrid conservamos un autógrafo **Libro de Organo** y algunos motetes a 8 y 4 v. «a capella», y también algunos salmos y **Magnificat** para coro y orquesta. El **Libro de Organo** está datado en 1781 aunque recoge obras de hasta 1783. Las primeras obras son una serie de *intentos de* (o comenzados en) 1773, algunos de ellos con «Entrada» posterior, o sea de cuando tenía catorce años. Son pues las primeras composiciones que de él conservamos. Son obras más bien escolásticas pero que demuestran una técnica sorprendentemente desarrollada. También contiene algunas sencillas sonatas para clave u órgano datadas en 1783 y mucho más frescas que los *intentos*. Los motetes «a capella», publicados recientemente en el libro de **Polifonía Sacra Gallega** (cfr. Bibliografía), son mucho más interesantes y demuestran un perfecto dominio de la técnica del doble coro.

Entre las obras más importantes de su producción están, sin duda, las cinco grandes misas para solos, doble coro y orquesta y que el autor de la lista de los «maestros de música» de los papeles de Barbieri considera de «difícil ejecución y de mucha novedad», y es un juicio de 1880 que atestigua que se seguían cantando.

Pero posiblemente la obra más importante de nuestro autor, y ciertamente la que más fama alcanzó, es la **Misa solemne de difuntos: Beati mortui qui in Domino moriuntur**. Esta misa de Requiem



Lápida sepulcral de Melchor López, en el claustro de la Catedral.

fue famosísima en su época y se cantó en la catedral de Santiago ininterrumpidamente hasta bien avanzado nuestro siglo. También se conservan copias en Mondoñedo y Tuy. En esta última catedral se interpretaba en los funerales y entierros de los canónigos y obispos. Es una gran misa para cuarteto de solistas, doble coro y orquesta (2 fl., 2 fag., 2 cor., y cuerda). Santiago Tafall dice que «tiene trozos verdaderamente magistrales» y ciertamente en ella Melchor López alcanza momentos altísimos de inspiración y revela un espíritu de una exquisita sensibilidad y una fe profunda y confiada.

Quisiera también recordar aquí el bellísimo motete para contralto, trompa obligada (en realidad las dos trompas son obligadas) y orquesta, **Jubilate Deo**, del que el P. López-Calo dice: «lo hubiera podido firmar el mismísimo Mozart». Los diálogos entre el solista y la trompa son realmente espléndidos.

VILLANCICOS

Los villancicos constituyen casi la mitad de la totalidad de la obra de Melchor López y aunque los tiene de Navidad, de Reyes, de Corpus, a la Sma. Virgen y a Santiago Apóstol, la gran mayoría son de Navidad y Corpus. Son de dos tipos: simples arias o villancicos para solistas, coro y orquesta. Estos últimos, al estilo de la época, son una especie de pequeña cantata con coros y arias. El texto suele ser de forma y contenido dramáticos; suele haber un personaje (o varios) individual que canta su aria (o arias) y otro colectivo, el coro (normalmente doble coro), y suelen tener dos partes: el «Estríbillo» o coro general y las «Coplas» o también «Tonadilla». El estríbillo muy a menudo está precedido por una «Introducción» o presentación de los personajes y de la acción. Algunos de estos villancicos están muy desarrollados y pueden ser hasta de casi media hora de duración, como por ejemplo los grandes villancicos compuestos para la Navidad del Año Santo de 1790. El texto es siempre en vulgar. Entre los villancicos de Corpus se conserva también un **Oratorio al Santísimo Sacramento** con recitados y arias para tres personajes «Esperanza» (soprano), «Caridad» (tenor) y «Fe» (bajo) y orquesta con órgano obligado.

En 1797, siguiendo la reacción contra la profanización del oficio de Maitines de Navidad, Melchor López deja de componer villancicos para Navidad y en su lugar escribe toda la serie completa de los ocho responsorios de Maitines.

En los villancicos de Navidad, como era tradicional, Melchor López usa a menudo melodías y ritmos populares, y en este sentido se puede considerar como el precursor del nacionalismo musical gallego. En 1786, dos años después de su llegada a Santiago, compone un villancico **Pastores que al Portal habeis venido**, recitado y rondó para tenor y orquesta, en el que recoge el más antiguo ejemplo de «muiñeira» que poseemos y que revela el hondo conocimiento que pronto adquirió Melchor del folklore gallego. Más tarde, en 1790, 1791, 1793 y 1795, escribe cuatro villancicos en gallego (los primeros en gallego escritos en Galicia), que iniciarán una tradición que no tiene continuidad en Santiago, pero que en seguida pasará a la catedral de Mondoñedo donde arraigará con fuerza y producirá una extraordinaria floración a lo largo de todo el siglo XIX. Recordemos que el mayor cultivador del villancico gallego de Mondoñedo, José Pacheco, fue en los años 1805-6 discípulo de Melchor López en Santiago y que Pascual Veiga será luego niño de coro y discípulo de Pacheco en Mondoñedo. Nuestro autor, pues, es el primer autor moderno en utilizar temas folklóricos en la música culta gallega.



ARIAS PROFANAS

Un aspecto muy importante de la obra de Melchor López, totalmente desconocido hasta ahora, son sus arias profanas, casi todas con texto italiano. Melchor López fue un gran cultivador del aria; de sus 17 volúmenes manuscritos, cuatro son de arias: 2 de tiple, 1 de tenor y 1 de contralto y bajo. El segundo volumen de **Arias de Tiple** contiene sólo prácticamente arias en italiano. En general, son muy bellas y de gran dificultad, algunas incluso de gran virtuosismo y brillantez, que atestiguan la calidad de los cantantes de su capilla. De uno de los textos: **Son guerrero**, nos legó incluso dos versiones, para tenor ambas, una de 1793, muy brillante y difícil, y otra de 1811.

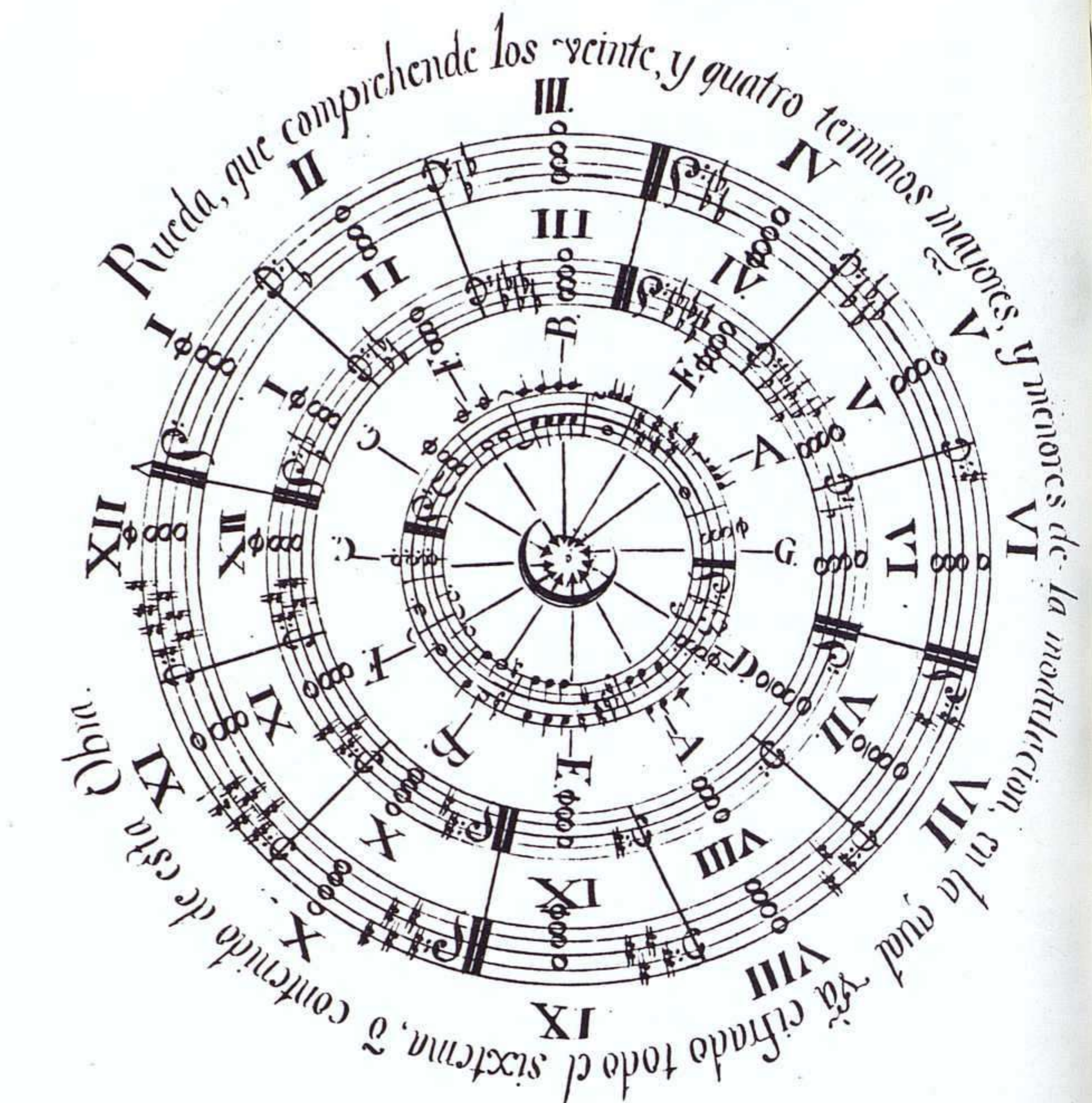
LOS TIEMPOS

A juzgar por el estilo de su música, Melchor López era un hombre más bien tímido, intimista y de profundos sentimientos; la enorme producción nos lo revela de impresionante capacidad de trabajo, y la pulcritud y belleza de su caligrafía y el cuidado en recopilar sus obras, nos lo descubren ordenado, metódico y convencido del valor de su trabajo. Casi todas sus obras están firmadas y datadas con el día, mes, año y lugar de composición.

Pero el hecho más interesante para nosotros es que en varias obras nos indica con precisión la duración: así por ejemplo los **Responsorios de Navidad** de 1797 duran: 12, 8, 10, 12, 8, 12, 5 y 13 minutos respectivamente (total 80 minutos!) y en el **Miserere** de 1794 nos indica incluso la duración de cada uno de los versículos. No es necesario decir la importancia que esto tiene para conocer los «tempi» de esta época, pues en la práctica equivalen a indicaciones metronómicas (el autor de este artículo está preparando un estudio sobre ello).

ESTILO

Melchor López fue un gran admirador de Haydn, como lo prueban la **Lamentación 1ª para la tarde del Jueves Sto. A 8, Sacada del Stabat Mater del Sor. Giuseppe Haydn y añadida por Dn. Melchor López** (1796, Fol. 131 del tomo **Lamentaciones, Misereres y Benedictus para la Semana Santa**), y el **Te Deum y sinfonías** de los que él mismo copió las partes; y su estilo procede directamente del gran maestro austriaco, pero también con claras influencias italianas, como toda la música de la época. La casi totalidad de sus obras son para orquesta y doble coro y/o solistas. El doble coro es normalmente de factura sencilla y de carácter homofónico, raramente imitativo, pero usado con gran eficacia. Las melodías



«Tratado de la Modulación», de Lidón, copiado por Melchor López (página 5).

de los solistas son de limpia inspiración y bellísima cantabilidad, y es aquí y en la orquesta donde Melchor López da lo mejor de sí mismo. La orquesta es la verdadera protagonista de su música y está siempre tratada con exquisito y transparente sentido del timbre y del equilibrio. El orgánico habitual es de 2 oboes, 2 cornos, 2 violines, viola y bajos; a veces también 2 fagotes y raramente órgano. En ocasiones prefiere la flauta a los oboes, por la mayor extensión de su gama.

En la medida que el actual conocimiento de su obra nos permite saber, se puede afirmar que hay una evidente evolución en su estilo. Sus primeras obras son más frescas y espontáneas, más inmediatas y con menos preocupación formal. También su caligrafía es menos cuidada, a veces, asombroso en él, incluso muy descuidada. A medida que se acerca al cambio de siglo, sus preocupaciones formales aumentan, su inspiración no es tan fluida e inmediata y la música se hace más objetiva, pero quizás también más fría. Posiblemente su estancia en Madrid en 1794 haya influido en ello, aunque esto todavía no se podrá saber con certeza hasta que el conjunto de su inmensa obra sea más conocido.

A medida que se acerca el final de su vida, la producción de Melchor López va disminuyendo, porque el repertorio li-

túrgico lo tiene cubierto, y sobre todo porque el progresivo empobrecimiento de la catedral merma su capilla. El vivió el momento más esplendoroso de ésta y en gran parte fue de ello artífice, y, como suele acontecer, él mismo fue también el primer testigo y la primera víctima de su decadencia. A su muerte la capilla era la sombra, de lo que había sido y ya nunca más volvería a restablecerse.

BIBLIOGRAFIA ESENCIAL

LOPEZ-CALO, José: **Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago.** Diputación Provincial de Cuenca, 1972.

TAFALL, Santiago: **La capilla de Música de la catedral de Santiago. Notas históricas.** Discurso de recepción como académico de la Real Academia Gallega. **Boletín de la Real Academia Gallega**, 26 (1931).

TRILLO, Joám-VILLANUEVA, Carlos: **Melchor López. Vilancicos galegos da Catedral de Santiago.** Edición do Castro. Coruña, 1980.

TRILLO, Joám-VILLANUEVA, Carlos: **Polifonía Sacra Galega.** Edición do Castro. Coruña, 1982.

TRILLO, Joám: **Melchor López,** artículo en la **Gran Enciclopedia Gallega.**



CUATRO MUSICOLOGOS GALLEGOS

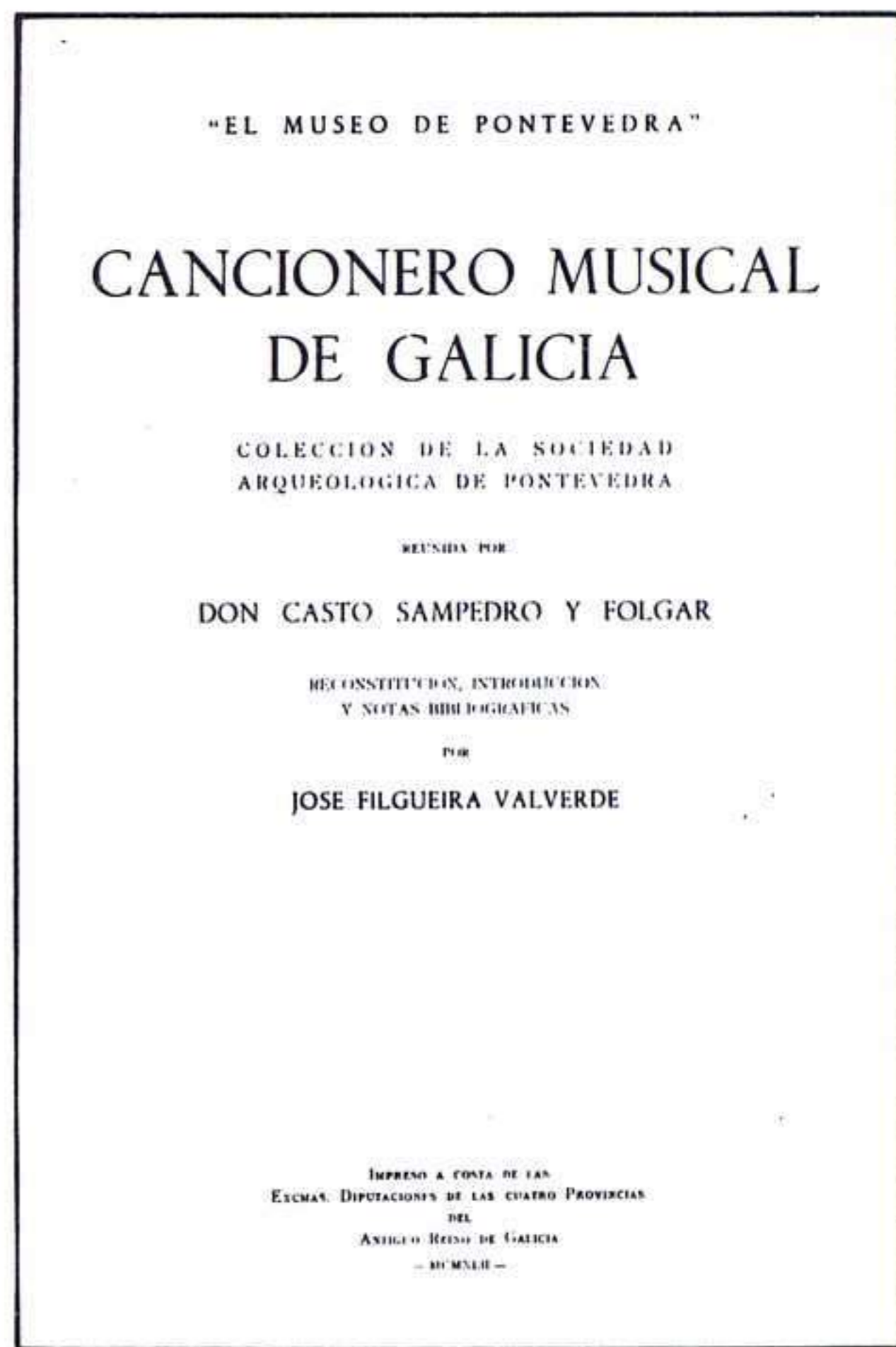
Sampedro, Tafall Abad, Arana, Said Armesto

Por José Filgueira Valverde, de la Real Academia de la Historia.

El *ineditismo* es achaque de eruditos gallegos. Prototipo el P. Sarmiento, en el siglo XVIII, tan pródigo en escritos como reacio a difundirlos mediante la imprenta. Este retraimiento explica que, habiendo aquí musicólogos y colectores de melodías populares en la segunda mitad del XIX y primer tercio del XX, los trabajos editados pueden contarse con los dedos de una mano y ningún **Cancionero**, amplio y científico, haya sido publicado antes del 1942, en que el Patronato del Museo de Pontevedra ofreció el de Sampedro y Folgar, reconstruido y estudiado por quien escribe hoy estos folios para la revista RITMO, y que ahora reedita la «Fundación Barrié». Fue aquel esfuerzo obra de justicia, porque el colector era personalidad muy destacada de su tiempo, y no sólo en el ámbito de lo musical, porque estudió también «los linajes, los gremios, los monumentos y los caminos», como se lee en la inscripción que se le dedicó en las poéticas **Ruinas de Santo Domingo**, por él conservadas.



Sampedro y Folgar en su estudio. Dibujo de Enrique Campo.

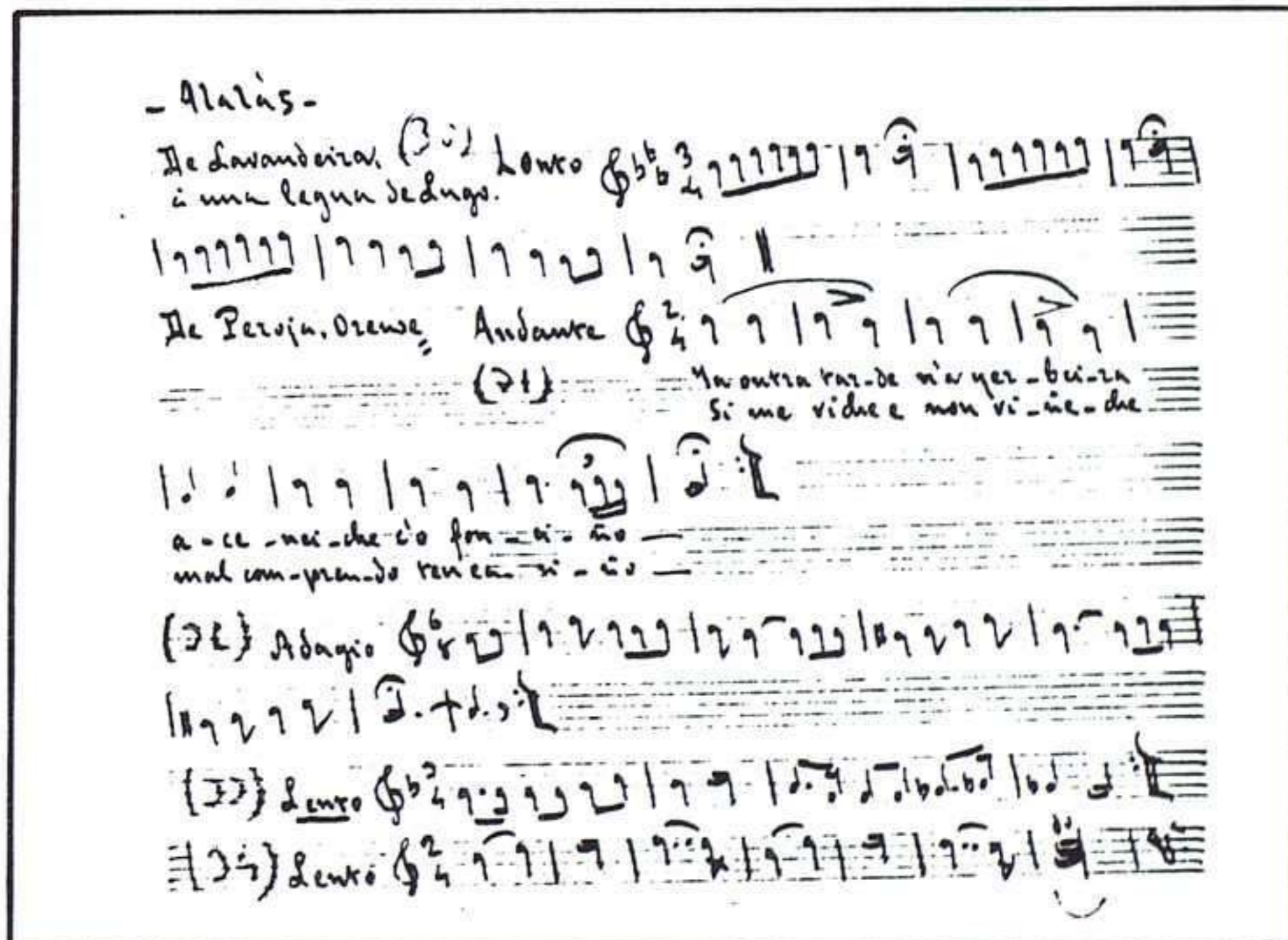


Portada del «Cancionero Musical de Galicia», colegido por Sampedro.

CASTO SAMPEDRO Y FOLGAR

De hecho, Sampedro (1846-1937) se nos aparece centrando el grupo de investigadores y recolectores que forman Tafall, Arana, Said Armesto... Valdría la pena escribir una amplia semblanza de cada uno de estos hombres, coincidentes en la pasión por la organografía y las melodías populares.

Don Casto Sampedro y Folgar condensaba en su carácter rasgos de los personajes gallegos y asturianos de su estirpe: colegiales santiagueses, letrados de la Real Audiencia, doctos abades aldeanos, militares heroicos... Había en él una paradójica mezcla de altivez hidalga, de sabia humildad, de afán pesquisidor, y un algo del talante de Valle-Inclán, que para él era siempre aquel mozo que tomaba



Una ficha autógrafa de la colección Arana.



rumbos literarios en la tertulia de los Muruáis y a cuyo padre, también poeta y amante de la Historia, le unía cordial amistad.

Cuando, a los quince años, entré por primera vez en su biblioteca, el carácter del investigador había ido agriándose por la pérdida de sus mejores colaboradores —Enrique Campo y Víctor Said, entre ellos— y por menudos agravios de incompreensión local. No era empresa fácil lograr su confianza. Me lo había propuesto como una apuesta conmigo mismo, intuyendo el fondo de ternura que ocultaba tras los hirsutos bigotes, la voz atronadora y el gesto impositivo. Fui el único amigo a quien dejó revolver los anaqueles de sus libros y tuve el honor de ordenar e inventariar el legado de sus colecciones en el Museo de Pontevedra.

Sampedro, tras iniciales contactos con la vida campesina en Moraña y Saxamonde, se formó en los Seminarios de Tuy, Orense y Santiago y, cuando llegaba a los últimos cursos de Teología, pasó a la Universidad, donde se licenció en Derecho. Establecido en Pontevedra, casó con Doña María Mon y se entregó a los estudios humanísticos en toda su amplitud, desde la lectura de los clásicos al cultivo de todas las ramas de la Historia y de las que entonces se llamaban sus «ciencias auxiliares», que dominó mejor que nadie en la Galicia de su tiempo: peritísimo epigrafista, paleógrafo, numismático...

De niño había hecho sus primeros estudios musicales en la Vilavella en Redondela, con un maestro cohetero, José Albán, que alternaba las tareas del oficio con el puesto de organista en la parroquia; su primer maestro de piano fue otro organista, Pérez Albán. Contaba que, en sus años de estudiante santiagués, ganaba unos reales por tocar un viejo y valioso órgano, que subsiste y pide reparación, el de San Lorenzo de Transouto, al que había que llegar —antes de las obras costeadas por la Duquesa de Medina de las Torres— saltando peligrosamente los vanos de la pontonería. Oyéndole estaría un rapaz, «músico de nacimiento», que se llamaba Santiago Tafall.

Mantuvo en forma hasta la ancianidad sus dotes de ejecutante: en su casa, con Blanco Porto, en el palacete de las Mendoza, con Carmen Babiano o con sus hijos, tocaba el piano a cuatro manos o acompañaba, en inolvidables sesiones íntimas.

Habilísimo anotador, se entregó, desde joven, a la recogida de melodías. En su organización sistemática hay cuatro fechas clave: la campaña coruñesa del «Folklore gallego» en 1884; la iniciativa de Felipe Pedrell, que lo anima y le pide melodías (1895); la creación de la «Sociedad Arqueológica de Pontevedra», a cuyo nombre va a poner su **Cancionero**, en 1898, y el concurso de premios de

«Códice Calixtino»: Conductus «Congaudeant catholici». Transcripción de Santiago Tafall y Abad.

la Real Academia de San Fernando, en 1909, al que va a presentarse gracias a la generosa colaboración de Víctor Said Armesto y al impulso de fraternales amigos. El momento de abandono, tras ese triunfo, se da en 1924, cuando muere su hijo Ricardo, heredero de su afición por la música gallega, como sus hijas Maruja y Lola, mientras que Elisa gustaba de las artes populares y Casto cultivaba, calladamente, la bibliofilia.

Hemos señalado ya los nombres de los grandes ayudadores musicales de Sampedro en los años en que culmina su tarea colectora, y de ellos nos ocuparemos, siquiera con brevedad, en este artículo. Pero son otros muchos los que aportaron materiales. Los hemos sintetizado así: «De Marcial Valladares recibía las cantigas de la Ulla. Martínez Posse le comunicaba melodías de Tuy y datos sobre la capilla de música de aquella catedral. Enrique Lens, Curros, Soler, Mercadillo... le informaban —como Tafall— de lo

compostelano. Alejandro Murguía, hijo de Rosalía de Castro, aportaba en lo iriense su testimonio, doblemente valioso. Felipe Paz, desde Noga, le enviaba la muiñeira de Finisterre y las danzas de espadas de Corcubión. Montes, en Lugo, se mostraba reacio a confesarle que poseía materiales, aunque, finalmente, también de ellos había de disponer. Martínez Santiso apuntaba para él, en Ribadavia, pasos de muiñeira. En Mondoñedo, Cea Naharro sería quien le anotase melodías locales...». Habría que añadir la amistad con Perfecto Feijoo, el folklorista creador del primer coro gallego, «Aires da Terra», gran gaitero y zanfonia. La colaboración se quebró en 1919, con motivo de la polémica sobre la **Alborada** de Rosalía de Castro. En 1909 se incorporaba al Convento Franciscano de Pontevedra el P. Luis María Fernández, que inició la copia, en cuartillas pautadas, de las variantes y colaboró con Sampedro en el acervo posterior al premio nacional.



Transcripción del «Códice Calixtino» hecha por Santiago Tafall y Abad. Conductus «Nostra Phalanx».

El mérito de Sampedro radica no sólo en haber colegido el primer gran conjunto de melodías —cuatrocientas setenta y tres son las que hemos publicado— y haberlas ilustrado con notas valiosísimas, sino también en haber ideado la primera clasificación científica. Ramón de Arana le había sometido una que partía simplemente del tríptico: «alalá», «alborada», «muiñeira». Quedó asombrado cuando Sampedro le presentó la suya, «por la imponente documentación reunida y que nadie, que yo sepa, consiguió».

SANTIAGO TAFALL ABAD

Sampedro mantuvo amistad con muchos eclesiásticos, coetáneos de sus años de estudios en los Seminarios, donde había aprendido gregoriano y polifonía. Era figura impar en la música gallega, entre todos ellos, Santiago Tafall Abad (1858-1930), hijo de un organista y orga-

nero, Mariano Tafall y Miguel, compositor de obras de música religiosa y autor de un interesante tratado, hoy libro rarísimo. Un hermano de Santiago, Rafael, fue también organista.

Había hecho una carrera inversa a la de Sampedro, pues dejó las aulas de la Universidad, donde estudiaba Leyes, para pasar a las del Seminario Conciliar, donde había de ser discípulo y colaborador de López Ferreiro y maestro de Oviedo Arce.

Fue Tafall encargado de la formación «tanto literaria como musical» de los niños de coro (1894), organista (1881), maestro de capilla (1895) y canónigo (1898) de la Catedral de Santiago.

No sólo he gozado de su amistad sino que, en mis años mozos, pude añadir, de nuevo, la que había mantenido con mi mentor pontevedrés, entibiada al paso del tiempo, sirviendo de *correo oral* entre los dos, y gracias a ella he podido pasar deliciosos momentos escu-

chando o suscitando sus improvisaciones al órgano, que constituyen las creaciones fugaces y perdidas para siempre, de su obra. Con asombrosa fluidez y fértil inspiración, desarrollaba temas nuevos o tradicionales, incansable, en pleno dominio de la doble técnica del compositor y del ejecutante, en un maravilloso instrumento. Perduran, en cambio, con vigor sus versiones de las **cantigas de amigo** de Martín Codax (1917), de los cantos litúrgicos del **Calixtino**, de **Ultreia** (1920) y de obras del hasta entonces desconocidísimo archivo de la catedral, cuyos «Maestros de Capilla» estudió (1931), y sus investigaciones sobre **La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia** (1903) y sobre **Las Canciones de los ciegos en la Puerta Santa** (1919). En la catedral de Santiago, a cuya sombra, según sus propias palabras, fue educado musicalmente desde la niñez, ha catalogado López Calo con su diligencia y saber habituales, treinta y tres obras de Santiago Tafall: dos misas, un Oficio de Difuntos, dos juegos de Lamentaciones, diez salmos, doce motetes y siete varias.

El estudio de la música del **Codex Calixtinus** le sugirió en 1897 la posibilidad de su utilización artística. Entonces armonizó para coro a cuatro y pequeña orquesta el «conductus» **Resonet nostra cetera**, atribuido al Maestro Roberto, Cardenal romano, y el canto del **Ultreia, Dum Pater Familias**.

Me enorgullezco de haber suscitado otras tres producciones, que le pedí para que fuesen cantadas por la Sociedad Coral Polifónica, en 1927: la transcripción y revisión de dos admirables páginas del siglo XII extraídas del **Liber Beati Jacobi**: el **Regi perhennis gloriae** —que había comparado con los «alalás» gallegos— y el **Congaudeant Catholici**, primeriza muestra de polifonía a tres voces reales. Y, como avance de la revalorización de la obras de los viejos maestros de Capilla, la versión del canto de Navidad gallego. **Un fato de labradores**, de Melchor López, maestro de capilla en Santiago durante cuarenta años, a partir del 1784.

Galicia debe a Tafall los primeros intentos serios de interpretación de las raíces medievales de su música popular, de la valoración de las melodías de «segreles» y trovadores y de sus inmediatos antecedentes, así como el trascendental **descubrimiento** del papel de las capillas catedralicias de música y del interés de los fondos de sus maltratados y olvidados archivos.

En cuanto a Sampedro, fue él quien le ofreció argumentos para que se inclinase decididamente a la tesis liturgista en la interpretación de los orígenes de nuestra lírica, como he dicho en otras ocasiones, añadiendo que «*con él consultó —y puede decirse que a él debió— las versiones en ritmo libre de los «alalás» que*



inician el Cancionero», además de transcripciones de música medieval hasta entonces inéditas. En cuanto a mi acción de intermediario, «ya era tarde para que fuese eficaz a la investigación gallega; al menos fue fecunda en alegrías para aquellos hombres de vidas no paralelas».

RAMON DE ARANA

Ramón de Arana, que firmaba con el seudónimo «Pizzicato», es un musicólogo olvidado injustamente. Aliaba una formación histórica y artística con sólidos conocimientos de armonía y, sobre todo, de notación musical. Ejerció la crítica de conciertos en la prensa local ferrolana con una altura que pudieran envidiar periódicos de grandes capitales. Sus conocimientos de organografía se revelan en un estudio ejemplar, **Solo de Gaita** (1911) y su **Coda** (del mismo año), en un breve y jugoso tratadillo sobre **La Zanfona** y en artículos sobre **Música gallega** (1897), **Bibliografía musical** (1900), **Danzas** (1901), **Tonalidad de la música gallega** (1903), **Música popular ferrolana** (1904), **Romances de Navidad** (1913).

Apasionado de la verdad como Sampedro, matemático conocedor de las fuentes como Tafall, riguroso, primorosísimo en la recolección, fue corresponsal asiduo de musicólogos y folkloristas, que se intercambiaban melodías, comentarios y sugerencias.

La colaboración entre Sampedro y Arana se inició a raíz de la preparación, por parte de Felipe Pedrell, de su **Cancionero Musical Popular Español**. Fue el musicólogo ferrolano quien indicó al catalán que pidiese los ejemplos gallegos a Sampedro, que se puso en contacto con él por medio de un común amigo, de familia de instrumentistas y filarmónicos, Francisco Sobrino.

Parece oportuno reproducir aquí la opinión de Pedrell: «Lo que con Arana han recogido ustedes y que éste me ha comunicado desinteresadamente, y que usted ha recogido (esos dos romances dan fe de ello) y lo que usted ha depositado en ese Museo Provincial formaría, no me cabe duda, el espléndido monumento folklórico de esa región musicalmente tan bien dotada, tanto que lo que llevo armonizado me asombra, por lo grande, lo típico, lo genial, lo «reintegrador» de la conciencia de una raza, conciencia conservada en la canción, esa reintegradora sin igual» (julio, 1900).

La correspondencia con Arana, que se había iniciado en 1895, se mantuvo hasta 1934. Fue un fecundo intercambio de ideas y de melodías. Arana contestaba a las sugerencias y a las consultas eruditas que Sampedro le formulaba.

Contrasta la menuda y cuidada caligrafía del ferrolano con la del pontevedrés, tan amplia, nerviosa y de difícil lectura. Eran dos temperamentos dispares que se completaban. Las anotaciones musicales de Arana venían en octavillas y siempre acompañadas de comentarios llenos de aciertos y expuestos con estricto rigor crítico. Pongamos por ejemplo una referencia al «alalá»:

«Estoy absolutamente conforme con usted en la parte especulativa o teórica. Hay que dejar a un lado todo ese fárrago de investigaciones históricas (llamémosles así) fantásticas, inverosímiles y propias de la leyenda. Sólo debemos fijarnos en que existe el «alalá», con formas propias determinadas. Ahora ¿cuáles son esas formas, los caracteres diferenciales que separan el «alalá» de los demás cantos populares? Este es el «quid» (11-VI-1895).

Muchas cartas son verdaderos tratadillos, llenos de observaciones sobre las melodías, sus orígenes, su utilización por los compositores, sus tonalidades y ritmos e incluso pormenores de anotación.

En general, Arana contestaba rápidamente, a veces, como él decía, en varios golpes de cartas. Sorprende el tardío regreso a temas planteados muy atrás:

«Acompaño las transcripciones de las dos notas que V. me enviara ¡hace 19 años!, rogándole tenga la bondad de revisarlas y se sirva indicarme si la letra está bien acoplada a las melodías y si éstas tienen alguna repetición y en dónde se halla. Marco ♪ = 112 al metrónomo porque me parece el tiempo adecuado, salvo las inflexiones del rubato».

Las melodías que se conservan en la correspondencia de Arana con Sampedro son ciento setenta y tres. Todo un cancionero popular gallego, primorosamente anotado.

En 1909 Sampedro concurre con su **Cancionero** al concurso académico y obtiene el premio, tras favorable informe de Bretón, Garrido y Cecilio de Roda, que redactó el dictamen. Arana acude también, con éxito, a otro famoso concurso al «de la Exposición». Su colección sigue inédita.

VICTOR SAID ARMESTO

Said Armesto (1871-1914) es una figura impar y malograda de la generación del noventa y ocho en Galicia. Descendiente de los Aldao, uno de los cuatro linajes de Pontevedra, y sobrino, por contraste, de Indalecio Armesto, metafísico que representó la línea más avanzada de la Pontevedra moderna. Formado, como Valle-Inclán y a su lado, en la Biblioteca de los Muruáis, abierta a todos los aires de Europa, tenía, como dice García de Diego, «un afán literario ancho y profundo de las literaturas española y francesa, y una desusada curiosidad por las hablas hispánicas, en todas sus etapas históricas», una «trabajosa halconería de curiosidades nobles»... Eliane Lavaud esbozó su personalidad, a través de los libros de su biblio-

teca. Intimo de mi padre, guardo de él un recuerdo imborrable, aunque murió cuando yo era muy niño. El y Novoa Santos son los personajes más sugestivos que conocí entonces, tanto que puedo reproducir una conversación suya, oída cuando no había cumplido yo los ocho años.

Tenía una correcta formación musical, tocaba el piano, leía partituras de clásicos y modernos. Llegó a las tareas de colector llevado por las letras, concretamente por el romancero, y trabajó en especial en el Ribeiro de Avia y en su Pontevedra natal. El conjunto de lírica narrativa tradicional gallega que coligió sólo puede compararse a la que, por los mismos años, compilaba Hervella Courel; le lleva de ventaja la presencia de las melodías, que la convierten en ejemplar único y precioso. A más de los cantares **de Regueifa del Ramo de Pascua...**

Después de ocupar una cátedra de Instituto en Orense pasó al de Pontevedra, que ocupó desde 1907, y muere en el 1914, en el momento en que la publicación de tres espléndidas monografías, el estreno de **La Flor del Agua**, con música de Conrado del Campo y el logro de la recién creada cátedra de «Literatura Galaico-portuguesa» en la Universidad Central, le abren las puertas de todo un porvenir brillante.

Said Armesto consiguió que Sampedro rompiera su inveterado aislamiento y preparase la **Colección de Música Popular Gallega**, para el concurso académico de 1909. Son conmovedoras las cartas en que anima y adoctrina a su maestro: «...descripción clara y exacta de cada instrumento, clasificación ordenada de los cantos, alguna nota bibliográfica, si viene a pelo y sirve para aclarar un pormenor, etc., etc. Y todo ello, con sobriedad, parcamente, a la alemana, sin meterse en profundidades, pues aquí lo importante son las músicas» (12 de marzo, 1910). Y tranquilizaba al maestro, pasando las dudas por el tamiz de Conrado del Campo, de Villar o de Roda.

Los fondos del Museo de Pontevedra muestran la capacidad de Víctor Said para la recogida del folklore musical. Tenía una simpatía que le abría las puertas de los hogares aldeanos, aprendía los puntos de las danzas bailándolos, para repetirlos luego, en el despacho de Sampedro, con asombro de los sesudos contertulios. Anotaba no sólo las melodías populares sino cualquier curiosidad, por nimia que pareciera. Y se emocionaba, hasta el llanto, al reproducir lo recogido, al piano, o al cantarlo con el coro «Aires da Terra» donde el ilustre catedrático aparecía vestido con el traje gallego tradicional.

Tafall era, como colector, predominantemente un hombre de archivo. Arana hubiera necesitado todo un laboratorio y ordenadores. Víctor Said se desquitaba en caminatas, de sus largas horas de cátedra y biblioteca. Sampedro fue el crisol que fundió en ese **Cancionero** que hoy nos asombra, los talentos y las tendencias de sus colaboradores.



DOS OBRAS DE MUSICOLOGIA GALAICA

Por Samuel Rubio

El caso de hoy, igual que otros similares, nos induce a colocar en el regionalismo el porvenir y la salvación de la musicología española. Es más fácil interesarse sobre este tema a las autoridades locales que a las nacionales. Son buena prueba de ello, por ejemplo, Cuenca, Zaragoza y Valencia. Es suficiente que surja una persona en cada lugar capaz de concebir un plan de ediciones o de otra clase de actividades relacionadas con este tema y encontrará respuesta positiva en cualquiera de las instituciones locales a cuyo cargo corre la promoción cultural.

Por otro lado y por suerte, cada región, posee riqueza abundante, abundantísima sería mejor decir, sobre la que trabajar. Aparte del folklore propio, tema musicológico por excelencia, están los archivos catedralicios y de otros centros con doble vertiente: la documental y la musical. Todos son ricos en música, especialmente de los siglos XVII y siguientes. Sin salir del propio lugar de residencia puede cualquier musicólogo desempolvar, descubrir y sacar a la luz pública nombres de indiscutible mérito e interés artístico, hasta ahora sumidos en el olvido. Los últimos álbumes del Ministerio de Educación y Ciencia con obras de Las Palmas, Oviedo y León son una mínima muestra que podía ser elevada a la enésima potencia.

Sería positivo alentar y promover, alguna vez lo hemos hecho sin fruto, la creación de Sociedades regionales de musicología, en correspondencia con cada una de las autonomías. La emulación entre ellas sería el mejor acicate para una activa y ejemplar vitalización. Hay trabajo para todos, por muchos que seamos; lo hay para muchas personas por espacio de mucho tiempo. Habida cuenta de la riqueza de nuestros archivos, puede decirse que está todo por hacer o hecho en una parte mínima; apenas una chinita en comparación con la enorme montaña que se puede levantar.

Tampoco hay motivos para acaparar ni menos para ocultar cosas avaramente. Personas conocemos que se irán al sepulcro empapeladas con el secreto de una falsa sabiduría, de un vano e infructífero trabajo de acumulación y reserva de materiales. Es más rico el más generoso; más sabio el menos reservado.

Nos han brotado estas deshilvanadas y vulgares ideas al calor de dos obras musicológicas publicadas este año en Galicia. Musicología galaica por razón de sus autores; musicología galaica por el tema; por el lugar de la edición; musicología auténtica y sanamente regional, que en ulteriores trabajos de síntesis pasará a formar parte y a engrosar la historia general de la música española.

Se titula la primera **Polifonía sacra galega, I**, por Joám Trillo y Carlos Villa-

nueva. Se trata de un cuaderno de XXX más 86 páginas publicadas en Ediciós do Castro, sección «Música». Abarca 32 piezas, cuya paternidad se distribuye así: anónimas, 9; José de Baquedano, 2; Diego Muelas, 11; Melchor López, 4; con una, cada uno de los siguientes autores: Diego Verdugo, Ramón Palacio, João Pedro Almeida Motta (portugués de nación), José Pacheco, José María Álvarez y Joám Trillo.

Por épocas, encuadran como sigue, lo que afecta, como es lógico, a la calificación de sus estilos: Verdugo y Baquedano, al siglo XVII; Muelas, Melchor López, Palacio, Almeida Motta, al XVIII; Pacheco y José María Álvarez, al XIX. ¿Y a qué época pertenecen los anónimos? No se aventuran los autores en hipótesis sobre ello. Si se hubieran decidido a hacerlo, habrían encontrado razones más que suficientes para atribuir las siete primeras al siglo XVI, al menos por el espíritu, aunque materialmente pueden haber sido compuestas en los primeros años del XVII.

La nota anticipada; los acordes finales sin tercera; el primero también sin tercera, pero con el apresuramiento para escribirla en el segundo compás; la ausencia de acordes disonantes en cuanto tales; las cadencias y otras características nos obligan a calificarlas de renacentistas. Lo son, y recuerdan a Juan Vázquez, a Cristóbal de Morales y a Tomás Luis de Victoria, entre otros, las piezas de la liturgia mortuoria; no se puede exhibir indumentaria más desnuda de todo abalorio melódico.

En todo semejante a varios que tenemos transcritos es el himno **Gloria, laus et honor**, del domingo de Ramos, con su estrofa a cuatro voces iguales agudas, pensada para cuatro niños solistas o tres y un tenor, que, cual ocurría en Toledo, desde lo alto de una torre dialogaban con el resto de la capilla situada a las puertas de la catedral.

A las catedrales de Santiago, de Mondoñedo y de Tuy, sobre todo a la

POLIFONIA SACRA GALEGA I

Joám Trillo
Carlos Villanueva



Ediciós do Castro
música



primera, pertenecen todas las obras que se incluyen en este bello cuaderno, a excepción de la «fuga coral» de Joám Trillo, que, dicho sea de paso, no pinta nada aquí, puesto que aún no ha pasado a la historia.

Va precedida la parte musical de un meritorio estudio bilingüe, cuya paternidad se debe, mitad por mitad, a Trillo y a Villanueva: al primero la «Introducción y fuentes», no especificadas éstas con mucha claridad; los datos biográficos, al segundo.

No desmerece en nada, menos en estos tiempos en los que la grafía musical se ha puesto por las nubes, la escritura manuscrita de la música, máxime cuando, como ocurre aquí, reviste las cualidades de claridad y de limpieza. En otros países, Norteamérica, por ejemplo, se editan libros con la escritura musical a mano. Delante tenemos dos, uno sobre Ceballos y otro sobre Esquivel, de Robert J. Snow, publicados por este procedimiento. Lo que sí desmerece, y que conste que nos duele mucho tener que decirlo, son los frecuentes errores que se aprecian en los textos latinos de las piezas transcritas por Nemesio García Carril. Así, por ejemplo, leemos: «*Contra solium qual vento rapitur*», cuando debe decir: «*Contra folium quod vento rapitur*»; «*Scrisis*» por «*Scribis*». Pero lo más lamentable es la equivocada división silábica de las palabras.

Después de haber leído y saboreado este cuaderno con auténtico deleite, bien merece la pena que felicitemos cordialmente a sus autores, atreviéndonos a sugerirles los siguientes consejos: que sigan adelante; que cuiden bien todos los detalles, y que, para nuestro gusto, preferiríamos cuadernos monográficos, ya sobre autores, ya sobre épocas, ya sobre temas litúrgicos, como la Navidad, la Eucaristía, la Virgen, etc.

Sobre una época mucho más remota y de carácter, en consecuencia, muy distinto es el otro trabajo musicológico aparecido este año en Galicia. Se titula **La música medieval en Galicia**; su autor es el renombrado P. José López-Calo; ostenta el mecenazgo del mismo la Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa». A la generosidad de tan insigne mecenas corresponde la lujosa presentación del libro, a la que no se puede pedir más en calidad de papel, en limpieza tipográfica, en riqueza de colorido, ni en lujo de encuadernación y de porte externo.

Con ser mucho todo esto, que a veces es lo único que se persigue, desgraciadamente, nos apresuramos a resaltar que aquí el contenido interno corre parejo con su envoltura externa; más aún, lo supera, dignificándolo.

Se trata de un libro de formato similar al de una carpeta de discos; abarca 179 páginas más dos discos pequeños que contienen cuatro **Cantigas de Amigo**, de Martín Codax, y otras cuatro de Al-

fonso el Sabio, el primero; siete piezas del **Códice Calixtino**, el segundo.

Divide José López-Calo el libro en tres partes. Abarca la primera, titulada **Códices y melodías**, siete capítulos, cuyos epígrafes son como sigue: «El canto mozárabe y el código de Fernando I»; «La «Lex Romana» y Cluny»; «Las peregrinaciones a Santiago y su música»; «El Códice Calixtino. Generalidades»; «El Códice Calixtino. Polifonía»; «Otros códigos musicales»; «Trovañores y su música». Esta es la parte propiamente histórico-musical.

La segunda es eminentemente organográfica. Se titula: **Orquestas pétreas. Pórticos e instrumentos**. Contiene cuatro capítulos con la siguiente rotulación: «Orígenes»; «El Pórtico de la Gloria»; «Otros pórticos de Galicia»; «El caso de las redomas. Significado de los pórticos».

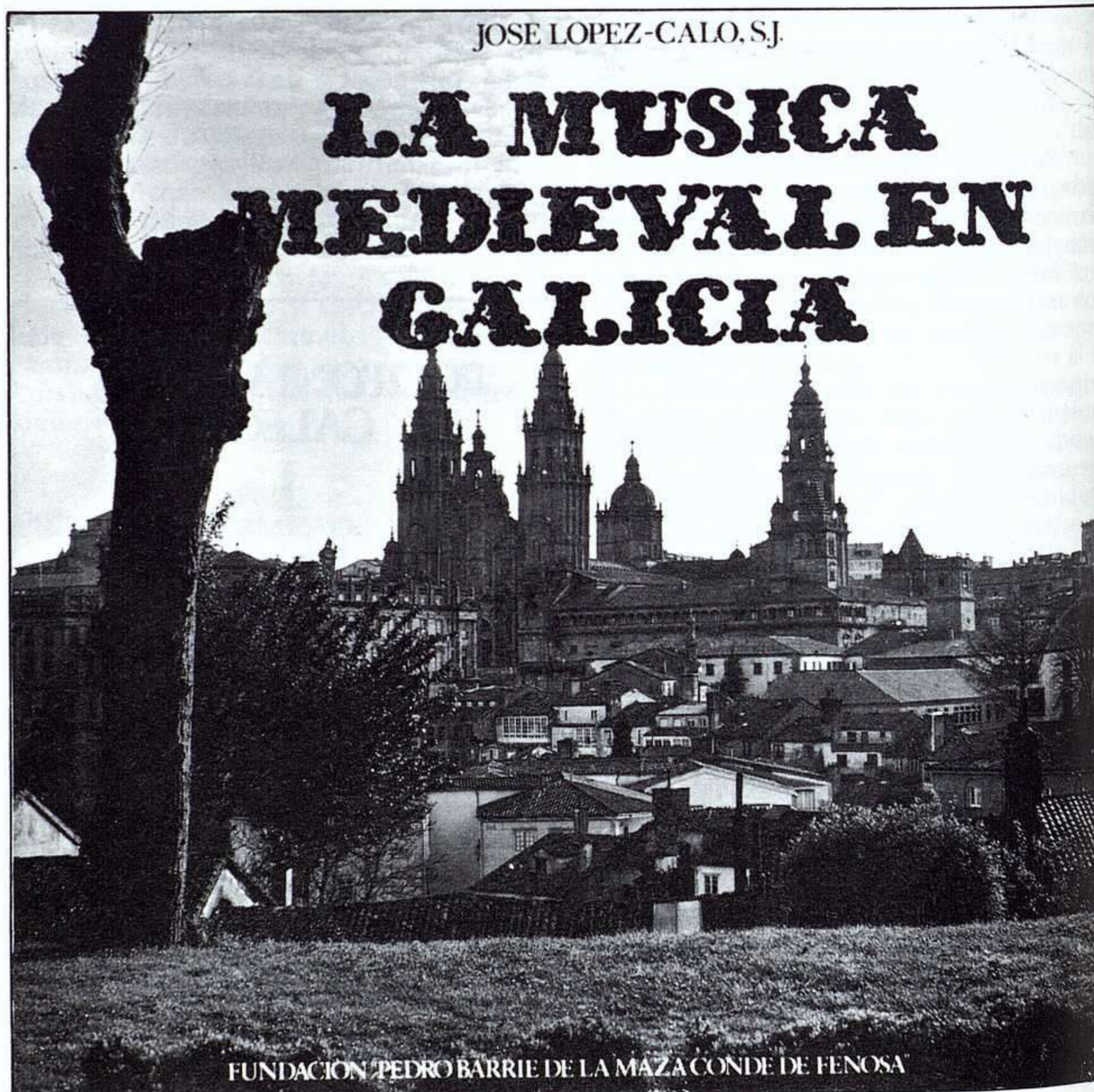
Por fin, en la tercera incluye las «Transcripciones de la polifonía del **Códice Calixtino**», según una teoría propia del autor, seguida de los textos de las piezas que se incluyen en los dos discos y de la presentación del «Grupo universitario de cámara de Compostela», que es quien, bajo la dirección de Carlos Villanueva, interpreta las piezas.

Todo el libro está copiosamente ilustrado: en la parte histórico-musical con

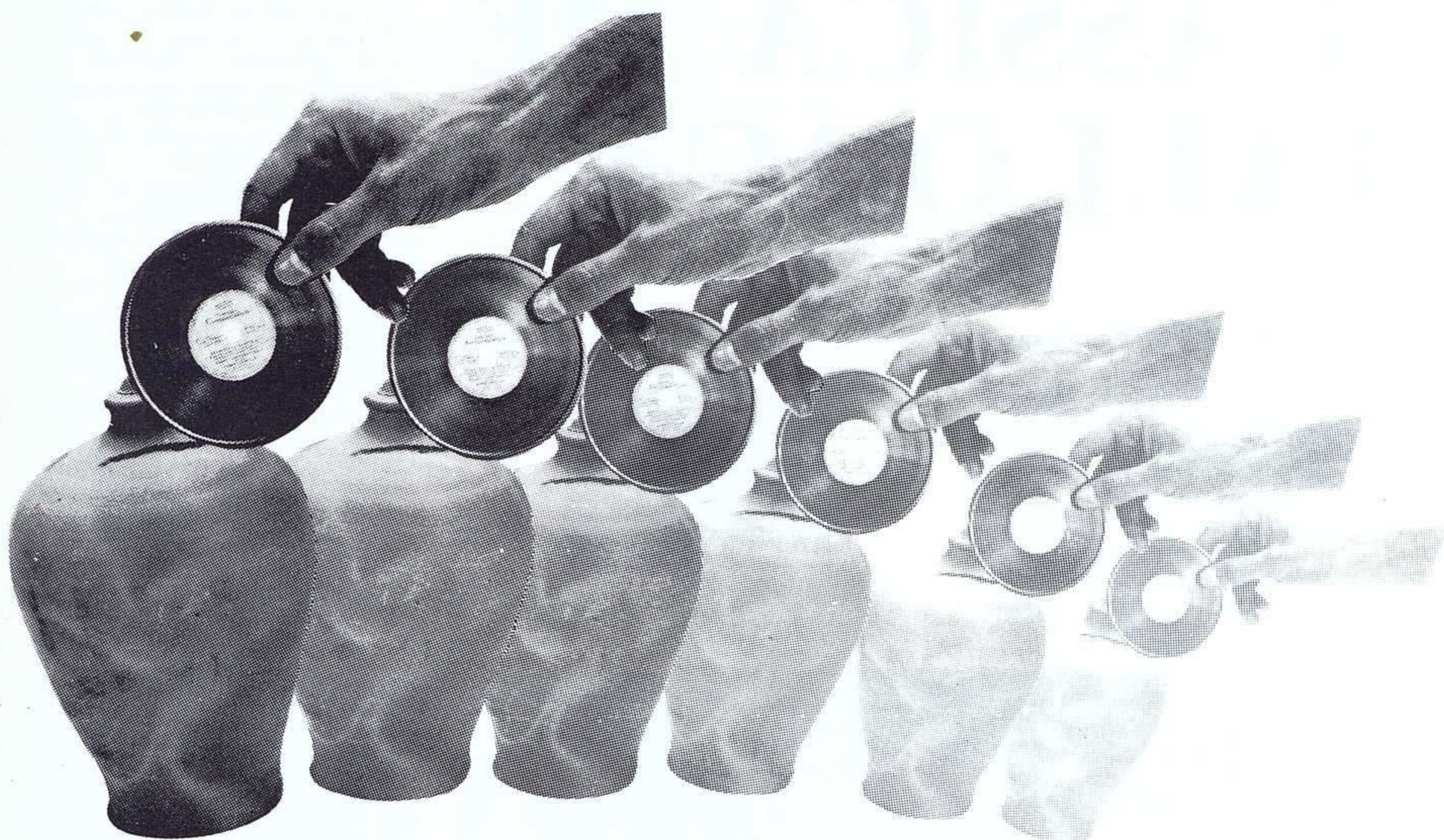
la reproducción en facsímil de los manuscritos que se estudian y colacionan, concretamente con la reproducción en color de los quince folios que abarca la música polifónica del **Códice Calixtino**; en la parte arquitectónica con profusión de láminas, bastantes a toda página y también en color, a más de los dibujos explicativos para ilustrar los detalles constructivos de los instrumentos y de los personajes esculpidos por los artistas con carácter arquitectónico-ornamental.

Otro aspecto a destacar es la riqueza bibliográfica que despliega el autor para revestir sus afirmaciones del máximo tinte científico, al modo como hizo su maestro Higinio Anglés. Queremos manifestar en este aspecto nuestra rotunda disconformidad con la colocación de las citas al final de la obra, procedimiento que entorpece su consulta, tornándola tan enojosa y molesta que termina uno por prescindir de ella. Y esto por muy americano de USA que sea.

Pero esto último no pasa de ser un reparo mínimo en comparación con la bondad de todo el libro; bondad que se cifra, en primer lugar, por el contenido general, y, en segundo, por ir avalado mediante un claro estilo expositivo y por su rigurosa y soberbia metodología.



NO SE ETERNICE AHORRANDO PARA COMPRAR SU MUSICA CLASICA

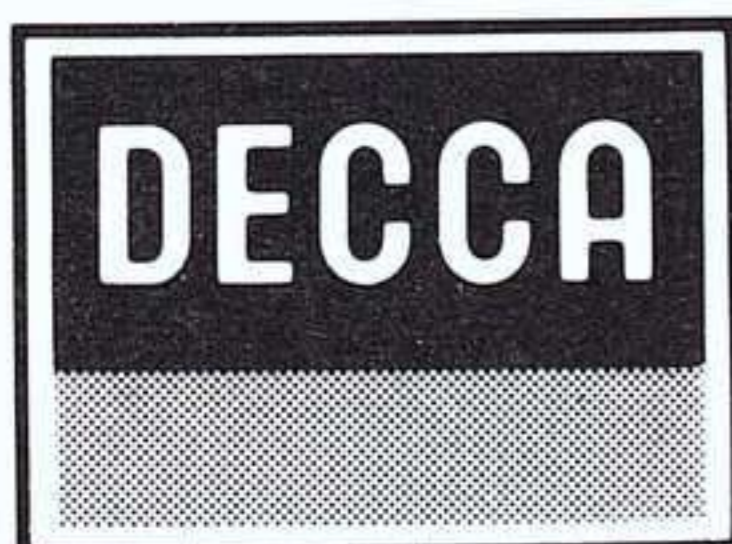


Porque, entre el 25 de octubre y el 31 de diciembre de 1982 DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON-ARCHIV y PHILIPS, le ofrecen todo su catálogo de discos y musicassettes a mitad de precio al comprar cualquiera de los álbumes de su Oferta Especial Limitada de Otoño 1982.

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.

Intérpretes

LA CAPELLA CLASSICA DE MALLORCA

Por Joan Company

Con motivo de celebrarse este año el cincuentenario de la creación de la hoy desaparecida Capella Clásica de Mallorca, fundada y dirigida por el maestro Joan María Thomas, queremos ofrecer un breve estudio histórico y estético sobre esta entidad isleña que, a pesar de los condicionamientos ocasionados por la insularidad, mantuvo una presencia constante en la música coral de su época y, además, fue considerada como una de las mejores agrupaciones corales de España.

Sin lugar a dudas, Joan María Thomás ha sido la figura más importante y polifacética de la música mallorquina: organista, pianista, musicólogo, crítico, escritor, organizador, director y compositor. Ahora bien, su amplia actividad musical no solamente se circunscribió a Mallorca. Sus múltiples colaboraciones en diversos ámbitos de la música, a nivel nacional e internacional, y sus contactos con los músicos más importantes de su época, le convierten en una de las figuras a tener en cuenta dentro de la música española del siglo XX.

La gran creación de Joan María Thomás fue la Capella Clásica de Mallorca. Hablar de Thomás es hablar de la Capella y viceversa. Son una misma cosa. La dependencia entre ambos fue tal, que nacieron y murieron juntos. Por ello, antes de adentrarnos en la exposición temática que nos ocupa, creemos necesario incluir unos apuntes biográficos sobre la personalidad de Joan María Thomás que nos ayudarán a centrar y explicar otros aspectos directa o indirectamente vinculados con su gran obra.

JOAN MARIA THOMAS

Joan María Thomás i Sabater nació en Palma de Mallorca el día 7 de diciembre de 1896. A la edad de cinco años inicia los estudios musicales, y cuatro años después comienza la carrera sacerdotal en el Seminario Diocesano de Mallorca. Mientras realiza los estudios sacerdotales, acude semanalmente a Barcelona para estudiar Órgano, Armonía y Contrapunto con Eusebi Daniel y Música



religiosa con Joaquin Mas i Secarrant. A la edad de dieciocho años fue nombrado organista auxiliar de la Catedral de Palma: avivado por el nuevo cargo, fue a París, en donde estudia Órgano con Jean Huré. Tres años más tarde, recibe la ordenación sacerdotal.

En el año 1922, empieza su labor como crítico y comentarista musical en las revistas más importantes de España y del extranjero; podemos citar, entre otras: **RITMO, Tesoro Sacro Musical, Revista Musical Catalana, The Chesterian, The Organ, Musique, L'orgue et les organistes, Melos, Muzyka, Musical Courier**, etc. Como escritor, hemos de destacar su libro **Manuel de Falla en la isla**, considerada la obra más hermosa, amena y personal que se ha escrito sobre Falla. No podemos olvidar que, durante los inviernos de 1933 y 1944, en los que Falla fijó su residencia en Mallorca, Thomás se convirtió en anfitrión, guía y secretario del maestro gaditano. La amistad entre ambos fue recíprocamente beneficiosa, tanto desde el punto de vista espiritual como musical; cabe recordar que Falla, gracias a los contactos con Thomás y su Capella, tuvo la oportunidad de familiarizarse y experimentar con la música coral en unos momentos en que seguía trabajando con su **Atlántida**.

En el año 1924, organiza en Palma la Delegación de la Asociación de Cultura Musical. Dos años más tarde, crea la Asociación Bach per la música antiga i contemporània, con la intención de divulgar todo tipo de música, pero sobre todo, la de los compositores contemporáneos;

para ello, había dos categorías de conciertos: «concerts blancs» (con programas de corte clásico y asequibles al gran público) y «concerts blaus» (dedicados a autores actuales y dirigidos a un público más culto). El Comité de Honor de dicha Asociación estaba formado entre otros, por: Bartók, Falla, Honegger, Mompou, Ravel, Turina, etc.

Para conmemorar y exaltar la figura de Chopin en Mallorca, Thomás funda, en el año 1930, el Comité pro Chopin a Mallorca, del cual fue su alma y director. Por los Festivales Chopin, que duraron hasta el año 1936, desfilaron artistas y agrupaciones de renombre mundial: A. Rubinstein, C. Arrau, J. Cubiles, A. Cortot, A. Tansmann, E. Halffter, M. de Falla, P. Casals, Orquesta Pau Casals, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orfeó Catalá... Además funda y dirige la revista **Philarmonia** (1929-1936), portavoz o boletín del Comité pro Chopin, que se convirtió en una publicación internacional de música en la que colaboraron compositores y críticos de todo el mundo.

A finales del año 1931, Thomás crea su gran obra: la Capella Clásica de Mallorca. No obstante, su dedicación a la dirección coral es más amplia: funda y dirige la Coral Santa Cecilia del Patronato Social de Lluçmajor (1939) y, finalmente, crea los Cuatro de Empezar (1948) y el Coro Hispánico de Mallorca (1950), dos agrupaciones de cámara nacidas en el seno de la misma Capella Clásica.

Como organizador, la empresa de más envergadura por Thomás fue la celebración del Festival de Bellver (1953-1956), del que fue autor y director de la parte musical. Este espectáculo histórico-artístico, representado inicialmente en el patio de armas del Castillo de Bellver, constaba de nueve estampas musicales y mímicas que narran los episodios más significativos de la Historia de Mallorca, interviniendo unos 150 intérpretes (actores, orquesta, coro, ballet etc.) y contando para su realización con un complicado y costoso equipo de escenografía, coreografía y luminotecnia.

A finales de los años cincuenta, Thomás sufre los primeros síntomas de Parkinson. Dicha enfermedad fue debilitando sus facultades y disminuyendo paulatinamente su actividad, llegando incluso a dirigir sentado sus últimos conciertos. El día 4 de mayo de 1966, a la edad de setenta años, Joan María Thomás i Sabater fallece en su ciudad natal.

EVOLUCION HISTORICA

El día 5 de mayo de 1932, en el marco de la Cartuja de Valldemosa y durante la celebración del segundo Festival Chopin, la Capella Clásica ofreció su primer concierto (con un programa dedicado a autores clásicos españoles y polacos), alternando con el gran pianista Arthur Rubinstein, quien interpretó obras de Chopin. Las últimas audiciones de la Capella tuvieron lugar en el año 1964, si bien, poco antes y después de la muerte de Thomás, todavía los componentes actuaron en una serie de ocasiones en homenaje a su querido fundador, director y maestro.

Durante este largo período de actividad artística podemos distinguir cuatro épocas que, o bien responden a repercusiones políticas originadas por los

acontecimientos de la historia contemporánea de España, o bien a nuevos planteamientos de orden estético-musical aparecidos a finales de los años cuarenta. De esta forma, la evolución histórico-artística de la Capella nos permite distinguir los siguientes períodos:

Primer período (1932-1936):

La vida artística de la Capella se desarrolla básicamente en Mallorca (La primera y única salida fuera de la isla fue a Valencia). Durante este período, Joan María Thomás realizó una gran labor en el campo de la música autóctona: además de la ingente tarea de recopilación, ordenación y transcripción de un copioso repertorio de música coral mallorquina, estimuló la creación musical de compositores coetáneos, quienes tuvieron la oportunidad de estrenar sus composiciones con la Capella Clásica. Varias son las manifestaciones musicales que nos revelan semejante actitud en pro de la difusión y promoción de la música mallorquina; entre éstas podemos citar: la Festa de Nadal o Festa de la Sibil·la, conmovedora ceremonia de gran interés musical, folklórico y religioso, en la que alternaban cantigas medievales y villancicos populares con el canto de la Sibil·la; Festivals de Música Mallorquina, en los cuales se incluían reposiciones o estrenos de músicos isleños o vinculados con Mallorca; Compositores mallorquins del segle XIX, dando a conocer la producción vocal de nuestros románticos.

En octubre de 1933, la Capella se vio

honrada con la aceptación del título de Director de Honor por el Maestro Manuel de Falla, que le había dedicado su **Balada de Mallorca** sobre fragmentos de Chopin y letra de Mn. Jacint Verdaguer.

Segundo período (1936-1940):

La guerra civil no solamente redujo la actividad musical de la época, sino que truncó la normal evolución de nuestra música. Lógicamente, la Capella y su maestro sufrieron las consecuencias de esta nueva situación: su dinamismo musical decae considerablemente, pero sin llegar a la inactividad total; desaparecen las manifestaciones de esencia mallorquina que, hasta entonces, habían caracterizado su credo artístico; la represión lingüística afecta incluso al cambio de título de Capella Clásica por Capella Clásica.

En el año 1939, la Capella realiza su segunda visita a la península al ser invitada a participar en los funerales del fundador de la Falange, celebrados en el Monasterio del Escorial (creemos que para Thomás —hombre liberal, sacerdote vanguardista y mallorquinista convencido— dicha invitación debió suponer una obligación).

Tercer período (1940-1948):

El 7 de abril de 1941, la Capella recobra su denominación primitiva al ser reconocida y registrada por el Estado con

el título latino de «Capella Classica», bajo el número 126.439, para conciertos y ediciones musicales (queremos hacer notar que el título latino se escribe igual que en catalán, a excepción del acento).

Desde ahora, la Capella inicia una nueva etapa que se caracteriza fundamentalmente por su intensa proyección artística en la península. El panorama desolador de la música española en los años de la postguerra y, cómo no, la calidad musical de la Capella favorecieron esta constante actividad concertística fuera de Mallorca. Durante este período, realizaron nueve giras artísticas actuando en más de doce ciudades españolas (en algunas de ellas en repetidas ocasiones. Valencia, Alicante, Granada, Madrid, Barcelona, Zaragoza...) y en cinco ciudades portuguesas. Del medio centenar de audiciones ofrecidas por la península, debemos destacar, entre otras: las grabaciones realizadas para Radio Nacional; la participación en los funerales y en el concierto de homenaje a Manuel de Falla, celebrados en Cádiz; la memorable y emotiva actuación en el Palau de la Música Catalana, de Barcelona, en mayo de 1945.

A pesar de los compromisos exteriores, las actividades de la Capella en Mallorca eran frecuentes. Se organizaron distintos ciclos de conciertos de carácter monográfico, colaboraron en diversas ocasiones con la Orquesta Sinfónica de Mallorca, crearon su propio boletín, **Pax et Ars**, que, sin ser propiamente una revista, llevaba periódicamente información sobre las actividades relacionadas con la Capella etc.



La Capella Clásica Mallorquina con Manuel de Falla, Director de Honor, y Joan María Thomás.

Cuarto período (1948-1966):

Estos años representan la última época de la Capella y el período de decadencia de la misma. Si bien, todavía aparecen una serie de manifestaciones de notable trascendencia (Cuatro de Empezar, Coro Hispánico de Mallorca, Festivales de Bellver...), podemos constatar, a finales de los años cincuenta, un decrecimiento de la vida musical, motivada por la precaria de Joan María Thomás.

El Cuatro Empezar o Doble Cuatro de Empezar fue una agrupación de cámara, formada por ocho solistas de la Capella y dirigidos por Thomás, que durante dos años (1948-1950) desarrollaron una amplia actividad artística a lo largo de toda la geografía peninsular.

El Coro Hispánico de Mallorca (1950-1951), creado por Thomás para realizar una gira artística —de seis meses de duración— por los Estados Unidos, Canadá y Cuba, estaba integrado por doce componentes; una de las peculiaridades de este grupo es que no se limitaban exclusivamente al repertorio coral, sino que también incluyeron una serie de canciones y bailes típicos de folklore mallorquín.

En cuanto a la actividad musical en Mallorca, hemos de destacar la activa colaboración en la celebración de los Festivales de Bellver; la Capella, conjuntamente con una orquesta de cámara, eran los intérpretes de tan grandioso espectáculo. Los últimos conciertos de la Capella tuvieron lugar en la Capilla del Museo Marítimo de Palma. Con la muerte de Joan María Thomás desaparece la prestigiosa y renombrada Capella Clásica de Mallorca.

UN NUEVO CONCEPTO DE MUSICA CORAL

La Capella Clásica de Mallorca ha sido, tal vez, la primera institución coral de la España contemporánea que tuvo una funcionalidad exclusiva y estrictamente musical.

La aparición de la Capella en el panorama musical coincide en un momento histórico en que el movimiento orfeónico, surgido a finales del siglo XIX, con unos postulados muy definidos respecto a su intencionalidad social y recreativa, seguía teniendo máxima vigencia, tanto en sus aspectos cívico-culturales como musicales. En cambio, la creación de la Capella obedece solamente a razones musicales, en función de su actividad concertística y con el consiguiente mejoramiento técnico de sus componentes.

En muchos aspectos, Joan María Thomás fue un auténtico innovador y pionero de la música coral en España. A continuación queremos enumerar una serie de aportaciones e innovaciones efectuadas por la Capella que, en parte, definen la estética y la ética del canto coral fijada por Thomás:

1.— Frente a las formaciones numerosas que caracterizaban a la mayoría de nuestros orfeones, la Capella estaba compuesta por un número máximo de cuarenta cantores. Dicha formación, desde el punto de vista numérico, era considerada en aquellos años como un conjunto de cámara.

2.— La colocación o distribución de



las voces difería de la disposición típica de los orfeones. En estos, las mujeres cantaban sentadas y mirándose frontalmente, mientras que los hombres se situaban de pie y rodeando a las voces blancas. Thomás, en cambio, decidió colocar a las mujeres de pie, con los hombres al fondo, y distribuidos en forma semicircular. Sin embargo, fue Manuel de Falla quien aconsejó dos cambios en la disposición y presentación de la Capella que, obviamente, fueron seguidos al pie de la letra:

«...que todos los cantores se colocasen, como solían colocarse los extranjeros, en línea recta, en lugar del semicírculo habitual de nuestros orfeones y que las señoritas cambiasen el traje de noche por el isleño que entonces sólo usaban en los conciertos de carácter popular...».

(Vid. Thomás, Joan María: **Manuel de Falla en la isla**. Ed. Capella Clásica. Palma de Mallorca. (1947). Págs. 104-105.)

3.— La pedagogía ha sido una de las revelaciones más importantes de la labor musical de Joan María Thomás. En las sesiones de ensayo se intentaba conjugar la intencionalidad pedagógico-formativa (vocalización, solfeo, conocimientos de historia y estética de la música) y las exigencias puramente musicales del canto coral. De esta forma, los cantores no se limitaron simplemente a cantar, sino que adquirieron unos conocimientos de educación y control de la voz, de lectura musical, como también de cultura histórico-musical, ya que toda nueva partitura era oportunamente comentada por el director, realizando un análisis musical y textual de la obra, y una explicación del contexto histórico-estilístico del autor.

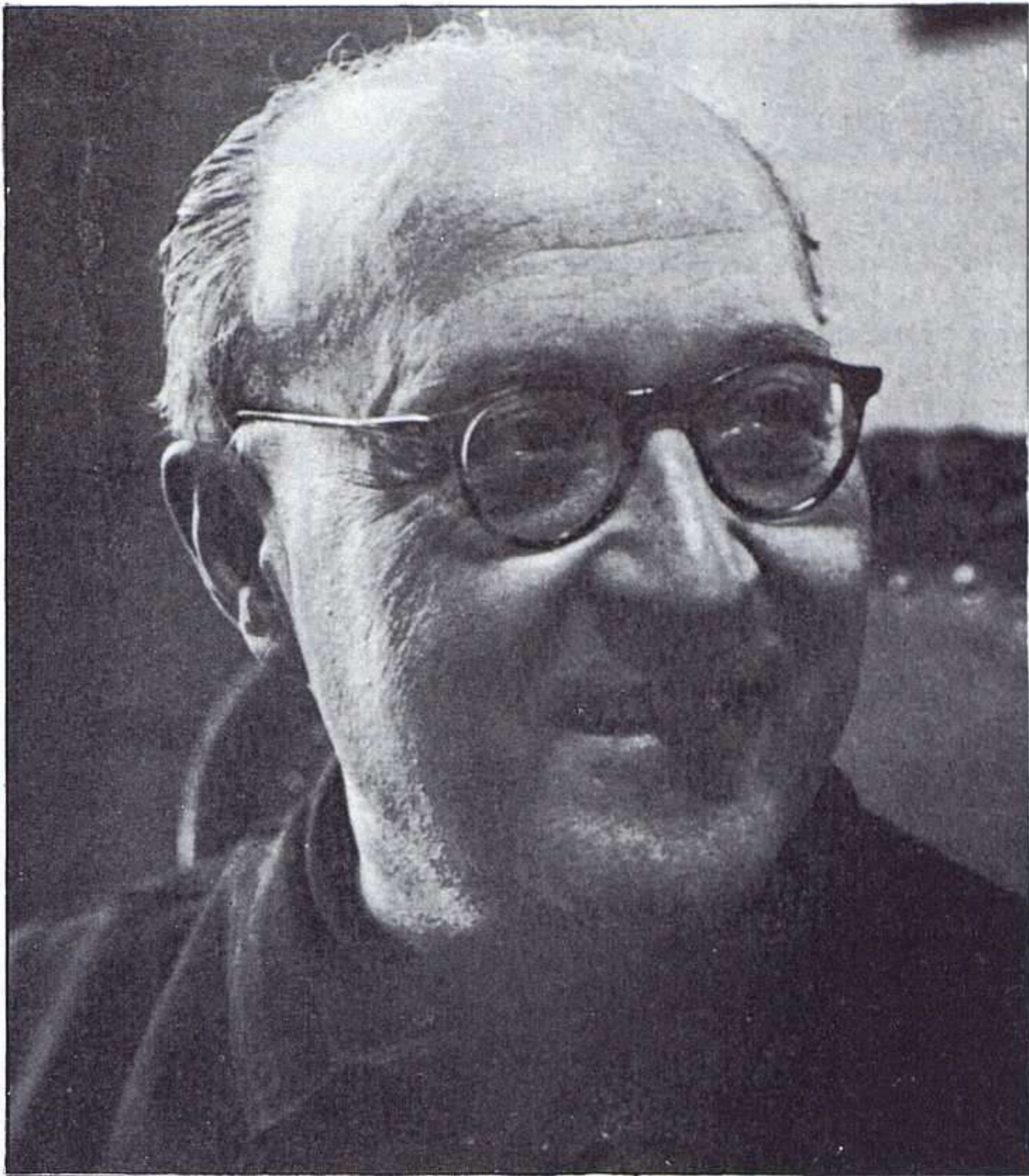
4.— Thomás fue uno de los primeros directores de coro que dirigió sin batuta. Su técnica de dirección podría resumirse como una síntesis del sistema tradicional y del sistema quironómico, pero, sobre todo, caracterizada por un ges-

to muy recogido y concentrado. El practicó siempre la máxima de «obtener el máximo de efectos con el mínimo de gestos». No es de extrañar que un crítico musical comentara una actuación de la Capella con las siguientes palabras:

«La Capella Clásica, dirigida por un hombre eficiente hasta el superlativo y discreto hasta el franciscanismo...».

5.— En el repertorio de la Capella podemos distinguir dos grandes bloques: la canción popular (armonizada) y la composición original. Sin duda, la composición numérica de la Capella favoreció una especial atención a la música coral «a capella», tanto del renacimiento como contemporánea, y, en contra, fueron pocas las incursiones en el campo sinfónico-vocal. La Capella interpretó más de 300 obras de un centenar largo de autores, que abarcan todas las épocas, estilos y países. La música del medioevo —el canto gregoriano y las primitivas formas polifónicas—, del renacimiento —con los grandes polifonistas españoles, italianos y franco flamencos del barroco —especialmente la música religiosa de Haendel y Bach—, del clasicismo y del romanticismo —Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann...—, del impresionismo —Fauré, Debussy, Ravel—, y autores de las diversas escuelas de principios de siglo —Albéniz, Stravinsky, Hindemith, Kodaly, Milhaud, Falla...— revelan la universalidad del repertorio de la Capella Clásica de Mallorca.

6.— Una peculiaridad importante de su repertorio fue la inclusión del canto gregoriano en la variedad concertística. Sin lugar a dudas, este hecho supuso una novedad en los programas de aquella época. Otro aspecto a destacar, relacionado con el repertorio y su intencionalidad didáctica, es que muchas veces los conciertos eran comentados o bien los programas de mano contenían comentarios o notas sobre las obras y sus autores.



A la izquierda, actuación de la Capella Classica en la Iglesia de los Jerónimos, de Granada. A la derecha, Joan María Thomás i Sabater, fundador de la agrupación.

Esta inquietud pedagógica de Thomás respondía a su teoría de que «la palabra concierto tendría que evocar la palabra escuela».

7.— Las composiciones corales de Joan María Thomás representan las tres cuartas partes de su producción musical total. La mayoría de sus obras, de grandes dificultades técnicas y vocales (comprensión melódica y armónica, equilibrio y extensión de tesituras, comprensión y división de las voces...), fueron estrenadas por la Capella, y en ella podemos ver claramente las características que configuran los motivos de inspiración y su forma de construcción; a saber: el canto gregoriano, la música popular y la tendencia impresionista. De su extensa producción cabe citar las siguientes obras: **Campanes sobre el mar, Cantata Brevis de Sancta Maria, Partita Super Salve Regina, Dipticos para coro mixto, las 24 canciones del Homenaje a Juan Ramón y a Zenobia, la misa Ex ore infantium,**

Festival de Bellver para coro, piano y orquesta, etc. Sin lugar a dudas, Joan María Thomás es uno de los autores más interesantes y atractivos de la música coral española del siglo XX.

AUTOGRAFOS Y CRITICAS SOBRE LA CAPELLA CLASSICA DE MALLORCA

«Quisiera tener una pluma digna de la hermosa lengua castellana, capaz de expresar toda la admiración que siento para el Reverendo Juan María Thomás por su obra de altísima cultura musical...».—A. Rubinstein (1932).

«La musique ne vit pas que de ferveur et d'enthousiasme. Elle veut encore la perfection. Et c'est là le moins commun des assemblages. La Capella Classica de Palma m'a donné le sentiment de l'union parfaite entre ces deux éléments de l'équation artistique...».—A. Cortot (1934).

«...Me hubiera bastado presenciar

una sola sesión de estudio de la Capella para crearme obligado a estimular, en la medida de mis fuerzas, una labor de tan rara calidad artística como noblemente desinteresada...».—Manuel de Falla (1934).

«...Las interpretaciones de la Capella Classica de Mallorca destacan, sobre todo, sorprendiendo y cautivando nuestro oído, por el primoroso equilibrio de las concertadas voces, en que nada se acusa, acento o matiz de expresión, que no se halle íntimamente acomodado al estilo, al carácter y a la íntima expresión de cada partitura cantada por ella, dentro siempre de una homogeneidad de timbres y equilibrio de sonoridades que, particularmente en los «piano» y «pianísimo», llega a términos de la más tenue y deleitable suavidad...».—Conrado del Campo. **El Alcázar**. Madrid. 10-VI-1944.

«Era verdaderamente incomprensible que una masa coral como la mallorquina Capella Classica, perfectamente capacitada para vencer todas las dificultades de orden técnico y dotada de un valiosísimo repertorio, que no excluye las más arduas composiciones modernas, no se hubiera puesto en contacto con el público barcelonés...».—U. F. Zanni. **La Vanguardia Española**. Barcelona. 16-V-1945.

«...La música coral en España no cuenta con otro conjunto mejor preparado y con más nobles ambiciones que éste que dirige el maestro Juan María Thomás... El equilibrado de voces es en ella admirable, igual que el profundo sentido musical que pone en todas las interpretaciones, así como el cuidado extremo y el absoluto eclecticismo que inspira la formación de su repertorio. Es seguro que ningún coro posee una tal variedad de obras en estudio y que ninguno tiene un director como Joan María Thomás...».—Xavier de Montsalvatge. Revista **Música**, núm. 26. 1-VI-1946. Madrid-Barcelona.

«...Gran audición de esta magnífica agrupación coral, especie de orquesta de cámara con instrumentos vivos, de un timbre aterciopelado, que recuerda a la sordina. Una disciplina y flexibilidad extraordinaria y la gran musicalidad y ciencia de su director, Joan María Thomás, son las notas más destacadas del conjunto...».—José María Franco. **Ya**. Madrid. 25-IV-1948.

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

A mediados del mes de octubre ha desaparecido uno de los nombres míticos de la operística contemporánea, uno de los cantantes que, favorecido en buena medida por el boom del disco microsurco surgido a principios de los años cincuenta, contribuyó más a la difusión del género. Mario del Mónaco había sido dotado por la naturaleza con una hermosa voz, una voz pujante, sonora y patente; ancha y «squillante» que llegaba fácil y directamente a cualquier auditor, que se sentía captado por la bronceada belleza del timbre, con independencia de otras consideraciones de tipo técnico o estilístico. Era una auténtica fuerza natural. Por eso ahora, cuando acaba de fallecer, víctima de un proceso renal, a los 67 años, retirado ya hace bastantes de los escenarios y dedicado a la enseñanza, causa tristeza el hecho y produce una indudable nostalgia a aquellos que comenzamos a escuchar los primeros fragmentos operísticos grabados por hombres como él o como Giuseppe di Stefano. Es justo, pues, que desde aquí se le rinda memoria y se pergeñen unas líneas para recordar brevemente su carrera, su significación como artista —con sus virtudes y sus defectos— y su influencia.

UNA RAPIDA ASCENSION

El cantante había nacido en Florencia el 27 de julio de 1915, en el seno de una familia acomodada. A los pocos años sus padres se trasladaron a Pesaro, en donde el niño comenzó sus estudios musicales, que completó con los de escultura y pintura. Después de una primera y esporádica aparición en público a los 13 años, y una vez cambiada la voz, comenzó sus estudios de canto en el Conservatorio de la ciudad con el maestro Melocchi, quien pronto comprendió que tenía entre sus manos un diamante en bruto. En 1935 el famoso director Tullio Serafin, impresionado por aquel torrente de voz, le invitó a participar en un concurso para ganar una plaza en el Studio, dependiente de la Opera de Roma. El joven obtuvo la plaza entre más de 80 concursantes. Al tiempo que seguía sus estudios oficiales comenzó una preparación en cierto modo autodidacta confiada a la escucha y estudio de grabaciones de los más famosos cantantes del pasado. Meses más tarde hacía su primera aparición pública como tenor en Pesaro, en 1939, encarnando a «Turiddu» y causando ya una extraordinaria impresión. Sin embargo, su verdadero debut a nivel profesional se produjo el 1 de enero de 1941 en el Teatro Puccini de Milán con **Madama Butterfly**. Al año siguiente participaba en el Teatro Regio de Parma en el estreno mundial de **Ariadante** de Nino Rota. Hasta 1945 no daría el gran salto cuando, transcurrido el forzoso paréntesis bélico, tras numerosas actuaciones en teatros de provincia interpretó «Radamés» en La Arena de Verona y «Andrea Chénier» en Trieste. Muy poco después, con la compañía de la Opera del Teatro San Carlo de Nápoles, se trasladaba a Londres en donde cantaba, en el Covent Garden, «Cavaradossi», «Canio», «Pinkerton» y «Rodolfo».

Las puertas del éxito se le habían abierto de par en par y pronto los grandes teatros le reclamaron. La Opera de Roma, La Scala, la Opera de Estocolmo fueron los subsiguientes escalones. Poco después, ya en 1950, del Mónaco aparecía en el Teatro Colón de Buenos Aires en donde interpretaba por vez primera «Otello». En el otoño del mismo año le recibía San Francisco con **Aida**, y tras ser escuchado por Rudolf Bing, intendente por aquellos años del Metropolitan de Nueva York, se presentó en este teatro, al que volvió en años sucesivos y en donde fue aclamado repetidamente en aquella ópera y en **Otello**, **Chénier**, **La fanciulla del West**, **Ernani** y **Turandot**.

A principios de los años 60 dio un giro a su carrera y, sin dejar de cantar sus personajes favoritos, se adentró en un repertorio más lírico (**Lohengrin**, **Carmen**), al tiempo que modificaba en parte su técnica emisora. Sin embargo, hasta su definitiva retirada, ocurrida hace muy pocos años, (no hace muchos que cantó con gran éxito todavía un **Otello** en Las Palmas), siguió cultivando su repertorio, no demasiado amplio, de siempre. En particular el mencionado personaje verdiano, con el que se presentó en Madrid, en el Teatro Calderón, en los primeros años de la década de los cincuenta (junto a la por entonces jovencísima Enriqueta Tarrés), interviniendo asimismo en **Payasos**.

UNA VOZ IMPORTANTE

La voz de Del Mónaco, como ya se ha apuntado más arriba, fue, en efecto, muy importante; podría incluso decirse que excepcional en alguna de sus características: poderosa, intensa, vibrante, de buena extensión, compacta y consistente. Su volumen, la fuerza de su acento, el mordiente que la adornaban podían resutar hasta agresivos. En el grave poseía tintes baritonales, el centro era ancho, redondo, de irisaciones broncíneas. El agudo, espléndido por colocación, vibración y expansión. Rodolfo Celletti, a quien siempre hay que mencionar cuando se trata de hablar de una voz famosa, consideraba que la de Del Mónaco poseía características similares a la de los tenores verdianos de la segunda mitad del ochocientos, capaces de afrontar con éxito tesituras tan inclementes como la de **Guillermo Tell** de Rossini o como la de alguna de las óperas de Meyerbeer, aunque la rotundidad y calor de la voz del tenor florentino, su agresividad y su tosquedad general le alejaban de aquellos antecedentes y le convertían en un cantante mucho más moderno y, en muchos sentidos, en un ejemplar aislado. Sólo muy tangencialmente podrían considerarse antecedentes suyos a un Peritile (mucho mejor cantante, aunque con un estuche vocal en muchos puntos de inferior calidad) o a un Lauri-Volpi (en su primera época, mucho menos heroico, mucho mejor estilista y dotado de un instrumento de mayores posibilidades y en muchos aspectos de mayor belleza). Puede que cupiera conectar a Del Mónaco con Tamagno, el histórico creador de

MARIO DEL MONACO

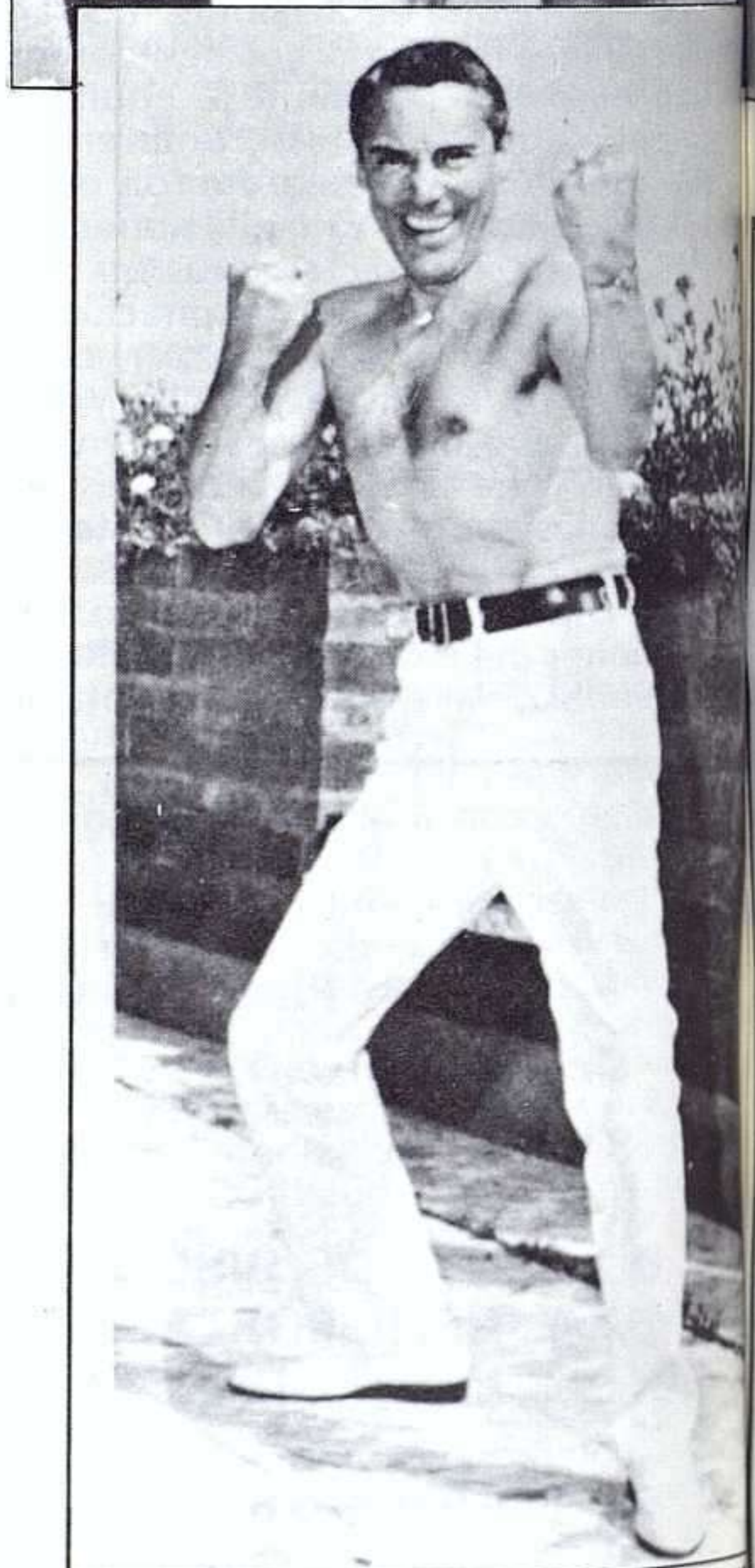
(1915-1982)

Por Arturo Reverter



Mario del Monaco con Eleonora Rossi Drago, en Salzburgo, en 1960.

El cantante italiano Mario del Mónaco acaba de morir, víctima de un proceso renal, a los 67 años de edad. Con este motivo, Arturo Reverter traza una semblanza del mítico florentino.



En el jardín de su casa de Treviso, en 1935 realizando ejercicios gimnásticos.

Otello, aunque la personalidad vocal de éste era más variada y probablemente, por el contrario, no poseía la arrebatadora fuerza emisora del florentino, aunque cantara mejor. Caruso era un tenor muy distinto, de organización fonológica peculiar, al que no cabría ubicar en el apartado de los dramáticos. En tal sentido sí podría encontrarse una relación entre Del Mónaco y Merli, cantante éste de menor poderío vocal, de timbre menos atractivo, aunque de calidades interpretativas más altas. Habría que trasladarse a la parcela de los cantantes heroicos para encontrar voces robustas que pudieran equiparse de alguna forma a la de Del Mónaco. Un Melchior, por ejemplo (cantó también muchos Otellos). No obstante, la técnica, la forma de emisión, la flexibilidad eran muy diferentes. Lo mismo que el color. Tampoco un Corelli, tenor italiano más o menos coetáneo de Del Mónaco, es equiparable a él, aun cuando las voces —de recio carácter baritonal en graves y parte del centro— no sean totalmente diversas, si bien el personal vibrato de Corelli, tan característico, y a veces tan atractivo, les separe definitivamente. Y ello con independencia de cuestiones de tipo técnico o expresivo.

LIMITACIONES

Una voz tan grande, voluminosa y contundente era lógico que tuviera problemas. Estos venían centrados fundamentalmente en la dureza de la emisión, en la imposibilidad de apianar y, sobre todo, de conseguir una media voz canónica, y en las desigualdades en zona de paso. En suma, en la práctica imposibilidad de conseguir una adecuada «mezza di voce»; una organización vocal capaz de mantener al sonido en su sitio, de cantar a flor de labio, de emitir con naturalidad, de portar y, fundamentalmente, de ligar. He aquí uno de los grandes problemas en una voz como la de Del Mónaco: la dificultad para el «legato», una de las piedras angulares del arte de bien cantar. Del Mónaco estaba incapacitado, por ello, para otorgar toda su plenitud y dimensión a muchos de los momentos claves de los personajes que interpretaba —aun dentro de su estricto repertorio «spinto-dramático»: existían momentos líricos, frases en las que había que expresar una intensidad expresiva sólo lograda a través de una cuidada matización dinámica y a base de servir indicaciones muy claras de las partituras que no alcanzaba a reproducir fielmente.

Es el caso de su «Otello», personaje al que confería una fiereza, una dimensión dramática fenomenal, una agresividad extraordinaria, pero al que no podía otorgar ese lirismo de fondo, ese patetismo que están implícitos en el personaje y que Verdi dejó claramente anotado en la partitura. Por eso el canto del tenor florentino resultaba ser en muchas ocasiones excesivamente estentóreo, altisonante y forzosamente declamatorio, aun cuando ello pudiera venir bien a determinados instantes del propio **Otello**, como el «Essultate» o a la gran escena del Tercer acto; aun cuando, efectivamente, le sirvieran para dar una impresionante visión de «Canio» o para servir algunas de las partes más heroicas de **Sansón** y **Dalila**.

Desde un punto de vista musical no puede decirse que Del Mónaco no poseyera virtudes; incluso puede hablarse de una cierta corrección en sus interpretaciones (casi siempre cuadradas). Y podemos verlo, por ejemplo, en algunos de sus registros del aria de «Don Alvaro» de **La fuerza del destino**, en donde llega a delinear con buen estilo la frase «O tu che in seno agli angeli». Otro ejemplo, en el que la intensidad dramática es casi desbordante, pero dentro de una corrección expositiva resaltable, es el aria de **La juive**, de Halévy, «Rachel, quand du seigneur (aunque, por supuesto, quedara muy lejos de lo conseguido por Caruso).

En definitiva, el canto de Del Mónaco, con los problemas y limitaciones apuntados, con las virtudes referidas, era en general, y a pesar de sus arranques próximos a lo verista, más bien monótono y pesante, falto de sutileza, de flexibilidad y, por tanto, sin llegar a tocar fondo por lo común en los personajes a interpretar, que quedaban siempre excesivamente monolíticos, cortados de una sola pieza. Buen acuerdo, en cualquier caso, el suyo el de dedicarse preferentemente —tras algunos problemas incluso reflejados en público, como su famoso contratiempo en el Liceo de Barcelona, al principio de su carrera, con **Gioconda**— al repertorio italiano, con breves escapadas al francés, de corte heroico, en el que indudablemente su magnífico instrumento podía brillar y expandirse como una auténtica fuerza de la naturaleza que impresionaba por su vigor, consistencia y apabullante presencia. Un verdadero torrente, no siempre, y esto es lo lastimoso, encauzado musical y estilísticamente.

En España se han publicado casi todas las grabaciones de integrales operísticas de Del Mónaco, casi todas por el sello Decca y hoy en su mayoría descatalogadas. Desde luego, es imprescindible hacerse con uno de sus dos **Otellos**, bien el de 1954 con Erede, bien el de 1960 con Karajan. Alguno de sus dos **Payasos** (Erede, Molinari, Pradelli), su **Aida** (Erede), su **Andrea Chénier** (Molinari-Pradelli) o **Turandot** (Erede). No deja de tener tampoco interés, **Tosca** (Molinari-Pradelli). Es una pena, desde luego, pues la mayoría de sus integrales están dirigidas por el mediocre Erede. En todas estas grabaciones y en algunas otras encontramos bien reflejados las virtudes y los defectos. Las contradicciones de una voz que ya ha pasado a la historia.

Madrid

IX FESTIVAL HISPANO MEXICANO DE MUSICA CONTEMPORANEA

Las primeras sesiones del IX Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, que organizan Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro y que este año tiene lugar en Madrid, han constituido un gran éxito. El concierto inaugural, en el Teatro Real y con el grupo Koan dirigido por José Ramón Encinar, que tuvo una buena actuación, presentó **Aunque es de noche**, de Pablo Riviere; **Octeto**, de Ramón Barce; **Piezas para la tarde**, de Manuel Seco; **Juego a cinco**, de Manuel J. de Elías; **Aspectos**, de Francisco Núñez y **Doble cuarteto**, de Hector Quintanar. Las obras de Riviere y de Seco tienen algunos puntos de contacto, especialmente en cuanto se refiere a la búsqueda de una sonoridad de lejana raíz impresionista. En Elías hay una alusión a elementos populares. En Núñez predominan los factores formales, y en Quintanar los expresivos.

En la Escuela Superior de Canto escuchamos al guitarrista cubano Flores Chaviano, en obras de Rafael Díaz, Gerardo Tamez, José María García Laborda, Ernesto García de León, Víctor Manuel Medeles y Francisco Estevez. Chaviano posee una técnica excepcionalmente refinada, y además interpreta la música actual —tan revolucionaria en el terreno guitarrístico— con hondura y convicción. Hay que destacar su trabajo en obra tan difícil de ejecución y de audición como **Uana-Anau**, del siempre sorprendente Francisco Estevez.

El ciclo de conferencias-coloquio sobre **Música y Política**, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, se vió muy concurrido. Hablaron en días sucesivos Ramón Barce, Hugo Gutiérrez Vega y Emilio Casares, respectivamente sobre **Dirigismo y liberalismo**, **Música y política en México** y **La restauración musical de la República y su proyecto para una organización de la música española**. Pero, sin duda, el punto culminante de estos primeros programas lo constituyeron los dos recitales de la coreógrafa y bailarina Pilar L. Urreta (el segundo con la colaboración de las bailarinas Estrella González, Fuensanta Gutiérrez y Ana Mendiola en una de las obras), en la Escuela Superior de Canto. Sus coreografías utilizan música de Roig-Francolí, Alfredo Aracil, Silvestre Revueltas y Angel Oliver. Pilar L. Urreta actúa sola, sin escenografía alguna, salvo un discreto juego de luces. No hay nada que distraiga la atención de su propio trabajo corporal (incluso algunas



Pilar L. Urreta en su creación de «Reatablo», de Aracil.

coreografías se hacen sin música; en silencio). La técnica de ballet de Pilar es inteligentemente moderna: quiero decir que nunca sustituye gratuitamente la eurtimia por el gesto, ni abusa nunca del simbolismo en detrimento de la expresión corporal. Posee un exquisito sentido de la dinámica: la gradúa sin estatismo ni frenesí, sino con una articulación rítmica en la que predomina un «tempo» moderado que no deja momentos muertos. Sin duda, para los jóvenes compositores cuyas músicas aparecieron en escena, encarnadas en un cuerpo sutil, resultó una deslumbrante sorpresa contemplar una coreografía y una danza que parecían fluir naturalmente de los sonidos. Es una lástima que en Madrid no haya algún grupo de ballet que se interese por la música actual: evidentemente los compositores jóvenes encontrarían un campo muy interesante. Quizá el ideal sería poder tener a Pilar con nosotros una temporada. Creo que, aparte de su gran éxito, nos ha dejado a todos deseosos de estudiar su trabajo más a fondo y de colaborar con ella. Viéndola actuar, puede llegar a pensarse que uno de los más fértiles caminos para la música de hoy es precisamente la danza.—RAMON BARCE.

RECITAL DE LLUIS CLARET

Un teatro no habitual —el Español de Madrid— fue el marco elegido por Lluís Claret para ofrecernos un recital cuyo programa tampoco es frecuente encontrar en las salas de concierto: las **Suites números 1 y 3** de Bach y la **Sonata Op. 8** de Kodály, obras todas ellas escritas para violoncello solo.

El joven cellista andorrano —asiduo cultivador de la música de cámara— enfoca la interpretación de las **Suites** bachianas desde una perspectiva esencialmente intimista, sóbria, que no fría. Técnicamente, utiliza algunos recursos historicistas, como coger el arco más arriba de lo usual o tocar muy alejado del puente, produciendo así un sonido supuestamente más parecido al de los cellos de la época de composición de las obras. Siendo esto discutible (el sonido es algo desvaído, especialmente en la zona grave), no cabe duda que, dentro de la peculiar concepción de Claret, los resultados son realmente óptimos. Este concibe las **Suites** como piezas íntimas, y si el sonido es algo pequeño o la interpretación dema-



Lluís Claret.

Conozca por qué las demás cassettes deben intentar asemejarse a



BASF

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



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. _____



BASF

lo más cerca del sonido perfecto!

siado sobria, parece evidente que es Claret el que busca conscientemente estos resultados, que en ningún momento restan profundidad a sus versiones.

La **Sonata** de Kodály, compuesta en 1915, pasa por ser la obra más difícil compuesta para violoncello. Vuelve aquí Claret a coger el arco y a tocar en los lugares habituales. A pesar de ello, el sonido sigue siendo algo pequeño, hecho quizás debido también en parte al instrumento. El llamado «sucesor de Casals» demuestra aquí su extraordinaria musicalidad y completísima técnica (la afinación es perfecta), cuya única laguna se encuentra quizás en la ya referida pequeñez del sonido. Al igual que ocurría en las **Suites** de Bach, Claret diferencia muy bien los distintos movimientos, entre los que destaca el larguísimo tercero, plagada de exigencias virtuosísticas (armónicos, «sul ponticello», pizzicato de mano izquierda, constante polifonía, etc.) y que conoció —al igual que toda la difícilísima obra— una excelente interpretación por parte de aquél.

La propina, ¡cómo no!, el **Cant dels olcells**, que fue tocado por el joven instrumentista de modo admirable; nuevamente nos encontramos frente a una versión sobria, íntima (lo que la diferencia de la más pasional de Casals), en la que Claret hizo gala de una profundidad musical poco frecuente en un intérprete de su edad.

El público, mayoritariamente joven, no era muy numeroso; es una lástima que unas obras como las **Suites** de Bach despierten todavía tan escaso interés entre los aficionados, que parecen apegados a la rutina del Real y del sinfonismo decimonónico. Esperemos que algún día también la música de cámara empiece a interesar seriamente a nuestros melómanos.—**LUIS CARLOS GAGO.**

PRESENTACION EN ESPAÑA BUNDESJUGENDORCHESTER

En el mes de octubre ha actuado en nuestro país la Orquesta Juvenil de la República Federal Alemana. Fundada en 1969, ya al año siguiente obtuvo el primer puesto en el concurso «Herbert von Karajan». Está formada por cerca de cien miembros entre los 13 y los 20 años, edad tope para poder permanecer en la orquesta, y que proceden de alrededor de 80 ciudades alemanas, habiendo ganado muchos de ellos algún premio en el concurso «Jugend musiziert» («La juventud hace música»).

Al terminar su bachillerato podrán ingresar en las Escuelas Superiores de Música, alcanzando el título universitario una vez acabada la carrera musical, por lo que la experiencia orquestal puede resultar muy beneficiosa para ellos. Su reunión para tocar es poco menos que esporádica, puesto que tiene lugar en períodos de vacaciones escolares. Ellos mismos se costean, en parte, el viaje y eligen a sus directores invitados —en esta ocasión, junto al titular, Volker Wangenheim, ha actuado Cristóbal Halffter—, y en su estatuto está establecido un turno rotativo para poder ser todos ellos solistas de su grupo instrumental.

Por todo esto, si en un principio pudiera haber ciertas reservas en cuanto a una agrupación de este tipo, los aspectos citados demuestran una organización



Volker Wangenheim, director titular.

seria y que, en el concierto, daría prueba de su eficacia. Ofrecieron un programa, si bien espectacular, también muy difícil, por lo que significa de comparación con otros conjuntos famosos: el poema sinfónico **Don Juan**, de Strauss, y la **Quinta sinfonía** de Shostakovich, dirigidos por Wangenheim —que denotó su enorme trabajo de preparación de la orquesta, pero también un modo de dirigir bastante rígido e inexpresivo—, y nada menos que las **Elegías a la muerte de tres poetas españoles**, de Halffter, dirigidos muy convincentemente por él mismo, consiguiéndose un magnífico equilibrio entre la letra y el espíritu de la obra, verdadera prueba de fuego para cualquier conjunto —y tocada con un entusiasmo poco frecuente en obras contemporáneas—. Esta orquesta es reflejo de una tradición y de una educación musical que se efectúa desde la misma escuela, produciéndose como algo innato y consustancial a la vida alemana, y demostrando la total efectividad de la formación musical de este país, más preocupado por la familiarización con un mundo tan especial como es el de hacer música que por otros motivos, como los de otros países, y cuyo resultado es una gran cantidad de instrumentistas sin un puesto donde poder practicar sus conocimientos. Y todo ello fue ofrecido sin ningún afán de superioridad.

Como remate, hay que decir que esta orquesta pudo ser escuchada no sólo en las habituales Barcelona y Madrid, sino también en Liria, Murcia, Burgos y Vitoria.—**RAFAEL BANUS IRUSTA.**



Todos los músicos de la Orquesta son menores de veinte años.

Crítica discográfica

J.S. BACH: Sonatas Trío, BWV 1038, 1039, 1079. James Galway, flauta. Kyung-Wha Chung, violín. Philip Moll, clave. Moray Welsh, violoncelo. RCA, RL-25280.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Interesantísimo programa el de este disco, por recoger dos obras muy poco frecuentes (**BWV 1039 y 1038**). La Sonata trío es una composición típica del Barroco, que consta de tres líneas melódicas independientes, correspondiendo la más grave al bajo continuo, interpretado normalmente por un instrumento de tecla, que completa el bajo, y un violoncelo o viola da gamba, que lo refuerza. En cuanto a los instrumentos que interpretan las otras dos partes, salvo que el autor lo especificase concretamente (y muchas veces, pese a ello), la elasticidad en cuanto a instrumentación era total en la época barroca y lo mismo podían ser dos violines, que dos flautas, o violín y flauta, como combinaciones más frecuentes.

De las tres obras de J.S. Bach presentadas en este disco, la **Sonata en Sol, BWV 1039**, existe en tres versiones: viola da gamba y cémbalo concertado, dos flautas traveseras y bajo continuo, y flauta travesera y cémbalo concertado. (Aquí se interpreta con flauta travesera y violín). Mientras que las otras dos **Sonatas** están compuestas directamente para flauta travesera y violín (por supuesto, con bajo continuo). La **Sonata en Do menor, BWV 1079**, forma parte de la **Ofrenda Musical**.

Son obras bellísimas, de perfecta construcción, y, como decía antes, muy poco frecuentes, salvo la perteneciente a la **Ofrenda Musical**.

Lo malo es que tan hermoso programa no se beneficia de una interpretación de paralela categoría. Se trata de magníficos instrumentistas, especialmente Galway y la Chung, pero cuyo repertorio más adecuado no parece el barroco, ya que por fraseo, articulación etc., están bastante fuera de estilo. Invito al lector ávido de experiencias a comparar este disco con uno muy semejante en su programa, que apareció hace unos meses interpretado por el Conjunto Musica Antiqua de Colonia (Archiv). Creo que es la mejor demostración práctica para apreciar las diferencias entre una interpretación genuinamente barroca y otra que no lo es.

La grabación es discreta, y la presentación bastante poco afortunada, con una portada que me atrevo a calificar de *hortera* en grado sumo.

Por cierto, el instrumento que utiliza Phillip Moll es un cémbalo como una casa, y no un clavicordio. Sería delicioso que, de una vez por todas, se tuviese en cuenta

la gran diferencia entre ambos instrumentos al realizar las carpetas de los discos... —P.C.C.

O. A. BERG: Lulu. (Versión íntegra, completada por Friedrich Cerha). Y. Minton, H. Schwarz, F. Mazura, K. Riegel, T. Blankenheim, R. Tear, H. Pampuch. Orquesta de la Opera de París. Director, Pierre Boulez. Deutsche Grammophon 2740 213, 4 discos. Oferta.

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

Lulu no fue terminada por Berg, que murió antes de llevar a cabo su proyecto. Hasta hoy se venía representando y grabando en sus dos primeros actos; ahora, por vez primera, aparece la **Lulu completa**, en sus tres actos, según la realización, magnífica por cierto, de Friedrich Cerha. En el lujoso libreto que acompaña a los discos tendrá el aficionado amplia información sobre las vicisitudes acaecidas hasta llegar al logro de esta ópera en su versión completa. Después de escuchar la presente grabación no parece muy arriesgado afirmar que **Lulu** es uno de los melodramas más importantes de este siglo. La truculencia del libreto, la larga serie de sucesos que lo pueblan, el expresionismo, ya feroz, ya lírico que lo atraviesa, el carácter eminentemente dramático, es decir teatral, que lo preside, la enorme dificultad de la interpretación —en especial del personaje central—, el juego erótico que está omnipresente —con la audacia que supone la introducción de elementos homosexuales—, su implacable fatalismo... son todos factores que contribuyen a hacer de esta ópera una obra apasionante, llena de contrastes, de una inusitada riqueza y de una capacidad de atracción excepcional. Es cierto que al ser **Lulu** un espectáculo fundamentalmente teatral, los discos solos no dan su medida verdadera, pero con un poco de imaginación y la ayuda del texto, puede uno adentrarse por este complejo laberinto tan lleno de sugerencias. El mundo de Freud y la angustia de la atormentada existencia de Berg pueden ser factores decisivos para la explicación de **Lulu**, pero más que por la detallada interpretación del universo encanallado en que se mueve, esta **Lulu** nos llega y nos conmueve por la atracción —rechazo que experimentamos ante la protagonista y los conflictos a que da lugar. Obra compleja, desagradable, cruel y, pese a todo, poética, no debe haber ningún verdadero aficionado a la ópera que pueda permanecer inmune a su oscura e inquietante belleza.

La interpretación es muy buena en líneas generales. Excelentes Boulez y la Orquesta de la Opera de París en obra muy adecuada a su estilo, con una gran claridad en la decisiva parte instrumental tanto más de admirar cuanto que el expresionismo es proclive al emborronda-

miento, y con la afortunada creación del ámbito obsesivo que recorre la ópera. Ni pasión ni frialdad: lucidez. La interpretación vocal se centra lógicamente en Teresa Stratas. La soprano canadiense no tiene una gran voz, pero es artista inteligente y creo que obtiene todo el partido posible dentro de unos medios algo limitados. Dos defectos a señalar: en las partes más agudas y más graves la emisión aparece forzada, con durezas arriba y afonías abajo, y personalmente echo de menos una mayor voluptuosidad en la expresión. Tal vez en el teatro, la Stratas, que es una sensible actriz, ponga otros recursos para crear la necesaria imagen de mujer fatal que es «Lulu»; aun así y teniendo en cuenta lo terrible del papel, su interpretación es más que aceptable. Todos los demás crean también personajes casi siempre, no sólo cantan. Acaso en algún momento se pudiesen pedir más matices; por ejemplo a Toni Blankenheim, que inicia su papel de «Schigolch» con voz resonante y lleno de salud cuando se trata de un viejo asmático. Pero el conjunto es adecuado a la acción y a la música, destacando entre los demás intérpretes Franz Mazura en un atormentado, cínico y, a la postre, débil «Dr. Schon». Supongo que este buen funcionamiento y la cohesión que domina la obra se deben, en buena parte, a la labor realizada durante las representaciones en la Opera de París en febrero de 1979, y de las que esta grabación directamente procede. El sonido es bueno, firme y claro, con sólo algún leve ruido de fondo, al parecer, todavía inevitable.

Como antes señalé, el libreto es de lujo, con espléndidas fotografías (esta vez sí hay que felicitar a D.G.) de la representación de París (dirigida por el polémico Chereau), interesantes artículos de Boulez, Cerha y Chereau sobre **Lulu** y, naturalmente, el propio libreto. El único defecto, y grave, es que de sus ochenta páginas ninguna está en castellano. Al precio, alto pese a la oferta, de este álbum bien podría exigirse una traducción a nuestra lengua. La ópera ocupa siete caras, mientras que la octava, de manera harto discutible, se dedica a la lectura por sus autores de los artículos antes mencionados. Esta grabación ha merecido, creo que con justicia, numerosos galardones de la crítica internacional.

En conjunto, pues, un álbum que por la obra, los intérpretes, y su importancia en el teatro musical del siglo XX debe figurar en toda buena discoteca. —M.C.

O. BERG: Wozzeck. Eberhard Waechter, Hermann Winkler, Horst Laubenthal, Heinz Zednik, Alexander Malta, Alfred Sramek, Franz Waechter, Walter Wendig, Anja Silja, Gertrude Jahn, Michael Pabst. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Direc-

tor, Christoph von Dohnányi. Decca 67 99 082. 2 discos. Digital. Oferta

Interpretación: ■■■■■
 Sonido: ■■■■■

Georg Büchner nació en 1813 y murió, a los 24 años, en 1837. Aunque se suele recordar con frecuencia, creo necesario insistir en que **Wozzeck** —la pieza teatral— fue escrita en el primer cuarto del siglo pasado. Resulta sorprendente, increíble, la visión teatral de futuro que anima este texto. ¿Acaso no es un precedente —nada más y nada menos— del teatro didáctico de Bertolt Brecht? ¿Es que, casi cien años antes de que Brecht lo utilizara, no está ya presente en ella el famoso *efecto V* de distanciamiento dramático hacia el público? (véase por ejemplo, la escena final de la obra). Y no digamos la visión política: escrita por la misma pluma de la que salió el primer manifiesto socialista alemán, ¿qué duda cabe, esta pieza trasciende el pensamiento político-social de su época para inscribirse de lleno al del momento en que Berg escribe la música que la convertirá en ópera. Y aun al de nuestros días, pues sus singulares personajes siguen constituyendo para nosotros una verdadera galería de arquetipos de marginación producto de los modelos de sociedad, *neo lo que se quiera*, actuales: un perturbado que se jacta de serlo porque el orden superior establecido se lo permite (Capitán); un fabricante de enfermos —a ser posible, mentales— que justifiquen su propia profesión (Doctor);



Anja Silja.

una mujer, que harta de malgastar su belleza en una maternidad que acepta con gusto pero que no puede asumir de forma burguesa, decide echarse sin condiciones a la arena del amor (Marie); un cretino soldadito que confunde continuamente el sexo con la procreación (Tambor Mayor), etc. etc., sin olvidar, claro, al único personaje que de verdad acepta sus desgracias: Wozzeck, un pobre diablo lleno de honestidad que se deja alucinar por la naturaleza, un poco a mitad de camino entre la clarividencia y la debilidad mental.

Berg, que sólo utiliza quince de los veinticinco cuadros (veintisiete, según otros) que componen la obra original,

escribe para la ópera una música extraordinariamente teatral —parte de la orquesta debe estar encima del escenario— cuya división en formas musicales diferentes para cada una de las quince escenas le permite crear una enorme y emocionante progresión en la tensión del discurso. El resultado total es absolutamente implacable y demoledor.

La versión que ahora nos presenta Decca, aunque no redonda, es de una gran altura. Dirigida por Christoph von Dohnányi de forma impactante, tremendamente directa, no mantiene la misma regularidad en lo que al capítulo de las voces se refiere. Anja Silja está perfecta desde el punto de vista expresivo y mucho mejor de lo esperado en el aspecto puramente vocal. Estupendos, interpretativa y vocalmente, Heinz Zednik y Alexander Malta en sus respectivos papeles de Capitán y Doctor. Magníficos de voz y de recursos dramáticos Hermann Winkler y Horst Laubenthal (Tambor Mayor y Andrés, respectivamente). Extraordinario Walter Wendig en su brevísimo papel de El Loco. Y el resto, en general, muy bien. ¿Y «Wozzeck»? Pues aquí está el punto negro de la versión: Eberhard Waechter, dicho lisa y llanamente, ya no está en edad de cantar este papel. Cierto es que en algunas escenas —tercera del primer acto o tercera del segundo— lo *dice* muy bien, pero no dejan de ser excepciones dentro de un trabajo desafortunado, debido a la limitación de medios vocales.

La grabación es extraordinaria en todos los sentidos y en lo que se refiere a



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».

la presentación del álbum hay que lamentar el hecho de que texto y comentarios no estén traducidos al castellano. ¿Es que el oyente —comprador, no se olvide— está obligado a entender el alemán, incluido el dialecto de Hesse? ¿O acaso Decca no puede dedicar unos euros a esos menesteres? Por lo que veo en los álbumes que he comprado en la oferta de ópera de este otoño, lanzada conjuntamente por Philips, D.G. y Decca, la no traducción de los libretos es ya norma en las novedades. Esta decisión viene acompañada por una nueva subida de precios de los discos. Bien, si en otras ocasiones he alabado la política de estas firmas, ahora no tengo más remedio que denunciar públicamente lo que considero un abuso y reprobar a los encargados de programación de las mismas ante una decisión que, a mi juicio, es lamentable e intolerable.—P.G.M.

mo sonido, destacando perfectamente esa honda expresividad antes mencionada. Igualmente hay que decir que su espléndida técnica salva fácilmente las dificultades planteadas por los segundos tiempos. Y pese a ciertas libertades rítmicas, hay que decir que la labor de Colom es digna de todo elogio, manejando a la perfección los distintos planos sonoros.

La grabación es aceptable. Podría pedirse más nitidez en el sonido del instrumento, aparte de que en algunos momentos se escuchan ruidos de fondo profundamente molestos (aunque, quizás, pueda ser defecto únicamente del ejemplar escuchado para el presente comentario).

Hay que felicitar a Etnos por esa magnífica labor que permite acceder al aficionado y al profesional a una serie de páginas y autores españoles injustamente desconocidos en todo o en parte hasta la fecha, y esperar que dicha labor tenga una larga continuidad.—P.C.C.



Josep Colom.

BLASCO DE NEBRA: Las Seis Sonatas. Josep Colom, piano. Etnos, 02-C-XIV.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Continuando la labor de difusión de la música española poco o nada conocida, presenta el sello Etnos una grabación de algo tan importante como poco frecuentado hasta el momento en los programas de conciertos y en los registros discográficos: la integral de las **Sonatas para clave o piano**, del sevillano Manuel Blasco de Nebra, compositor del siglo XVIII. Pese al ostracismo al cual ha sido relegado hasta hace poco, dicho autor es uno de los principales compositores para tecla de toda la música española.

Las seis sonatas tienen una estructura idéntica: constan de dos tiempos, lento el primero y rápido el segundo. Igualmente podríamos decir que los primeros movimientos se caracterizan por una gran expresividad, no exenta de una cierta melancolía; melancolía que también está presente en los segundos movimientos, donde la cuestión rítmica juega un importante papel. Vale la pena insistir en que se trata de una de las páginas más importantes en la historia del teclado hispano.

La interpretación corre a cargo de Josep Colom, uno de los más destacados pianistas españoles del momento. Colom hace gala en todo momento de un bellísi-

GLUCK: Don Juan (ballet). English Baroque Soloists. Director, John Eliot Gardiner. Hispavox, 90 676.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Es verdaderamente sorprendente que una obra de la trascendencia de este ballet esté tan olvidada para el disco. Increíble que una pieza como ésta tenga que ser incluida en una serie discográfica denominada Música infrecuente. Gluck, no sólo fue el renovador de la ópera desintoxicando de polvo y paja la rígida estructura de la ópera-ballet francesa; también fue el primero que entendió seriamente la función del drama en danza. O sea, para que el espectáculo sea válido —pensaba— no es necesario que la coreografía prime sobre la música: con música de calidad, también se puede hacer ballet de calidad. Así se entendió a partir de Gluck y no precisamente fueron sólo los compositores de segunda fila los que siguieron el ejemplo; véase si no un ballet de un tal Mozart llamado **Les Petits Riens**, escrito diecisiete años después: prácticamente es un calco del que ahora se comenta (naturalmente, exceptuando los dos o tres números más dramáticos de éste).

En lo que se refiere a la versión, entiendo que está bien realizada, pero a

MUSICA

MUSICA



Fassbender • 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)

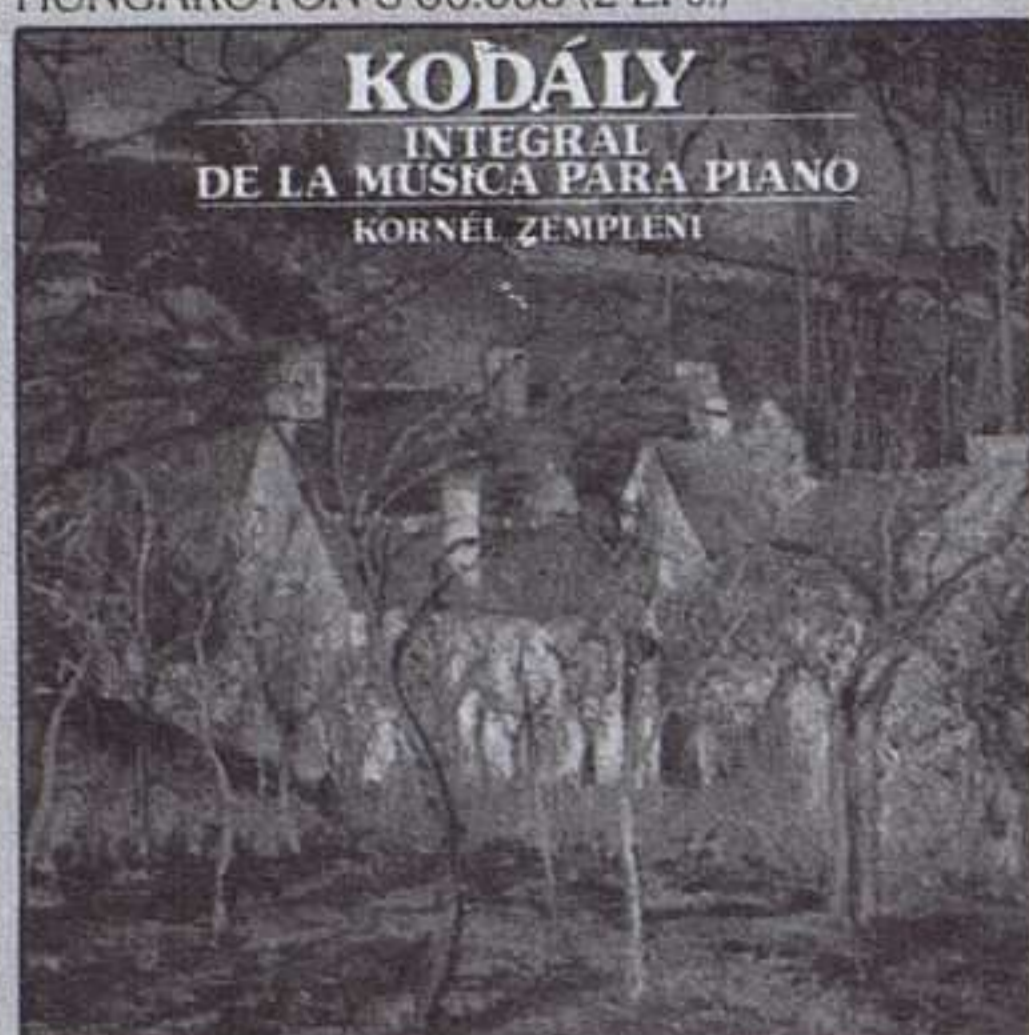


OFERTA ESPECIAL MUSICA CLASICA

OTOÑO 1982

Hasta el 31 de Enero de 1983

HUNGAROTON S 66.063 (2 LPs.)



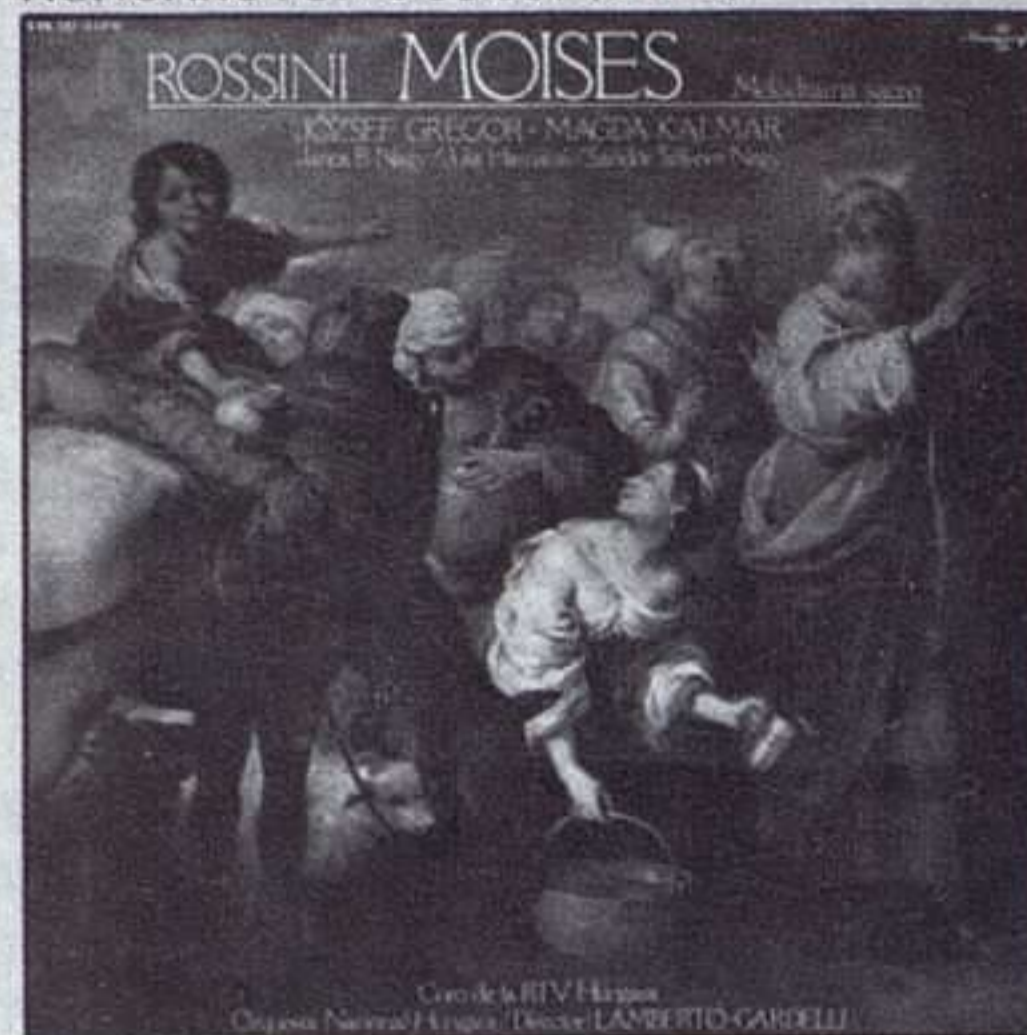
PRECIO OFERTA: 1.120 Ptas.
Versión única

HUNGAROTON S 66.356 (3 LPs.)



PRECIO OFERTA: 1.680 Ptas.

HUNGAROTON S 66.357 (3 LPs.)



PRECIO OFERTA: 1.680 Ptas.
Versión única

VANGUARD S 66.064 (2 LPs.)



PRECIO OFERTA: 1.120 Ptas.

VANGUARD S 66.065 (2 LPs.)



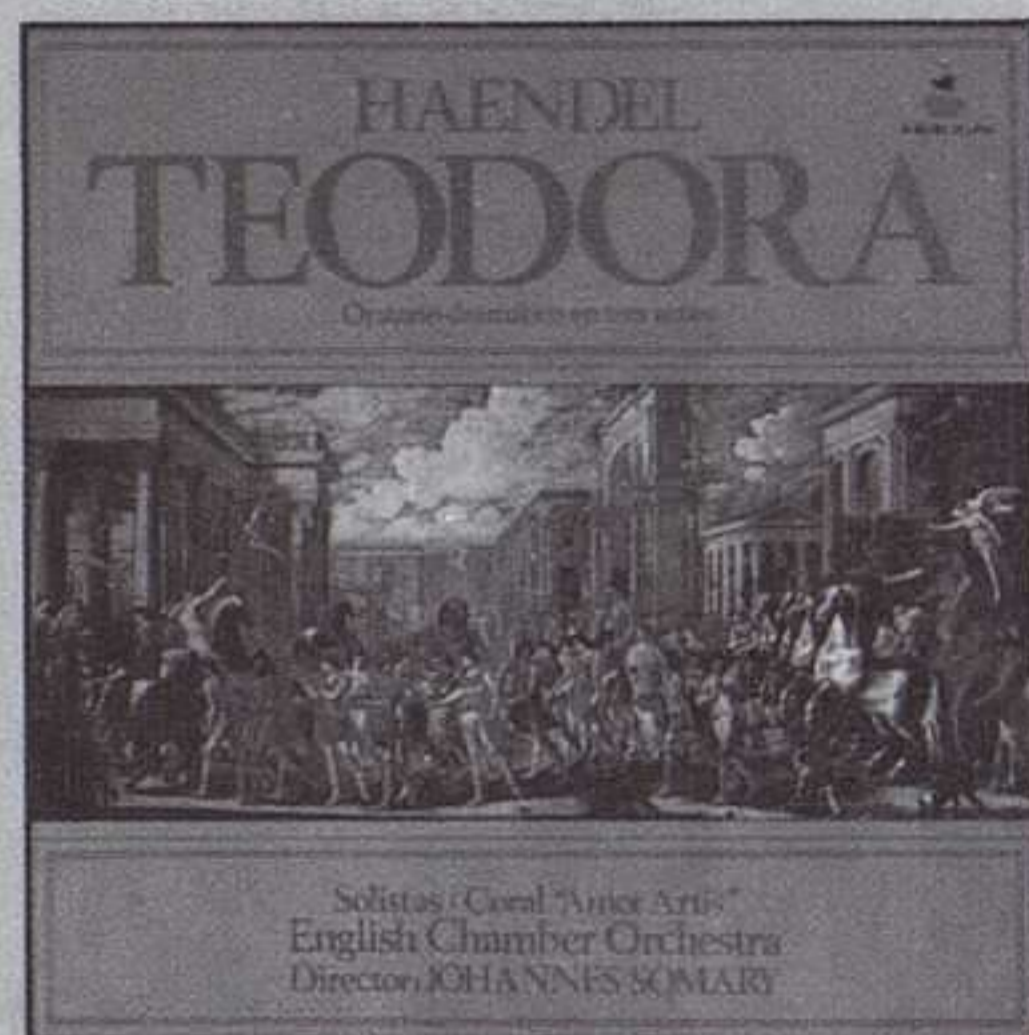
PRECIO OFERTA: 1.120 Ptas.

VANGUARD S 66.010 (2 LPs.)



PRECIO OFERTA: 1.120 Ptas.

VANGUARD S 66.361 (3 LPs.)



PRECIO OFERTA: 1.680 Ptas.
Versión única

VANGUARD S 66.066 (2 LPs.)



PRECIO OFERTA: 1.120 Ptas.

VANGUARD S 66.407 (4 LPs.)



PRECIO OFERTA: 2.240 Ptas.

ARION S 66.359 (3 LPs.)



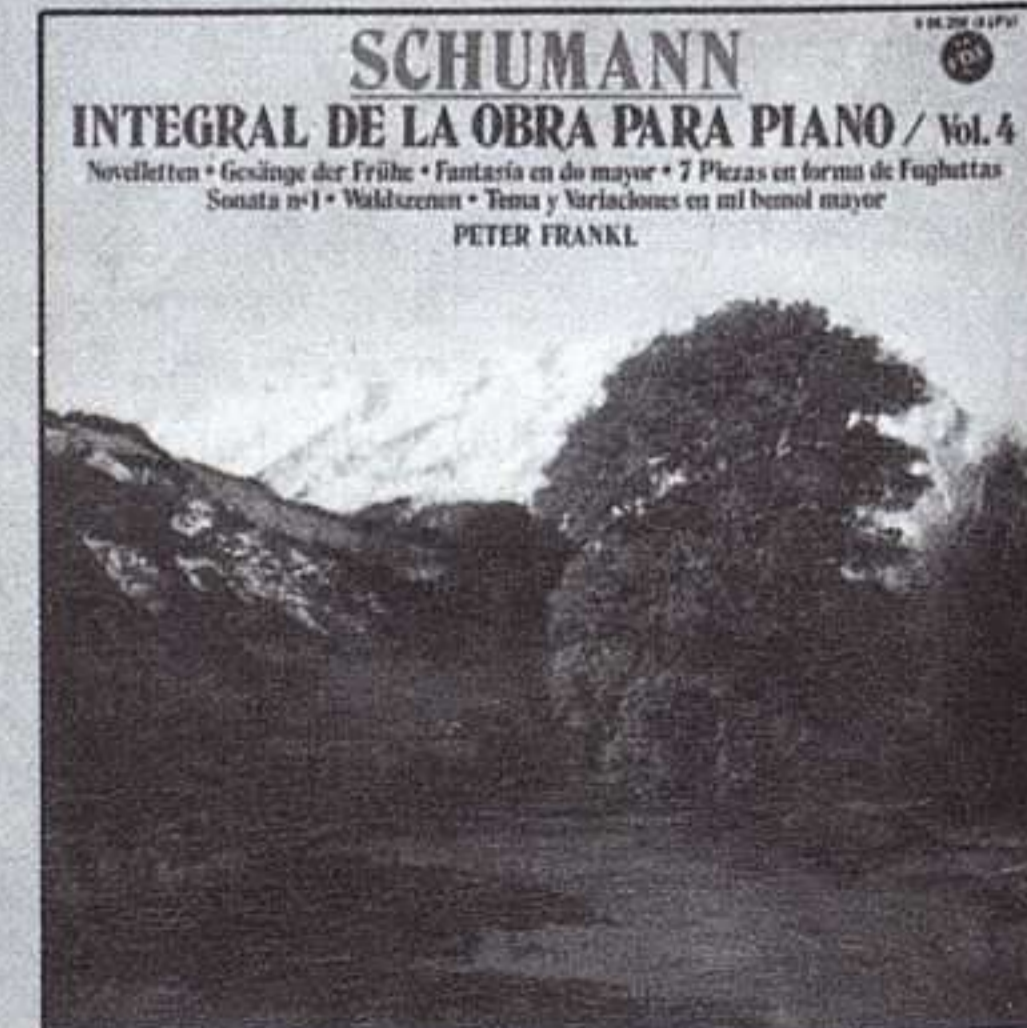
PRECIO OFERTA: 1.680 Ptas.

ARION S 66.360 (3 LPs.)



PRECIO OFERTA: 1.680 Ptas.
Versión única

VOX S 66.358 (3 LPs.)



PRECIO OFERTA: 1.680 Ptas.

mi, personalmente, no me dice nada. La carpeta del disco reza aquello de *instrumentos originales*. No pienso polemizar de nuevo en relación a este asunto. Simplemente decir que ya sabemos que hay unos que piensan que la música barroca —e incluso la de otras épocas más recientes— hecha así es *siempre* sublime, casi sin distinciones, y otros, como yo, que opinan que eso de los instrumentos originales, las más de las veces, no es más que una justificación para llenar las necesidades de mercado intelectual de snobistas, modernos y demás especímenes musicales ávidos de descubrimientos para poder gritar el primero, *yo lo vi primero*.

La grabación es excelente, pero el prensado español, una vez más, se encarga de disimularlo — P.G.M.

MOZART: Música completa para dos pianistas (dos pianos, y piano a cuatro manos). Cristoph Eschenbach, Justus Frantz, pianistas Deutsche Grammophon 2740258, 3 discos. Oferta.

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

Con la integral de la obra para piano a cuatro manos de Mozart, se cubre una de las lagunas que existía en el mundo discográfico español. Integral que, sin embargo, no es tal si se considera que no incluye el **Larghetto y allegro en Mi bemol mayor**, que no figura en el registro Köchel, y que hasta hace poco era de dudosa paternidad, hasta que la casa Breitkopf publicó la partitura, dándola como legitimada bajo el nombre de Mozart; por tanto, es comprensible que no se haya incluido en esta grabación.

El conjunto de obras que se nos presenta en esta edición, es lo suficientemente interesante para figurar en una buena discoteca. Por lo pronto, nos presenta un pequeño esquema muy claro de lo que fue la evolución del piano mozartiano, tanto en la forma como en su sentido estético de las ideas.

Esta evolución va desde la **K 19** hasta la **K 608**, desde el estilo pianístico casi de entretenimiento, con formas que nos recuerdan a Scarlatti y al primer Haydn, pasando por las de la época cen-

tral de la **K 381** y **358**, que nos ofrecen resonancias heroicas de sus oberturas operísticas y divertimentos, hasta la **K 497**, que supone la culminación de la forma pianística de la sonata en Mozart. Culminación que se da también en la **K 521** pero con una idea estética no tan elevada, por lo que en esta edición se ha realizado la disposición de las obras de manera muy inteligente, colocando la **K 497** detrás de la **521**, aunque ésta sea posterior en su época de origen.

En la **K 497**, además de la plenitud de la forma sonata como la concibe Mozart, se cumple aquella característica que hace observar Furtwängler en sus conversaciones con Abendroth, y que según él mismo, sólo se produce una vez en la historia de la música con Mozart y ya nunca más volverá a repetirse: se trata del equilibrio entre el decurso y el desenlace musical en el desarrollo de la obra. Desenlace musical que aparece aquí como una sorpresa constante, pero que se presenta casi siempre con un contraste entre el mundo de la serenidad y la armonía que predomina en casi toda la obra y ese relámpago que, por un instante, alumbraba un mundo interior lleno de amargura, dejándonos sobrecogidos, y que presagia ya el desgarramiento romántico: en algunos pasajes de la **K 497** se prefigura el scherzo de la **Novena** de Beethoven, no en vano está compuesta esta **Sonata** en un período que media entre los **Cuartetos** dedicados a Haydn y la **Sinfonía «Praga»**. Por otro lado, formalmente, algunos elementos de la misma nos recuerdan ya las sonatas de Beethoven pero, un dato muy curioso: no las de la primera época, ni la central, sino las de la última.

En cuanto a la interpretación ¿qué decir? Estamos ante una versión modélica y pasarán años hasta que pueda ser superada. Pocas veces se ha logrado una armonía y compenetración tan perfecta como la que se da entre Eschen-

bach y Frantz. Compenetración que se combina con una pulsación tan cristalina, transparente y ligera que si existe una pulsación que pudiéramos llamar mozartiana, es la que poseen estos dos grandes intérpretes. El nivel de interpretación se mantiene, además, magnífico en todas las obras, echando el resto cuando hay que poner todo el apasionamiento y energía que requieren obras como la **K 497**, verdadera joya de este álbum — J.L.B.M.

ORDOÑEZ: Sinfonías en Si Bemol Mayor, Do Mayor y Re Mayor. Nova Schola Pragensis. Director, Abilio Blázquez. Etnos, 02-A-XVI.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

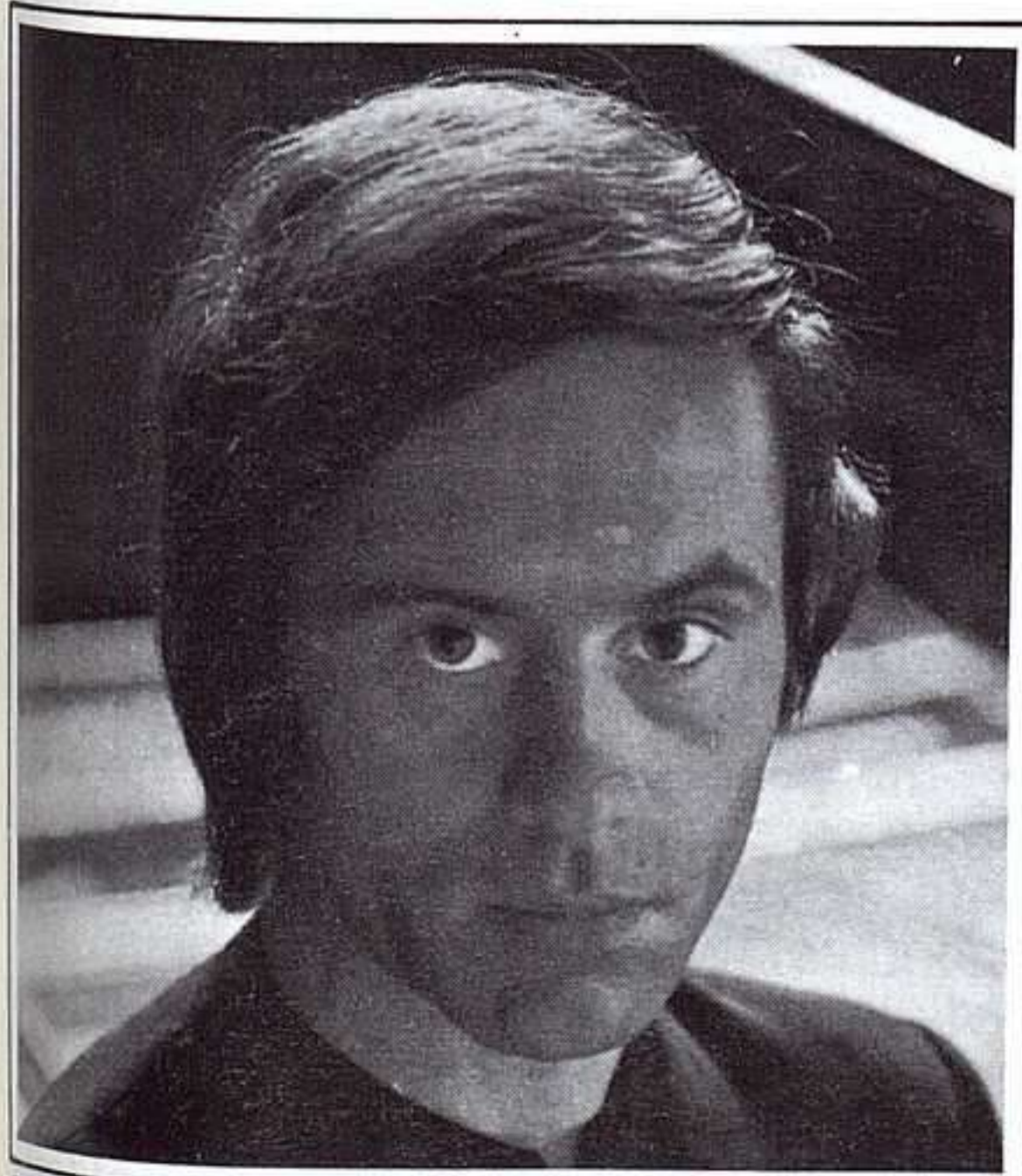
La colección Etnos continúa con su admirable labor de recuperación de olvidadas músicas españolas y su piasma en disco. En el caso que nos ocupa, sin embargo, la españoleidad de Carlos Ordóñez es bastante lejana. Es obvio que, además de su nacimiento vienés, la formación y la obra de este músico son claramente adscribibles al clasicismo austríaco. El tan hispánico nombre del compositor parece proceder de su línea materna; no faltando, por otra parte, quien afirme que el apellido se paseó largamente por Italia antes de llegar a Viena. Si ello fuera cierto, el carácter español de la producción de Ordóñez se vería aún más mermado.

Sea como fuere, recibamos con el interés que se merecen estas tres sinfonías del olvidado autor del clasicismo vienés. Su obra, ya que no genial, se nos aparece como uno de los pilares secundarios en torno a los cuales se construyeron los géneros de la sinfonía y el cuarteto de cuerda. De las tres sinfonías

RESPUESTA COMERCIAL

Autorización Núm. 2.320
B.O.C. Núm. 2.217 de 25-10-71

A franquear
en
destino



Christoph Eschenbach.



Revista Musical

RITMO

Apartado núm. 342 F.D.

MADRID

ahora grabadas —puestas a mano, partiendo de los manuscritos, por Angel Oliver— la en **Re mayor** resulta especialmente atractiva, por su mayor ambición formal y el aliento casi romántico que la anima.

Las interpretaciones de la Nova Schola Pragensis, que conduce Abilio Blázquez, pueden considerarse suficientemente válidas como primera aproximación a una música preterida.

Desde luego, la formación aún ha de madurar, tanto en lo técnico como en sus planteamientos del estilo clásico. Las versiones no están lo bastante estratificadas como para conseguir la claridad característica de este período. Cuerdas y vientos se manifiestan con tosquedad en demasiadas ocasiones. Pese a todo, como señalábamos al comienzo, el trabajo es meritorio.

La carpeta del disco contiene unas magníficas notas introductorias de Andrés Ruiz Tarazona.—E.M.M.

PROKOFIEV: Alexander Nevsky. Coro ruso de la República. Larissa Audeeva, contralto. Orquesta Sinfónica Estatal de la URSS. Director, Eugeni Svetlanov. Zafiro, ZL-390. Grabación original URSS. Melodía

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Eisenstein ha pasado a la historia del cine como uno de los más grandes realizadores de todos los tiempos. Son varias las razones que justifican esta afirmación, pero hay una que viene ahora muy a cuento recordar: su extraordinaria capacidad para unir cada instante conceptual de un guión cinematográfico con la imagen que debe darle vida en la pantalla. En este sentido, sería injusto —casi una obviedad— olvidar la decisiva aportación de Sergei Prokofiev

—con un exacto sentido de la conexión imagen-música —para la consecución de ese fin. Y así, **Alexander Nevsky** —la partitura para la película del mismo nombre— se inscribe en la historia de la música para cine como uno de los trabajos más importantes realizados al respecto.

El film **Alexander Nevsky** fue estrenado en 1939 y, al año siguiente, Prokofiev transformó la música del mismo en una cantata para poder ser ejecutada en las salas de conciertos: ésta es la que hoy aparece en las distintas grabaciones que se encuentran en los mercados discográficos. La versión que ahora se comenta se puede calificar de excelente, siendo su principal virtud la sinceridad con que está realizada. Se trata de un producto lleno de vida, muy nervioso —muy en la línea de la mejor tradición directorial rusa—, y dotado de una energía realmente irresistible. Coros, la contralto Larissa Audeeva, y orquesta, se sitúan en un muy considerable nivel en esta grabación. Tan sólo es reproachable, a veces, especialmente en los números lentos, una cierta falta de reflexividad y serenidad para conseguir con más acierto un efecto contrastante —tanto en el concepto como en el aspecto puramente sonoro— que, a mi juicio, es conveniente en la concepción global de esta obra.

El sonido de la toma es bueno; los planos sonoros están mucho mejor expuestos que en otras grabaciones de esta serie y si acaso se le puede hacer algún reproche, es un cierto punto de dureza en los timbres. El prensado, sin embargo, es bastante flojo, con un soplo considerable e innumerables y molestos ruidos de variada especie.

La versión de Abbado con Elena Obraztsova y la Orquesta y Coros de la Sinfónica de Londres, para DG —Premio RITMO 1981, en el apartado «Calidad Técnica» — sigue siendo primerísima referencia para esta obra.—P.G.M.

PUCCINI: Turandot. Ricciarelli, Domingo, Hendricks, Rajmondí. Coro de la Opera Estatal de Viena. Niños Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. von Karajan. DG, 2741 013. Digital. Oferta.

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

Al cabo de muchos años, nos llega la primera visión de Karajan sobre **Turandot**, de Puccini. Últimamente se había dedicado a regrabar óperas italianas, algunas de cuyas primeras versiones se habían mantenido como referencia durante décadas (**Aida, Otello, Falstaff, Tosca, Butterfly, Trovador...**) con resultados muy diversos. En las regrabaciones parece haber buscado una originalidad de enfoque un tanto rebuscada y sofisticada que ciertamente produce, a veces, momentos sorprendentemente interesantes, pero que globalmente resulta artificial.

Este es su primer acercamiento a la ópera póstuma de Puccini, y en vez de abordarla en forma espontánea y natural, lo efectúa también buscando nuevas sonoridades tanto en el aspecto orquestal como en el vocal. Los «tempi» elegidos son excesivamente lentos, lo que incluso se traduce, sorprendentemente por tratarse de quien se trata, en desajustes entre coro y orquesta. Los coros y concertantes finales de acto resultan interminables, aunque sean espectaculares los acordes finales del acto primero, en un «staccatto» muy marcado. Esta es otra de las características de la presente versión: el uso constante de acordes, en brusco staccatto, grabados con un sonido tremendamente atractivo. La lentitud de los «tempi» disminuye también la naturalidad de muchos momentos («Gli enigmi sono tre, la morte é una»). Hay, sin embargo, otros en donde el acierto es total, como, por ejemplo, la escena del encuentro entre padre e hijo, en donde por primera vez se escucha en piano el *Taci, chi' ursupó la tua corona...* tal y como lo sugiere el texto del momento.

En la interpretación femenina, encontramos la mayor debilidad de la versión. Karajan ha querido remozar el carácter de los personajes: **Turandot** es mucho más humana y **Liu** menos simple, de forma que ambas mujeres se aproximan en temperamento, algo bien diferente a la visión tradicional de la gélida y altiva princesa frente a la ingenua y simple esclava. Quizás la idea, ya desarrollada por la Sutherland en la grabación con Mehta y, en cierta forma, por la Caballé con Lombard, hubiese concluido con éxito de haber contado con otras voces, pero ni la Ricciarelli ni la Hendricks se hallan cómodas en sus papeles. La Ricciarelli aborda introspectivamente la escena de su aparición. Desde ese momento, se observa una clara diferencia en el sonido de las notas frente al resto de las sopranos que han interpretado el personaje. Pierden su incisividad tradicional, produciendo un efecto bastante molesto. Frente a esta falta de agresividad en el *In questa reggia*, hay momentos en los que derrocha autoridad y desafío: *Su straniero...* o *Per-*

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Precio de la Suscripción anual (11 números) 3.200 Ptas.

LOCALIDAD Y FECHA

Señor Administrador de RITMO:

Pueden proceder a cumplimentar a MI NUESTRO favor, por un año, y a partir del mes de la presente

ORDEN DE SUSCRIPCION

.....
NOMBRE O RAZON SOCIAL
.....
DIRECCION
.....
POBLACION DISTO POSTAL PROVINCIA

De su importe pueden cubrirse por tarjeta recibo reembolso, que será abonada al funcionario de Correos a su presentación.

Recortar por la línea de puntos y depositar en cualquier buzón de Correos, no precisa sello.



cuotete quei vili. Precisamente es este dúo el momento cumbre de la grabación, pues los defectos de la Ricciarelli son menos aparentes y Domingo se encuentra magnífico. En cualquier caso, el registro vocal de esta soprano es muy diferente al que Turandot demanda, y los enfoques buscados para tratar de obviarlos no pasan de ser un parche. Algo semejante, pero menos desacertado, ocurrió con la Sutherland, y quizás la única que sale con éxito de esta tentativa sea la Caballé, cuya voz tampoco se adecúa, pero que es capaz de brindar otros instantes absolutamente sublimes (E quella morte, no igualado por nadie).

Barbara Hendricks impregna a Liu de un carácter seductor, quizás incluso exagerado, pero el vibrato excesivo, la opacidad del timbre y la falta de dulzura no ayudan a componer un personaje redondo. Es una de las más flojas Liu de la discografía. Caballé, Freni, Tebaldi y Scotto son preferibles por amplio margen.

Los roles masculinos salen mejor parados. Raimondi presta distinción a Timur, y su reacción tras la muerte de Liu se halla soberbiamente expuesta. Domingo realiza un gran Calaf, con timbre bello y apasionado, aunque sus limitaciones para el Do sostenido quedan patentes en su primera fase al unísono con Turandot. Los comprimarios, artistas otras veces en roles principales, prestan calidad a sus concertantes.

La versión de referencia sigue siendo la de Molinari-Pradelli con Nilsson, Corelli y Scotto, dentro del enfoque tradicional y Caballé dentro del enfoque vulnerable en Turandot. Existe, además, una versión sensacionalmente cantada —Caballé, Carreras, Freni—, pero desgraciadamente destrozada por una nefasta toma de sonido.

De la presente publicación, lo mejor es su espectacular y clarísima grabación digital. —G.A.R.

ROSSINI: Mosé in Egitto. Ruggero Raimondi, Siegmund Nimsgern, June Anderson, Zehava Gal, Ernesto Palacio, Keith Lewis, Salvatore Fisichella, Sandra Browne. Ambrosian Opera Chorus. Philharmonia Orchestra. Director: Claudio Scimone. Philips, 679 6081. Digital. 3 discos.

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

He aquí otra importante ópera de Rossini sepultada durante muchos años. Como en el caso de otras recientemente exhumadas, **Tancredi** o **La gazza ladra** (en mi opinión, una de las mejores de su autor), se nos demuestra una vez más la arbitrariedad de los límites impuestos por el repertorio hoy establecido. Rossini se ha resumido para muchos aficionados y durante el último siglo, en «Largo al factotum». La recuperación de su obra, con unos mínimos y serios criterios históricos, es hoy apuesta segura. Quien sea rossiniano —entre muchas otras devociones— puede ya sentirse jubiloso y sin complejos. **Moisés** es ciertamente una obra capital entre las óperas serias

de Rossini. La presente grabación recoge la obra original en italiano de 1819 y no la versión francesa preparada para 1827 (**Moïse et Pharaon ou le passage de la mer rouge**) que es la habitualmente conocida en versión italiana (grabaciones de T. Serafin con N. Rossi Lemeni, en «Moisés», y de L. Gardelli con N. Ghiaurov). La obra original que aquí se ofrece resulta distinta y superior. Tiene mayor frescura, inmediatez e incluso su carácter de acción trágico-sacra aparece más puro. La versión francesa, como en el caso de otras obras de su autor (y convendría escuchar **Maometto II** antes que su transformación en **Le siège de Corinthe**, de 1826) amplifica movimientos corales, suprime arias y adornos, añade ballets y crea, en suma, una obra hinchada y pomposa. La gran «Introducción»



Ruggero Raimondi.

de la obra «Ah! chi ne aiuta?», con la posterior «Invocación» de «Moisés» fue transportada —debilidad de Rossini— al segundo acto. Aquí se restituye a su primitivo lugar. El comienzo de la obra resulta así sobrecogedor y nos sume, con sus sombrías tonalidades, en las tinieblas del pueblo egipcio. El bello motivo inicial lo sostiene Rossini hasta la «Invocación», y cuando «Moisés» abre con su vara las tinieblas a la luz, la modulación de Do menor a Do mayor es la misma que la del radiante final de la ópera cuando ha separado las aguas del mar Rojo. Estos dos puntos culminantes abren y cierran la obra dotándola de coherencia, y constituyen dos páginas geniales para la posterior evolución de la ópera seria romántica (apuntes presentes desde **Moisés** hasta **Guillermo Tell**). Entre ambos bastiones de la obra, la página central está constituida por el problemático amor entre «Osiride», hijo del faraón, y «Elcia», la israelita. Ello da mayor equilibrio a la obra —en la versión francesa se suprimen partes solistas— aunque ésta respire, ante todo, por sus pasajes concertados y corales.

La unidad dramática de la obra es superior a otras serias de Rossini, en las que jamás logra la redondez de sus óperas bufas o semiserias. En **Moisés**, encontramos una clara unidad de estilo, aún con sus aisladas caídas: el final del conjunto «Mi manca la voce» (Acto II) expresa un aire jubiloso inadecuado dramáticamente; el aria de «Moisés» «Tu di ceppi m'agravi la mano» combina cali-

dad y banalidad de forma irritante. Las páginas más inspiradas son de factura neoclásica, su patetismo es dulce y transparente, el contingente orquestal es reducido y diáfano. Es, en resumen, la música seria en la que se encuentra el espíritu de Rossini, cuyo equívoco extravagante fue subir a un carro que no le correspondía: la orquestación ruidosa de sus últimas obras, que ya detestó Berlioz, la grandiosidad meyerberiana, las densidades románticas posteriores... al que, sin embargo, proporcionó buenas alforjas. Es en aquel estilo más clásico en el que consigue páginas como el quinteto «Celeste man placata!», con el nítido acompañamiento del arpa y la trompa, y cuyos diseños melódicos recuerdan al hermoso dúo «Amor possente nume» de **Armida** (1817); el primer dúo entre «Osiride» y «Elcia»; el conjunto «All'idea di tanto eccesso» iniciado «a capella»; el duetto Osiride-Faraón, el aria de «Elcia» y la de «Amaltea» con el solo inicial que recuerda al solo de trompa de «Languir per una bella» de **L'italiana in Algeri**; el conmovedor dúo «Osiride»-«Elcia» «Mioben! giorni felici», una de las más bellas páginas de Rossini, con el magnífico momento «principessa avventurata» cuyo tono belliniano se percibe desde el acompañamiento inicial (semejante al de «Casta diva»); y, en fin, la famosa plegaria de «Moisés» «Dal tuo stellato soglio», de límpida melodía y sencillo acompañamiento, y que nos sitúa a la altura de la situación dramática con admirable economía de medios. Por cierto, que esta plegaria no figuraba en el estreno de la obra en 1818. Fue en la reposición napolitana de 1819 cuando Rossini la incluyó. Stendhal nos cuenta que la puesta en escena del milagro del mar Rojo era tan ridícula que despertaba invariablemente la risa de los espectadores hasta el final de la obra. En la reposición de la obra, Rossini recibió la visita del libretista, que le traía el texto de la plegaria escrita con la intención de distraer la atención del público en el pasaje de marras. Rossini, que departía con numerosos amigos desde su cama, tal como era costumbre en él, levantóse y escribió la música en diez minutos. Al día siguiente, la plegaria arrebató a los sorprendidos espectadores hasta la conclusión de la obra.

Si la plegaria de «Moisés» resume esa vía estilística propia de la naturaleza de Rossini, no por ello faltan los momentos fuertes y sombríos, tan raros en Rossini y que dotan de especial interés a esta obra. Recordemos la «Introducción» y el final, ya citados, y la «Invocación» con el acompañamiento grave de los metales, el aria del «Faraón», el dramático final del acto segundo, la melodía expuesta por la cuerda al final de la obra, tan plenamente romántica, e incluso los compases finales del primer acto, con el acompañamiento de trompetas, y que, curiosamente, evocan algún pasaje de la **Aida** verdiana. La figura majestuosa de «Moisés» impregna el carácter general de la obra que, aún con fisuras, logra transmitir un aire suavemente sublime. Claudio Scimone lo consigue, sin esquivar el romanticismo de algunas páginas, a partir de un lenguaje transparente, nítido e inequívocamente rossiniano. Sobre esto, no tengo la menor duda. Claudio Scimone se reveló como un raro y auténtico rossi-

niano en su reciente **L'italiana in Algeri**. y bastaría escucharlo en el breve final de esta obra para sentirlo tajantemente.

El elenco vocal es otra cosa, aunque dados los valores hoy disponibles habrá que considerarlo estimable. Correcta, la soprano June Anderson y los tres tenores, entre los que destaca E. Palacio, por estilo, si bien, de voz demasiado pequeña. Pletórico, S. Nimsger en el papel de «Faraón», pero duro en el fraseo y estilísticamente discutible. Ruggero Raimondi es un «Moisés» de buenas intenciones y estudiados acentos, pero al que no siempre acompaña la materia vocal. Su voz de bajo-barítono dista en muchos momentos de la voz redonda e imponente que exige el papel. El gran Nazareno de Angelis, en una inolvidable grabación, atacaba a media voz la plegaria, pero con color de bajo, y era capaz de esculpir poderosamente la «Invocación» incluyendo el terrible trino final. Hoy, con Ghiaurov en baja, Raimondi es quizá la mejor opción. Lo mejor que puede decirse de él y del resto de los intérpretes es que forman un conjunto compacto, digno y sin notables altibajos.—B.C.

ROSSINI: «EL SALON DE ROSSINI». Canciones a dos y cuatro voces. Le Lieder Quartett. Ana María Miranda, soprano; Anna Schaer, contralto; J.C. Orliac, tenor; Udo Reinemann, barítono; Christian Ivaldi, piano. Hispavox S, 60.789.

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

Las doce canciones aquí incluidas no recogen las de **Soirées Musicales**, editadas en 1835, y que ya comenté en estas páginas (Ars Nova, VST 6119). Se trata de una selección de piezas rossinianas, algunas de sus años activos como compositor, y otras de su última etapa parisina que, bajo el título *pecados de vejez*, reúne ciento cincuenta composiciones en trece volúmenes, catalogados por la Fundación Rossini, de Pesaro. La calidad de las que aquí se ofrecen, en ocasiones superiores a las de **Soirées Musicales**, hace pensar en el gran interés del resto del extenso catálogo. Piezas como **Promenade sur l'eau**, **Quartetto pastorale** y **L'amour tambour battant** son apócrifas y están basadas en fragmentos musicales de las primeras óperas de Rossini. Las demás podrán figurar como páginas destacadas en sus mejores óperas, y contienen melodías delicadas e inspiradas como Rossini no componía desde su primera época. Me parecen extraordinarias **Le carnaval de Venise**, **La Passeggiata** y **Dall'oriente l'astro del giorno**. Incluso la parte pianística contiene calidades más allá del mero acompañamiento. El dominio rossiniano, ya proverbial, en el tratamiento concertado de las voces alcanza aquí un gran refinamiento. Son piezas cinceladas con

la mano delicada de quien, en su retiro, veía desfilan los éxitos de Bellini, Donizetti, Verdi y Wagner, y que, bien socarronamente, bien con melancolía, recreaba las virtudes de su propio pasado. Hay así páginas increíbles, como el **Duetto buffo di due gatti**, cuyo canto está construido enteramente sobre la palabra miao: extrema caricatura de una parte de su estilo, y con la que Rossini pareció disfrutar haciendo maullar a los cantantes en su salón, al tiempo que ingería un apetitoso tournedó. La selección se cierra con un precioso quartettino, **Ridiamo, cantiamo che tutto sen va...**, cuyo título parece recordar los famosos versos de Lorenzo el Magnífico, y que es lema con el que Rossini inundó, exultantemente, tantos finales de acto y de ópera, pero que aquí destila un tono de amargura.

Tenía cierta prevención ante el cuadro de solistas y sus posibilidades para abordar el estilo rossiniano. Tras la audición, me ha parecido adecuado y de gran nivel. Si aisladamente, alguna voz, como la del barítono Reinemann, muestra claras insuficiencias, el conjunto resulta exquisito, preciso en los pasajes concertados y con gran sensibilidad. Destacan la soprano Ana María Miranda y el tenor Orliac, que, aún utilizando en ocasiones la emisión falsetística, resulta perfectamente integrado en el estilo de las obras. Magnífico el piano de Ch. Ivaldi, tanto por sentido en el acompañamiento

GRAN OFERTA MUSICA CLASICA

Oferta especial **30% dto.** Hasta el 31 de Diciembre



4 NOVEDADES



y MAS DE 50 EXTRAORDINARIAS OBRAS.

Los mejores Compositores y Directores

- BELLINI
 - MOZART
 - PUCCINI
 - ROSSINI
 - VERDI
 - BACH
 - BIZET
 - CHOPIN
 - DONIZETTI
 - HAENDEL
 - ...y otros
- RICCARDO MUTI
 - HERBERT VON KARAJAN
 - FRUHBECK DE BURGOS
 - OTTO KLEMPERER
 - CARLO MARIA GIULINI
 - TULLIO SERAFIN
 - GEORGES PRETRE
 - SIR THOMAS BEECHAM
 - MICHEL Plasson
 - ANTONINO VOTTO
 - ...y otros

Interpretados por Grandes Divos

- MARIA CALLAS
- VICTORIA DE LOS ANGELES
- ALFREDO KRAUS
- JOSE CARRERAS
- PLACIDO DOMINGO
- GIUSEPPE DI STEFANO
- ELISABETH SCHWARZKOPF
- NICOLAI GEDDA
- DIETRICH FISCHER-DIESKAU
- MIRELLA FRENI
- ...y otros



Regálese buena música

como en los pasajes solistas. Se nota, ante todo, la exacta conjunción de todo el grupo. La grabación es buena, pero se echa de menos el texto de las obras.—B.C.

SAINT-SAËNS: *Fantasia para violín y arpa, Op. 124; Cipreses y laureles, para órgano y orquesta, Op. 156; La Musa y el poeta, para violín, violoncello y orquesta, Op. 132; Pieza de concierto para trompa y orquesta, Op. 94, y Romanza para trompa y orquesta, Op. 36.* Ruggiero Ricci, violín; Susanna Mildonian, arpa; J.P. Kemmer, órgano; Georges Mallach, violoncello; Francis Orval, trompa. Orquesta Sinfónica de la Radio de Luxemburgo. Director, Louis de Froment. Hispavox S 90 673.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■

Para la sensibilidad moderna, Camille Saint-Saëns es uno de los autores franceses menos interesantes de su generación. Su indudable facilidad melódica, la construcción de las obras cimentada en un solidísimo oficio, están muy raramente al servicio de un contenido musical auténticamente creativo.

Las obras programadas en este disco, exponen, pese a su carácter de rarezas, todos los defectos y virtudes del quehacer del músico galo. El perfume algo banal de la *Fantasia*, la ampulosidad de la intervención del órgano y la total superficialidad de los toques claramente militares —nada originales, por cierto— en *Cipreses y Laureles*; la firme técnica en el desarrollo de las líneas de los dos instrumentos solistas en *La Musa y el poeta*, el dominio formal en la *Pieza de Concierto*. Aspectos, todos ellos, siempre presentes en la obra de Saint-Saëns.

Valorando las interpretaciones, hay que aprobar su forma de *ajustarse* a lo pedido por los pentagramas, pero sin pretender, en ningún momento, dotar a las obras de más contenido del que realmente poseen. En esta línea de lecturas correctas hay algunos detalles positivos que sobresalen. Se obtiene un ambiente de cierto lirismo en la *Fantasia*, se enfatiza el acompañamiento orquestal —lo más pobre del disco— en *Cipreses y Laureles*. La Orquesta, conducida por Louis de Fremont, busca siempre la elegancia y la brillantez, coordinadas entre las que pretendía moverse Saint-Saëns.

Las intervenciones solistas son de un buen nivel, especialmente destacables son las aportaciones de Ricci y Orval.—E.M.M.

D. SCARLATTI: 7 Sonatas. **A. SOLER:** 6 Sonatas. Alicia de Larrocha, piano. Decca, 9-41016.

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

Nueva aparición discográfica de la más internacional de nuestras pianistas. El repertorio escogido en esta ocasión es de gran coherencia, por presentar a dos figuras tan vinculadas estilísticamente y por circunstancias personales.

En efecto, Domenico Scarlatti y Antonio Soler están justificadísimo considerados entre los grandes nombres del panorama teclístico español de su época. Poco importa que Scarlatti fuese napolitano de nacimiento, ya que la mayor parte de su obra fue compuesta en España, y, lo mismo que la de Soler, está impregnada de giros melódicos, y ritmos de profunda raigambre hispánica, con una gran influencia de la música popular.

Las siete *Sonatas* de Scarlatti interpretadas en este disco pertenecen a las primeras treinta, llamadas por su autor «*Essercizi*». Y en mi opinión, por lo general, no alcanzan la genialidad que poseen otras posteriores. Creo que la selección de *Sonatas* de Soler ha sido más acertada.



Alicia de Larrocha.

Todas las virtudes pianísticas de Alicia de Larrocha están presentes en este disco: bellissimo sonido, extraordinario dominio de la dinámica, impecable técnica. Así, sus versiones de estas páginas dieciochescas nos llegan con una absoluta nitidez.

La grabación es antológica, pudiéndose escuchar perfectamente el sonido del piano.

Al traductor de las notas al programa, recordarle que el clavicordio y el clavicémbalo son dos instrumentos completamente distintos.—P.C.C.

TELEMANN: 4 Conciertos para instrumentos de viento. Camerata de Berna. Thomas Furi. Archiv, 25 33 454.

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

La conmemoración en 1981 del tercer centenario del nacimiento de Telemann ha servido, afortunadamente, para relanzar la muy injustamente olvidada figura del compositor hamburgués. Reediciones de antiguos álbumes y publicaciones de nuevas grabaciones van haciéndonos conocer poco a poco la inmensa producción del autor de la *Tafelmusik*; de ahí que cualquier nuevo disco con obras de Telemann haya de ser necesariamente bien recibido. En esta ocasión, se trata de cuatro conciertos para instrumentos de viento (para flauta de pico y flauta travesera, para oboe, para oboe d'amore y para dos flautas y dos oboes), que interpretan de modo admira-

ble la Camerata de Berna y un excelente grupo de solistas, entre los que destacan Heinz Holliger (oboe), Aurele Nicolet (flauta travesera) y Michael Copley (flauta de pico). No debe sorprendernos el altísimo nivel de la ejecución de la agrupación suiza; ya anteriormente nos había dado muestras más que notables de su calidad (álbum Zelenka, álbum Escuela de Mannheim, *Conciertos Armónicos*, de Wassenaer, etc.), puesto ahora nuevamente de manifiesto.

La dirección de Furi (concertino también de la Orquesta) y la presencia de Holliger son factores imprescindibles en la consecución de estos resultados, posibles también, como es lógico, gracias a la magnífica calidad de la Camerata, que nuevamente hace gala de sus mejores virtudes: perfección técnica, conjunción envidiable, excelente traducción del bajo continuo, adecuadísima gama dinámica...

El sonido y las notas de Siegfried Kross, a la altura habitual de Archiv. Disco, pues, recomendable para todos los amantes del Barroco en general y de Telemann en particular.—L.C.G.

TURINA: Trío núm. 1, Op. 35. Trío núm. 2, Op. 76. *Círculo Op. 91. Las Musas de Andalucía Op. 93.* Trío de Madrid: Joaquín Soriano, piano; Pedro León, violín; Pedro Corostola, violoncelo. Con Carmen Bustamante, soprano; Juan Luis Jordá, violín; Emilio Mateu, viola. Ensayo ENY-953/954, 2 discos.

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

En la obra camerística de Joaquín Turina se encuentran algunas de sus producciones más afortunadas. Pese a ser algo reconocido por todos, poca ha venido siendo la atención que se les prestaba, tanto en interpretaciones en concierto como fonográficas. Hemos de recibir, pues, con sumo interés este álbum, que dentro de las celebraciones del centenario del músico, nos hace llegar tres obras para trío y la colección *Las Musas de Andalucía*.

Las obras recogidas son un breve repaso del catálogo turiniano y sus formas de hacer. Desde el *Primer Trío* (1926), donde el aire francés impregna el espíritu andalucista; luego la extraordinaria madurez formal del *Segundo Trío* (1933); siguiendo con *Círculo* y su construcción cíclica heredada de Franck y D'Indy; llegando por fin a la colección de miniaturas —forma tan típica en el sevillano, y que él denominaba *ráfagas*— que son *Las Musas de Andalucía* (1942).

Diversa es la calidad de las obras programadas. En los extremos están una obra maestra: el *Segundo Trío*, quizá la mejor obra de cámara de todo Turina; y la intrascendencia como brillantez: *Las Musas de Andalucía*.

Las interpretaciones tienen la solvencia que cabía esperar de músicos españoles de la profesionalidad de los que protagonizaron el registro. El Trío de Madrid, sobre una técnica firme y una musicalidad depurada, ha alcanzado una notable cohesión como grupo. Las versiones atienden a lo formal, y también a

Por José de Manlleu

JOSE DE MANLLEU.— En Francia, Editions Fayard acaba de publicar en su colección «Images du Chant», un libro que recoge su trayectoria artística. Un libro que contiene imágenes bellísimas de sus actuaciones y un texto que rezuma toda la admiración y el cariño que Francia y el público francés sienten por usted. ¿Qué siente Teresa Berganza al verse ella misma objeto de una publicación de tanta importancia y de tanto alcance?

TERESA BERGANZA.— Siento un verdadero gozo. El libro se concibió como homenaje en el veinticinco aniversario de mi debut en el Festival Internacional de Música de Aix-en-Provence. Siento un profundo agradecimiento hacia su autor, Sergio Segalini, hacia Francia, por el público francés que fue el primero que me ofreció su aplauso, un aplauso de consagración que no cesa y que se ha prolongado después en los más importantes teatros del mundo, España incluida con letras muy mayúsculas.

J. de M.— Su Majestad el Rey de España le ha concedido el pasado año de Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. ¿Cómo recibió la noticia de la concesión de ese máximo galardón?

T.B.— Precisamente porque mis actuaciones en España son muy escasas la recibí con sorpresa y admiración. Don Juan Carlos y Doña Sofía han abierto las ventanas de España. En España las Bellas Artes fueron por largo tiempo las cenicientas, a pesar de que los más grandes y mejores artistas en todas las artes y en todo el mundo fueran precisamente los españoles.

J. de M.— En el libro al que antes hacíamos mención se recoge la cronología de sus actuaciones a lo largo de toda su carrera. En los últimos diez años usted ha actuado tan sólo catorce veces en España, de las cuales cinco en Barcelona, dos en Madrid, y una en Valencia siempre en recitales o conciertos y ninguna protagonizando una ópera. ¿Por qué tan poco? ¿Por qué nunca en ópera?

T.B.— Por lo que a conciertos o recitales se refiere no actuó más en España, no porque no reciba invitaciones para ello, sino porque esas invitaciones me llegan siempre demasiado tarde, con un plazo de tiempo cortísimo y cuando mi calendario está ya perfectamente organizado con años de antelación. Piense que lo normal es que nosotros demos forma definitiva a nuestros calendarios con dos o más años de antelación. En estos mismos días estoy dando forma definitiva a la temporada 1985-86. Si, por ejemplo, alguien me pide una actuación para la temporada 83-84, o para la actual 82-83, entonces o me es totalmente imposible o tengo que hacer imposibles equilibrios que desbaratan toda la planificación anterior, todos los planes de viajes, mi vida familiar, mi propio descanso, etc., etc. Y por otra parte yo detesto la feísima costumbre de algunos de mis colegas que no reparan en aceptar varios contratos simultáneos en coincidencia de fechas para luego quedarse con el que más les conviene. Y por lo que se refiere a la ópera debo decir que he recibido cordialísimas y generosísimas invitaciones para actuar en Madrid y Barcelona. Debo decir que me han ofrecido todas las posibilidades imaginables: elección del director de orquesta, elección del escenógrafo, he tenido incluso la posibilidad de elegir yo misma el resto de actores de la compañía... pero demasiado tarde por las mismas razones de calendario que antes apuntaba. Pero, por otra parte, y a pesar de tan generosos ofrecimientos, y en el supuesto de que en mi calendario hubiera sido posible hacer el hueco suficiente, a pesar de todo ello, creo que tampoco hubiera aceptado.

J. de M.— ¿Por qué?

T.B.— No todo es tener un buen director y un buen escenógrafo y unos actores o cantantes de alta calidad. Hay otras cosas o factores de igual importancia: por ejemplo: teatros con mínimos suficientes de acústica. El Liceo de Barcelona la tiene. El Teatro de la Zarzuela es un teatro precioso, pero es un teatro en el que yo me siento muy a disgusto cantando, a causa de la sequedad de su acústica. Además, coros suficientemente experimentados y ensayados; suficiente número de ensayos de escena, que no los hay. Exigencia imperativa de la presencia de todos los componentes de la compañía en todos los ensayos, lo cual parece un sueño mientras los divos y divas se permitan llegar con dos o menos días de antelación al día de la primera representación, y sin a veces tomar parte ni siquiera en el ensayo general. Y ya no hablemos de las orquestas, cuyos niveles están demasiado por debajo de aquellos niveles que para mí son los mínimamente aceptables; que se

TERESA B

FERYSA, dentro de su política de acercamiento al aficionado español de los pequeños «grandes» sellos discográficos de todo el mundo, trae en esta ocasión a las páginas de RITMO la información de un estupendo catálogo discográfico, instalado en Suiza, y que se distingue por la estupenda grabación técnica de sus discos y la perfecta fidelidad de sus prensajes. Dicha información se publica en un encarte central, de cuatro páginas, que insertamos en este número,



forman a veces incluyendo elementos que todavía estudian en los conservatorios. Pero quiero aclarar que cuanto digo de negativo no es culpa ni de los profesores de la orquesta, ni de los miembros de los coros y ni tan siquiera de los cantantes, sino que es culpa —y señalo con el dedo— de quienes no tienen o no ejercitan la autoridad suficiente que ponga fin a los abusos, de quienes, pudiendo, no crean los condicionamientos mínimos estructurales que posibiliten el buen funcionamiento de una orquesta estable y de unos coros; en definitiva, —para el caso de España—, es culpa de que los órganos competentes estatales no dediquen mayor esfuerzo y mayores medios al mundo de la música.

J. de M.— Pero Madrid, por citar sólo un ejemplo, ha desarrollado ya una temporada de ópera de alto nivel.

T.B.— Madrid ha desarrollado una temporada de ópera. Lo del alto nivel no vamos a perder el tiempo en discutirlo. Es lamentable que se engañe al público con el nombre de las primeras figuras. Es triste que los críticos digan las verdades a medias, o lo que es peor, acepten cierto tipo de corrupciones para proclamar mentiras. Y es horrible el triste espectáculo de un público que, mereciendo y teniendo derecho a reclamar lo

PUBLIREPORTAJE



DIGITAL **DMM**
Direct Metal
Mastering

PRESENTA

LA MAS ALTA TECNICA DE EUROPA
AL SERVICIO DEL DISCO

TERESA BERGANZA

Mezzosopran

RICARDO

Klavier

REQUEJO

SCHUMANN

Frauenliebe und -leben

MUSSORGSKY

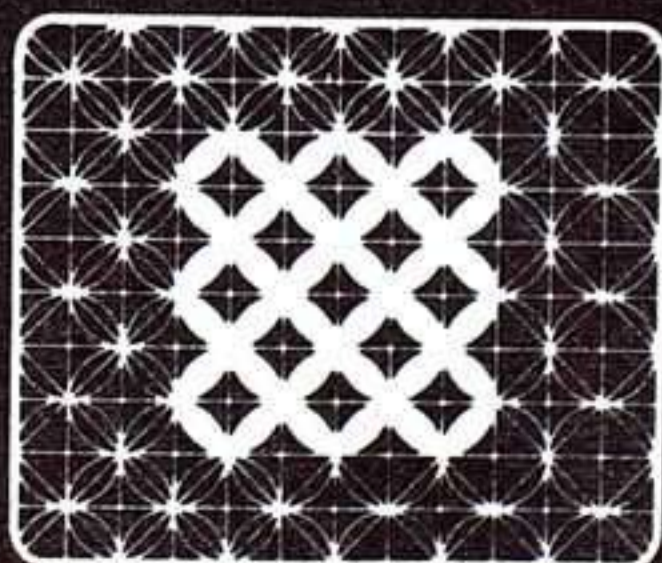
Kinderstube



DIGITAL



ferysa



IMPORTADOR

EXCLUSIVO



Venezianische Arien und Kantaten von Monteverdi, Strozzi, Sances, Milanuzzi, Fontei u.a.
Teresa Berganza, Mezzosopran Yasunori Imamura, Laute/Gitarre, Pere Ros, Viola da gamba Jorg Ewald Dahler, Cembalo
Claves D 8026 digital DMM *



Robert Schumann
Frauenliebe und -leben Modest Mussorgsky
Kinderstube
Episoden aus dem Kinderleben
Teresa Berganza, Mezzosopran
Ricardo Requejo, Klavier
Claves D 8204 digital DMM *



Franz Krommer 1760-1831
Konzert für Flöte op. 30
Konzert für Flöte und Oboe op. 65
Konzert für Oboe op. 52
Peter-Lukas Graf, Flöte
Heinz Holliger, Oboe
English Chamber Orchestra
Claves D 8203 digital *



Joseph Haydn
Divertimenti und Concertini für Clavier und Streicher
Concertini Hob. XIV: 11/12/13
Divertimenti Hob. XIV: 48/9
Jorg Ewald Dahler, Hammerflügel von Anton Walter, Wien um 1790
Emsemble Eduard Melkus, Wien auf originalen Instrumenten
Claves D 8202



Robert Schumann
Drei Romanzen op. 94
Marchenbilder op. 113
Fantasiestücke op. 73
Marchenerzählungen op. 132
Ingo Goritzki, Oboe
Thomas Friedli, Klarinette
Hirofumi Fukai, Viola
Ricardo Requejo, Klavier
Claves D 8201



Joseph Haydn Nelson-Messe
Kathrin Gran, Sopran
Verena Piller, Alt Digital
Ernst Haefliger, Tenor
Jakob Stampfli, Bass
Berner Kammerchor
Berner Kammerorchester
Leitung Jorg Ewald Dahler
Claves D 8108 LP und MC



Carl Stamitz 1745-1801
Die drei Cellokonzerte
Claude Starck, Violoncello
Südwestdeutsches Kammerorchester
Pforzheim, Leitung Paul Angerer
Claves D 8105 LP und MC



Max Reger/Flotenserenaden
Serenade op. 141 a G-dur
Serenade op. 77 a D-dur
Peter-Lukas Graf, Flöte
Sándor Végh, Violine
Rainer Moog, Viola
Claves D 8104



Kammermusik für Bläser Wolfgang Sawallisch, Kavier Residenz-Quintett München
Danzi Quintett d-moll op. 41 für Klavier, Oboe, Karinette, Horn und Fagott
Spohr Quintett c-moll 11 op. 52 für Klavier, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott
Claves D 8101 LP und MC



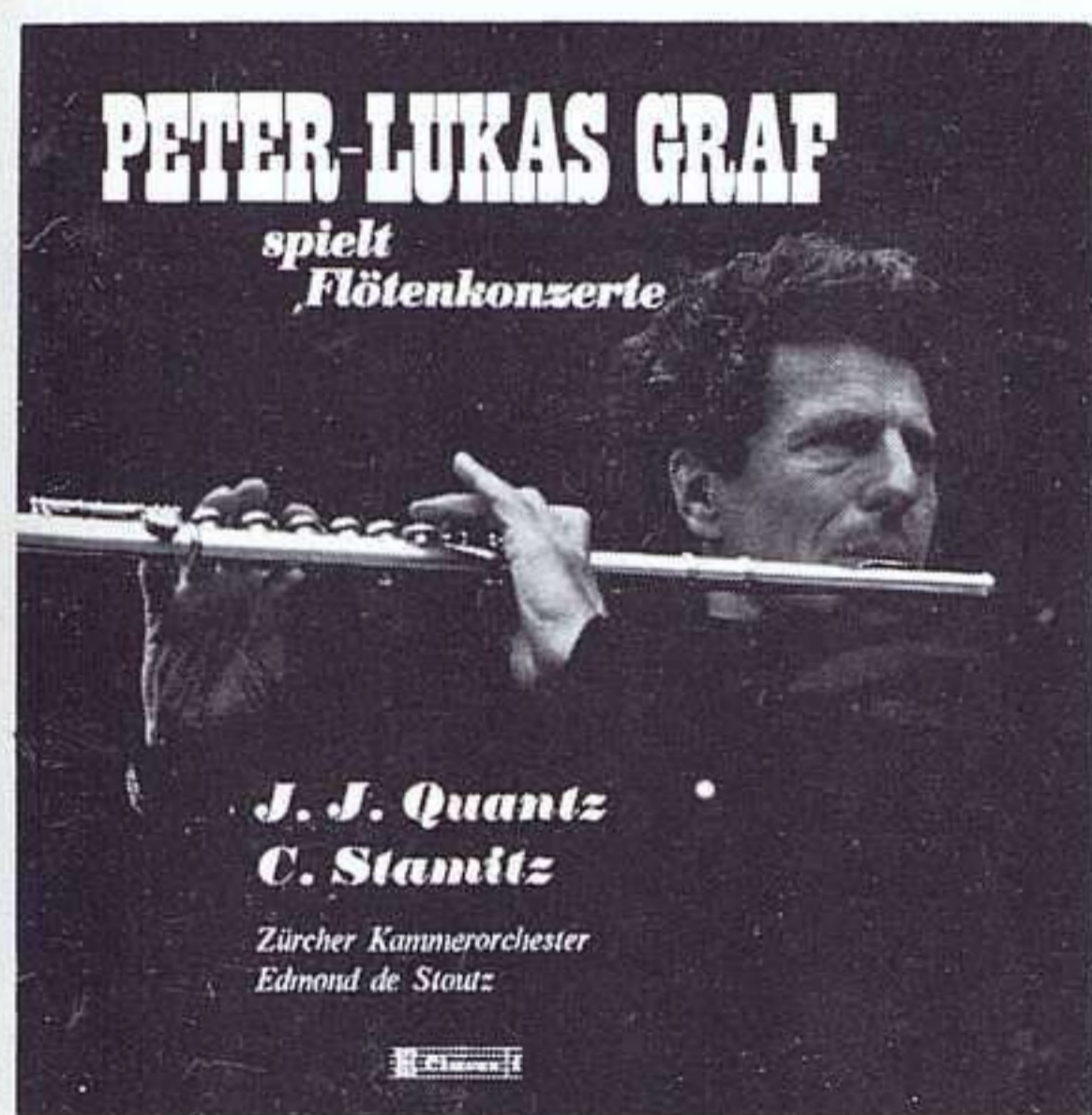
Franz Schubert
 'Winterreise' D 911, op. 89
 Ernst Haefliger, Tenor
 Jörg Ewald Dahler,
 Hammerflügel
 Doppelalbum
 Claves D 8008/09 LP



Isaac Albéniz 1860-1906
 «Iberia», Suite für Klavier
 'Douze Nouvelles impressions', das
 Meisterwerk des spanischen Komponisten.
 Ricardo Requejo, Klavier
 Claves D 8003/18004



Klarinettenkonzerte
 von Pleyel, Molter und Mercadante
 für Klarinetten in C, D und B.
 Thomas Friedli, Klarinette Südwest-
 deutsches Kammerorchester Pforz-
 heim/Angerer
 Claves D 813 LP



Flotenzkonzerte
 Johann Joachim Quantz,
 Konzert G-dur
 Carl Stamitz, Konzert G-dur
 Peter-Lukas Graf, Flöte
 Zürcher Kammerorchester
 Leitung Edmond de Stoutz
 Claves P 808 LP



Romantische Kammermusik für Oboe,
 Horn und Klavier
 Carl Reinecke
 Trio a-moll op. 188
 Heinrich von Herzogenberg
 Trio D-dur op. 61
 Ingo Goritzki, Oboe
 Barry Tuckwell, Horn
 Ricardo Requejo, Klavier
 Claves D 803 LP



Posaunenkonzerte
 Branimir Slokar Posaune
 Südwestdeutsches
 Kammerorchester Pforzheim
 Leitung Paul Angerer
 L. Mozart Concerto D-dur
 Larsson Concertino op. 45/7
 Albrechtsberger Konzert D-dur
 Angerer «Luctus et gaudium»
 Branimir Slokar, Posaune
 Südwestdeutsches Kammerorchester
 Pforzheim, Leitung Paul Angerer
 Claves D 707 LP

| Referencia | Título | P.V.P. | Pedido |
|------------|----------------------|--------|--------|
| D8206 | Musiche Veneziane | 1.300 | |
| D8204 | Berganza/Schuman | 1.300 | |
| D8104 | Flotenseraden | 1.300 | |
| D8108 | Haydn/Nelsonmesse | 1.300 | |
| P501 | Peter-Lukas Graf | 1.300 | |
| D603 | Musiche Veneziane | 1.300 | |
| D606 | Oboen Konzerte | 1.300 | |
| D803 | Romantische Kammer | 1.300 | |
| D8101 | Kammermusik Bläser | 1.300 | |
| D8008/9 | Schubert/Winterreise | 2.600 | |
| D707 | Posaunenkonzerte | 1.300 | |
| P808 | Peter-Lukas Graf | 1.300 | |
| D813 | Karinettenkonzerte | 1.300 | |
| D8003/4 | Albeniz/Iberia | 2.600 | |
| D8105 | Carl Stamitz | 1.300 | |
| D8202 | Haydn/Divertimenti | 1.300 | |
| D8201 | Schumann/Romanzen | 1.300 | |
| D8203 | Franz Krommer | 1.300 | |

DIGITAL Direct Metal

 LOS MAS SOFISTICADOS
 SISTEMAS DE GRABACION
 •
 GRANDES INTERPRETES
 •
 Y UNA CUIDADA Y MUY
 RESTRINGIDA PRODUCCION

OBOENKONZERTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART JOSEPH HAYDN
C-DUR, KV 314, NEUFASSUNG HOB. VII g./Cl

Südwestdeutsches
Kammerorchester
Pforzheim
Leitung
Paul Angerer

INGO GORITZKI
OBOE



MozartKonzert für Oboe und Orchester C-dur KV 314
HaydnKonzert für Oboe und Orchester C-dur Hob. VII g

Ingo Goritzki, Oboe
Südwestdeutsches Kammerorchester
Pforzheim, Leitung Paul Angerer
Claves D 606 LP und MC

MUSICHE VENEZIANE

BALDASSARE GALUPPI
PASSATEMPO.AL CEMBALO.
JÖRG EWALD DÄHLER. CEMBALO



Baldassare Galuppi
Passatempo al Cembalo/Zeitvertreib
am Cembalo, Sechs Sonaten für
Cembalo,
Jorg Ewald Dahler, Cembalo
Claves D 603 LP und MC

PETER-LUKAS GRAF

quatre française Flötenkonzerte

Devienne 1760-1803

Ibert 1890-1962

English Chamber Orchestra
Dirigent: Raymond Leppard



Französische Flötenkonzerte
François Devienne
Concerto Nr. 2, D-dur
Jacques Ibert
Concerto pour flute
Peter-Lukas Graf, Flöte
English Chamber Orchestra
Dirigent Raymond Leppard
Claves P 501 LP und MC

CLAVES EN ESPAÑA, IMPORTADO POR FERYSA

Hay sectores dentro del comercio en los que, aún en nuestros días, prima la calidad y el buen hacer sobre el resto de los factores que inciden en el complejo mundo de la producción. De ahí, de esa política, han surgido empresas que con la simple mención de su nombre borran cualquier tipo de desconfianza sobre sus productos, cotizándose estos en la más alta línea del mercado.

En el mundo del arte, y en especial en el de la música, los sistemas de marketing y producción acaparan un porcentaje muy elevado de las directrices políticas de las compañías comerciales; pero existen algunas que han tomado como propia la idea de «calidad» explica anteriormente. Normalmente son compañías pequeñas, arropadas por auténticos mecenas de la música, y que más que un fin comercial persiguen un fin artístico y cultural. De la pequeña selección de compañías discográficas que operan con esta filosofía en todo el mundo, FERYSA presenta hoy, al aficionado español, el sello. CLAVES.

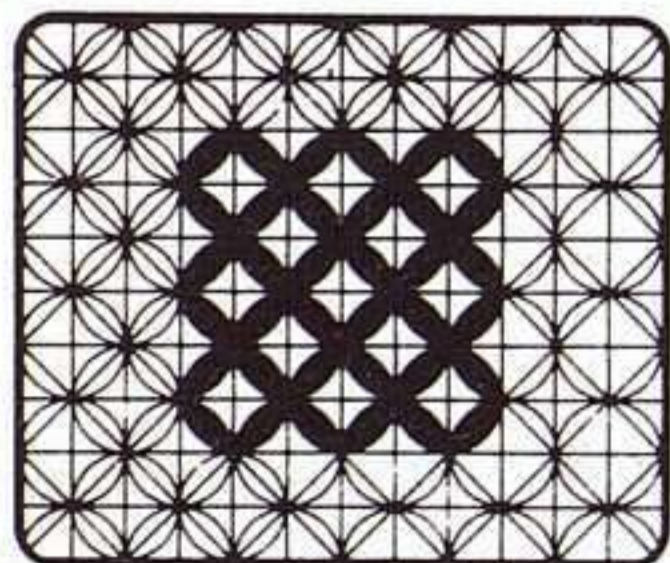
La sede de la compañía está en un pequeño pueblo

de los Alpes Suizos. Las grabaciones están realizadas en los mejores estudios de Europa, y con la más avanzada tecnología disponible en estos. Los discos son prensados, en tiradas muy limitadas y con un exquisito control de calidad, en las más cotizadas fábricas de nuestro continente. Su repertorio e intérpretes se selecciona en pequeñas «soirées musicales», a las que asisten grandes artistas del panorama musical mundial, que se celebran en el pequeño edificio social sito en los Alpes, patrocinadas todas ellas por una gran aficionada a la música, auténtica alma y mecenas de CLAVES, la señora Margherite Dütschle-Huber.

FERYSA espera que esta selección de 18 discos del fondo de catálogo CLAVES, sean unas grandes cartas de presentación para el mismo en nuestro país, teniendo en cuenta además que los dos primeros naipes vienen avalados por la figura de nuestra queridísima TERESA BERGANZA.

Esperamos que reciba en su discoteca, con el calor que consideramos que se merece, a los discos CLAVES.

ferysa



UNA EMPRESA AL SERVICIO
DE LA DIFUSION Y CULTURA
MUSICAL
EN ESPAÑA

BOLETIN DE PEDIDO

Cortar por la línea de puntos y

Remitir en sobre cerrado a:

FERYSA

Apartado 151036

MADRID

Pedidos telefónicos: (91) 215 68 48 / 49

BERGANZA

y que tiene como «leit motiv» la figura de Teresa Berganza, pues ha editado con esta compañía dos estupendas producciones discográficas, que esperamos sean muy bien acogidas por sus compatriotas.

Con el fin de incrementar el interés de esta información sobre el sello Cláves, nos hemos permitido realizar una entrevista exclusiva a Teresa Berganza, que ofrecemos a todos los lectores de RITMO con gran satisfacción.



mejor, recibe solamente un conjunto mediocre de elementos musicales.

J. de M.— Usted es cantante de ópera, pero es también «liederista». En alguna ocasión ha declarado que, en principio, cabe un amplio margen de desconfianza hacia el cantante que no sabe o no quiere descender a la arena del recital. ¿Podría explicitarnos esta afirmación suya?

T.B.— Sí, he dicho esto, pero lo he dicho en un contexto en el que se hacía una comparación entre lo que es la ópera y lo que es el recital. En la ópera se conjugan un gran número de elementos de todo tipo: orquestales, escénicos, luminotécnicos, argumentales, y entre todos ellos está la voz como la parte más importante, pero sólo parte. En el recital, en cambio, nos encontramos ante la expresión pura de la voz, que es tanto como decir la expresión pura de la personalidad del artista, de su capacidad de expresión dramática y musical, de su don, o de su carisma, como se dice hoy día: la voz desnuda. Sólo en esa desnudez se pueden apreciar en perfección el valor y la belleza de una voz. Como las esculturas clásicas de la antigüedad que son hermosas vestidas con la magnificencia de sus ropajes, pero que son más hermosas desnudas. Eso es lo que yo quise

decir en aquella ocasión, creo que en unas declaraciones a *La Vanguardia* de Barcelona.

J. de M.— En sus datos biográficos leemos que usted ofreció su primer recital en el Ateneo de Madrid, figurando en programa la obra de Schumann Amor y Vida de Mujer. Después, esta pieza sublime desaparece de su repertorio y reaparece justamente ahora en una espléndida y maravillosa grabación que presenta la firma CLAVES, de Suiza. ¿Por qué este largo olvido de la obra con la que inició su carrera?

T.B.— Olvido no, de ninguna manera. Más bien respeto por la maravilla musical que Schumann compuso; respeto que pudiera compensar la inconsciente audacia con la que me permití abordar esta obra hace veinticinco años cuando no tenía ni experiencia musical suficiente, ni suficientes conocimientos interpretativos, ni tan siquiera conocimientos mínimos de la lengua alemana, de su fonética.

J. de M.— ¿Nos ofrecerá alguna vez en Madrid la interpretación de esta obra?

T.B.— Tal vez el 9 de febrero, que he de cantar en el Teatro Real. Pero no se lo puedo asegurar.

J. de M.— Últimamente han aparecido en el mercado discográfico varios discos suyos: Arias de concierto, de Mozart, bajo el signo DECCA; La Perichole, de Offenbach, para EMI; Arias de Haydn, para ERATO; Sheherezade, de Ravel, también para EMI; y, de pronto dos grabaciones para la firma CLAVES: una de la música veneciana del siglo XVIII, y otra que incluye Amor y Vida de Mujer y El Rincón de los Niños de Moussorgsky, que usted interpreta maravillosamente en lengua rusa. ¿Cómo se inicia la colaboración de Teresa Berganza con una firma discográfica —CLAVES— prácticamente desconocida y que hasta el momento presenta un catálogo más bien exiguo?

T.B.— Esa ha sido mi gran suerte y mi gran fortuna. Considero mi colaboración con la firma CLAVES como uno de los momentos decisivos de mi carrera por lo que al trabajo discográfico se refiere. Sin ocultar que tengo todavía numerosos compromisos que cumplir con todas las otras firmas, CLAVES me ofrece lo que los otros no pueden ofrecerme: tiempo y ambiente. Tiempo, porque todas las casas discográficas en sus contratos limitan estrictamente las fechas: se comienza el día X y el trabajo debe estar acabado el día Z. Y yo comprendo muy bien que sus organigramas obliguen a esta exigencia. CLAVES, en cambio, me dice: llegue el día que quiera; nos tomaremos todos los días que hagan falta. Y por otra parte: ambiente. Porque CLAVES es una firma familiar en la que una no se pierde en la jungla de directores generales, ingenieros, técnicos, «public-relations», burócratas de todos los signos y todos los etcéteras. Este es el gran mérito de la Sra. Dütschler, la fundadora de la firma. Yo aseguro a CLAVES un maravilloso futuro en un momento en el que las grandes firmas discográficas atraviesan muchas dificultades de todo género. Con CLAVES tengo muchísimos proyectos, ojalá tenga tiempo para todos.

J. de M.— ¿Cuánto tiempo hace que Teresa Berganza no graba zarzuela?

T.B.— Muchísimo. Y lo lamento porque habría que evitar la reiteración exagerada de reediciones; pero tampoco las firmas españolas atraviesan su mejor momento. Con CLAVES tengo precisamente unos proyectos. La zarzuela es parte mía como es parte del pueblo español y de su patrimonio artístico. Y es entraña mía como lo es de todo lo español.

J. de M.— Usted ha dado recitales de zarzuela, que yo recuerde en este momento: en Munich, en Viena, en París, y siempre con un éxito insuperable tanto de público como de crítica. ¿La escucharemos alguna vez en España?

T.B.— Sí, el de Munich fue un recital retransmitido en directo a toda Alemania por su primera cadena de televisión, a Austria, a Suiza y a Luxemburgo. El de París fue retransmitido en directo desde el Teatro de Champs Elysées, por Radio France. Bueno, yo espero que sí, que alguna vez podré dar en Madrid un concierto de zarzuela. De hecho puedo decir que estoy en conversaciones con TVE para dos conciertos, uno de los cuales sería transmitido en directo a toda España. Sería una lástima que no llegáramos a un acuerdo.

J. de M.— ¿Ha escrito usted un libro?

T.B.— He escrito un libro que he entregado a un editor y que, según mis últimas noticias, está ya en la imprenta en este momento. Es un libro sencillo que he titulado **Meditaciones de una cantante**. Son una serie de reflexiones sobre diversos temas fundamentalmente musicales, pero también sobre la vida, la muerte, el amor, los hijos, la familia, etc. Todo irá acompañado de una serie de fotografías de mi archivo particular.

resaltar las raíces populares de los pentagramas. Hay un especial cuidado al tratar los valores melódicos turinianos, en *cantarlos* de forma que se patentice su sensualidad, su inconfundible colorido.

Ajustadas y dentro de una buena línea media son las diversas intervenciones solistas en **Las Musas**.

Acompañan el álbum unas extensas notas introductorias de José Luis García del Busto, a quien debemos un magnífico libro sobre Turina — E.M.M.



Joaquín Soriano.

VIVALDI: Concierto para violoncelo en Mi menor. Concierto para 2 violines «En Eco», en La mayor. Concierto para flautín en Do mayor. Concierto para viola d'amore y laúd en Re mayor. P. Fournier, W. Prystawski, H. Höver, H.M. Linde, M.F. Colombier, N. Yepes. Festival Strings, Lucerna. Orquestas de Cámara Emil Seiler y Paul Kuentz. Directores: R. Baumgartner, W. Hofmann y P. Kuentz. Deutsche Grammophon Privilege 2535200.

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

La mayoría de las veces encontramos las obras más famosas de Vivaldi (exceptuadas **Las Cuatro Estaciones**) agrupadas junto a otras menos conocidas, o bien insertas en grandes colecciones.

Este disco, titulado «**Vivaldi: 4 Conciertos célebres**», nos ofrece una muestra reducida y asequible que por su buen tono interpretativo, desvelador de la espontaneidad y la fresca virtuosista de Vivaldi, merece un puesto al lado de otras interpretaciones más especializadas y bien conocidas.

Son de destacar el trabajo de Pierre Fournier en el **Concierto para violoncelo**, apasionado y elegante sin traicionar el estilo idóneo; la honda melancolía del **Concierto «en eco»**, espléndidamente expresada por Prystawski y Höver; la

bien conocida maestría de Linde y Yepes, y el buen nivel de las Orquestas de cámara, resaltando entre ellas la de Lucerna.

Con todo lo dicho y teniendo en cuenta el bajo precio, y que las grabaciones (de entre 1963 y 1972) son más que aceptables, la adquisición de este disco puede ser una opción interesante, sobre todo para el aficionado que comienza.—T.

O ZELENKÁ: Seis Sonatas en trío. Heinz Holliger y Maurice Bourgue, oboes; Klaus Thunemann, fagot; Saschko Gawriloff, violín; Christiane Jaccottet, clave y Lucio Buccarella, contrabajo. Archiv 2723 066, 2 discos. Oferta.

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

Pocos comentarios necesitan unos discos como éstos: sonido espléndido, presentación intachable, obras bellísimas, comentarios de primera línea, modelica interpretación, redescubrimiento de un compositor y un largo etcétera de virtudes hacen que sólo unas breves palabras basten para comentarlos.

Dejando de lado la cuestión de sonido, presentación y comentarios (de Newman y el propio Holliger: extraordinarios), del nivel al que ya nos tiene acostumbrados Archiv, me centraré de modo especial en la interpretación y en las obras, desconocidas e inéditas hasta hoy en nuestro país (este álbum se publicó en el extranjero en 1974).

Como figura en el encabezamiento de este comentario, nos encontramos frente a seis sonatas en trío, forma musical extraordinariamente difundida en el Barroco y de la que, por desgracia, no contamos con demasiados ejemplos dentro de nuestra discografía. Las obras siguen la estructura cuatripartita de la sonata da chiesa (sólo la quinta sonata consta de tres movimientos, disposición habitual en el concierto grosso) y en ellas alternan dos voces solistas (oboes) con dos bajos obligados. Esto cambia a partir del tercer movimiento de la **Cuarta Sonata**, en la que uno de los bajos (fagot) pasa a convertirse en un verdadero solista más (**Quinta Sonata**, tercer movimiento) que dialoga con los dos oboes (**Sexta Sonata**, tercer movimiento). No sin razón, algunos musicólogos ven en la sonata en trío el más inmediato precedente del cuarteto de cuerda.

Habíamos oído en no pocas ocasiones los frutos de la colaboración entre Heinz Holliger y Maurice Bourgue, pero creo que nunca habían alcanzado unos resultados como los que aquí se escuchan. La compenetración entre ambos es absolutamente perfecta, poniéndose de manifiesto en técnica, sonido, musicalidad (¡qué manera de frasear y de articular!), estilo y enfoque interpretativo. Una auténtica delicia. K. Thunemann demuestra una vez más ser un fagotista de primera línea, al igual que el violinista S. Gawriloff, que sólo interviene en la **Tercera Sonata**. Espléndida, asimismo, la realización del bajo continuo a cargo de C. Jaccottet (clave) y L. Buccarella (contrabajo)

Si a todo lo dicho añadimos que la calidad de las obras es muy alta (Zelenka es, a pesar de su olvido, un gran compositor) y que la cantidad de dinero necesaria para hacerse con ellas, muy pequeña (el álbum se encuentra a precio de oferta), se concluye la también alta recomendabilidad del mismo.—L.C.G.

RECITALES

EDICION CONMEMORATIVA DE LA ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN

A primeros de noviembre Deutsche Grammophon edita en nuestro país a precios de oferta, con motivo del centenario de la fundación de la Orquesta Filarmónica de Berlín, una edición conmemorativa que consta de 7 álbumes, que comprenden en total 38 discos. Se titulan: **Grabaciones de los Primeros Años, Furtwängler, Karajan, Célebres Solistas, Eminentes Directores Invitados, Karajan: grabaciones digitales y Conjuntos de Cámara de la Filarmónica de Berlín.**

La Orquesta Filarmónica de Berlín se convirtió desde sus comienzos, hoy hace cien años, en un conjunto modélico, tanto desde el punto de vista organizativo, como en el de la ejecución y prestaciones artísticas de sus integrantes y directores. Esta Orquesta, con sus oscilaciones de calidad inevitables en una institución centenaria, puede calificarse a la altura del siglo XXI, que nos espera a la vuelta de la esquina, como una de las mejores orquesta europeas, y, según mi opinión, entre las cinco preferidas del público del mundo entero.

Formada a partir de la decisión de unos cuantos músicos de abandonar sus agrupaciones musicales de origen para dar cuerpo a una nueva idea de orquesta, crearon una sociedad avalada con sus propios bienes particulares y redactaron unos estatutos que, en su mayor parte, están vigentes en la actualidad. Entre sus principios rectores, estaban los siguientes: compartir la responsabilidad de las grandes decisiones, escoger de común acuerdo el director de orquesta, elegir a los miembros que han de integrarla, etc...

Los primeros años de la Orquesta no fueron precisamente fáciles debido a la escasez de recursos y a la negativa a que se le otorgaran subvenciones, como hacía el estado alemán con el teatro y la ópera. A ello hubo que añadir la necesidad de trasladarse a una nueva sede social. Gracias al apoyo de los aficionados, que no les ha faltado nunca a los berlineses, ni siquiera en los momentos más difíciles, pudieron salir adelante, estableciéndose en una antigua sala de patinaje, en la Bernburgstrasse.

El primer acierto de los integrantes de la Orquesta ha sido la elección de los directores. Quizás su sola enumeración sea suficientemente expresiva. El primero, Hans von Bülow, contratado en 1887, proporcionó a la Orquesta un nivel musical de gran altura y difundió con



La Orquesta Filarmónica de Berlín.

ella la obra de un músico entonces novel: Richard Strauss. En 1894 muere von Bülow y se hace cargo de la dirección el propio Richard Strauss, hasta el 14 de octubre de 1895, en que fue elegido un nuevo director, Arthur Nikisch. Durante veinticinco años estuvo al frente de la formación berlinesa, haciéndola saltar a la fama mundial por la habilidad interpretativa y llevando por Europa los éxitos de Bruckner, Mahler, Sibelius, Reger y Strauss, entre otros, y dando una nueva visión de lo que ya entonces constituía el repertorio sinfónico. Con Nikisch la Filarmónica de Berlín grabó sus primeros discos.

En el año 1922, a la muerte de Nikisch, ocupa el podio berlinés Wilhelm Furtwängler. Con él, llega una nueva forma de entender la dirección de orquesta. Al poco tiempo, el nombre de Furtwängler es un símbolo en toda Europa. Se crea públicos en París, en Londres y en otras grandes ciudades. A lo largo de los años 20 y 30 otros grandes personajes dirigirán la Filarmónica de Berlín: Bruno Walter, que prolongará sus ciclos por más de diez años, Otto Klemperer, Erich Kleiber, Dimitri Mitropoulos, etc... Se explica fácilmente que bajo estas insignes batutas la Orquesta adquiriera una calidad mítica.

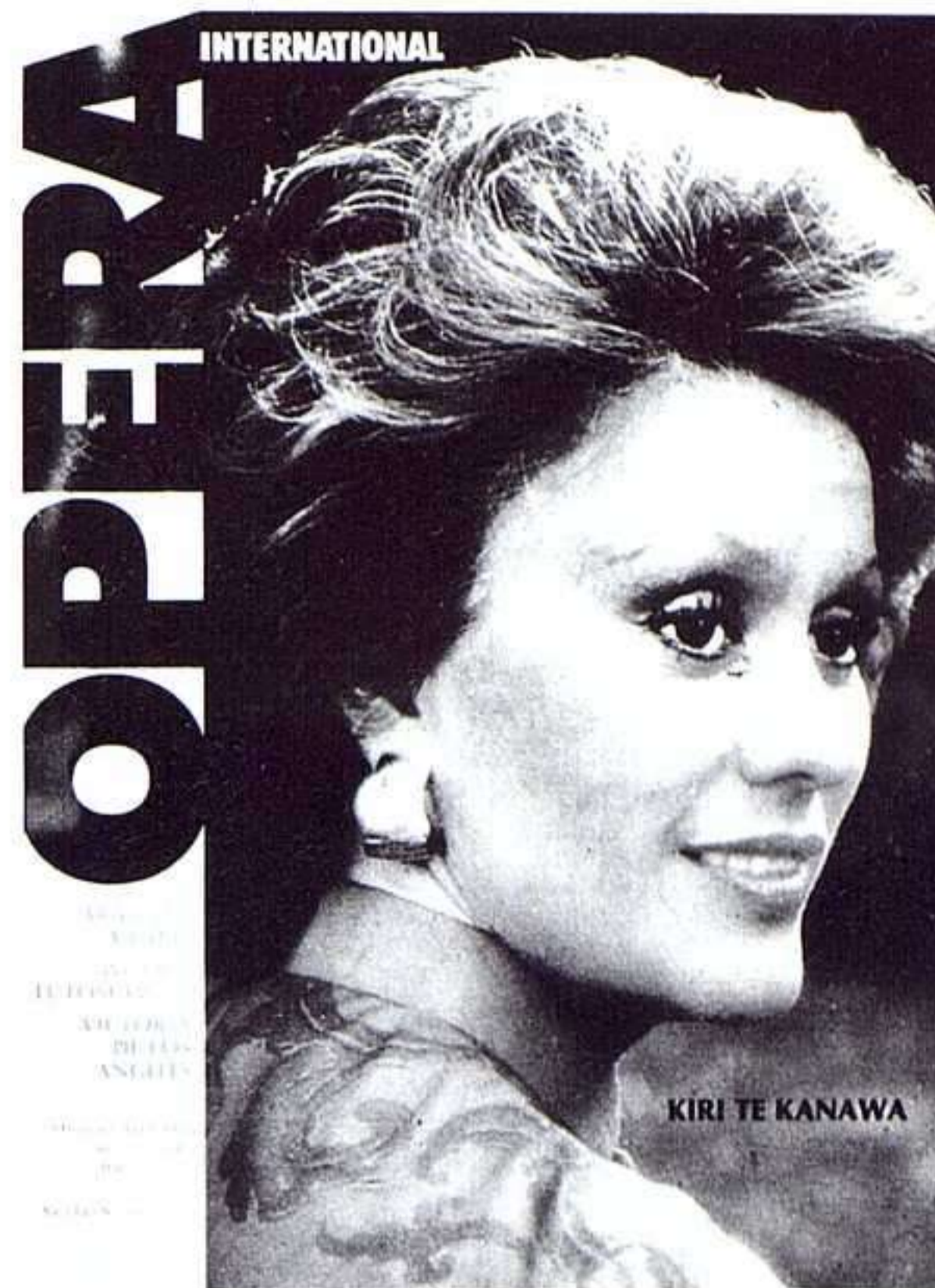
Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, se abre un breve paréntesis. Durante el mismo dirige Sergiu Celibidache, recién terminados sus estudios en Hochschule für Musik de Berlín. En 1955, a la muerte de Furtwängler, es elegido director Herbert von Karajan, quien cuenta en la actualidad con la titularidad vitalicia de la dirección. Karajan imprime a la Orquesta un vitalismo y una actividad concertística y discográfica inusitadas. La fama de la Orquesta llega a su cima. Por las actuaciones en directo y sin duda alguna por la utilización que Karajan sugiere de los modernos medios de comunicación audiovisual: radio, televisión y especialmente el disco.

Al inicio de la temporada 1963-64, la orquesta estrenó nueva sede social, la Philharmonie Berlín, una sala de audiciones con una moderna y espectacular disposición de los espacios sonoros y del lugar de ubicación de los oyentes, de forma que los intérpretes quedan en el centro del público y éste, desde diferentes planos, puede sin interferencias apreciar el trabajo de la Orquesta.—
G.O.L.L.O.

O «100 AÑOS DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN: EMINENTES DIRECTORES INVITADOS». BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5. MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 4. «Italiana». Lorin Maazel. MOZART: Sinfonía núm. 41 «Júpiter». R. STRAUSS: Don Juan. Valses de El Caballero de la Rosa. Karl Böhm. BRAHMS: Sinfonía núm. 2. Claudio Abbado. DVORAK: Sinfonía núm. 9 «Nuevo Mundo». SMETANA: El Moldava. Ferenc Fricsay. BRUCKNER: Sinfonía núm. 4 «Romántica». Eugen Jochum. SCHUMANN: Sinfonía núm. 1 «Primavera». Rafael Kubelik. TCHAIKOVSKY: Suite de El Cascanueces. Mstislav Rostropovich. Deutsche Grammophon 27 40 263, 6 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Se trataría de dejar claro que en los últimos veinte años la Orquesta Filarmónica de Berlín ha sido algo más que Herbert von Karajan. Con esta intención se tendría que haber seleccionado los momentos, digamos estelares, de los principales directores invitados a la misma. Nada que objetar, en principio, a la selección de maestros; las obras escogidas —sus interpretaciones, claro— son, sin embargo, en algunos casos, discutibles. Lorin Maazel aporta al conjunto una



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.

Quinta de Beethoven y una **Italiana** de Mendelssohn, registros de los años 1958 y 1960, respectivamente; las dos están dibujadas con el mismo patrón y, por ende, poseen los mismos defectos y virtudes. Se trata de versiones tersas — aunque a veces, sobre todo en Mendelssohn, la tersura se convierta en una injustificada crispación—, apolíneas, muy bien trazadas —Maazel siempre sorprende por su portentosa técnica directorial—, *dichas* de un plumazo, llenas de detalles personales, pero con un defecto común: la inmadurez conceptual. El recientemente fallecido Karl Böhm nos ofrece una de cal y otra de arena en el segundo disco de la colección, una **Júpiter** que, aunque en su día —la grabación es de 1962— fue muy celebrada, hoy ha quedado bastante obsoleta en líneas generales y particularmente superadísima en su cuarto tiempo, en el que Böhm no pareció *ver* toda la música que en realidad contiene; por el contrario, en la otra cara del disco, nos encontramos con un Ricardo Strauss memorable: su versión de **Don Juan** se puede considerar modélica en todos los aspectos; en lo que se refiere a los **Valses** de **El Caballero de la Rosa**, quizás sea difícil imaginar una interpretación más idiomáticamente idónea para los mismos. Los registros son del año 1963. La **Segunda Sinfonía** de Brahms en versión de Claudio Abbado data del año 1970. Se decía por aquel entonces que ya se podía contar con un nuevo genio de la dirección orquestal; desde luego, era verdad, pero, a mi juicio, y en lo que se refiere particularmente a su Brahms, todavía tendrían que pasar algunos años para que aquella afirmación se convirtiera en una sólida realidad. Es decir, no me parece que esta **Segunda** sea genial. Está bien hecha pero, a mi entender, le falta poso y le sobra refinamiento, algo que, personalmente, soporto bastante mal en un compositor de la hondura de Brahms. De referencia casi absoluta es la **Nuevo Mundo** de Fricsay que, aunque grabada en una fecha relativamente lejana —1959—, goza de un excelente sonido. Quizás, de las versiones más nacionalistas, sea, junto con la de Ancerl, la más redonda. El disco se completa con un magnífico **Moldava**. Eugen Jochum está representado con la **Cuarta Sinfonía** de Bruckner, grabación extraída de su interesante integral. Ni que decir tiene que se trata de una gran versión; no obstante, desde el año 1965, fecha de su grabación, ha llovido mucho y hoy existen otras alternativas discográficas que, además de actualizar rabiosamente la figura de Bruckner, han servido para que, por ejemplo, nos demos cuenta de lo equivocado que estaba Jochum en los planteamientos del último tiempo de esta **Sinfonía**. En cualquier caso, se trata de una dignísima representación. El último disco del álbum incluye la **Primera Sinfonía** de Schumann dirigida por Rafael Kubelik —1963— y una selección —la suite clásica— de **El Cascanueces** —1978— interpretada por Rostropovich. No descubro nada si digo que la integral de las **Sinfonías** de Schumann por Kubelik tiene un extraordinario interés. Pero, a la vez, quiero recordar que frente a esta alternativa, clásica, estilísticamente ortodoxa, hoy hemos de contar con otras

versiones que redescubren el sustrato fantástico de la música de Schumann, aspecto éste fundamental para entender la singular trayectoria del genial autor alemán. Por último, un Tchaikovsky muy cuidado en el sonido, sutilísimo, muy refinado, pero con las suficientes dosis de ironía para hacerlo creíble. Por consiguiente, el inconveniente, si es que lo hubiere, iría dirigido hacia los aficionados partidarios de una interpretación *seria* de esta partitura. Personalmente, opino que aquélla es una buena opción o, por lo menos, una válida opción.

Conclusión: no me parece éste un álbum especialmente interesante, y más, habida cuenta del precio que están alcanzando los discos. La presentación del mismo deja bastante que desear —el libreto no está traducido al castellano— y teniendo en cuenta que una de las dos más interesantes interpretaciones de la colección (la **Sinfonía del Nuevo Mundo**) se puede encontrar en discos sueltos —y en serie barata— mi recomendación es: otra vez será; ésta, D.G. no ha acertado. —P.G.M.

O «100 AÑOS DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN: CONJUNTOS DE CÁMARA». Composiciones de cámara de ZELENSKA, SCHEIDT, GABRIELI, ALBRICI, PEZEL, VIADANA, GRILLO, BERGER, STÖRL, MUFFAT, MOZART, MENDELSSOHN, BRUCH, HAYDN, BOCCHERINI, A. SCARLATTI, FUNCK, KLENGEL, ROSSINI, J. STRAUSS II y KHACHATURIAN. Conjuntos de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon 2741 011. 5 discos, Digital. Oferta.

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

Este álbum es, en mi opinión, el más interesante (por infrecuente, revelador y ejemplar) de todos los publicados por DG con motivo de la celebración del Centenario de la Filarmónica de Berlín. Infrecuente, porque muchas de las obras aquí recogidas no habían sido nunca grabadas o lo habían sido en muy contadas ocasiones; revelador, porque demuestra que los integrantes de una gran Orquesta desgajados de ésta son también unos grandes intérpretes, cosa que se suele olvidar con frecuencia; ejemplar, porque el hecho de que unos músicos con las ocupaciones de los Filarmónicos de Berlín dediquen parte de su escaso tiempo libre a cultivar y promocionar la música de cámara creo que supone un ejemplo de todos los sentidos. Comentar por separado y con un mínimo de detalle todas y cada una de las veintisiete obras que incluye este álbum supondría excederme con mucho del espacio que se me asigna. Por ello, y partiendo de la base del muy alto nivel global, trataré de examinar el contenido de cada uno de los cinco discos.

El primero está dedicado a la música para conjunto de metal, formado en esta ocasión por cuatro trompetas y cuatro trombones. Su mayor interés radica en la absoluta novedad de muchas de las

piezas incluidas (doce en total) y en la casi total carencia discográfica en nuestro mercado de música de esta época (último Renacimiento y primer Barroco), interpretada por conjunto de metales. Junto a obras de compositores prestigiosos (G. Gabrieli, Muffat, Scheidt, Zelenka), encontramos otras de autores casi desconocidos (Albrici, Pezel, Grossi da Viadana, Grillo, Störl), entre las que se hallan verdaderas obras maestras (la **Sonata** del primero, la **Sinfonía «La Padovana»** del tercero o las **Tres Sonatas** del último). Nuevamente hay que hacer mención aquí al conservadurismo musical, al que ya me he referido en estas páginas en más de una ocasión, que nos priva de escuchar magníficas obras por la simple dejadez y conformismo de intérpretes, aficionados y casas discográficas. Aquí la música es interpretada con sobriedad, perfección técnica y homogeneidad sonora por los primeros atriles del metal, que logra unas versiones de absoluta recomendabilidad.

El segundo disco es el único que incluye una sola obra, la **Gran Partita para 13 instrumentos de viento K. 361** de Mozart, y también el único que se sitúa por debajo del muy alto nivel global. A pesar del formidable grupo de intérpretes (entre los que hallamos a Koch, Leister, Piesk, Seifert), la versión resultante es francamente discreta. La obra de Mozart requiere de un director —de un gran director— para ser interpretada, y esto es lo que echamos en falta en la ejecución de los Filarmónicos: la definida personalidad de un director. Nos ofrecen, eso sí, una versión perfecta técnicamente y muy homogénea en el sonido, pero falta del necesario vuelo e imaginación, demasiado lineal y aburrida; todo está en su sitio, pero se echa de menos la magia de otras versiones (la profundidad de Klemperer o la viveza y alegría de Barenboim, por citar sólo las, a mi entender, más destacadas). No obstante, su perfección técnica y algunos detalles aislados hacen ésta recomendable a quien todavía no posea la obra, imprescindible en cualquier discoteca.

El tercer disco es el de los niños prodigio. En la primera cara nos encontramos el **Octeto, Op. 20** de Mendelssohn (compuesto a los 16 años) y el **Septeto, Op. post.** de Bruch (recientemente descubierto y compuesto a los 11 años). Nuevamente nos hallamos aquí frente a versiones excepcionales. El **Octeto** es interpretado por dos de los varios cuartetos nacidos en el seno de la orquesta, el Brandis y el Westphal, y la versión resultante es extraordinariamente viva y fogosa, fiel reflejo de la personalidad del joven Mendelssohn al componer esta obra. El muy clásico **Septeto** de Bruch es ejecutado por el famoso Octeto de la Filarmónica de Berlín, que también nos ofrece una versión muy viva de la partitura, lógicamente inmadura, pero sorprendente para un compositor de tan sólo 11 años. Disco, pues, muy interesante, tanto por la interpretación como por la novedad de la obra de Bruch.

El cuarto disco es uno de los más desiguales. Comienza con una obra para mí desconocida, el **Divertimento «El Cumpleaños» Hob. II: II** de Haydn, que conoce una interpretación memorable por los llamados Solistas de la F. de

Berlín, entre los que hay que destacar a Karlheinz Zoeller (flauta), Rainer Sonne (violín) y Waldemar Döling (clave). La obra, realmente deliciosa, nos hace reivindicar una vez más la figura de Haydn, víctima también del referido conservadurismo musical. La primera cara se completa con el famoso **Minuetto** de Boccherini (correctamente interpretado por el Cuarteto Westphal y Eberhard Finke como segundo cello) y con una discreta versión de la **Canzonetta** de Mendelssohn (segundo movimiento de su **Cuarteto, Op. 12**) a cargo del Cuarteto Herzfeld, el tercero de los cuartetos de cuerda de la agrupación. En la segunda cara encontramos una interpretación muy viva y perfecta de estilo del **Cuarteto, Op. 20 núm. 4** de Haydn, esta vez por el Cuarteto Brandis, el mejor indudablemente de los tres que intervienen en el álbum.

El quinto disco es el de las rarezas. Para empezar, dos obras de Rossini: **Le Rendez-vous de chasse** para 8 trompas (escuchando la interpretación de los berlineses se comprende por qué suenan las trompas como suenan cuando la Filarmónica toca una **Sinfonía** de Bruckner) y el **Duetto para cello y contrabajo**, que ya se incluía en un reciente álbum Philips y que conoce una excelente interpretación a cargo de dos de los más prolíficos instrumentistas (aparecen en varias de las agrupaciones) de la orquesta, Jörg Baumann y Klaus Stoll. Otras dos rarezas ocupan la última cara del álbum:

el **Danubio Azul** de Strauss en versión de 10 contrabajos (sic), que, por lo que se escucha, podrían ser 10 violines, y la **Danza del sable** de **Gayaneh** de Khatchaturian para un conjunto formado por piano, contrabajo y percusión.

La novena cara es una de las delicias del álbum; los 12 cellistas de la Filarmónica nos ofrecen cuatro obras: **Grave y Minuetto** de A. Scarlatti, **Suite en Re mayor** de Funck, **Adagio y Vivace** de Haydn y **Himnus, Op. 57** de Klengel. La belleza del sonido de estos 12 instrumentos es algo que «hay que oírlo para creerlo»; el resto de los aspectos de su interpretación (estilo, técnica, compenetración —actúan sin director—, musicalidad), igualmente magníficos.

Las grabaciones también se hallan a cargo de un auténtico grupo de *virtuosos*: Scheibe, Mitlehner, Schweigmann, Hermanns y Wildhagen. El libreto, que incluye unas documentadas notas de Hans-Günter Klein sobre la música de cámara, parece inaugurar una época —esperemos que no muy duradera— de libretos importados, por lo que no existe versión española de los textos.

La puntuación (cuatro asteriscos) se ha dado como un índice general del nivel interpretativo que, como se ha visto, no es siempre uniforme. Si hubiéramos de puntuar el interés de la publicación, ésta habría de ser también de cinco asteriscos; para calibrar el valor pedagógico (¿aparecerán algún día grupos de

cámara similares en nuestras orquestas?), me faltan asteriscos.—L.C.G.

O «100 AÑOS DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN: FURTWÄNGLER». HAYDN: Sinfonía 88. MOZART: Sinfonía 39. BEETHOVEN: Sinfonía 5. SCHUBERT: Sinfonía 9. SCHUMANN: Sinfonía 4. WAGNER: Los Maestros Cantores de Nuremberg (Preludio al acto I), Tannhauser (Obertura) y Parsifal (Música del Viernes Santo). BRUCKNER: Sinfonía 7. R. STRAUSS: Ensayos de Till Eulenspiegel; Till Eulenspiegel. Wilhelm Furtwängler habla sobre música. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Wilhelm Furtwängler. Deutsche Grammophon 27 40 260, 6 discos. Mono. Oferta.

Interpretación: ■■■■■

Extraído del álbum publicado hace años bajo el título **El legado de Furtwängler**, Polydor nos ofrece ahora, con muy buen acuerdo, algunas de las más gloriosas páginas de aquel ejemplar histórico. RITMO ya se ocupó en su día del examen de aquella joya de la discografía. Ahora, coincidiendo con la celebración de los cien años de la Orquesta Filarmónica de Berlín, parece oportuno reseñar el contenido de estos seis discos, para

HAZEN

CON MOTIVO DEL XX ANIVERSARIO DE YAMAHA EN ESPAÑA CONVOCA CONCURSO PARA:

| | | | |
|--|------------------|--------------|------------------|
| DUO DE 2 PIANOS. | 1º PREMIO | Ptas. | 500.000 |
| | 2º PREMIO | Ptas. | 200.000 |
| DUO DE PIANO Y OTRO INSTRUMENTO. | 1º PREMIO | Ptas. | 500.000 |
| | 2º PREMIO | Ptas. | 200.000 |
| DUO DE PIANO Y CANTO. | 1º PREMIO | Ptas. | 500.000 |
| | 2º PREMIO | Ptas. | 200.000 |
| TRIO DE PIANO Y OTROS INSTRUMENTOS. | 1º PREMIO | Ptas. | 750.000 |
| | 2º PREMIO | Ptas. | 300.000 |
| OTRAS AGRUPACIONES. | 1º PREMIO | Ptas. | 1.000.000 |
| | 2º PREMIO | Ptas. | 400.000 |

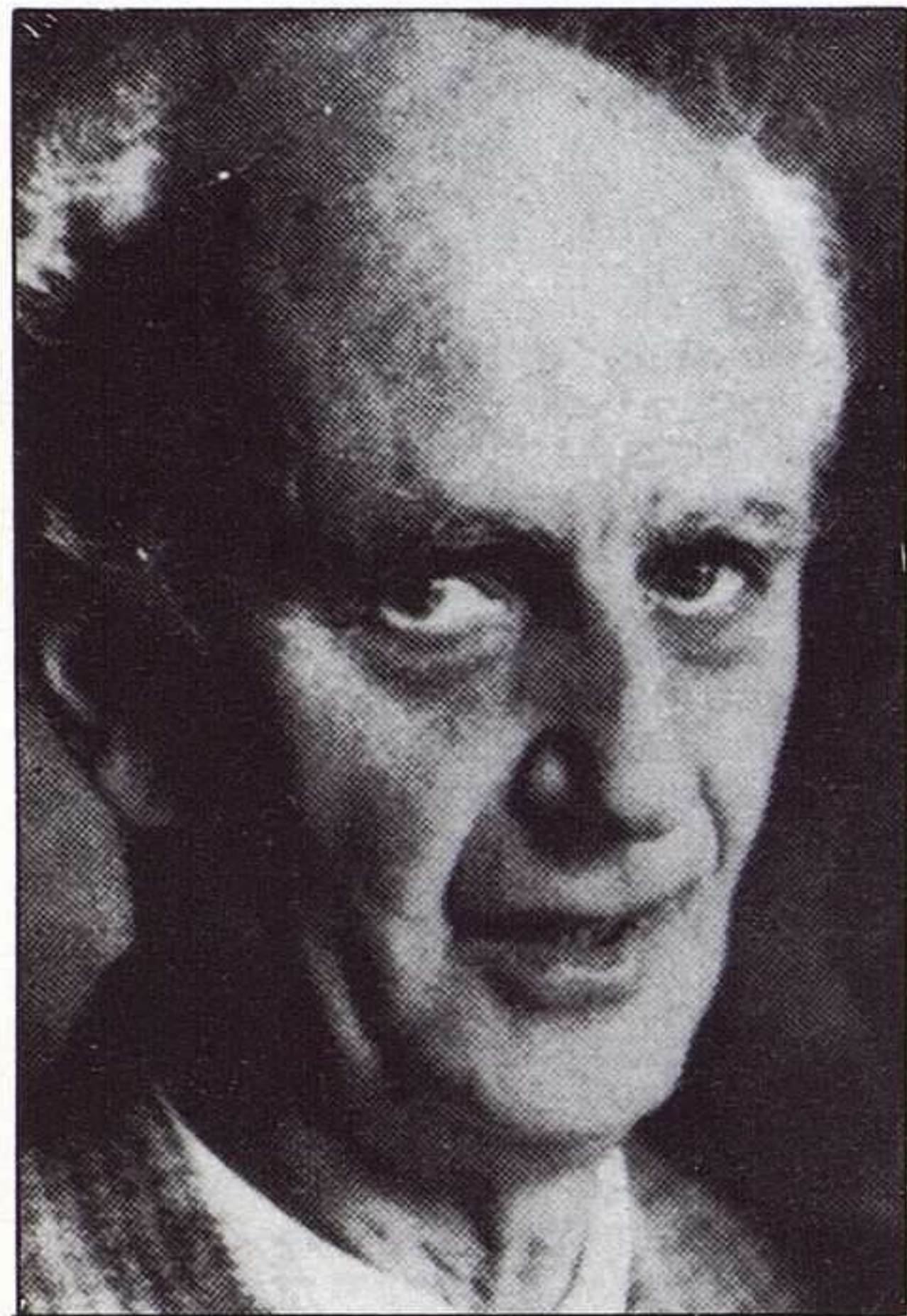
PREMIO EXTRAORDINARIO AL MEJOR PIANISTA QUE INTERVENGA EN EL CONCURSO: — PIANO DE COLA MODELO C3D

VALORADO EN Ptas.

816.400

recordar al lector el oro de muchos quillates que contienen.

Creo, sin temor a equivocarme, que la labor del maestro puede quedar sintetizada en este magnífico álbum. En primer lugar porque se recogen grabaciones en vivo y en estudio de diversas épocas y en segundo término porque se enfrenta a obras maestras de autores tan dispares como Haydn o Wagner, Mozart o Bruckner. De otra parte, el último disco del álbum recoge, bien sea que brevemente, un ensayo con la Orquesta y en la cara final una sustanciosa conversación con Furtwängler, en la que expresa sus ideas acerca de determinados aspectos del arte de la dirección.



Furtwängler.

Es lástima que este documento extraordinario no venga acompañado de su correspondiente traducción al español, ya que el folleto se limita a transcribir el diálogo realizado en alemán, al idioma inglés.

La primera obra con la que se enfrenta el director es la **Sinfonía núm. 88** de Haydn, en grabación efectuada en el año 1951. Mi opinión personal es que el músico de Rohrau no le va a Furtwängler en exceso, por las propias características del autor. Sin embargo, esta lectura posee virtudes innegables: la honda y densa lentitud con la que se conduce el segundo tiempo de la obra («Largo»), la tremenda precisión del «Allegro con spirito» final y una perfección global en la ejecución de la **Sinfonía**, aunque hoy el concepto nos pueda parecer un poco lejano al ideal de la actual visión de la música de Haydn.

La **Sinfonía núm. 39** de Mozart encuentra una dimensión y naturaleza especiales en las manos de Furtwängler. La perenne ambivalencia de la música mozartiana parece enlazar aquí con esa sólida premisa en la que se basa la interpretación del maestro, es decir, una severa artesanía y una lectura de la página musical muy meditada y profunda. Es, acaso, una de las más definidoras interpretaciones de Mozart, y de una autenticidad y profundidad impresionantes.

Quizás sea la **Quinta Sinfonía** de Beethoven la pieza más ejecutada por el maestro, que la dirigió más de quinientas veces. El álbum nos presenta la interpretación realizada el 27 de mayo de 1947, en el Titania-Palast de Berlín. Menos apolínea y menos dramática, a la vez, que las lecturas de los años 1943 y 1951, es para nuestro gusto una de las cimas interpretativas de Beethoven. La tremenda tensión que de ella se desprende, las intuiciones realmente geniales en el uso de la sección madera del «Andante», o en la forma de pasar del tercer al cuarto movimiento, en una transición que da paso a un final grandioso y, para aquellos tiempos, revolucionario. Un Beethoven extremado, casi desesperado, que nos lleva directamente al **Parisifal** wagneriano, acaso hasta el mismísimo Bruckner. En fin, una maravilla.

Estas afirmaciones pueden valer plenamente para la versión de la **Obertura de Egmont**, realizada en el mismo concierto, donde el patetismo del héroe adquiere perfiles trágicos.

La «**Grande**» de Schubert es en manos de Furtwängler verdaderamente grande. El maestro realiza un auténtico monumento musical. Resulta difícil poder soñar con una intensidad dramática más vehemente que la que emana de este disco. A destacar, algo que sorprenderá a quienes critican la lentitud del maestro. Les invito a escuchar al tiempo final de esta **Sinfonía** y comprobarán que tal lentitud no existe.

Otra interpretación inolvidable es la que realiza de la **Cuarta Sinfonía** de Schumann: ritmo y velocidad endiabladas, conducen a esta obra hacia una explosión arrolladora, como quizás no imaginó el propio Schumann, pero que resulta tremendamente atrayente.

En Wagner, la interpretación de Furtwängler adquiere caracteres de rito. Sus lecturas poseen memorias de Bach y Haendel por la enorme belleza de su construcción (escúchese la **Música para el Viernes Santo**) y se filtran a través del más severo clasicismo, por el rigor de sus estructuras en las que no quedan trazas de las decadentes blanduras y extenuantes ambigüedades del romanticismo tardío.

Gran lectura la que realizó Furtwängler de la **Séptima Sinfonía** de Bruckner en un concierto dado en El Cairo el 23 de abril de 1951. Se han achacado a esta versión determinados defectos, propios sin duda de una ejecución en vivo, exceptuando acaso la excesiva vivacidad dinámica del «Adagio». Pero ello no puede descalificar su sincera y honda emoción, que nos hace recomendarla vivamente.

Till Eulenspiegel de Strauss requiere, como expresión típica del realismo musical del compositor, un director capaz de expresar a la vez la complejidad de la escritura, de las líneas melódicas y de las estructuras rítmicas. La batuta de Furtwängler, con una precisión implacable, lo consigue plenamente.

En resumen, una separata del álbum del **Legado de Furtwängler** muy adecuada, por la selección de obras, por el homenaje que supone también para la Filarmónica berlinesa, y porque el precio también resulta menos inasequible para quienes no pudieron alcanzar la anterior antología. El sonido de los discos queda

sin calificación, porque es obvio que el tiempo en que se grabó no puede competir con los medios técnicos actuales. Diré, sin embargo, que permite apreciar en su integridad la calidad inmarcesible de las lecturas del mítico director.—**G.Q.L.L.O.**

O «**LINCOLN CENTER: EN DIRECTO**». Arias y escenas de Ernani, Norma, La Bohème, La Gioconda, I Masnadieri, La Donna del Lago, Otello, Il Trovatore y Beatrice di Tenda. Joan Sutherland, Marilyn Horne, Luciano Pavarotti. Orquesta de la New York City Opera. Director, Richard Bonyngue. Decca 9-80000, 2 discos. Digital. Oferta.

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

En este curioso recital, dado en marzo del 81, podemos apreciar de estos tres divos lo siguiente:

Que Marilyn Horne, a pesar de sus problemas con las agilidades y la tirantez en los agudos en contados momentos, y su abuso del registro de pecho en otros, aún brilla a buena altura, especialmente en Rossini y Bellini. Sus intervenciones son, en general, lo mejor del concierto.

Que Luciano Pavarotti conserva la pureza de su bellísima voz y casi todas sus facultades vocales: emisión, agudos, etc., aunque sus interpretaciones tienden a ser lineales y, en algunos momentos, poco depuradas. «Che gelida manina», que canta bajado de tono, está muy lejos de su creación antológica en la grabación completa de **La Bohème**, dirigida por Karajan.

Y que Joan Sutherland ha perdido casi todo, no consiguiendo salir airosa ni siquiera en su repertorio habitual (Bellini). En Verdi y Ponchielli, al no haber sido nunca una cantante con especiales cualidades dramáticas —famosa vocalización ininteligible— y teniendo en cuenta el estado deplorado de su voz, resulta una auténtica tortura (**Otello** sobre todo).

Richard Bonyngue dirige con eficacia a una brillante Orquesta de la Opera de la Ciudad de Nueva York. La grabación es muy buena. El libreto viene con su traducción correspondiente: comentarios y textos cantados. Conclusión: para *fans* de Marilyn Horne y Luciano Pavarotti, en parte. *Fans* de Joan Sutherland, abstenerse.—**T.**

NOTA

En el número de RITMO correspondiente al mes de octubre pasado omitimos, por error, un párrafo en la crítica del disco de **La Gioconda**, publicada en la página 49. El párrafo era el siguiente:

La dirección de Bartoletti es tan perfecta como intensamente expresiva y obtiene un formidable partido de la orquesta. En resumen, uno de los mejores trabajos de los últimos años en ópera italiana.

ENTRE EL 1 DE OCTUBRE Y
EL 10 DE NOVIEMBRE DE 1982

Discos editados

I. ORQUESTAL

- BACH: los **Conciertos completos para 1 y varios claves**. T. Pinnock, K. Gilbert, L.U. Mortensen, N. Kraemer. The English Concert. Director, T. Pinnock. Archiv 2723077, 4 discos. Stereo y Digital. Oferta.
- BACH: **Concierto para clave BWV 1056**. HAYDN: **Concierto en Re mayor Hob. XVIII: 2**. MOZART: **Concierto para piano núm. 12, K 414**. A. Larrocha. London Sinfonietta. Director, D. Zinman. Decca 6494307.
- BARTOK: **Conciertos para piano núms. 2 y 3**. V. Ashkenazy. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir G. Solti. Decca 6594035.
- BEETHOVEN: **Concierto triple para piano, violín y violoncelo**. G. Anda, W. Schneiderhan, P. Fournier. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, F. Fricsay. Deutsche Grammophon Privilege 2535153.
- BEETHOVEN: **Sinfonías núms. 1 y 8**. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI Acorde 037-000.794.
- BEETHOVEN: **Sinfonía núm. 2. Oberturas Leonora II y Prometeo**. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI Acorde 037-000.795.
- BEETHOVEN: **Sinfonía núm. 3 «Heroica». Obertura Fidelio**. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI Acorde 037-000.796.
- BEETHOVEN: **Sinfonía núm. 4. Egmont: música escénica**. B. Nilsson. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI Acorde 037-000.797.
- BEETHOVEN: **Sinfonía núm. 5. Obertura Coriolano**. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI Acorde 037-000.798.
- BEETHOVEN: **Sinfonía núm. 6 «Pastoral. Obertura Leonora 1**. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI Acorde 037-000.799.
- BEETHOVEN: **Sinfonía núm. 7 Obertura La Consagración del Hogar**. Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI Acorde 037-000.800.
- BEETHOVEN: **Sinfonía núm. 9 «Coral». Oberturas Leonora III y Rey Esteban**. A. Nordmo Löwberg, Ch. Ludwig, W. Kmentt, H. Hotter, Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI Acorde 137-000.801/2, 2 discos.
- BERG: **Concierto de cámara**. STRAVINSKY: **Agon**. London Sinfonietta. Director, D. Atherton. Decca Argo 9-41010.
- BOCCHERINI: **Concierto para violoncelo en Si bemol mayor**. HAYDN: **Concierto para violoncelo núm. 2, en Re mayor**. P. Fournier. Festival Strings, Lucerna. Director, R. Baumgartner. Deutsche Grammophon Privilege 2535179.
- BRUCH: **Concierto para violín núm. 1**. MENDELSSOHN: **Concierto para violín núm. 2**. N. Milstein. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, L. Barzin. EMI Acorde 037-080.498.
- BRUCKNER: **Sinfonía núm. 4 «Romántica»**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, E. Jochum. Deutsche Grammophon Privilege 2535111.
- DVORAK: **Sinfonía núm. 8**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, R. Kubelik. Deutsche Grammophon Privilege 2535397.
- DVORAK, TCHAIKOVSKY: **Serenatas para cuerda**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2532012. Digital.
- ELGAR: **Concierto para violín**. I. Perlman. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 2532035. Digital.
- HAYDN: **Conciertos para trompa núm. 1 y 2. Concierto para trompeta**. Solistas. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Director, F. Lozano. Columbia UMES 3704.
- HAYDN: **las 6 Sinfonías «de París» (núms. 82-87)**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2741005, 3 discos. Digital. Oferta.
- HAYDN: **Sinfonías núms. 94 «Sorpresa» y 100 «Militar»**. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J. F. Paillard. RCA RL-40896. Digital.
- HAYDN: **Sinfonías núms. 101 «Reloj» y 104 «Londres»**. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J. F. Paillard. RCA RL-40897. Digital.
- LALO: **Concierto para violoncelo**. RODRIGO: **Concierto como un divertimento**. J. Lloyd Weber. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, J. López Cobos. RCA RL-25420.
- MAHLER: **Sinfonía núm. 2 «Resurrección»**. E. Mathis, N. Procter. Coro y Orquesta de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. Deutsche Grammophon Privilege 2726062, 2 discos.
- MAHLER: **Sinfonía núm. 7**. Orquesta Sinfónica de Utah. Director, M. Abravanel. Hispavox S 66064, 2 discos. Oferta.
- MANZONI: **Masse (Omaggio a Edgar Varese)**. SCHOENBERG: **Sinfonía de cámara Op. 9**. M. Pollini. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, G. Sinopoli. Deutsche Grammophon 2532023. Digital.
- MORENO TORROBA: **Don Quijote**. Orquesta Sinfónica de Praga. Director, F. Moreno Torroba. Columbia SCE 996.
- MOZART: **Concierto para clarinete. Concierto para fagot transcrito para clarinete**. R. Stolzman. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, A. Schneider. RCA RL-13934.
- MOZART: **Conciertos para violín núms. 4 y 5 «Turco»**. Y. Menuhin. Orquesta del Festival de Bath. Director, Y. Menuhin. EMI Acorde 037-001.152.
- MOZART: **Serenata núm. 7 «Haffner»**. Y. Menuhin. Orquesta del Festival de Bath. Director, Y. Menuhin. EMI Acorde 037-000.257.
- MOZART: **Sinfonías núms. 26, 31 «París» y 38 «Praga»**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon Privilege 2535425.
- MUSSORGSKY: **Cuadros de una Exposición**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, F. Reiner. RCA RL-14268.
- SAINT-SAËNS: **los 5 Conciertos para piano. La Juventud de Hércules**. P. Rogé. Orquestas Philharmonia, Royal Philharmonic y Filarmónica de Londres. Director, Ch. Dutoit. Decca 9.81008, 3 discos. Oferta.
- SCHUBERT: **Sinfonía núm. 5**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, L. Maazel. Rosamunda: **suite**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon Privilege 2535398.

- SHOSTAKOVICH: **Sinfonías núms. 1 y 9**. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Decca 6594311. Digital.
- SHOSTAKOVICH: **Sinfonías núms. 10**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2532030. Digital.
- STRAVINSKY: **El Pájaro de Fuego: suite. Juego de Naipes. Pulcinella. La Consagración de la Primavera. Petrushka**. T. Berganza, R. Davies, J. Shirley-Quirk. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 2750257, 4 discos. Stereo, y Digital. Oferta.
- TCHAIKOVSKY: **La Bella Durmiente (ballet completo)**. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, A. Dorati. Philips 6769036, 3 discos. Oferta.
- TCHAIKOVSKY: **Capricho Italiano. Francesca da Rimini. Marcha Eslava. Romeo y Julieta. Serenata para cuerda**. Orquestas Filarmónicas de Berlín y Leningrado. Orquesta Estatal de Dresde. Directores: F. Leitner, K. Sanderling, O. Suitner. Deutsche Grammophon Privilege 2726011, 2 discos.
- VIVALDI: **4 Conciertos: para violoncelo en Mi menor, para 2 violines «En eco», para flautín en Do mayor, para viola d'amore y laúd**. P. Fournier, N. Yepes, H.M. Linde, etc. Orquestas de Cámara. Directores: R. Baumgartner, W. Hofmann, P. Kuentz. Deutsche Grammophon Privilege 2535200.
- VIVALDI: **Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione: Conciertos núms. 5 al 8**. F. Gullì, E. Malanotte, R. Ruotolo. I Virtuosi di Roma. Director, R. Fasano. EMI Acorde 037-000.818.
- VIVALDI: **L'Estro armonico. Academy of Ancient Music**. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-80004, 2 discos. Oferta.
- TURINA: **Tríos para piano, violín y violoncelo núms. 1 y 2. Círculo. Las Musas de Andalucía**. Trio de Madrid. C. Bustamante, J.L. Jordá, E. Mateu. Ensayo ENY-953-954, 2 discos.
- ZELENKÁ: **las 6 Sonatas en trío**. H. Holliger, M. Bourgue, S. Gawriloff, L. Buccarella. Ch. Jaccottet. Archiv 2723066, 2 discos. Oferta.

III. INSTRUMENTAL

- BEETHOVEN: **Sonata para piano núm. 32**. SCHUMANN: **Estudios Sinfónicos Toccata I Pogorelich**. Deutsche Grammophon 2532036. Digital.
- CHOPIN: **Polonesas núms. 1 al 6**. W. Malcuzyński. EMI Acorde 037-000.497.
- DEBUSSY: **Imágenes, I y II. La isla alegre. De un cuaderno de apuntes Máscaras Danza P. Rogé**. Decca 6594308.
- GERSHWIN: **Rhapsody in blue. Preludios para piano. Libro de canciones**. F.J. Thiollier. RCA RL-37590.
- KODALY: **Obra completa para piano**. K. Zempleni, Hispavox S 66043, 2 discos. Oferta.
- LISZT/BUSONI: **6 Estudios trascendentales**. MOSCHELES: **4 Estudios de concierto Op. 111**. V. Pleshakov. Dial, The Golden Eye 52.6008.
- LISZT: **las Rapsodias Húngaras completas**. E. Lux, K. Zempleni, E. Tusa, G. Torma, G. Gabos. Hispavox S 66.356, 3 discos. Oferta.
- MOZART: **Música completa para 2 pianistas**. Ch. Eschenbach, J. Frantz. Deutsche Grammophon 2740258, 3 discos. Oferta.
- SCHUMANN: **Humoresca. Piezas Fantásticas Op. 12**. E.Ax. RCA RL-14275. Digital.

IV. VOCAL Y CORAL

- BACH: **los 6 Motetes**. Coro Bach, Estocolmo. Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.35470-1/2, 2 discos. Oferta.
- BACH: **Oratorio de Navidad**. Esswood, Equiluz, Nimsgern. Niños Cantores de Viena. Chorus Vinnensis. Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.35022-1/3, 3 discos. Oferta.
- BACH: **La Pasión según San Mateo**. Esswood, Suttcliffe, Bowman, Equiluz, Roger, Ridderbusch, Egmond. Coro del King's College, Cambridge. Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.35047-1/4, 4 discos. Oferta.
- GERSHWIN: **Canciones**. S. Vaughan. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, M. Tilson Thomas. CBS S 73650 (importado).
- GRIEG: **Peer Gynt (música escénica)**. I. Hollweg. Sociedad Coral Beecham. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, Sir Th. Beecham. EMI Acorde 037-000.136.
- HAENDEL: **Arias de Acis y Galatea. Josué, Judas Macabeo y Julio César**. MOZART: **Ch'io mi scordi di te. Exsultate, jubilate**. V. de los Angeles. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Sir A. Boult. Orquesta Goldsbrough. Director, A. Goldsbrough. G. Moore. EMI 065-043178.
- HAENDEL: **El Mesías**. Nelson, Kirkby, Watkinson, Elliott, D. Thomas. Coro

II. CAMARA

- BACH: **Suites para violoncelo solo núms. 1 y 3**. Ll. Claret. RCA RL-35393.
- BEETHOVEN: **Cuartetos de cuerda núms. 12 al 17**. Cuarteto Yale. Hispavox S 66407, 4 discos. Oferta.
- BOCCHERINI: **los 6 Cuartetos de cuerda Op. 32**. Cuarteto Esterhazy. Telefunken 6.35337-1/2, 2 discos. Oferta.
- BOCCHERINI: **los 6 Quintetos para guitarra y cuerda**. Pepe Romero. Solistas de la Academia de St. Martin-in-the-Fields. Philips 6768.268, 3 discos. Oferta.
- BRAHMS: **los 3 Cuartetos para piano y cuerda**. S. Brown, A. Schneider, W. Trampler, L. Parnas. Hispavox S 66.026, 2 discos. Oferta.
- FRANCK: **Quinteto para piano y cuerda**. WOLF: **Serenata Italiana**. J. Bolet. Cuarteto Juilliard. CBS 74002.
- HAYDN: **Divertimentos para instrumentos de viento, vol. II**. Consortium Classicum. Telefunken 6.3550-1/2, 2 discos. Oferta.
- SCHUBERT: **Quinteto para piano y cuerda «La Trucha»**. S. Richter. Cuarteto Borodin, G. Hörtnagei. EMI 067-043041 T. Digital.

de la Catedral Iglesia de Cristo, Oxford. Academy of Ancient Music. Director, Ch. Hogwood. Decca Oiseau-Lyre 9-80003, 3 discos. Oferta.

HAENDEL: Oda para el día de Santa Cecilia. A. Cantelo, I. Partridge. Coro del King's College, Cambridge. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, D. Willcocks. Decca Argo 9-41009.

HONEGGER: El Rey David. Davrath, J. Preston, Sorenson, Singher, M. Milhaud. Coro de la Universidad de Utah. Orquesta Sinfónica de Utah. Director, M. Abravanel. Hispavox S 66065, 2 discos. Oferta.

KAPSBERGER: Villanelle. LANDI: Arie musicali. Albicastro-Ensemble. Hispavox S 60800.

MOZART: Requiem. Cotrubas, Watts, Tear, Shirley-Quirk. Coro y Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca Argo 9-41012.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 14. I. Buchanan, I. Bushkin. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS S 74084 (importado).

ZEMLINSKY: Sinfonía Lírica. J. Vardy, D. Fischer-Dieskau. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon 2532021. Digital.

V. OPERA

MOZART: Idomeneo, Rey de Creta. Hollweg, Yakar, Palmer, T. Schmidt, Equiluz, Tear, Estes. Coro de la Opera de Zurich. Orquesta Mozart, Zurich. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.35547-1/4, 4 discos. Digital. Oferta.

ROSSINI: Moisés. Gregor, Kalmar, Poka, Molnar, Beganyi. Coro de la Radiotelevisión de Hungría. Orquesta Nacional de Hungría. Director, L. Gardelli. Hispavox S 66357, 3 discos. Oferta.

VI RECITALES

«**FESTIVAL DE MUSICA ANTIGUA.** Obras de CONON, R. CORAZON DE LEON, CHÂTELAIN, FINCK, GAUCELEM, GUIOT, ISAAC, JACOPO DA BOLOGNA, KEUTZENHOFF, KOTTER, LANDINI, LORENZO DI FIRENZE, MARCABRU, PIERO, SENFL, TERANO, THIBAUT, VOGEL-WEIDE Y ANONIMOS. The Early Music Consort, Londres. Solista y director, D. Munrow. Decca 9-81007, 3 discos. Oferta.

«**MUSICA DE CAMARA ALEMANA ANTERIOR A BACH.** Obras de BACH, BUXTEHUDE, PACHELBEL, REINCKEN, ROSENMÜLLER, SCHENK y WESTHOFF. Música Antigua, Colonia. Director, R. Goebel. Archiv 2723078, 3 discos. Oferta.

«**MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA PARA CORO.** ASINS ARBO: Canciones Valencianas FALCON: Poema coral del Atlántico. OLMOS: Tonadas Gallegas. Canciones Vascas. REMACHA: Siete Canciones Vascas. Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Director, L. Morondo. RCA RL-35372.

«**MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA PARA PIANO.** BEDMAR: Tres Movimientos. R. HALFFTER: Secuencia. HIDALGO: Roma dos pianos. RODRIGUEZ ALBERT: Sonatina en Do mayor. Susana Martín. RCA RL-35373.

«**MUSICA RELIGIOSA DEL RENACIMIENTO.** Obras de ARCA-

DEL, BINCHOIS, BUSNOIS, CLEMENS NON PAPA, COMPERE, DUFAY, DUNSTABLE, GALLUS, GOMBERT, LASSO, DE MONTE, MORALES, OBRECHT, OCKEGHEM, PALESTRINA, RORE, y WILLAERT. Pro Cantione Antiqua, Londres. Director, B. Turner. Archiv 2723070, 6 discos. Oferta.

«**ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN: CELEBRES SOLISTAS.** (Obras de BEETHOVEN, BRAHMS, DVORAK SCHUMANN y TCHAIKOVSKY. Kempff, Rostropovich, Gilels, Ferras, Anda, Mutter, Zeltser, Yo Yo Ma. Directores: H. von Karajan, R. Kubelik, F. Leitner, E. Jochum. Deutsche Grammophon 2740262, 5 discos. Oferta.

«**ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN: CONJUNTOS DE CAMARA.** Obras de ALBRICI, BERGER, BOCCHERINI, BRUCH, FUNCK, GABRIELI, GRILLO, GROSSI, HAYDN, KHACHATURIAN, KLENGEL, MENDELSSOHN, MOZART, MUFFAT, ROSSINI, A. SCARLATTI, SCHEIDT, STOERL, J. STRAUSS y ZELENKA. Deutsche Grammophon 2741011, 5 discos. Digital. Oferta.

«**ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN: EMINENTES DIRECTORES INVITADOS.** Obras de BEETHOVEN, BRAHMS, BRUCKNER, DVORAK, MENDELSSOHN, MOZART, SCHUMANN, SMETANA, R. STRAUSS y TCHAIKOVSKY. Directores: L. Maazel, K. Böhm, C. Abbado, F. Fricsay, E. Jochum, R. Kubelik M. Rostropovich. Deutsche Grammophon 2740263, 6 discos. Oferta.

«**ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN: GRABACIONES DE LOS PRIMEROS AÑOS.** Obras de BEETHOVEN, BERLIOZ, GLUCK, LISZT, MENDELSSOHN, MOZART, SAINT-SAËNS, R. STRAUSS, STRAVINSKY, WAGNER y WEBER. Directores: A. Nikisch, L. Blech, B. Walter, H. Knappertsbusch, E. Kleiber, O. Fried, H. Pfitzner y R. Strauss. Deutsche Grammophon 2740259, 5 discos. Mono. Oferta.

«**ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN: FURTWÄENGLER.** Obras de BEETHOVEN, BRUCKNER, HAYDN, MOZART, SCHUBERT, SCHUMANN, R. STRAUSS y WAGNER. Ensayo de Till Eulenspiegel. W. Furtwaengler habla sobre música. Deutsche Grammophon 2740260, 6 discos. Mono. Oferta.

«**ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN: KARAJAN.** Obras de BEETHOVEN, BRAHMS, MENDELSSOHN, MOZART, MUSORGSKY, RAVEL, R. STRAUSS y TCHAIKOVSKY. Ensayo de la Sinfonía núm. 9 de BEETHOVEN. Deutsche Grammophon 2740261, 7 discos. Oferta.

«**ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN: KARAJAN, GRABACIONES DIGITALES.** Obras de BRUCH, HAYDN, MENDELSSOHN, OFFENBACH y J. STRAUSS II. A.S. Mutter. Deutsche Grammophon 27411008, 4 discos. Digital. Oferta.

STREISAND, BARBRA: Lieder de DEBUSSY, FAURE, HAENDEL, ORFF, SCHUMANN y WOLF. Orquesta Sinfónica Columbia. Director, C. Orgeman. CBS S 73484.

«**VIOLIN PARA LOS DIAS FESTIVOS.** Obras de MASSENET, SAINT-SAËNS, SARASATE y WIENIAWSKI. P. Fontanarosa. Orquesta de la Radiotelevisión de Luxemburgo. Director, H. Soudant. Columbia UMES 3506.

ZABALETA, Nicanor: «MUSICA PARA ARPA DEL BARROCO. Obras de C.Ph.E. BACH, J.S. BACH, HAENDEL, KRUMPHOLTZ y VIOTTI. Deutsche Grammophon Privilege 2535228.

«JESUS DE MONASTERIO»
 CONSERVATORIO PROFESIONAL
 DE CANTABRIA
 SANTANDER

II CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION PARA PIANO

HOMENAJE A LA MEMORIA DE MANUEL VALCARCEL PATROCIANO POR LA FUNDACION «MARCELINO BOTIN»

El Conservatorio Profesional de Música de Cantabria, con el patrocinio de la Fundación Marcelino Botín, convoca el II Concurso Nacional de Composición para Piano, como homenaje a la memoria de Manuel Valcárcel y reconocimiento de la fecunda labor que realizó en el ámbito de la Pedagogía Musical al frente del Conservatorio santanderino. El Concurso se regirá por las siguientes

BASES

- I. Podrán tomar parte todos los compositores españoles que no sobrepasen los 35 años de edad en la fecha límite de recepción de partituras.
- II. Las obras, no sujetas a ninguna limitación formal ni estética, deberán estar escritas para piano y ser originales e inéditas; asimismo, no habrán sido interpretadas en audición pública, ni premiadas en concurso alguno.
- III. La duración aproximada de las obras estará comprendida entre 10 y 15 minutos. No existe limitación en cuanto al número de obras a presentar.
- IV. Los concursantes deberán enviar sus originales a la Secretaría del Conservatorio Profesional de Cantabria «Jesús de Monasterio», calle Menéndez Pelayo, núm. 8. Santander.
- V. Las partituras —original y dos fotocopias por cada obra presentada— irán sin firma, contrasignadas con un lema y acompañadas de un sobre cerrado, en el que figurará en su exterior el mismo lema, y en su interior los datos personales del concursante: nombre y apellidos, dirección, teléfono, fotocopia del carnet de identidad y un breve curriculum vitae.
- VI. El concursante que, por cualquier medio, quebrantase el anónimo quedará fuera de concurso.
- VII. El plazo de admisión de las obras finalizará el 30 de Noviembre de 1982.
- VIII. El Conservatorio Profesional de Cantabria «Jesús de Monasterio» designará un Jurado cualificado cuyos miembros serán dados a conocer juntamente con el veredicto.
- IX. El Jurado calificará las obras presentadas y hará una selección hasta un máximo de tres. Posteriormente, tras la audición pública de las obras seleccionadas, determinará la ganadora. Tanto las obras finalistas como la citada audición se anunciarán oportunamente.
- X. El Concurso estará dotado con un premio único de 150.000 Ptas. Este premio podrá ser declarado desierto o dividido en accésits entre las obras finalistas.
- XI. El original de la obra premiada —o de las obras premiadas en caso de accésits— quedará en poder del Conservatorio de Música de Santander, sin perjuicio de los derechos de propiedad intelectual en favor del autor (o autores).
- XII. El autor de la obra premiada —o de las obras premiadas en caso de accésits— queda obligado a consignar siempre en la portada (o portadas) de la partitura publicada en los discos o cintas magnéticas que se editen, en los programas de los conciertos en que se ofrezca la obra, así como en ediciones radiofónicas o televisadas, etc., «Premio de composición Conservatorio de Cantabria, 1982 Homenaje a Manuel Valcárcel».
- XIII. Los ejemplares no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el 31 de Mayo de 1983. Pasado dicho plazo el Conservatorio de Cantabria declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichas partituras.
- XIV. Por el hecho de participar en este Concurso cada participante queda obligado a aceptar y no impugnar las presentes bases y la decisión del Jurado.



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*

VEINTE AÑOS DE YAMAHA EN ESPAÑA

Por Manuel Moreno

Cuando hace veinte años Félix Hazen tuvo por primera vez noticias de un piano japonés, nadie en España creía que del país del sol naciente pudiera venir otra cosa que juguetes o bisutería. Pero en estos veinte años se han vendido en España cerca de quince mil pianos YAMAHA: la artesanía y la industria del Japón han llenado Occidente de relojes, de transistores, de calculadoras... y de Música. Félix Hazen, que trajo a España aquellos primeros pianos YAMAHA en 1962, explica la historia y las razones de un éxito que durante veinte años ha resonado en todas las salas de conciertos europeos.

MANUEL MORENO.— ¿Cómo llegó YAMAHA a España?

FELIX HAZEN.— Hace veinte años era desconocida en nuestro país. Yo quiero rendir homenaje a un viejo amigo mío, pianista profesional: Javier Ríos. A fines de 1961 él hizo una gira por Extremo Oriente, y en Filipinas tocó con un piano YAMAHA. Es el primer contacto que tiene YAMAHA con una personalidad de la música española. Cuando Javier Ríos volvió a Madrid, me habló de este piano y a mí me entró una gran curiosidad por conocerlo. Hicimos las gestiones y comenzamos a importar, primero dos unidades como muestra, que fueron a parar uno a los estudios de Hispavox y el otro al domicilio particular del presidente de la compañía.

M.M.— En aquellos momentos, cuando la industria japonesa no era aún conocida en nuestro país... ¿qué dificultades encontró YAMAHA en el mercado español?

F.H.— No fueron momentos fáciles. Algunos clientes pensaban que si los pianos venían de Japón deberían ser de papel, no de madera. Pero fue un gran éxito. El primer piano que llegó a España era un modelo S2F, pequeño, un mueble típico americano, con el número 151.758. Actualmente los pianos que están llegando a España tienen el número 3.400.000. YAMAHA, en veinte años, ha fabricado 3.200.000 pianos. Y en España se han vendido cerca de las 15.000 unidades, entre pianos de cola y verticales.

M.M.— ¿Cuál ha sido, a lo largo de estos veinte años, el momento más destacado de YAMAHA en España?

F.H.— Un momento muy interesante fueron los años 1970 y 1971. El Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Dirección General de Bellas Artes —organismo del que dependían entonces los conservatorios—, adquirió 132 pianos en 1970 y otros tantos al año siguiente, para dotar a los conservatorios, Escuela de Canto y otras entidades musicales y filarmónicas. Hay también un hecho insólito en toda Europa y me atrevería a decir que en el mundo entero: existen en España más de 25 pianos gran cola de concierto YAMAHA.

M.M.— ¿A qué se debe este éxito?

F.H.— Para mí YAMAHA es el instrumento con mejor equilibrio de precio y calidad. La enorme producción de las fábricas de pianos YAMAHA —más de 150.000 pianos al año— permite que su costo sea relativamente bajo, sin detrimento de la calidad. De todos es conocida la meticulosidad del trabajo de los japoneses y la gran conciencia que tienen en cuanto a los productos terminados. Tradicionalmente, se ha supuesto que al piano era un elemento de pura artesanía. Actualmente estimo que un cincuenta por ciento es artesanía, puesto que la terminación tiene que ser siempre manual, y el otro cincuenta por ciento se debe a las máquinas y a los procesos de construcción. Las comparaciones nunca son buenas, pero recuerdo una anécdota muy simpática de uno de los ingenieros de Nippon Gakki, el señor Murakami. Nuestro técnico, el señor Clavero, le preguntó: «Señor Murakami, ¿qué diferencia hay entre el YAMAHA y otros pianos?» Y contestó: «Para mí tienen los mismos defectos». No hizo una distinción de calidad, sino de problemas que puede haber en instrumentos de esta naturaleza, como un gran cola, que es muy complejo.



Las Yamaha Music Schools, distribuidas por todo el mundo, están dedicadas a ayudar a los niños a descubrir la alegría de hacer música.

Felix Hazen y la insignia de Yamaha: tres diapasones.

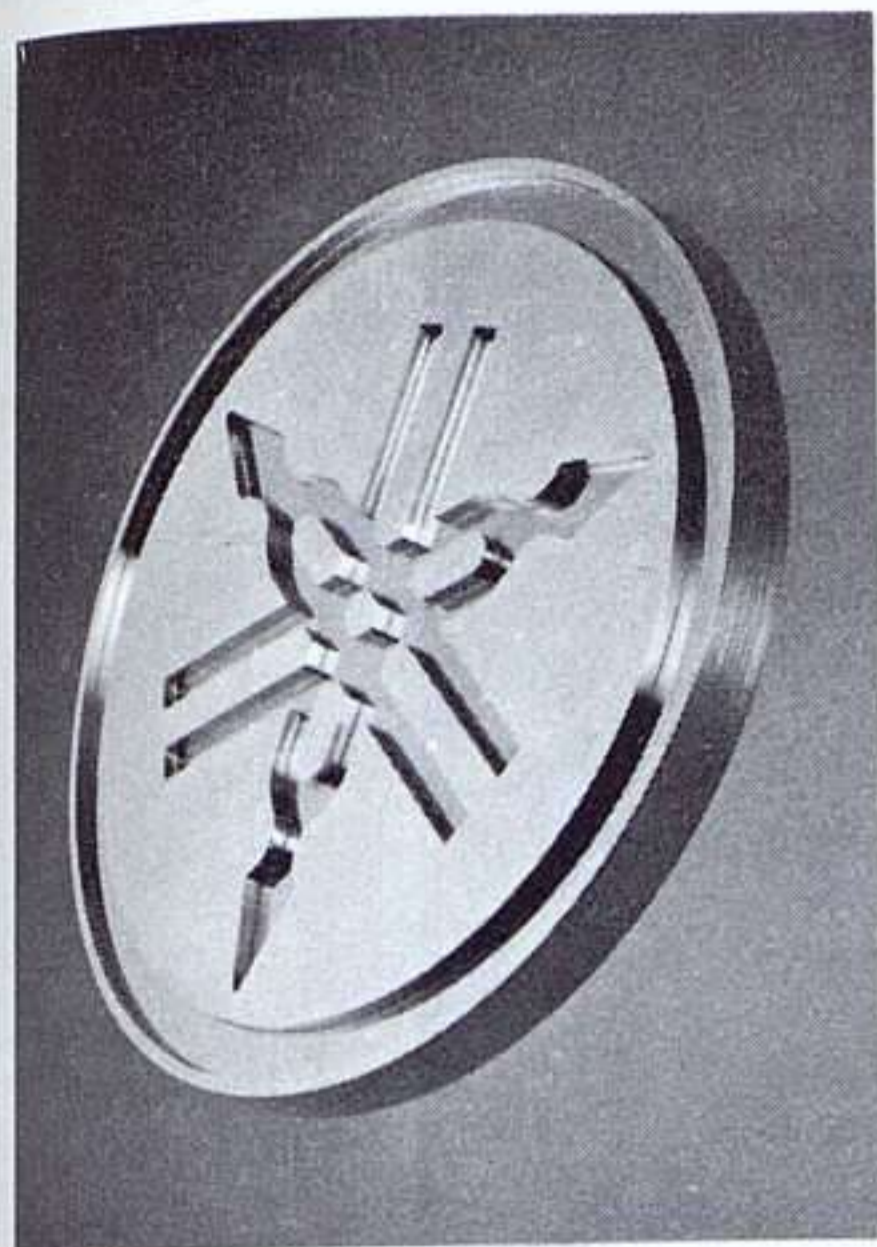
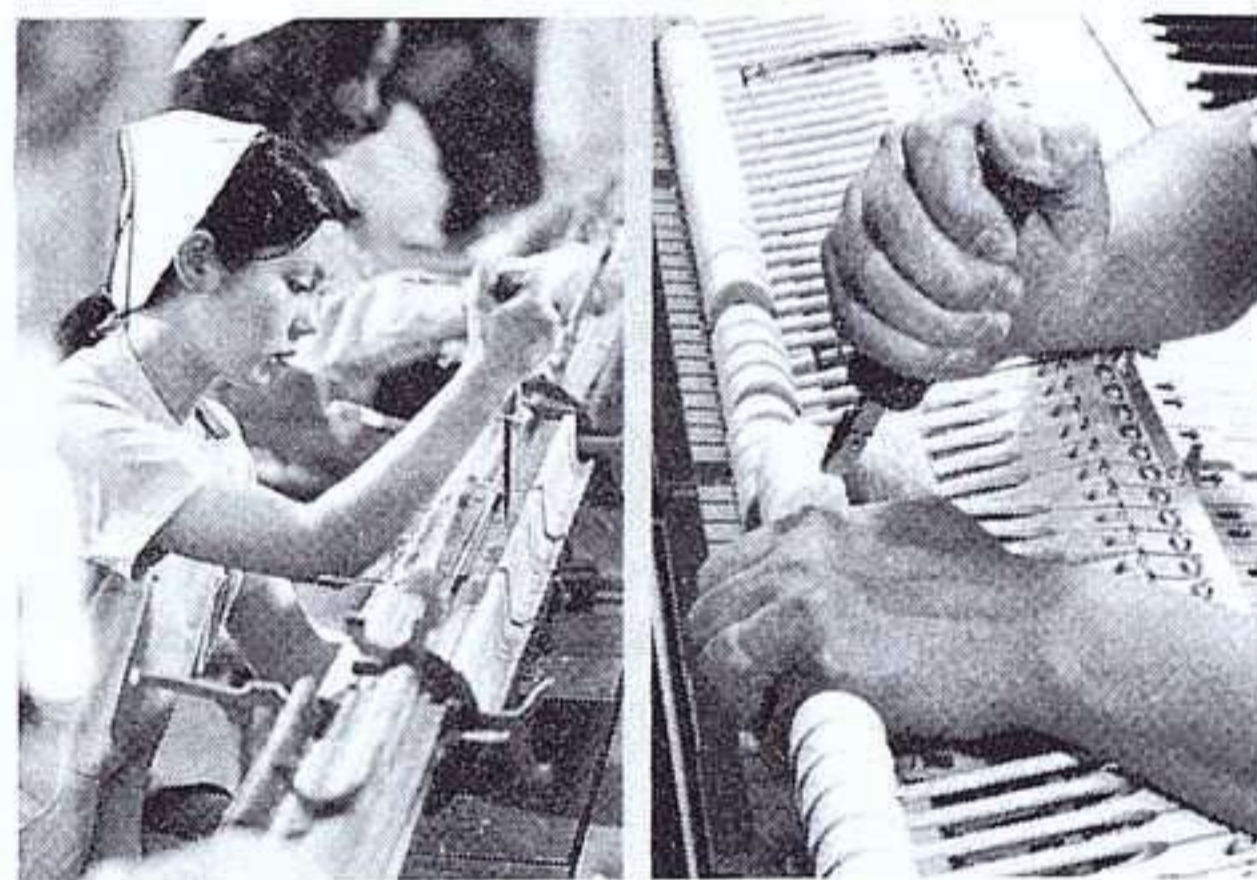


Foto: Paco Tur.

M.M.— ¿Cómo es posible que una compañía como YAMAHA fabrique instrumentos musicales, motocicletas, embarcaciones, motores y últimamente hasta muebles de cocina?

F.H.— Quiero aclararlo de una vez para siempre, porque es algo que se me ha planteado muchas veces a lo largo de estos años. YAMAHA se fundó en 1887. Desde ese momento se comienzan a fabricar pianos. Torakusu Yamaha era un mecánico dentista, que vivía en Hamamatsu, donde están todavía las fábricas. Apareció por allí un misionero portugués con un armonio portátil de fabricación americana, que había tenido una avería en

su mecanismo. Este hombre buscaba un artesano que le pudiera ayudar, y alguien le recomendó que hablara con el señor Yamaha, que al ser técnico dental era muy meticuloso y entendía muy bien los trabajos del metal. Yamaha arregló el armonio y al desmontarlo se interesó tanto que después él mismo construyó un armonio. Ahí empieza la tradición de YAMAHA en los instrumentos musicales. Durante la segunda guerra mundial, YAMAHA tuvo que adaptar sus fábricas, por exigencias del gobierno, a material de guerra: fabricaron hélices de aviones, motores, motocicletas, etc. Después de la guerra las enormes fábricas de YAMAHA se encontraron con un utillaje



Los distintos procesos, artesanales e industriales, de la construcción de un piano Yamaha.

que había que aprovechar. Es curioso ver cómo la insignia de los pianos YAMAHA, tres diapasones, aparece también en los otros productos. En cuanto a la fabricación de muebles, se explica porque de la madera utilizada para un piano, se selecciona sólo un cuarenta por ciento; el otro sesenta por ciento se utiliza en otros elementos.

M.M.— Claro que YAMAHA, además de ser una importante industria, cumple una función cultural y educativa... ¿Cómo se desarrolla esta otra faceta de la empresa?

F.H.— Esta otra faceta se vió el pasado 13 de mayo en el concierto del Teatro Real de Madrid a beneficio de la UNICEF: visitaron Madrid cinco niños japoneses de la Fundación YAMAHA, así como su presidente, el señor Kawakami. Fue un concierto con gran atractivo que hubo de ser retransmitido dos veces en diferido por Televisión Española, debido a las numerosas peticiones que se recibieron. El concierto demostró el enorme avance de la Fundación YAMAHA, creada para la difusión de la música. En este momento la Fundación tiene más de 800.000 alumnos y 20.000 profesores en todo el mundo. Esto ha sido una gran preocupación del señor Kawakami. El me ha manifestado en diversas ocasiones que su obsesión es que se conozca YAMAHA no sólo por ser un imperio comercial, sino también por la enorme labor que está realizando en la educación musical. YAMAHA ha creado su propia metodología y parte de la base de que los niños deben conocer la música desde los 4 o 5 años, cuando su oído es completamente puro. Sobre esto hay una frase muy típica del señor Kawakami: «Do-re-mi, igual que A-B-C». Actualmente hay más de 2.000 niños dentro de la fundación YAMAHA, con edades comprendidas entre los 10 y los 17 años, que están en condiciones de hacer un concierto similar al que pudimos ver en Madrid. El señor Kawakami me ha transmitido su enorme entusiasmo y es algo que me tiene absolutamente obsesionado. Durante este año estamos tratando de impartir esta metodología en un centro piloto que tenemos aquí, con niños de 6 y 7 años. Creo que en la primavera del próximo año podremos contar con un instructor de profesores japonés, para poder ampliar estos centros a toda España. En esta misma línea de promoción musical, hemos organizado, con motivo del XX aniversario de YAMAHA en España, un concurso de interpretación que se celebrará en diciembre. Este certamen concede especial protagonismo al piano, aunque es posible también la participación de otros instrumentos.

EL NUEVO BEOLAB 6000 ES COMO SUS OÍDOS. 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.: 2/5 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
Algueró Audio
Caracas, 10
El Corte Inglés
Po. de la Castellana, 2a. planta

Auditorium
Basílica, 19

BARCELONA

Vidosa
Balmaes, 339-343
Tradom
Entenza, 24

SEVILLA

Ruano
Pagés 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
Císcar, 28
Alejandro Soler
Ribera, 10-12
Audiófilo
Círculo Amorós, 83

VITORIA

Añua - Lasa
San Antonio, 2
CARTAGENA
Selecciones
Mayor, 21



Bang & Olufsen
Pensamos diferente



Libros y partituras



SERGIO SEGALINI: Teresa Berganza. «Images du Chant». Librairie Arthème Fayard. París, 1982. Libro ilustrado.

Es este una especie de libro-homenaje a la «mezzo» española Teresa Berganza, cuando se cumplen los veinticinco años de su debut en el Festival de Aix en Provence (Francia), en julio de 1957, fecha que marca el verdadero comienzo de la carrera musical de Berganza. El libro forma parte de una colección de títulos dedicados a cantantes de renombre internacional que la editorial francesa Fayard publica bajo el nombre de «Imágenes del Canto». Una primera parte de él está dedicada a la semblanza biográfica de Teresa Berganza, salpicada de declaraciones de la cantante y de personas del mundo musical que han trabajado con ella.

El resto del magníficamente ilustrado volumen se dedica a detallar los papeles más importantes cantados por Berganza a lo largo de su carrera, incluyendo fotografías de las representaciones de cada ópera. Así podemos ver la Berganza en los papeles que le dieron fama y reconocimiento internacional: «Cherubino» de *Las Bodas de Figaro*, de Mozart; «Sexto» de *La Clemencia de Tito*, de Mozart; «Dorabella» de *Cosí fan tutte*, de Mozart; «Zerlina», de *Don Juan*, de Mozart; «Angelina» de *Cenicienta*, de Rossini; «Isolier», de *Le Comte Ory*, de Rossini; «Isabella» de *La italiana en Argel*, de Rossini; «Rosina» de *El barbero de Sevilla*, de Rossini; «Dido», de *Dido y Eneas*, de Purcell; y otros papeles en *La Coronación de Popea*, de Monteverdi; *Álcina*, de Haendel; *Mignon*, de Thomas; *Werther*, de Massenet; *La*

hora española, de Ravel; y el, quizás más conocido de sus personajes, el papel protagonista de *Carmen*, de Bizet.

Siguen a estas detalladas descripciones de sus «roles», un comentario sobre los conciertos y una extensa cronología. El libro contiene buenas reproducciones de fotografías de las actuaciones de Berganza y los aficionados al arte de la «mezzo» española encontrarán en él una extraordinaria manera de seguir admirando a su diva.—A.D.



SALAZAR, Adolfo: La música contemporánea en España. Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Colección Ethos-Música núm. 7. Oviedo, 1982. 357 págs.

La colección Ethos-Música que dirige Emilio Casares publica, en colaboración con el Fondo «Adolfo Salazar» de México, esta edición facsímil de una de las obras más interesantes y menos divulgadas de Salazar, impresa en 1930 por Ediciones La Nave y dedicada a Roland Manuel. El Instituto de Estudios Hispánicos de París convocó, en 1927, un concurso para premiar una memoria sobre la música española del siglo XX. Salazar concurreció, su memoria fue premiada, y publicada después con ligeras modificaciones.

El autor parte de los precursores del nacionalismo desde finales del siglo XIX: Barbieri, Pedrell, Arrieta, Bretón, Chapí. Barbieri representa el casticismo, encarnado en la ciudad, y Pedrell el nacionalismo, encarnado en el campo. Salazar valora extraordinariamente a Pedrell como instigador, al mismo

tiempo que lamenta la escasa virtualidad de su obra: «*La obra musical de Pedrell no ha vivido en su momento. A mi juicio será imposible hacerla revivir ya.*»

Para Salazar, «*el cuarto de siglo transcurrido desde que comenzó el que vamos viviendo ha sido singularmente próspero para la música española.*» Hay dos grandes figuras que representan el punto más alto del proceso: Albéniz y Falla. Pero la óptica de Salazar es quizá demasiado teleológica: parte de unos precursores que aportan matices diversos de nacionalismo; sigue un proceso de depuración con Albéniz y Granados; y todo ello culmina con Falla. Esa óptica hace a Salazar ser injusto con todos los precursores, vistos sólo valorativamente como *escalones* de una marcha ascendente. Su juicio sobre la suite *Iberia*, una de las cumbres de toda literatura pianística, es decepcionante. En cuanto a Granados, Salazar se muestra claramente (e injustamente) negativo. Considera que «*las Goyescas, y en menor grado una hijuela suya, las Tonadillas, interesan y agradan por lo que hay en ellas de inspiración personal y aun por el atractivo, más superficial y aleatorio, de su color pintoresco exterior, derivación fácil de otros modelos. Interiormente, su novedad y su personalidad son escasas y más llenas de defectos que de virtudes.*» Como he disentido muchas veces del gran crítico, no me importa disentir una vez más y afirmar que las *Tonadillas* de Granados (que no son una *hijuela* de las *Goyescas*) constituyen una de las mejores colecciones de *lieder* que haya producido España, al mismo nivel al menos de las *Siete canciones populares* de Falla; y de igual manera, la suite *Iberia* no admite parangón con el piano posterior a Albéniz. (Salazar habla de que la *superación* de la *Iberia* vendrá con Falla).

Dedica el autor sendos capítulos a Turina, Conrado del Campo, Oscar Esplá y Ernesto Halffter. En todos ellos hay ideas certeras, observaciones rápidas y agudas, concisas pero esclarecedoras notas estéticas. Un último y extenso capítulo pasa revista a las escuelas y a los compositores distribuidos por regiones. Como normalmente ocurre, aquí la perspectiva es

corta; lo reciente es aún indiscriminado e inseguro: sólo un repertorio de nombres de los que sorprendentemente desaparecerán algunos de los más valorados, y se alzarán al primer término algunos de los infravalorados. Pero así es siempre el capítulo final en todas las Historias de la Música.

La lectura de Salazar es apasionante; su talante intelectual es un verdadero acicate para reflexión. Yo recomendaría a todos los músicos españoles sin excepción que leyeran este libro y se hicieran así cargo de lo que es una visión global y orgánica de una entidad histórica: la música española del siglo XX. El libro de Salazar traza una vía de comprensión en esa historia que aún sigue vigente y de la que sin duda hay que partir para cualquier trabajo ulterior.

La edición reproduce todo el material de la de 1930, incluso los grabados y portada interior. Hasta en esos detalles externos, nos pone en la mano una visión precisa de medio siglo atrás.—RAMON BARCE.

UNIVERSAL

Franz Liszt

SCHRIFTEN

ZUR

TONKUNST

Reclam

BIBLIOTHEK

LISZT, Franz: *Schriften zur Tonkunst*. Editorial Philipp Reclam jun. Colección Universal Bibliothek. Leipzig. 1981. 320 págs.

Los escritos completos de Liszt fueron publicados en Leipzig en seis volúmenes en 1880-83 y constituyen una de las aportaciones psicológicas, sociológicas y estéticas más características del espíritu romántico. De ese material,

Wolfgang Marggraf ha elegido esta abundante selección, que bajo el título de **Escritos sobre música**, incluye los siguientes trabajos: **De la situación de los artistas** (serie de seis artículos aparecidos en la *Gazette musicale de París*, 1835); las **Cartas de un bachiller en Música** (que se publicaron en la mencionada revista de 1835 a 1839); **Necrología de Paganini** (en la misma revista, 1840); **Chopin** (escrito en 1851-52 y reelaborado en 1879 por la princesa Sayn-Wittgenstein); **El «Orfeo» de Gluck** (en «Weimarer Zeitung», 1854); «**Alfonso y Estrella**» de **Schubert** («Weimarer Zeitung», 1854); **Berlioz y su sinfonía «Haroldo»** («Neue Zeitschrift für Musik», 1855); **Robert Schumann** (en la misma revista, 1855); **Robert Franz** (en la misma revista, 1855); **Mozart** (en «Blätter für Musik» de Viena, 1856); **Adolf Bernhard Marx y su libro «La música del siglo XIX»** («Neue Zeitschrift für Musik», 1855); y **Los zingaros y su música en Hungría** (Budapest, 1859). Las traducciones al alemán de los textos escritos en francés (lo de la época de París) es la de las **Obras completas**: Lina Ramann, La Mara y Peter Cornelius.

Tres rasgos del espíritu lisztiano se atestiguan constantemente en estos escritos. El primero es su actitud combativa de defensa de los ideales artísticos y sentimentales del Romanticismo: (decimos también *sentimentales* porque Liszt, como muchos de sus coetáneos, defiende una manera de sentir, un estilo de vida). El segundo, su inagotable generosidad hacia sus colegas. El tercero, su esfuerzo por estar al día en las preocupaciones y las novedades de la época. Su activo contacto con muchas de las personalidades más atractivas de su tiempo —Chopin, George Sand, Schumann, Heine, Berlioz, Wagner— resulta fascinante, pues a menudo Liszt se hace portavoz de las ideas de sus amigos y se deja traspasar por todas las influencias, como buen espíritu ecléctico.

De estos escritos hay uno muy popular y repetidamente editado en España: el dedicado a Chopin. Los demás, desgraciadamente, son muy poco conocidos en nuestro país. Uno de ellos es especialmente importante: **Los zingaros y su música en Hungría**, y no sólo por su posición ante el folklore húngaro (controvertida años más tarde por Bartók), sino porque es todo un alegato en pro de una música libre, cambiante,

reflejadora de los más variados sentimientos. Cuando Liszt habla de la música zingara habla en realidad de su propia música y de su ideal estético. Es toda una proclama del arte romántico, presentada con un apasionado calor humano y con un brillante estilo literario. Es lástima que no podamos disponer en castellano de estos ensayos. ¿No habrá un editor que se anime a traducirlos y a publicarlos?

El volumen se abre con un detallado prólogo de Wolfgang Marggraf y se cierra con una cuidadosa bibliografía de los escritos de Liszt, con abundantes notas aclaratorias y con un completo índice biográfico de las personas citadas en el texto.—**R.B.**

CLAUDIN, Victor: Canción de autor en España: apuntes para una historia. Gijón, 1982. Ediciones Jucar. Colección Los Juglares. Serie especial. 288 páginas.

La estructura del libro se presenta en dos partes bien diferenciadas. La primera, «De la penumbra a las luces», ocupa 46 páginas y trata de ser una especie de historia de la canción de autor de la España que va del final de la guerra civil hasta nuestros días. Se sucede esta historia en forma de bosquejos político-musicales, en los cuales no se ahonda, salvo en casos contados, como por ejemplo en la función de ¿cantautores? como José Guardiola, el Dúo Dinámico y ya más actualmente Quintín Cabrera o Claudina y Alberto Gambino. No hay alusiones, salvo alguna cita aislada, de la canción comprometida de postguerra, la poca que se permitió. Y no hubiera estado mal citar el caso de **Raska-yú** o de otras cosas de gentes como Bonet de San Pedro o Miguel Ligeró, que aunque políticamente no pudieron en absoluto inquietar al régimen autoritario que precedió la democracia en España, sí que tuvieron su importancia social y cierta «trascendencia subversiva». El discurso de esta parte está lleno de clichés, que aunque ciertos no son argumentados.

La segunda parte ocupa el resto del libro y a su vez está dividida en nueve capítulos dedicados a la nueva canción en «Catalunya, País Valenciá, Galiza, Euskadi, Aragón, Castilla-Madrid-Extremadura, Canarias, Asturias y Al-

Andalus» (sic). Parece ser que ni Murcia, ni La Rioja, ni Cantabria han aportado nada a la Nueva Canción, y parece ser también que Castilla es sinónimo de lo que ahora llamamos Castilla-León, puesto que de La Mancha no se cita ningún autor, y provincias como Soria o Almería están totalmente ausentes del texto. En cada uno de estos nueve capítulos se empieza la exposición con una breve introducción histórica de los orígenes de la nueva canción en cada región autonómica, y posteriormente se pasa a desarrollar en forma de entrevistas individualizadas la personalidad y aportación concreta de los cantautores más significativos de cada región o comunidad autónoma. Hay breves paréntesis para englobar en pequeños apartados a cantautores menores.

Esta forma de estructurar el libro tiene ciertos peligros, agravados por el hecho de que cada capítulo está escrito en diferente época, a lo largo de tres años, y los más antiguos no se han puesto al día. Además, como no existe una sistematización unitaria, hay capítulos muy valiosos de información (Valencia, Aragón, Asturias) y otros sumamente desasistidos. Claudín se ha pateado la geografía española entrevistándose con un sinfín de intérpretes y autores. Hay que reconocer que sus datos son de primera mano en este sentido. En otros se dedica a citar libros de Vázquez Montalbán, Ramón Trecet, García Soler, o entrevistas publicadas en revistas como **Ozono**, de la cual formó parte en el cuerpo de redacción.

El libro es, pues, un «pot-pourri» que se me antoja sin ningún rigor y muy lejos de las afirmaciones de Alvaro Feito en el prólogo, donde señala que «es el primer intento serio y riguroso de reconstruir la época y la historia de la música popular española en los cuarenta últimos años. Al menos de su música más comprometida social y políticamente, la de mayor carga de responsabilidad colectiva y la de mayor intencionalidad combativa, militante y de servicio a las gentes» (pág. 7).

La falta de rigor metodológico es patente cuando se ignora a un cantante como Benito Lertxundi, el cual parece ser que no quiso hablar con el autor (igual que Xavier Lete o Lourdes Iriendo), y por ello se le castiga sin nombrar siquiera sus tres magníficos discos (dos de ellos dobles)

que le sitúan actualmente como el mejor representante de la canción en euskera. Esto sería imperdonable en cualquier libro riguroso, pero lo es más en éste, cuando en la página 206 se dice: «*Aún sin hablar directamente con él, Agapito Marazuela tiene que estar aquí, es una obligación moral y una deuda*». ¿Por qué uno sí y otros no?

El hecho de haber escrito unos capítulos en una fecha y otros, años después, lleva a situaciones como el indicar que el sello gallego Ruada acaba de empezar a funcionar, cuando ya lleva dos años y actualmente atraviesa serias dificultades económicas. O al hablar del último disco de J. Sabina y de J. Krahe — editados en 1981 — y a ignorar los últimos trabajos de Fuxan Os Ventos, Oskorri o Al Tall.

Hay lagunas imperdonables como ignorar completamente a Txomin Artola (tres discos en el mercado), Izu-kaitz (ya desaparecidos, con otros tres discos) y hay criterios sumamente discutibles: no entiendo cómo se cita entre los cantautores castellanos a Ramoncín (que yo sepa es un rockero y quizás un punkie) y se olvida a los burgaleses de Yesca y Orégano. Ni tampoco entiendo como se tacha a Patxi Andion de *derechas* y se habla de su importancia en discos tan trascendentes como los dos que grabó en los últimos sesenta para la entonces llamada Sonoplay (allí había canciones como **Rogelio, Manuela, Canto, Soneto 70** y tantas otras, excelentes).

Pero lo que clama el cielo es el último capítulo dedicado a Andalucía. Para Claudín parece ser que no hay gran diferencia entre el Nuevo Flamenco y la Nueva Canción. Y ello le lleva a editar entrevistas con Antonio Mairena (el santón del cante jondo) y a revolver ésta con otras dedicadas a Miguel Ríos, Ortiz Nuevo, Carlos Cano, Salvador Tabora o Chiquetete. El bati-burrillo es fino. Habría que especificar la diferencia entre Nueva Canción y Nuevo Flamenco, y dejar en todo caso un tercer apartado para los que tocan el tema andaluz de refilón, porque ¿qué pinta Aguaviva en el capítulo de Andalucía? Que yo sepa sólo tienen un disco (**Poetas andaluces de ahora**) dedicado a esta región, y otros cinco más (**Cada vez más cerca, Apocalipsis, Cosmonauta, La casa de San Jamás y No hay derecho**) sin relación con el tema. Además, hasta el francés Jean-Jacques Fleury en su libro **La Nueva Canción en**

España, editado en 1978, clasifica a Aguaviva en Castilla, para lo que sólo hace falta cierto rigor. ¿Dónde está la aportación de cantautores andaluces como Paco Herrera, J. A. Muriel, Antonio Mata? ¿Por qué se cita a Miguel Ríos, Smash y Alameda y no a Veneno, Gente del Pueblo o, puestos a citar —aunque no tengan nada que ver—, a los mismos Triana? ¿Por qué se borra de un plumazo la labor de Benito Moreno, cuando tiene un disco tan bueno como **Mis sombras completas**, y ha abierto campos en la labor poética del cantautor? ¿Por qué se mete a Lole —la del dúo Lole y Manuel— dentro del mismo saco junto a Tía Anica La piriñaca, y no se cita para nada toda la saga de los Montoya, ni tampoco a El Piki o a otros nuevos cantautores como De Paula, el Cabrero...?

En definitiva, sirvan estos datos para señalar que el libro de Claudín adolece de falta de rigor metodológico; que está muy bien que este joven escritor haya hablado con muchos cantautores com-

prometidos, pero que eso no le ha servido para organizar un buen material y exponerlo clara y ordenadamente. El libro es bueno cuando copia otros textos y tiene un buen material de primera mano en las entrevistas publicadas, pero eso no es lo que creo que se pretendía o lo que al menos Feito trata de indicar en el prólogo.

Acompaño este comentario con una bibliografía sobre el tema que, si bien no es muy extensa, si es resolutiva por el momento.—**J.M. LOPEZ DE HARO.**

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, Elfidio: Tierra canaria, Madrid, 1981 Zacos 10 fascículos.
ALVAREZ BUYLLA, José Benito: La canción asturiana. Salinas, Asturias, 1977. Ayalga ediciones. 255 páginas.
BELTRAN, Vicente: La canción tradicional. Tarragona, 1976. Tarraco. 272 páginas.
CANTALAPIEDRA, Ricardo: Música pop y juventud, Madrid, 1973. Publicaciones ICCE, 128 páginas.
CAPMANY FARNES, María Aurelia: Dies i horas de la

nova canço. Barcelona, 1978. Edigsa, 48 páginas.
FLEURY, Jean Jacques: La nueva canción en España. Dos tomos. Barcelona, 1978. Hogar del Libro 752 páginas.
GARCIA-SOLER, Jordi: La nova canço. Barcelona, 1976. Edicions 62, 224 páginas.
GONZALEZ LUCINI, Fernando: Nueva canción: disco forum y otras técnicas. Madrid, 1975 ICCE.
IÑIGO, José María, y DIAZ, Joaquín: Música pop-Música folk. Barcelona, 1975 Editorial Planeta. 159 páginas.
LOPEZ BARRIOS, Francisco: La nueva canción en castellano. Gijón, 1976 Ediciones Jucar Serie Los Juglares 160 páginas.
PARDO, José Ramón: El canto popular. Barcelona, 1981 Editorial Salvat, Colección Temas clave. 64 páginas.
TRECET, Ramón y MORENO, Xabier: Me queda la palabra. Madrid, 1978. Dedalo Ediciones. 515 páginas.
VARIOS: Gran Enciclopedia de la música pop: 1900-1973. Los capítulos relacionados con el tema son: I.— Canción folklore por Joaquín Díaz. IV.— Tonadillas, cuples y canciones de consumo, por Manuel Vázquez Montalban y Jesús Torbado VII — El cante

flamenco, por J.M. Caballero Bonald y Manuel Ríos IX.— Canción de posguerra (1939-1955), por Hector Vázquez Azpiri. XIX.— El pop en España, por Jesús Torbado Madrid, 1973 Akal Editor
VARIOS: Historia e futuro da musica e a cancion galegas. La Coruña 1980. Ruada 132 páginas. En especial los capítulos Una historia da cancion galega, por Rivas, Manolo y A musica e a cancion nas nacionalidades e rexion españolas por Lombau, Manuel
VARIOS: Herri-musika sorta. San Sebastian 1973 Iñaki Beobide 96 págs.
VAZQUEZ CASABONA, Juan J. y BALLABRIGA PINA, Luis M.: La canción popular aragonesa. Zaragoza, 1977. Alcrudo 64 páginas.
VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel: Antología de la nova canço catalana. Barcelona, 1968 Ediciones de Cultura Popular. 294 páginas.
VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel: Cancionero general 1939-1971. Vol I. Barcelona, 1972. Editorial Lumen. 314 páginas.
VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel: Cien años de canción y music-hall. Barcelona, 1978. Difusora Internacional, 492 páginas

CICLOS DE CULTURA MUSICAL

Martes y Jueves, a las ocho de la tarde, a partir del 16 de Noviembre.

37 CONFERENCIAS-CONCIERTO

5 ACTUACIONES EXTRAORDINARIAS del CUARTETO HISPANICO-NUMEN

- MUSICA DE BALLET
 - CONCIERTOS PARA VIOLIN
 - WAGNER (En el Centenario de su muerte)
 - MUSICAL CORAL
 - MAHLER
 - CONCIERTOS PARA ORGANO
- Por los profesores

Polina Kotlarskaia violines
 Francisco Javier Comesaña
 Juan Krakenberger viola
 José M^a Redondo cello
 con
 Juana Guillén flauta
 Jaime Robles contrabajo

en obras de

José M^a Regueira, S.J.
 Luis Sagi-Vela
 Juan Manuel Puente

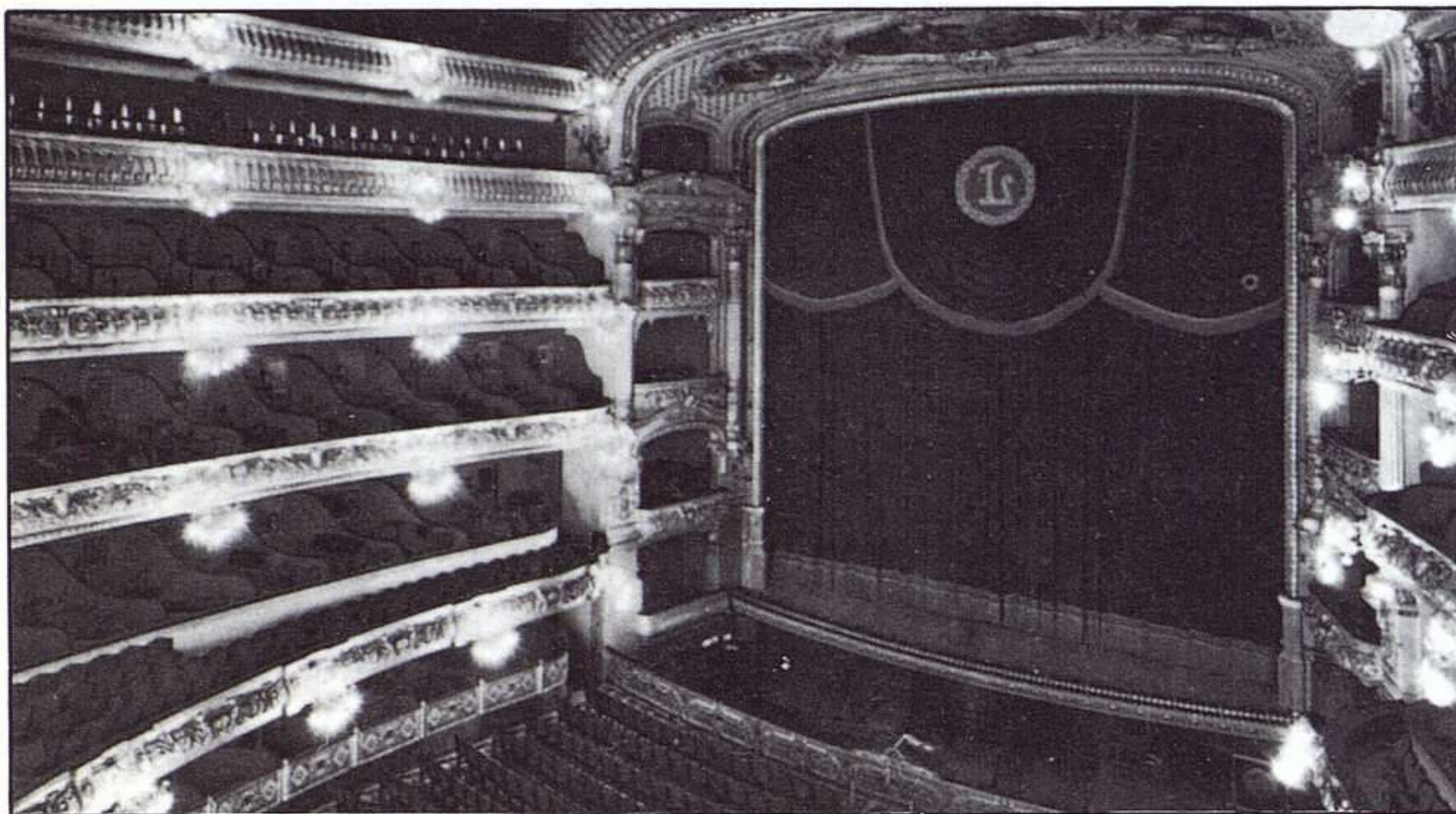
Max Reger Arriaga
 Haydn Mozart
 Beethoven Schubert

Tanto a los efectos de matrícula, como para información, los interesados pueden dirigirse, de lunes a viernes, de 18 a 21, a la Secretaría de la Sala Borja, Serrano 104 - B (Semiesquina a Maldonado), teléfono: 276.06.07 (Pago de matrícula especial para socios del Club Fonográfico Internacional de FERYSA)

Don Taddeo in Barcellona

EL NUEVO LICEO

Por I Taddei



La temporada que terminó recientemente ha sido la primera de esta nueva etapa, muy prometedora, que ha emprendido el Liceo, y que añadirá un nuevo eslabón a la ya muy larga cadena de su historia. El Gran Teatro del Liceo, de Barcelona, es la única institución dedicada de una manera habitual y sistemática al cultivo de la ópera y del ballet en España, y esto sólo hace que cualquier cambio en su rumbo sea de un interés general, y no únicamente circunscrito al ambiente musical catalán. Buena prueba de ello es la atención que dedican a nuestro coliseo las revistas especializadas en el género operístico en todo el mundo.

Fundado en 1847, en una época en que cualquier ciudad un poco importante tenía su teatro dedicado, al menos parcialmente, al género lírico, el Gran Teatro del Liceo nació bajo el signo de un esplendor que era el que correspondía, lógicamente, a la situación sociológica de una ciudad en expansión como era entonces Barcelona, pero a la vez totalmente desasistida de la protección oficial que siempre se ha dispensado a instituciones similares en Madrid (Teatro Real, por ejemplo).

Estas circunstancias explican por qué la fundación del teatro tuvo que basarse en un sistema económico peculiar, que ha marcado su historia desde entonces: los gastos de construcción del local fueron sufragados mediante la venta de acciones y el teatro resultó, de este modo, propiedad colectiva de las personas que suscribieron dichos títulos.

Cada acción correspondía a una localidad del teatro, quedando así adjudicadas por este sistema a los propietarios

del local los 1.000 mejores asientos del Liceo, transmisibles por herencia a sus sucesores e incluso susceptibles de ser tratados como propiedad inmobiliaria, cargando sobre ellos censos y otros gravámenes.

Naturalmente, tales propiedades (butacas o, si se reunían varias acciones, palcos del teatro) sólo tenían un interés económico si el teatro se mantenía en funcionamiento regular, y lógicamente los propietarios cuidaron siempre, a través de todo tipo de avatares, que cada año hubiera una temporada de ópera lo suficientemente extensa como para mantener el interés que suscitaba su existencia tanto sobre los mismos propietarios como entre los restantes ciudadanos y forasteros que tenían acceso sólo a las 2.000 restantes localidades —que eran las peores—.

Los propietarios, mediante la Junta, que gestionaba sus intereses, ponían el teatro a disposición de un empresario profesional que se ocupara de asegurar los espectáculos de cada temporada. Ocasionalmente podía llevar el teatro la misma Junta, pero la figura del empresario resultó con el tiempo punto menos que imprescindible, pues para asegurar la presencia en el Liceo de los mejores intérpretes de cada momento era necesaria una persona que tuviese excelentes contactos con agentes teatrales en Italia y en otros muchos países europeos.

Sería fácil atribuir a este sistema el carácter elitista que necesariamente adquirió el Liceo, en el que había ya 1.000 espectadores privilegiados por su condición de propietario, con derecho a su localidad particular para todas las fun-

ciones del teatro, pero lo cierto es que en toda Europa, el incremento de los costos del espectáculo fue apartando del mismo a las masas populares que hasta 1850, aproximadamente, habían seguido fielmente su desarrollo en casi todos los países europeos. Quedaba, por supuesto, una representación popular en los pisos más altos: los *paraísos* o *gallineros* (aludiendo a su situación cuasi-celestial en cuanto a la altura, o a las filas de asientos de madera en que se encaramaban los menos asistidos por la fortuna).

La situación de los empresarios no era nada fácil en el Liceo. Además de los riesgos inherentes al oficio, ya considerablemente peligroso, de empresario de ópera, había que renunciar a los ingresos de las 1.000 mejores localidades de la posible taquilla, y, además, hacer frente a los inevitables gajes de autoridades, críticos y cantantes para asistir a las funciones más destacadas. No es extraño, por lo tanto, que al igual que acontece en la política, sólo pudieran dedicarse a este curioso menester aquellas personas que, apasionadas por el género lírico, tuvieran la fortuna suficiente para hacer frente a cualquier contingencia de las que tan a menudo se producen en este campo.

La situación del empresario se agravó aun más cuando, después de la guerra civil, los propietarios decidieron autorizar la venta de las entradas que no desearan disfrutar, utilizando para ello un administrador particular al margen del empresario. Este vio así empeorada su posición, pues ahora no sólo disponía del peor papel del teatro, sino que además tenía que venderlo en competencia con las localidades mejores que, por si fuera poco, se vendían a un precio ligeramente inferior al señalado en taquilla. Es decir, que el negocio del empresario empezaba sólo cuando los propietarios habían conseguido colocar las localidades que les sobraban a ellos.

Sólo un enamorado de la ópera como fue el último gran empresario del Liceo, Juan Antoni Pamias, podía mantener la batalla en circunstancias tan desfavorables y, sin embargo, asegurar la continuidad del Liceo y aun revestir de una considerable brillantez las temporadas de ópera y de ballet.

El único sistema posible era, lógicamente, que el deslumbrante fulgor de los mejores cantantes internacionales impidiera ver con claridad los graves defectos de infraestructura de los espectáculos que se representan en el teatro: coros añejos, orquesta deslabazada, decorados en regresión (se asistió en estos años a la defunción, por inanición, de la importante escenográfica catalana, tan brillante en épocas anteriores), absoluto aban-

dono de las mejoras técnicas del escenario (a menos que pudieran ser asumidas sin gastos, como el sistema interior de televisión donado por la fundación norteamericana Corbett).

Al actuar así, el empresario no hacía sino presentar al público del que dependía el porvenir del teatro exactamente lo que le pedía: voces, voces famosas, voces únicas, porque el nivel medio del espectador de ópera barcelonés, y el de muchos otros lugares, sólo exigía de la ópera que esté cantada de un modo formidable, satisfecho este requisito, este público perdona generosamente los fallos de todos los demás elementos del espectáculo.

Sólo muy gradualmente, en estos últimos años en que la difusión de la ópera se ha incrementado con este nuevo *furor lírico* que parece haberse desencadenado en todo el mundo (y que ha llegado incluso a Pekín), el panorama empezó a cambiar, pero al mismo tiempo la crisis económica y los años de inestabilidad que sucedieron a la muerte del viejo dictador pusieron en un grave aprieto al Liceo y se llegó a temer por su continuidad. No hay que olvidar que una parte del apoyo de que gozaba el teatro se fundamentaba en un sector del público (menos numeroso de lo que suele creerse, pero con su peso económico) que asistía al Liceo para exhibir sus mejores galas y jugar a la alta sociedad sin gastar mucho (era mucho más económico que ir a Biarritz o Saint-Tropez y organizar fiestas por todo lo alto en casa).

El fallecimiento del propio empresario Pamias en 1980 acabó de plantear la crisis con toda su crudeza: había que hallar una salida a la situación creada, y ésta fue, afortunadamente, positiva, con la creación del Consorci del Gran Teatre del Liceu, entidad respaldada por el Ayuntamiento de Barcelona, la Generalitat de Catalunya y la propia Junta de propietarios del teatro, la cual, como pocos años antes los diputados franquistas, tuvo primero que autoprivarse de su poder absoluto para pasar a integrarse en el nuevo organismo, reduciendo el número de localidades disponibles en las temporadas a una por turno de abono, en lugar de todas. A cambio de esta reducción también se disminuyó la aportación a que antes se veían obligados para sostener el teatro (y que con la crisis y la no venta de localidades les estaba resultando ahora muy gravosa).

Las aportaciones oficiales y la ahora más reducida de la Junta de propietarios es la base con que se cuenta para la organización de las nuevas temporadas de ópera, así como con el producto de la taquilla, incrementado ahora que pueden venderse en ella las localidades privilegiadas a un precio que, aunque alto para la economía maltratada de muchos bolsillos, no es sensiblemente superior al de otros países, más bien al contrario, y desde luego resulta inferior al de determinados espectáculos deportivos a los que nadie pensó nunca en llamar elitistas.

Se emprendió la muy necesaria renovación del coro y de la orquesta del teatro, y se atendió a la requerida mejora escenográfica de las representaciones. La prueba de fuego consistió en presentar, como primera ópera de la nueva etapa, un **Lohengrin** totalmente renovado, en el que tampoco se había descuida-

do el aspecto vocal, incluyendo en el reparto el tenor wagneriano más *de actualidad* y de mayor fama. Se adecentaron los vestíbulos y salones, se mejoraron los programas de mano —aun a costa de cobrarlos, en lugar de darlos como antes— y se impulsó con oportuna publicidad la difusión de la ópera entre los habitantes de una ciudad que parece haber redescubierto la importancia del Liceo, pues el local se ha visto más concurrido que en los años anteriores, compensando así las deserciones recientes.

El camino emprendido no ha concluido, por supuesto, antes bien, es sólo una primera etapa. Hay muchos problemas por resolver, y desearíamos que se interpretara lo que sigue como una crítica constructiva.

En primer lugar, la mejora escenográfica de los espectáculos de la temporada anterior con ser importante, no es suficiente ni definitiva. No ha existido más que en muy pocos casos una verdadera *producción* utilizable, almacenable y exportable y que tenga la calidad adecuada para ser interesante por sí sola. Todavía se recurre al alquiler y al ensamblaje de elementos inconexos para salvar situaciones concretas de los espectáculos. En este sentido, estamos todavía a años luz de distancia de los grandes teatros internacionales a los que pertenece, por su historia y su importancia, el Liceo.

En segundo lugar, aunque los reparos han estado situados a un alto nivel, se ha abusado considerablemente de las representaciones fraccionadas entre dos e incluso tres intérpretes. Es comprensible que con la premura de la organización de estas primeras temporadas (la de invierno y el Festival de Primavera) haya habido que recurrir a dos o más cantantes para solventar un papel difícil, pero esto corta todo intento serio de dirección escénica y quita cohesión a las representaciones desde todos los puntos de vista, especialmente cuando el cantante actúa en una sola ocasión ante el público para dejar paso a otro que no ha asistido a la prueba general y actúa por su cuenta. Es un obstáculo que hay que tender a suprimir.

Por supuesto, la reforma del coro y de la orquesta debe ir seguida de la del agonizante cuerpo de baile, que en la temporada pasada dejó prácticamente



Foto: Barceló.

El Coro del Teatro del Liceo, que este año dirigirá Romano Gandolfi.

de existir. Nos han llegado rumores de que este problema se halla en vías de solución, lo que deseamos ardientemente, con la esperanza de que incluso podamos tener, en su día, un ballet capaz de actuar independientemente de las funciones de ópera.

En cuanto al repertorio, reconociendo de antemano que el Consorci no ha podido actuar con libertad, sino con arreglo a las disponibilidades, debe crecer en dos sentidos: el de la ópera más reciente, y el de la más antigua. La inclusión del **Giulio Cesare**, de Händel, en el Festival de Primavera es un signo positivo en el segundo sentido: un espectáculo barroco excelentemente resuelto y que consiguió despertar la curiosidad de un público firmemente anclado en la ópera romántica. Nos falta ahora un signo de actividad en el campo de la ópera más reciente. No es que haya que caer en la novedad por la novedad, pero lo cierto es que hay numerosos títulos actuales que poseen suficientes garantías de seriedad como para merecer una presencia en el Liceo, teatro en el que antaño se representaban las últimas creaciones muy poco tiempo después de su estreno.

El programa de este año, que luego se analizará con más detalle, cae, en general, dentro de los parámetros normales, en un repertorio poco trillado: una ópera interesante por lo insólito aquí, **La vestale**, y la presencia —ya normal en toda Europa— de títulos menos vistos que el **Barbiere** por lo que a Rossini respecta, son también un signo de *aggiornamento*. Sólo falta que enterremos por algunos años a esta obsesiva **Bohème** que reaparece tozudamente temporada tras temporada, y en este aspecto no habrá nada más que desear.

Finalmente, creemos que la labor del Liceo quedará completa en el campo del repertorio si se incluye alguna de nuestras óperas olvidadas. En Montserrat, por ejemplo, yace en reposo la partitura de **Il Telemaco**, del compositor Ferran Sors, internacionalmente conocido por su producción guitarrística. ¡Qué magnífica ocasión para deslumbrar al mundo operístico internacional tendría el Liceo si presentara, por primera vez en 185 años, esta ópera de un autor tan conocido! (**Il Telemaco** se representó en Barcelona en 1797-98, y a pesar de su éxito local, no ha reaparecido jamás en lugar alguno).

No hace falta buscar mucho para encontrar partituras que podrían tener interés: la excelente producción de **L'arbore di Diana**, de Vicente Martín y Soler, que se presentó en Madrid este mismo año, podría ser también un título de interés. O la legendaria **Fatucchiera**, de Vicenç Cuyás, que en 1838 llenó las páginas de los periódicos barceloneses de ditirambos, obra «belliniana» de un joven y malogrado compositor romántico que murió adecuadamente de tisis al año siguiente, y cuya partitura se conserva en el museo Víctor Balaguer de Vilanova i La Geltrú. Tampoco sería baladí el interés de desenterrar, si se puede, alguna ópera de Ramón Carnicer, de Eslava, de Saldoni o de alguno de los autores cuyo nombre significa algo en nuestra historia de la música. O las obras basadas en la visión romántica de la historia de España o de Cataluña: disponible se halla, según nuestras noticias, el **Arnaldo di Erill**, de

Nicolau Guanyabéns, representada con éxito en el mismo Liceo en 1859.

Seguir dejando volar la imaginación no conduciría a nada. Una advertencia, sin embargo: estas exhumaciones si se llegan a acometer, deben hacerse sobre una base sólida, y no sobre cuatro vocécitas locales de segundo orden, sino con los cantantes internacionales —de los que, afortunadamente, disponemos con abundancia— que en otros países quisieran. Si no, mejor estamos en compañía de Rossini, Verdi o Donizetti, Wagner y Mozart.

En el mismo sentido, debemos añadir que, del mismo modo que nos congratulamos de ver en escena a los mejores cantantes de nuestro país, nos agradaría ver incluidos en las temporadas a alguno de los directores de orquesta españoles tan renombrados en el extranjero, e incluso a los que se hallan en la fase de brillantes promesas para el futuro.

Tenemos abierta, por fortuna, la caja de la música. A esperar como sonará en el futuro, el cual, repetimos, basándonos en la temporada anterior, se muestra más que esperanzador. Analizaremos brevemente algunas realidades de la pasada temporada y su posición respecto a este futuro.

La Orquesta ha dado un paso de gigante, gracias a la convocatoria de oposiciones para cubrir nuevos puestos, a la entrada de músicos de los países del Este para los puestos no cubiertos por las oposiciones, y lo más importante, gracias al mayor número de ensayos y a la racional programación de los mismos: actualmente se evita el alternar óperas diferentes, habiendo tiempo suficiente para ensayar cada una las horas necesarias, la cuerda posee ya una cierta calidad y un empaste notable; hay algunos solistas dentro de las otras familias realmente estupendos, como la flauta y el oboe; el metal es aún susceptible de mejora. Naturalmente, todo es susceptible de mejora, pero tenemos que admitir sin duda que para ser la primera temporada de una nueva etapa no se podía ir más allá. Lo más necesario sería que los contratos por temporada que se hicieron a los músicos de los países del Este se hicieran nuevamente con los mismos músicos; no es posible lograr una verdadera orquesta sinfónica titular, con características específicamente propias, si un número importante de músicos varía cada año en cuanto a las personas que lo integran. Dichas personas deberían ser siempre las mismas, para lograr el imprescindible acoplamiento con los demás miembros de la orquesta. Dos puntos máximos de la orquesta de la pasada temporada: el *Lohengrin* inaugural y el *Julio Cesar* del Festival. En dos obras tan difíciles y diferentes como éstas, la formación sinfónica mostró unas posibilidades inauditas hasta el presente en Barcelona. Tocar como se tocó Wagner y Haendel fue un hecho realmente emocionante para cualquier buen liceísta.

Claro, que otro factor importantísimo a tener en cuenta son los directores que vengan al Liceo. Gerald Albrecht y Ralf Weikert fueron sin duda los mejores directores de la temporada. Podemos afirmar con satisfacción que actualmente algunas primeras batutas podrían venir ya a dirigir al Liceo, dadas las características de la orquesta. Pero al mismo tiempo un director estable debería (natu-

ralmente, si el presupuesto diera para esto, lo que vemos materialmente imposible por ahora, pues ya bastante hacen Generalitat, Ayuntamiento, Sociedad de Propietarios, etc., dadas las realidades económicas de Catalunya), hacer *trabajar* la orquesta: el metal, la técnica de la cuerda, etc. Por tanto, se tiene que tener muy en cuenta el tipo de directores que se contrate, pues de ellos depende exclusivamente la mejora paulatina del conjunto sinfónico.

Para la presente temporada, el Consorci se ha apuntado un tanto a nivel internacional. Romano Gandolfi, quizá el más célebre director de coro de ópera de la actualidad, compartirá su titularidad del Teatro de la Scala, de Milán, con el del Liceo. Se sabe que se ha aumentado la plantilla de las voces hasta más de ochenta, voces naturalmente jóvenes, que unidas a las de cierta experiencia (eliminados ciertos elementos que por ley natural debían retirarse), pueden propiciar este año la gran sorpresa. El coro estuvo la pasada temporada a un nivel inferior al de la orquesta, aun reconociendo el haber logrado importantes avances en cuanto al *cantar* y no *gritar*; mayor conjunción y aun el cantar en el idioma original en que fueron escritas las óperas. El contrato con Gandolfi puede ser un hecho trascendental para el futuro liceísta.

Respecto a los cantantes, éstos no difirieron mucho de los que habían actuado en la era Pámias, salvo alguna triunfal reaparición de figuras ausentes en los últimos años, como Capuccilli y Kraus. Hubo repartos completos de óperas que figuran en la actualidad en cualquier teatro del extranjero. Y todavía faltan actuar algunos cantantes importantes que aún no lo han hecho en el Liceo. Este año, el sólo anuncio de la presentación de Agnes Baltsa y de Mati Talvela ya es un dato importante en cuanto a la incorporación al Liceo de otras primeras figuras mundiales de la lírica de la actualidad. El Festival, por ejemplo, presentó a Ileana Cotrubas y a Bernd Weickl. El Liceo, como casi todos los teatros de ópera, sigue manteniendo el culto al divo, y es muy difícil que no sea así. Sin apartarnos de la temporada 81-82, los triunfadores absolutos por

méritos propios fueron Alfredo Kraus y Fiorenza Cossotto, seguidos de cerca por Piero Capuccilli. Como se observará, la veteranía es aún más que un grado cuando se sabe cantar y presentarse en perfectas condiciones vocales.

LA TEMPORADA 1982-83

Una vez analizado lo que ha sido, lo que es, y, lo que desearíamos que fuera nuestro primer coliseo en el futuro, pasamos a comentar más detalladamente lo que está previsto para el futuro más cercano, es decir la próxima temporada 1982-83*; y ampliando lo ya dicho, en el campo de las obras programadas, podemos destacar como novedades más interesantes, la ya mencionada *La Vestale*, de Spontini, largo tiempo no representada en el Liceo; *L'Italiana in Algeri*, de Rossini, también poco frecuente, y *La Flauta Mágica*, de W. A. Mozart, cuya última audición se remonta a principios de los años 60. El centenario wagneriano se celebra con dos obras habituales, *Tristan e Isolda*, protagonizada por el mismo tenor (Spas Wenkoff) que lo hizo en los Festivales de Bayreuth de este año, y por un director que siempre ha hecho cosas muy interesantes en Barcelona: Janos Kulka; y *La Walquiria*, con otro cantante de actualidad como es Peter Hoffmann. También tienen gran interés —incrementado por la presencia de Agnes Baltsa, de cuyo recital en el Palau se tiene memorable recuerdo, del siempre eficiente Paolo Montarsolo, y por la dirección de Roberto Abbado— las representaciones de *La Cenerentola*, segunda obra rossiniana



Roberto Abbado.



Rosalind Plowright.



Paul Plishka.

de la temporada; de **Romeo et Juliette**, de Gounod, y **Luisa Miller**, de Giuseppe Verdi, por la presencia de José Carreras. Completan el ciclo obras de repertorio como **Macbeth**, **La Forza del Destino** y **Otello**, de Verdi, **Faust**, de Gounod, y **La Bohème**, de Puccini, cantadas una vez más por Jaime Aragall. Se inaugura la temporada repitiendo **Don Carlo**, con la misma producción, vestuario y cantantes femeninos que se dio en el último Festival de Opera de Pro-Música, fenómeno que preferiríamos no se hubiera producido en tan poco tiempo; en el aspecto positivo de esta repetición está el poder ver a Matti Talvela en un personaje tan difícil como el «Felipe II».

Pasando ahora al capítulo de cantantes de renombre, destacan, además de los ya mencionados, Carlo Cossuta, que intervendrá en **Otello**, una de sus máximas creaciones, y Paul Plishka en **La Forza del Destino** y **Faust**, cantando además con los cantantes adictos o de actuación reciente en nuestro teatro como Montserrat Caballé, con **La Vestale** y **Don Carlo**; José Carreras y Jaime Aragall, con las obras ya mencionadas más arriba; Elena Obratsova, que repite su «Princesa de Eboli», cantada en el Festival Pro-Música; Piero Cappuccilli en **La Forza del Destino** y en **Macbeth**, obra esta última que alternará con nuestro Juan Pons; Matteo Manuguerra en **Luisa Miller**, ópera en la que también está previsto intervenga Angeles Gulín. Es interesante destacar el debut, como protagonistas, de dos cantantes españoles que se están abriendo camino en el extranjero, como son Raquel Pierotti y Dalmau González, que con el inefable Paolo Montarsolo y con Margherita Guglielmi formaran el «cast» de **L'Italiana in Algeri**. Completan la temporada, entre otros, para no hacer la lista exhaustiva, Leo Nucci, del que será muy interesante ver su evolución desde su **Lucia di Lammermoor** última, en un papel tan bonito como es el del «Marqués de Posa» del **Don Carlo**, «role», en que se alternará con Vicente Sardinero, del cual el cantante catalán hace una creación al igual que del «Valentín» del **Faust** y del «Marsello» de **La Bohème**, en las que asimismo interviene; Matti Salminen en «El Gran Inquisidor» del repetido **Don Carlo** y en «Sarastro», de **La Flauta Mágica**, incluyendo además en esta ópera de Mozart a Karin Ott como «La Reina de la

Noche», y Sonia Ghazarian como «Pamina»; Janis Martin y Eva Rodova en los dos personajes femeninos de **Tristan e Isolda**; Roberta Knie, Marita Napier, Helga Dernes, el mencionado Peter Hoffmann y Norman Bailey en **La Walquiria**; Justino Díaz en **Luisa Miller** y **Macbeth**, siendo la protagonista de esta última la que lo fue del **Ernani** el pasado año, Olivia Staap; la presentación de Valerie Masterson en «Margherite»; Luis Lima en **Don Carlo** y **Macbeth**, y la nueva aparición de Mari-Carmen Hernández, después de su actuación en el Teatro Griego como protagonista de **Madama Butterfly**, en una oportunidad importante, en el personaje de «Mimi», de **La Bohème**.

Analizaremos más someramente los apartados de dirección de orquesta, producciones, coro y directores de escena, porque ya han sido tratados con anterioridad en los comentarios generales. Respecto a los directores de orquesta, y abundando en lo dicho anteriormente, es aquí donde nos gustaría un mayor avance para aprovechar las circunstancias actuales de los músicos, y aun sabiendo que el presupuesto quizá no dé para tanto y que los compromisos adquiridos por los maestros son dilatados, entendemos debería iniciarse una política para contratarlos. De los que este año conciertan, además de los mencionados Janos Kulka y Roberto Abbado (que dirigirá también el **Don Carlo**), destacaremos a Nicola Rescigno (conocido en Barcelona por haber dirigido el inolvidable concierto de María Callas) en **Macbeth** y **La Forza del Destino**, pensando que el hecho de dirigir dos obras seguidas le permite un mejor trabajo con los músicos; Wilfried Boetcher en la ópera de Mozart; Jacques Delacotte en **Romeo et Juliette** y Uwe Mund en **La Walquiria**. Junto a ellos, nuestros ya conocidos Carlo Felice Cilario en **L'Italiana en Argel** y **La Vestale**; Anton Guadagno en **Otello** y **La Bohème**; Eugenio M. Marco, actual director musical del teatro, en **Luisa Miller** y Romano Gandolfi, actual responsable del coro, en **Faust**.

En cuanto a las producciones, destacaremos las procedentes de la Scala de Milán, como **L'Italiana in Algeri**, **La Cenerentola**, y **La Bohème** de La Arena de Verona, y el **Otello** de Macerata, unido ello a una mejora muy ostensible en el vestuario, desde el ya legendario de Lu-

cino Visconti que pudimos ver en el último Festival de Pro-Música, en **Don Carlo**, hasta la belleza y calidad de Arrigo de Milán. Todo ello propiciará, sin duda, un mayor nivel en un campo que era *la cenicienta* de la época anterior, por las cuestiones ya mencionadas. Del coro, sólo añadir que con la contratación compartida de Romano Gandolfi y la de su ayudante en el teatro milanés Vittorio Sicuri pueden conseguirse altas cotas como cuerpo estable.

A modo de resumen, creemos queda claro que el actual Consorci y sus actuales dirigentes están poniendo la carne en el asador para conseguir situar al Gran Teatro del Liceo en el lugar que por su historia le corresponde, pero vemos que este esfuerzo se realiza con medios limitados, y ello hace que nos hagamos una serie de preguntas: si el Ministerio de Cultura financia la Temporada de ópera de Madrid con una cuarta función a precios populares, financia la Orquesta Nacional, cuyo campo más frecuente de actuación es la capital de España; si financia un Coro Nacional, y aún no ha cumplido su compromiso de hacerlo en Barcelona; si tiene a su cargo la Orquesta de RTV, que también actúa en su mayor parte en Madrid, y financia otras cosas que no detallamos para no alargar la lista, por qué no puede contribuir de una forma importante y continua al presupuesto del liceo, ya sea directamente y/o a través de retransmisiones a través de TVE (tema sobre el que se podría escribir un artículo). No es el de la ópera un caso aislado, y así hemos podido leer que mientras se ha contratado al maestro López Cobos para dirigir la Nacional, y se ha ampliado su plantilla, lo que nos parece muy bien, la Orquesta Ciutat de Barcelona tiene también problemas de plantilla.

Creemos que son cuestiones evidentes cuya solución está por un lado en una mayor asignación de recursos a la cultura y por otro, independientemente de estos mayores recursos, un reparto más equitativo de los existentes para conseguir una mayor justicia distributiva.

***NOTA**

En la Cartelera de este mismo número de RITMO publicamos el avance completo de programación del Liceo.



JOSE NAVARRO BOTELLA

C/. Gran Avenida, 36 - T/. 38 38 76

Juan Carlos I, 37

ELDA

DISTRIBUIDOR DE LOS PIANOS

BECHTEIN • ERARD • FUCHS & MORH GAVEAU • GORS & FALLMANN • IBACH • KAWAI • KIMBALL • PLEYEL • SCHIMMEL

De Madrid al cielo

LA ERA DE LOS INVITADOS

Por Arturo Reverter

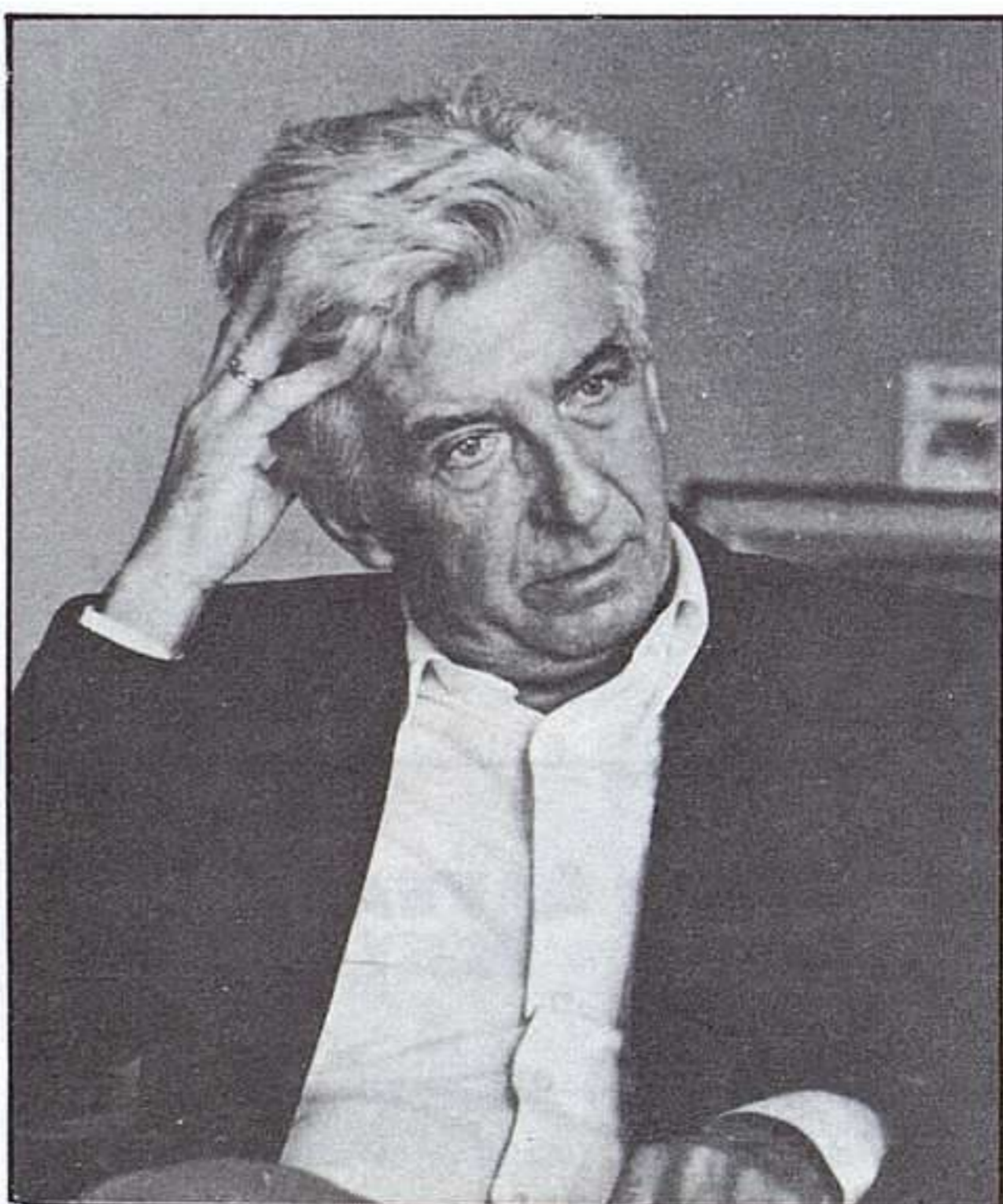
Desde hace muchos años, en otros países de nuestro hemisferio, se viene cultivando la figura conocida con el nombre de *director invitado*, añadiéndole para mayor concreción y para no confundirlo con el que actúa de forma aislada y esporádica, el calificativo de *principal* que a veces, con el fin de buscar todavía una más completa definición, viene acompañado de otro calificativo: *primer*. Es una fórmula que ha tomado carta de naturaleza, sobre todo, en medios culturales de fuerte tradición y en relación con orquestas de calidad probada; orquestas, según se dice, *hechas*. Con la aplicación de este invento, se sustituye en parte la necesidad del director titular, lo que no quiere decir que muchas orquestas no tengan un titular y, además, un permanente invitado, o incluso dos. Hoy en día es ya difícil —son muy contados los casos— que un director permanezca con una sola orquesta durante muchos años y, sobre todo, durante muchas fechas de cada uno de ellos. Los intercambios, las facilidades de desplazamiento, las grabaciones, el mercantilismo general que domina toda la vida cultural y musical en concreto, hacen que la tradicional imagen del *titular* haya perdido buena parte de su vigencia. Puede decirse por tanto que el director invitado permanente —por los años que sea— es una especie de figura intermedia entre el clásico titular y el director *de paso*. La fórmula es buena fundamentalmente para aquellas orquestas que posean ya una coherencia, un equilibrio general y una personalidad libre de fisuras, unitaria y plena. Sin necesidad de un titular que esté con ella siempre o casi siempre, el invitado, que puede dar cuatro, cinco o seis conciertos al año, seguidos o no, puede mantener la calidad del conjunto, su unidad y otorgarle una definida personalidad, un sello específico. Y sin necesidad, en principio, de realizar trabajos extraordinarios en cuanto a ensayos o incluso en cuanto a modificaciones de la estructura de aquél.

En los últimos años, se ha decidido implantar en nuestro país, concretamente en las dos orquestas sinfónicas madrileñas, la Nacional y la de la Radiotelevisión, la citada figura. Se ha creado para ellas el puesto de *principal director invitado*. La labor que éste pueda hacer no suplirá las de un titular propiamente dicho, pero sí ser beneficiosa para dos formaciones que están atravesando en la actualidad, por distintos motivos, una larga crisis. La Nacional, que tras la larguísima titularidad de Frühbeck de Bur-



Peter Maag.

gos (15 años) y la corta de Ros Marbá (2 años) quedó, tras la marcha de éste, acéfala, adoptó la decisión de nombrar, para la temporada que recientemente ha comenzado, como *primer director invitado* a Peter Maag, un poco en espera de que Jesús López Cobos —para quien hace un par de temporadas se inventó otro puesto: *director asociado*— acabe de deshojar la margarita y dé el sí definitivo (lo que cuando esto se escribe, y pese a todo lo que se ha dicho, todavía no es seguro). El zamorano es ya titular de la Opera de Berlín Occidental, invitado a su vez de la Filarmónica de Londres, reclamado desde los más diversos lugares del globo y últimamente en coquetas conversaciones con la Suisse Romande, la



histórica orquesta de Ansermet. Por su parte, la Radiotelevisión, que sigue manteniendo como titulares —al parecer el año próximo finiquita un contrato que firmaron hace uno— a los dos de siempre, Odón Alonso y Enrique García Asensio, ha traído como principal director invitado a Miguel Angel Gómez Martínez, el granadino de 33 años que desde hace ya varios despliega una importante carrera internacional.

Maag va a dirigir cinco conciertos en esta temporada; Gómez Martínez, seis. Suficiente cantidad para que su labor —aun cuando no sea en conciertos todos ellos seguidos— pueda apreciarse y para que las respectivas formaciones, a poco receptivas que sean, se aprovechen. Sobre todo, en el caso del primero, hombre mucho más maduro y experimentado. Examinemos ahora brevemente lo que han dado de sí los tres primeros conciertos de Maag y el primero de Gómez Martínez (sobre la labor de éste se podrá profundizar, de todas formas, mucho más en sus futuras actuaciones desplegadas a lo largo del ciclo).

NACIONAL Y MAAG: UN MATRIMONIO MAL AVENIDO

Peter Maag, suizo, sesentón, cordial, vitalista, hombre de larga y variada carrera, cultivador de los más diversos repertorios, es conocido ya del público madrileño por cuanto en las últimas temporadas ha dirigido varios conciertos a la Orquesta de la Radiotelevisión, con la que alcanzó destacados éxitos y consiguió muy buenos resultados musicales del conjunto, que, al parecer, había sintonizado con su manera de dirigir y de ver la música. Cosa fundamental. Los tres programas que hasta aquí ha desarrollado Maag con la Nacional y la historia que ha rodeado a los mismos nos revelan que ese entendimiento, que esa comprensión, que esa *sintonía* entre orquesta y director no se ha producido; al menos, no de la misma forma ni con idéntica intensidad. Y esa es una de las bases fundamentales para que pueda realizarse una buena labor, para que las posibles enseñanzas de un director puedan aprovechar a una orquesta. Sin comunicación (recordemos el caso Ros Marbá)

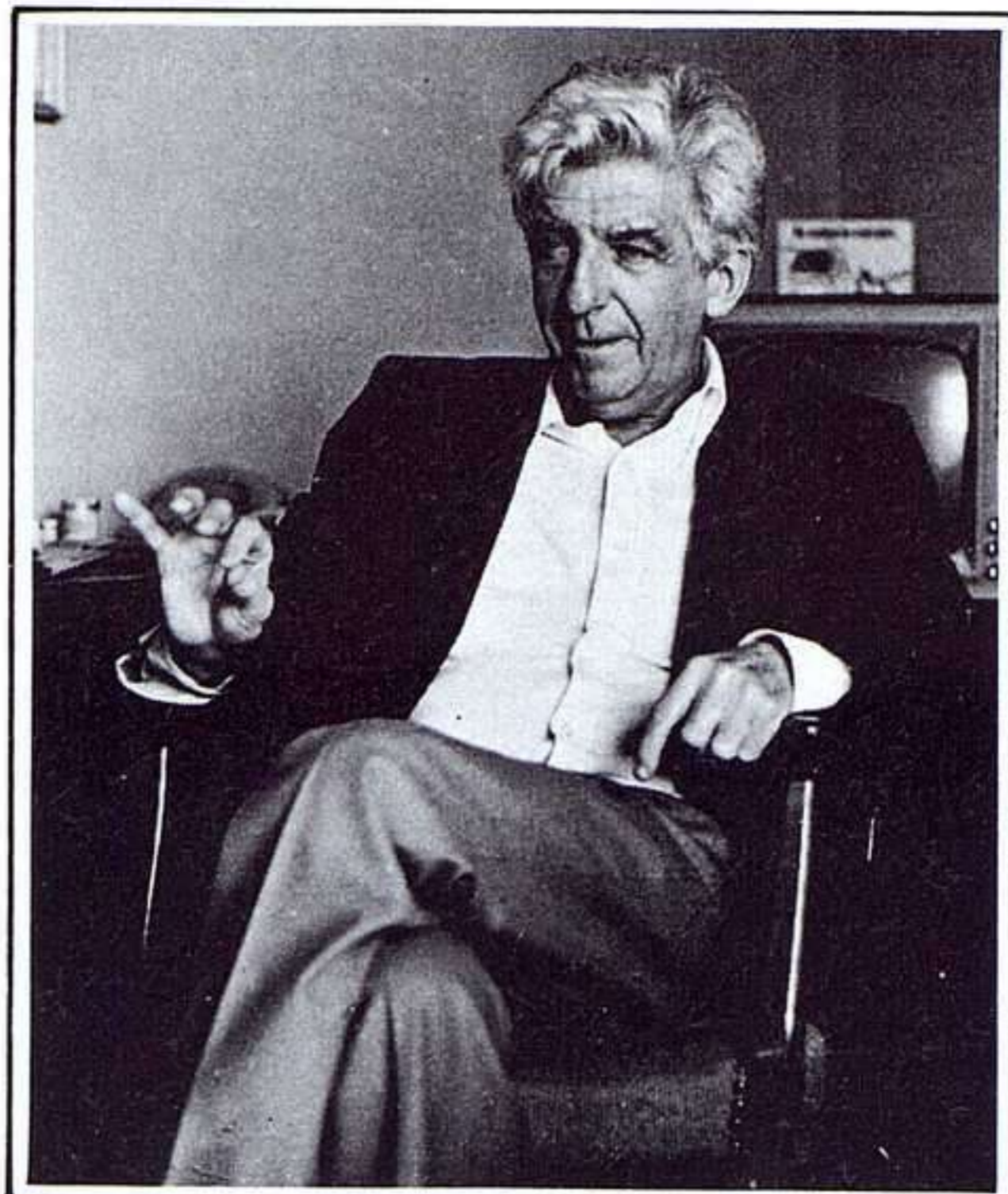
Fotos: Agustín Muñoz.

no puede haber, de un modo general, buenos resultados, aun cuando se consigan excelentes momentos y aun cuando el nivel alcanzado pueda ser discreto o incluso más, como ha sucedido y está sucediendo en el caso comentado.

Maag no es, desde luego, con todas sus virtudes y defectos, un director al uso; no es un simple —aunque esto pueda ser conveniente y muchas veces necesario— marcador de compás; es bastante más. Hay que aceptar, en cualquier caso, que su gesto no es muchas veces, para el instrumentista no avisado, de fácil captación, sobre todo para una orquesta como la Nacional, por la que durante el último decenio, con honrosas excepciones, han desfilado directores muy mediocres, algunos muy buenos *batutores*, conocedores de las notas escritas, si bien muchas veces no en el secreto de lo que ellas significan. No hay duda de que para un instrumentista es mucho más cómodo que lo dirija un *marcapasos*, aunque después no diga absolutamente nada, que un hombre menos exacto, menos preciso, pero más músico. El esfuerzo a desplegar ha de ser desde luego mayor. Y la disciplina que servir mucho más férrea.

PERSONALIDADES DEL DIRECTOR

Maag no es, desde luego, un director convencional, sino que posee bastantes grados de originalidad y, en cierto modo, es bastante *atrabiliario*, tanto que puede *descolgar* a un conjunto no totalmente compacto y, sobre todo, que haya tocado poco o nada con él. Pero es un músico raramente, por no decir nunca, arbitrario. Desde un punto de vista técnico, refiriéndose en concreto al gesto, hay que señalar como una característica suya, al menos en el acto del concierto, el no marcar de manera continua y precisa entradas o salidas y el de dar por ello una cierta sensación de despreocupación en lo que se refiere al aspecto rítmico —aunque realmente no sea así—. Para ello emplea una notable y contrastada gama de gestos, que van desde la nerviosa forma de batir desde abajo con la diestra hasta la genuflexión o la inclinación del torso hacia delante, movimientos combinados con apertura de brazos, giros de cabeza, *molinillos* de ambas extremidades o gráficas bofetadas al aire con la izquierda. Y es curioso que sea precisamente ésta la que utilice muchas veces no ya para moldear y graduar dinámicas o incluso para dar entradas, sino para marcar, momento en el que deja caer la batuta, actitud indudablemente poco ortodoxa y que supone una inversión de los papeles que habitualmente juegan los dos brazos. Pero esta mímica, que puede ser de difícil captación, no es, aunque a primera vista pueda parecer lo contrario, incoherente, sino que obedece a muy claros, concretos y generalmente lúcidos impulsos expresivos, que configuran una forma de dirigir que sirve a un criterio meditado, pero que en la práctica proporciona una sana sensación de espontaneidad, vitalidad y, en ocasiones, efusión, muchas veces mezcladas con un externo desaliño.



Y no hay duda de que éste, motivado por la búsqueda de un efecto sonoro de inmediata eficacia, puede conducir a la aspereza, a la acritud y la tirantez, aunque casi nunca en el caso que se comenta, a la ruptura, del equilibrio sonoro. Con todo ello Maag consigue, no hay duda, una notable fluidez del discurso, al que anima permanentemente con continuos cambios de «tempo», que normalmente tienen su porqué. La vitalidad, la vibración interna que anima las interpretaciones del director suizo, la directa comunicatividad de su gesto (en lo que no interviene el puro metro), portador de un sentimiento, proporcionan a sus versiones cálido acento, claridad de exposición —a veces demasiado cruda— y nitidez de las líneas melódicas y contrapuntísticas, si bien hay que resaltar que no siempre resulta adecuada en sus construcciones sinfónicas la planificación dinámica. Sí lo es, por el contrario, el manejo del contraste expresivo, por la hábil combinación acentual, fraseológica y temporal. No hay que olvidar que Maag es un excelente director de ópera y que por ello encuentra de manera muy directa el sentido *dramático* de lo escrito, aunque para que éste tuviera su máxima dimensión dialéctica quizá sería preciso que se manejaran con igual habilidad las dinámicas.



Estas características, que proporcionan a la orquesta de Maag una sana vibración, un color generalmente claro y una dinámica impactante, definen una forma de hacer muy interesante, en la que no suele haber demasiado sitio para las exquisiteces y refinamientos tímbricos. La paleta sonora del músico suizo es más bien estrecha y de escasa variedad. Se ha podido percibir también en estos conciertos una despreocupación general por el «pianissimo», que falta en casi todas sus interpretaciones. Sus «forte» son plenos, rotundos, rozando en ocasiones lo violento y lo estentóreo. Los «piano» son presentes y corpóreos.

LOS RESULTADOS

Los tres conciertos ofrecidos por la Nacional y Maag, dentro de las coordenadas apuntadas, han tenido unos resultados artísticos de buen nivel, sin llegar en ningún caso a lo excepcional. Es de suponer que futuras colaboraciones —que esperemos no lleguen a ser confrontaciones— puedan alcanzar un provecho mayor. Hay que destacar, en cualquier caso, una «*Pastoral*» de Beethoven de buenas calidades pictóricas, de inteligente planteamiento y de buena construcción general. Fue una visión compacta, de «tempi» moderados, tan alejada de lo cósmico como de lo banal y provista en todo momento de una suerte de animación interior y de una muy finamente matizada elaboración agógica, que permitió dar a la magistral partitura, con efectos descriptivos de buena ley, una dimensión danzable muy peculiar y muy apropiada. Hubo en este caso un control de intensidades idóneo, todo estuvo en su sitio y no se recurrió en ningún momento al chafarrinón. A señalar que Maag hizo la repetición del primer movimiento, que no suele hacerse, y que mantuvo un tono moderado de romanticismo en la exposición de la difícil tempestad. Muy bien la forma de dibujar el ritmo ternario de la última parte. Versión pues, interesante, falta quizá de un mayor trabajo tímbrico, de una mayor depuración en el dibujo y control dinámico de las difíciles tensiones acentuales y tímbricas del segundo movimiento. Pero versión, en fin, saludable y un tanto agreste, lo cual, en obra como ésta, a la que le puede venir bien en determinados instantes una cierta aspereza sonora, es bueno. El *Magnificat* de Bach, que completó el primer programa (10 de octubre), que tuvo una plausible ejecución (lo que no sucedió siempre en la sinfonía), y en la que el coro estuvo entonado, fue poco interesante. El acento, la personalidad barroca de la obra (que se ofreció en su más arcaica versión) no estuvieron presentes en casi ningún momento.

La *Cuarta Sinfonía* de Brahms, plato fuerte del segundo concierto, tuvo una versión intensa, aunque esta intensidad fuera un tanto externa y a veces estentórea, una buena estructuración de la difícil «Chacona» final y una buena reproducción, bien equilibrada, dramáticamente configuraba, del segundo movimiento. Pero fue una versión que, en general, careció de interno lirismo y de

colorido auténticamente brahmsiano (hubo que recordar la excelente aproximación que en la pasada temporada realizara a esta obra Sanderling). Un Brahms eficaz, poderoso, de tonalidades latinas, muy bien cantado en ocasiones, pero en exceso áspero de sonido. Hubo, además, bastantes fallos de ejecución (ataques imprecisos, algunas desafinaciones, pasajes confusos). Rafael Orozco, que interpretó el **Concierto número 26** de Mozart, nos ofreció una versión gris, falta de contrastes, insípida, escasamente coloreada y no siempre mecánicamente pulcra. Es decir, una versión poco mozartiana. No parece ser el compositor salzburgués el fuerte del por otra parte, y en otras ocasiones, buen pianista cordobés. Un bien intencionado acompañamiento, con orquesta reducida, en el concierto y una buena traducción, concentrada y con mucha carga dentro, de la obertura de **Coriolano**, de Beethoven, definieron el resto de la intervención de Maag en este programa.

El último se inició con un rutilante y a veces aparatoso **Don Juan** de Strauss, en el que junto a aciertos magníficos (repetición del famoso segundo tema de «Don Juan» por las trompas y comentario del mismo por las cuerdas), laxitud —sensación casi física— del final, hubo una poco afortunada planificación, con excesiva y acre presencia de los metales, y una indefinición general de las cuerdas. Excelente, en todo caso, la intervención solista de Víctor Martín. Poco refinado, escasamente matizado —tocado casi siempre demasiado fuerte—, el acompañamiento a la soprano en las **Cuatro últimas canciones** del citado Strauss, en donde Maag no consiguió hacer *respirar* como en otras ocasiones a la masa orquestal, que se integró pocas veces con el especial mundo otoñal y decadente (fin del siglo XIX trasladado a mediados del XX) en que está inmersa la obra; sin fundirse tampoco, a no ser para oprimirla en exceso, con la voz de la soprano solista, Rosalind Polwright, que no puede decirse que, desde un punto de vista interpretativo, brillase a gran altura. Hay que decir, no obstante, que posee una magnífica voz, de lírico-«spinto», timbrada, igual, homogénea —quizá algo débil en graves—, que se proyecta muy bien en el agudo, aunque sin evitar destemplanzas y alguna que otra acritud y sin conseguir —se notó mucho en «September» (que se ofreció en tercer lugar al colocarse «Frühling» en primero)— un correcto, sereno y relajado fraseo en zona de paso y zona alta. La **Sinfonía «Fantástica»**, de Berlioz, cerró este tercer programa en una interpretación algo anodina, en la que se echó en falta la presencia de una mayor separación de los timbres, tan ricos y variados en esta partitura, y de una mayor fantasía histriónica para proporcionar al fresco sonoro-narrativo-dramático que después de todo es esta obra una mayor vitalidad y una más grande sensación contrastante. No puede negarse, sin embargo, que Maag construyó en general correctamente y que condujo con pulso firme, sobre todo, los dos últimos movimientos, aun cuando no controlara en todo instante las poderosas masas sonoras y no consiguió una clarificación de planos en momentos clave. Magnífica, la intervención



solista de Angel Beriaín en el solo de corno inglés del tercer movimiento.

La Orquesta Nacional, como se ha dicho más arriba, en plena crisis de identidad, en momentos de renovación (todavía no están cubiertas todas las plazas vacantes), no ha recuperado aún su antiguo equilibrio. Se ha de trabajar duro, con disciplina —Maag puede ser un primer paso— para alcanzar los frutos deseados.

RADIOTELEVISION GOMEZ MARTINEZ: UN JUVENIL NOVIAZGO

Miguel Angel Gómez Martínez ha caído con buen pie en la Orquesta de la Radiotelevisión. Son ya varios los conciertos que ha dirigido a esta formación y siempre con éxito y con resultados muchas veces positivos. La Orquesta se entiende bien con él y se encuentra a gusto con su nerviosa, vital, juvenil, decidida y eficaz manera de dirigir. Es un



Miguel Angel Gómez Martínez.

hombre, todavía muy joven, que por supuesto ha de ir hacia arriba y que ha sufrido ya una evolución interesante. Sus planteamientos son ahora, en general, más serenos y reposados, buscando una articulación más natural, sin «*echa toda la carne en el asador*», sin querer llegar al fondo de las cosas desde el principio, sin apresuramientos excesivos. Intenta dar muchas veces, partiendo de un planteamiento objetivista de las partituras, una visión de éstas sin recurrir a fáciles efectos, a innecesarias vertiginosidades, respetando al máximo, según su criterio, lo escrito. Postura altamente elogiada y que, en términos generales, suele conducir a buenos resultados. Por supuesto, para dar la música en toda su dimensión hay que llegar muchas veces más lejos. Gómez Martínez posee técnica, memoria, criterio definido, personalidad (aún en formación) e incuestionable sensibilidad musical. Pero todo ello no es bastante para poder traducir de forma convincente —no solamente de forma correcta— una partitura tan compleja como la de la «**Heroica**», de Beethoven, sinfonía que ha brindado en esta su primera intervención de la temporada (23 de octubre). Le faltan aún al dotado director granadino cosas como conocimiento profundo de los estilos, imaginación en grandes dosis, visión global, como un todo indescindible, de las obras, sentido del color... Son cosas que no están (al menos, no siempre) en el pentagrama escrito. Por eso su interpretación de la monumental obra de Beethoven, aun siendo en líneas generales bastante correcta, con momentos plausibles y con detalles de músico genuino, no llegó a alcanzar la dimensión deseada. Hubo pasajes bien resueltos que no acabaron de integrarse en el todo, cosas sueltas que no funcionaron de manera orgánica. Por ejemplo, la coda del primer movimiento se inició de manera espléndida, con una adecuada planificación tanto dinámica como agógica, pero no se le dio cima adecuada. La «**Marcha fúnebre**», llevada muy lenta, estuvo falta de impulso interior, de amplitud expresiva e incluso tuvo algunos apuntes —«*staccato*», excesivamente marcado de las cuerdas— que parecieron un tanto arbitrarios. Bien, con no siempre lograda precisión en la ejecución, el «*scherzo*», y alicorta la exposición de las variaciones del «**Finale**», en donde, tras la aseada lectura, hubo demasiada mesura (cosa curiosa) y poca fantasía para pintar las modificaciones tímbricas, dinámicas y rítmicas. En todo caso, una versión de aceptable nivel, muy superior a la que hace un par de temporadas nos ofreciera de la **Séptima** del mismo compositor.

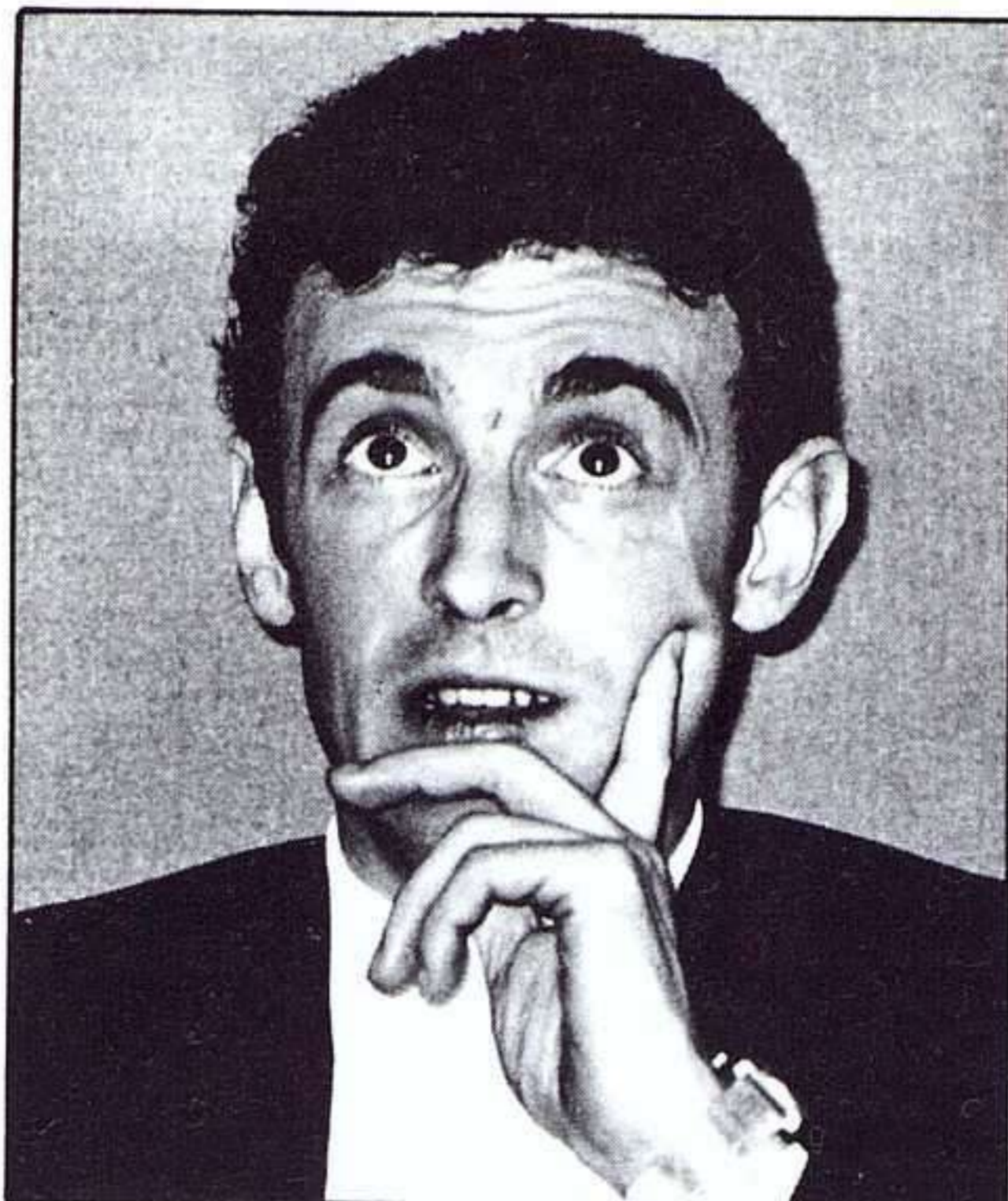
En la primera parte del concierto, Gómez Martínez dirigió el estreno mundial de **Epiclisis**, de Juan Alfonso García —que la creó primero para órgano— y Francisco Guerrero, que la trasladó a la orquesta. Obra breve, bien estructurada, con efectos de buena ley, con empleo muy bien dosificado de «*cluster*», que se escucha con agrado. La versión orquestal es de excelente factura y parece que ha servido con eficacia e inteligencia lo escrito anteriormente para el órgano. Emilio Mateu fue solista del **Concierto de viola** de William Walton.

Fotos: Agustín Muñoz.

Brindó un bello sonido y un fraseo cálido, como ya dejó demostrado en el comienzo de la obra. Algo falto de redondez e incisividad en momentos del «Vivo», en general, un poco tímido. Pero por lo común demostró un buen control del instrumento, una buena afinación y una calidad sonora muy notable. Fue acompañado con buen pulso —a veces excesivo— por orquesta y director.

DOS CONCIERTOS CORALES

Los dos primeros conciertos de la RTV, anteriores al de Gómez Martínez, tenían signo sinfónico-coral. En el primero, en homenaje a Haydn, de quien se cumple el 250 aniversario, se ofreció **La Creación**. Poco y no demasiado bueno puede decirse de la versión escuchada, que estaba dirigida por Enrique García Asensio. El director no fue mucho más allá de la fría, y en este caso no siempre aseada, corrección formal, sin plantearse —o al menos, caso de hacerlo, sin resolverlos— problemas derivados de la necesidad de dar una visión, cósmica o de sabor local, monumental o de corte descriptivo-popular, de la obra que pudiera traducir con fidelidad e inspiración toda la riqueza tímbrica y pictórica de la composición; que pudiera desentrañar, con nitidez, orden y transparencia, toda su belleza polifónica; que pudiera poner de manifiesto toda la gran riqueza rítmica contrastante que encierra. Claro que los mimbres con los que García Asensio contó no eran los más adecuados. El coro, utilizado —¿con qué finalidad?— en su totalidad, estuvo gritón, no siempre afinado y casi nunca empastado. Estuvo más entonado en la última parte, que fue donde la batuta se mostró más inspirada. Los solistas, tres norteamericanos, fueron verdaderamente flojós. Ni la soprano Louise Russell, desigual, alí-corta y gutural, ni el tenor Seth McCoy, de voz pequeña, fea y estrangulada, alcanzaron cotas de mínima calidad. Algo mejor, el joven bajo Gary Kendall, más que por voz (que roza lo baritonal), que es algo entubada y dotada de esa sonoridad no siempre agradable de las voces sajonas, por estilo y sentido de lo cantado.



Bastante cambiaron las cosas en el concierto siguiente por lo que respecta a la masa coral, ya que Ros Marbá tuvo el buen acuerdo de reducirla a la mitad para interpretar la **Misa de la Coronación**, de Mozart. La versión estuvo bien construida, con cuidado, con lógica musical, sin estridencias, adecuadamente planificada, bien expuesta su estructura homofónica. Unicamente se echó en falta una mayor vitalidad general y una más cuidada planificación en el «Credo», cuyo comienzo fue, desde un punto de vista de ejecución y clarificación, lo peor de esta interpretación. El coro, sin empastar aún, actuó evidentemente mejor, puesto que también fue mejor tratado. Nada especial que destacar en los solistas a no ser la buena línea del tenor ligero Hopfner, que ya ha actuado en Madrid en otras ocasiones, y la inadecuación de Luis Alvarez para el cometido de bajo solista. Su voz es la de un barítono lírico, y por tanto estuvo descentrado y, aunque la escritura no es demasiado grave, necesitado de realizar innecesarios forzamientos. La **Primera** de Brahms —obra que sustituía a las dos sinfónico-corales previstas de Ernesto Halffter (al no coincidir ya el concierto con la visita del Papa) tuvo un comienzo realmente espléndido, ya que su primer movimiento estuvo bien planteado, construido y acentuado de manera idónea, muy brahmsiana, combinando admirablemente las distintas fuerzas que se albergan en él, que lo animan y que le proporcionan su característica tensión. Los restantes movimientos, en especial el último, no tuvieron el mismo nivel, pues la batuta siguió una línea más monumental que intensamente lírica —aspecto este que domina mucho más Ros Marbá y que extraña no explotara—, sin que el equilibrio estuviera logrado en todos los casos. El **Finale** fue hecho un poco a las bravas, perdiéndose —también por notables fallos de ejecución orquestal— la buena factura que, con todo, poseía la interpretación. Desde un punto de vista externo, gestual, Ros mostró una mayor seguridad y aplomo, una mayor soltura de la que hacía gala en sus habituales conciertos como titular al frente de la Orquesta Nacional.

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



Internacional



FESTIVAL DE FLANDES

Por Nicolás Koch-Martín

La Nueva Orquesta Sinfónica de la Opera Nacional La Monnaie abrió, en el Palacio de Bellas Artes, la XXIV edición del Festival de Flandes. A la batuta, John Pritchard, director musical de la Opera Nacional, que ofreció una ejecución sobria y depurada de la **Sinfonía «Haffner»**, una de las más espontáneas de Mozart, compuesta por el músico salzburgués a los 23 años. La soprano escocesa Isobel Buchanan fue, a continuación, la exquisita solista de los **Vier Letzte Lieder**, de Richard Strauss, cuyos títulos: *Frühling* (Primavera), *September* (Septiembre), *Beim Schlafengehen* (Al ir a dormir), *Im Abendrot* (Al atardecer), indican el clímax que cada una evoca. A los 84 años, la inspiración de Strauss no estaba atrofiada. En estas bellísimas canciones —estamos muy lejos de Schubert, Schumann y otros—, Strauss ha tratado los *lieder* como si fueran arias de ópera, con una orquestación suntuosa.

Después vino la **Sinfonía** de Mahler: siete más de este autor fueron interpretadas a lo largo del Festival. La **Cuarta Sinfonía en Sol mayor** tiene un extraño encanto; Mahler ha querido que fuera incluso alegre contrariamente al gigantismo que muestra la **Segunda**, «Resurrección» y la **Tercera**, «El Hombre y la Naturaleza», que duran una hora y veinte minutos y una hora y cuarenta y cinco minutos, respectivamente. Pero, a pesar de sus subtítulos: *Sehr behaglich* (muy agradable), *gemütlich* (cómodamente), «rehevoll Gemächlichkeit» (serena apacibilidad), no está exenta de paroxismos violentos, de pasajes fantasmagóricos, de melodías extrañas tocadas por los violines, todo ello conformando una obra de gran romanticismo, con un final «de las alegrías celestes» cantado con maestría por Buchanan. Estos encantamien-

tos, que crean un clima mágico, nos recuerdan que Satán está presente hasta cerca del cielo.... Y, en conclusión, esta impresionante **Sinfonía** nunca es *alegre*, a pesar de ser una de las más bellas de este gran músico romántico, angustiado y obsesionado por la perfección. El gran director Pritchard (que también es director musical de la Opera de Colonia y que acaba de ser nombrado primer director de la Orquesta de la BBC inglesa), a pesar de la gran economía de sus gestos, ha enunciado claramente el largo diálogo del *scherzo*, que tiene una complejidad inusitada; el tema incisivo del *adagio* y la melodía *Wir genießen die himmlische Freuden* (Disfrutamos las alegrías celestiales) extraída de *des Knaben Wunderhorn*, en la que dominan todavía los acentos inquietos. La Orquesta de La Monnaie ha seguido admirablemente las menores indicaciones de su director, y ha logrado de los dos mil trescientos auditores aclamaciones triunfantes e interminables.

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

La London Symphony Orchestra, dirigida por Claudio Abbado, ha continuado con el homenaje a Mahler. El célebre maestro dirigió primero el **Concierto para piano núm. 4, Op. 58**, de Beethoven en el que el joven pianista americano Murray Perahia ha podido demostrar su brillante maestría, que le ha hecho figurar entre los *grandes*. Sus ataques precisos, ligeros, muestran una vida propia, y un buen sentimiento musical. Beethoven no pudo escuchar este **Concierto** interpretado por un conjunto tan grande: 55 instrumentistas de cuerda que se escuchaban, como toda la orquesta, con gran homogeneidad. La *cadenza* estuvo dotada de una ejemplar plasticidad.

Después, tuvimos ocasión de escuchar la cuarta obra maestra de Gustav Mahler: la **Quinta Sinfonía en Do menor**, que data de 1902. Es una de las más melódicas y una de las más tocadas. Los títulos de sus cinco movimientos son elocuentes: *Trauermarsch, gemessen, streng* (Marcha fúnebre, grave, severo), *Stürmisch bewegt* (Tempestuosamente movido), *Scherzo, nicht zu schnell* (no demasiado rápido), *Adagietto, sehr langsam* (muy lento), *Rondó et Finale*. La marcha inicial es pesante, se desarrolla con acentos sombríos y estridentes. Mahler empleó la *tonalidad evolutiva*, y sus alternancias producen grandiosos efectos. La tempestad del segundo movimiento es muy agitada; continúa con una coral en Re mayor, después de la cual estalla una tormenta con *tutti* ciclopeos. Después de este tumulto, el *Scherzo* del tercer movimiento es refrescante, con sus melodías campesinas y sus solos del viento. El coro da tres bellos solos románticos, seguidos de un bellissimo vals. El *Adagietto-Intermezzo* es también rico en melodías emocionantes; la primera tocada con sordina. Después de esto, el *Rondó-Finale* posee una sublime belleza: una fuga gigantesca que se agranda largamente y termina en apoteosis bajo una explosión de polifonía, con grandiosidad termina este *Finale*, considerado por algunos como el más bello de los compuestos por Mahler.

Claudio Abbado es uno de los más grandes directores de esta década. Su dirección es ligera, muy *italiana*, pero imperiosa e intensa; dirigió esta obra de una hora y diez minutos completamente de memoria y los melómanos saben que la música de Mahler es una de las más complejas que existe. Fue ciegamente obedecido por los 120 músicos de la London Symphony, un conjunto de una calidad similar a la de las otras cuatro



Claudio Abbado dirige la Orquesta Sinfónica de Londres.

Foto: Agustín Muñoz

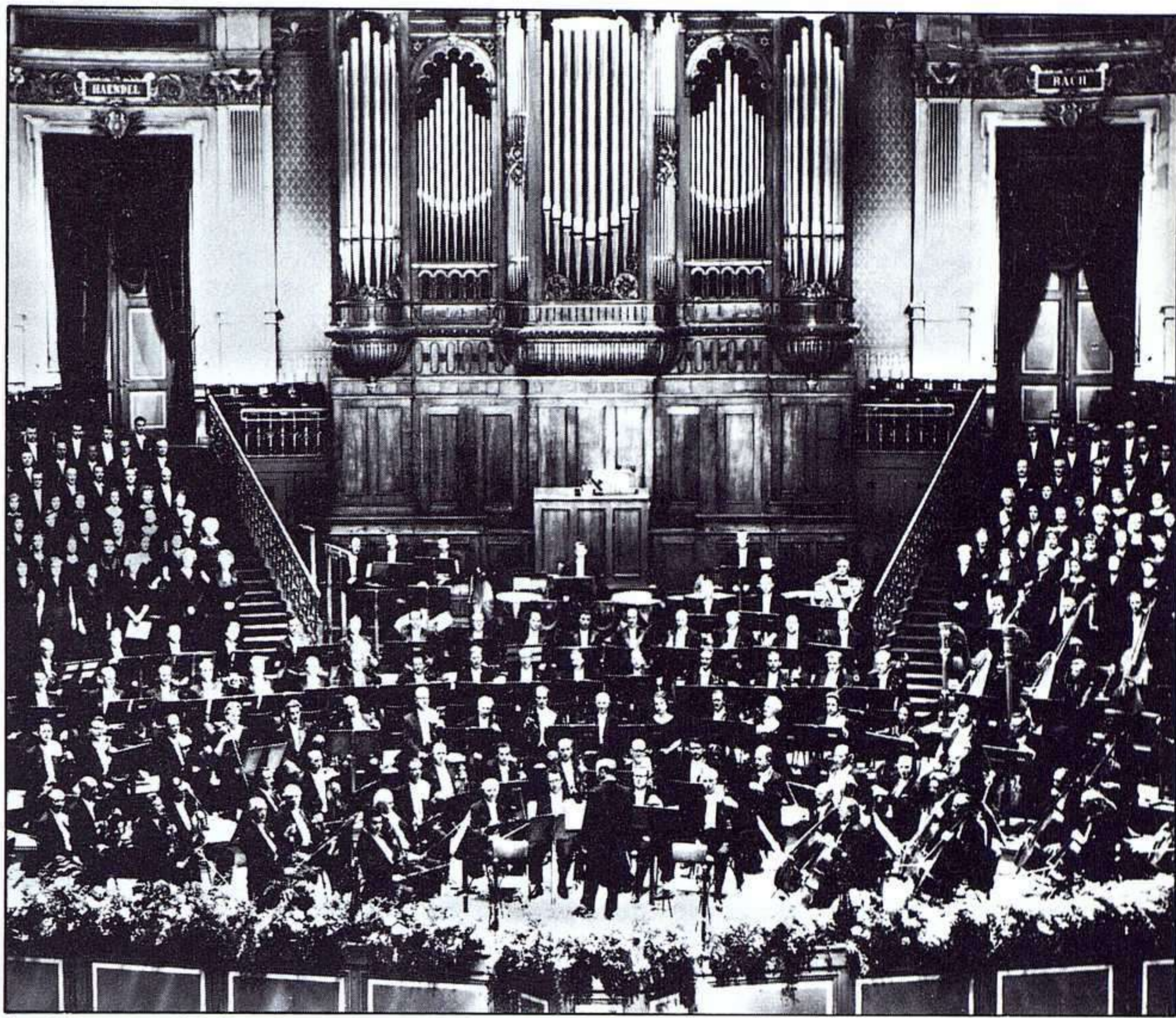
orquestas vedettes escuchadas en este Festival. Una vez más, nos hemos sentido próximos a la perfección orquestal. Un gran concierto que la sala aclamó frenéticamente.

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE AMSTERDAM

En este concierto ofrecido con la colaboración de la Sociedad Filarmónica y realizado en presencia de la Reina Fabiola, la famosa Orquesta del Concertgebouw, que dirige desde hace 23 años Bernard Haitink, dio una grandiosa ejecución de la **Tercera Sinfonía** de Gustav Mahler. La gigantesca obra tiene seis movimientos: El verano comienza; Lo que me cuentan las flores; Lo que dicen los animales del bosque; Lo que me cuenta la Noche sobre el Hombre; Lo que me cuenta el Amor; y Lo que me dice el Niño. Los dos últimos números están unidos.

A los 35 años, Mahler estaba en la cúspide de su genio: la obra no es bucólica; lejos de ello y desde el principio, estamos sumergidos en un río dramático y torrencial, con tutti tumultuosos, seguidos de aires campesinos y de una fanfarria alegre. Sólo este primer movimiento dura casi cuarenta minutos. Si las dos primeras sinfonías tratan de la vida y de la muerte-resurrección; esta quiere ser el Poema de la Naturaleza. El segundo movimiento es un Minuetto gracioso, distendido, con solos del primer violín que conversa con la flauta y el clarinete. Ortrud Wenkel cantó con emoción el lied *Mitternachtslied*, de **Zaratustra**. Con las palabras de Nietzsche, *O Mensch, Gibt acht, was spricht die tiefe Mitternacht*, (Oh hombre, escucha lo que dice la profunda medianoche) una trompeta ejecuta una lenta melodía, melodía emocionante, un poco siniestra. Es el lento, ansioso *sehr langsam*, misterioso. La atmósfera se aclara en el quinto movimiento, la Coral del Concertgebouw y el Sakramentskoor de Breda entonan el *Armer Kinder Betterlied* (Canción de los niños mendigos) del **Knaben Wunderhorn**, de Brentano-Mahler. No es triste, sino muy alegre, porque comienza por el *Es sungen drei Engel einen süßen Gesang* (Tres ángeles cantaban una dulce canción), que habla de la alegría celeste y de la felicidad eterna.

Después de esto, el sexto y último movimiento es el más bello *Adagio* compuesto por Mahler. *Langsam, ruhevoll, empfunden* (lento, sereno, expresivo), su melodía transformada y retomada muchas veces durante veinte minutos, es una de las más bellas páginas de este compositor. La emoción musical es casi insostenible. En esta obra enorme Mahler ha caído en la desmesura, pero estos veinte minutos de música ininterrumpida no parecen largos. Esta **Sinfonía** no muestra sus riquezas hasta la tercera o cuarta vez que se oye, como las otras **Sinfonías** de Mahler, muerto en 1911 y que dijo *«Mi tiempo llegará»*. Tras veinticinco años de olvido —incluso en Viena— fue objeto de resurrección a nivel mundial. Y es la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, la que, precisamente, ha tocado las sinfonías mahlerianas desde 1925. Bernard Haitink fue



La Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam.

el director inspirado que, literalmente, *esculpió* este monumento para un auditorio de más de dos mil personas en la sala Bellas Artes de Bruselas, las cuales han aclamado con entusiasmo a esta orquesta de élite.

LA ORQUESTA DE FILADELFIA

Los dos conciertos ofrecidos por esta famosa orquesta durante el Festival de Flandes —uno de ellos para Gand y su provincia, y otro para Bruselas, en el Palacio de Bellas Artes— constituyeron un gran acontecimiento. Tras cuarenta y cuatro años de mando de Eugene Ormandy, la orquesta de Filadelfia está dirigida, desde 1981, por el italiano Riccardo Muti. En el programa que yo escuché figuraron obras de Samuel Barber, Ravel y Tchaikovsky. Barber, muerto en 1981, es una figura dominante de la escuela americana. De ser neorromántico pasó a la búsqueda de tonalidades modernas muy complejas, después retornó a la armonía. Escuchamos su **Segundo Ensayo para orquesta**, suite orquestal muy vigorosa y bella, que evoca elocuentemente el drama de la Segunda Guerra Mundial. La orquestación es rutilante, con muchos tutti majestuosos y momentos de emoción profunda, el final es como una imploración a la paz, en una última unión orquestal admirable.

La segunda suite del ballet **Daphnis y Cloe**, de Ravel es una de sus grandes obras de arte; sus movimientos *amanecer* y *pantomina* son de un refinamiento maravilloso. En el *amanecer*, tras el despertar de la naturaleza —un encantamiento sonoro— *Daphnis* va a buscar a *Cloe*. Viene después la *Dan-*

za general, para cerrar esta obra de una paleta sonora rica y preciosa.

La **Sexta Sinfonía**, *«Patética»*, de Tchaikovsky, es una de sus obras maestras sinfónicas. La emoción intensa que expresa encubre *«un secreto que Tchaikovsky no reveló jamás»*. Es un gran fresco en cuatro partes, que duran cuarenta y cinco minutos. Tchaikovsky murió a los cincuenta y tres años, diez días antes tuvo la *«Patética»* su primera audición. Esta música de melodías sublimes fue escrita en un abismo de desesperanza que está claramente expresado.

Riccardo Muti es una nueva estrella que brilla en el firmamento de los directores. Su estilo, ligero y nervioso, es de una gran riqueza expresiva. En la obra de Barber, ha manifestado extraordinariamente ese lenguaje sonoro que caracterizó a la escuela americana cuando se volvió adulta, y en Ravel expresó armonía seguida de ritmos sutiles y emocionantes, la fluidez inmaterial de los timbres. Así es como yo he escuchado dirigir a Ravel a los grandes maestros, Paul Paray, Monteux, Gabriel Pierné y Cluytens.

Recordaba a la Orquesta de Filadelfia más que nada por su virtuosismo, y tengo la impresión de que el director italiano se ha ocupado de reconvertir el virtuosismo de gran clase de esta famosa orquesta en un juego más fino, y a hacerla profundizar en el sentimiento. En estas tres obras, los componentes de la Orquesta de Filadelfia han hecho gala de sus inmensas cualidades: homogeneidad, unísonos de gran plenitud y virtuosismo trascendente en todos los grupos orquestales. En Riccardo Muti hemos descubierto a un gran director. Hubo aclamaciones triunfales de los dos mil doscientos auditores



CAMPEONATO NACIONAL Y EUROPEO DE BRASS BAND

Por Juan Vicente Mas Quiles

En los primeros días de octubre pasado, un grupo de personas vinculadas al mundo de la música valenciana (directivos de la Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales, de las Bandas Primitiva y Unión de Liria, del Ateneo Musical de Cullera, de la Artística de Buñol, directores de Banda como el Sr. Ferriz, Mas Quiles, Montes, etc., secretario general de la Conselleria de Cultura) nos desplazamos a Londres en un viaje organizado por la Editorial Boosey & Hawkes, a través de su representante en Valencia, Sr. Grecós.

El motivo principal de este viaje era asistir a las finales inglesa y europea del Campeonato de Brass Band que, bajo el gracioso patronazgo de su Majestad la Reina, y presentado por la Boosey & Hawkes Band Festivals Ltd., tuvieron lugar los días 2 y 3 de octubre, respectivamente, así como visitar su fábrica de instrumentos musicales.

Hace años que por gentileza de un amigo mío holandés tuve ocasión de conocer, a través del tocadiscos, un conjunto de esta especie que puedo calificar de excepcional, como excepcional era que la dirección de esta Brass Band fuese encomendada a Sir Malcom Sargent, conocido director de orquesta. Posteriormente, tuve la oportunidad de estudiar las partituras originales de estos conjuntos de metales que tan gran arraigo tienen en Inglaterra, y que van implantándose en otros países como Holanda, Suiza, Noruega, etc. La oportunidad de asistir ahora a una competición, ha permitido formarme una idea más exacta de su plantilla así como conocer más repertorio original.

Por si algún lector desconoce este tipo de grupos de viento-metal, me permito indicar a continuación su plantilla: 1 cornetín soprano en Mi bemol, 4 cornetines solo en Si bemol, 2 cornetines segundos y 2 cornetines terceros en Si bemol, 1 fliscorno en Si bemol, 2 trom-

bones tenores en Si bemol y trombón bajo en Do, 3 tenor-horn en Mi bemol (onóvenes), 2 baritonos-horn en Si bemol, 2 bombardinos en Si bemol, 2 bajos en Mi bemol, 2 bajos en Si bemol y 2 o 3 músicos de percusión (timbales, bombo, caja, platillos, xilofón, etc.). Todo ello da lugar a un conjunto homogéneo y en el que destaca de modo muy relevante la virtuosidad de los elementos solistas, en especial del cornetín soprano en Mi bemol, si bien puede afirmarse que todos los instrumentos son en el transcurso de las composiciones, solistas.

Lo primero que llama la atención es que todos los participantes en la competición son conjuntos idénticos, formados por 25 a 27 instrumentistas. El primer día tuvo lugar la final inglesa, en la que intervinieron dieciocho grupos. Según me informaron, estas dieciocho Brass Bands eran las seleccionadas de un total de cerca de mil, a través de diversos campeonatos celebrados durante el transcurso del año. Y éste al que asistía era el de la Primera



Sobre estas líneas, algunos de los componentes de la expedición valenciana a Londres. Abajo, la Soli Deo Gloria Band, que actuó mientras se esperaba el fallo del jurado.



sección, y cuyo campeonato se estaba celebrando en el Royal Albert Hall. En otras tres salas más de la capital londinense tenían lugar las finales de la Segunda, Tercera y Cuarta secciones. El concurso empezó a las 9 de la mañana y se celebró sin interrupción alguna, fue curioso observar que el tribunal calificador actúa encerrado en unas cabinas situadas en el patio de butacas, sin ningún contacto con el exterior y sin poder ver, y, por lo tanto conocer, a la Banda actuante. Aunque los programas relacionan las Brass Bands, luego actúan según el orden establecido por medio de un sorteo previo, que el público conoce a través de unos paneles colocados en el escenario y que le sirven para identificar la Brass Band, actuante. Todas ellas interpretaron la obra obligada **Contest Music**, de Heaton, y fue indicativo de la preparación del público asistente, —la sala de una capacidad de 7.000 butacas estaba llena— el que la mayoría del mismo siguiese las distintas actuaciones con la correspondiente partitura.

Al día siguiente, y con las mismas características de secreto para el jurado, actuaron las Brass Bands que intervenían en el Campeonato europeo. En esta ocasión solo fueron once las agrupaciones seleccionadas, que representaban a Inglaterra, Suiza, Bélgica, Holanda, País de Gales, Noruega, Suecia, Irlanda del Norte y Escocia. También el orden de actuación en la obra obligada, **Journey into Freedom, Rapsodia para Brass Band**, de Eric Ball, había sido establecido por sorteo antes del comienzo del concurso, y como quiera que estas bandas tocaban una obra de libre elección, esto dió lugar a una segunda ronda de actuaciones, cuyo orden fue nuevamente establecido por un segundo sorteo para evitar la identificación.

Cabe decir que en el concurso nacional fue The Cory Band, de Gales, la vencedora, mientras que en el europeo fue la Black Dyke Mills, de Inglaterra, la que obtuvo la máxima puntuación.

Para nosotros, los valencianos, tan apasionados en todo lo relacionado con los concursos de bandas, la actitud del público durante el concurso, el conocimiento del fallo del jurado y el acto de entrega de los trofeos, resultó, todo ello bastante *frío*, y, aunque no deja de ser una perogrullada, diríamos que muy *inglés*. No obstante, no resisto la tentación de contarles una anécdota que da a entender de que no todo es tan flemático como parece. Cuando se celebraba uno de estos concursos, un director de avanzada edad, al ir a comenzar su actuación, tuvo necesidad de apoyarse en su atril, lo que motivó la caída de éste. El resto de los directores protestaron alegando que esa caída de atril no era casual, sino más bien alguna contraseña convenida con algún miembro del jurado para identificarse. El «manager» del concurso, tras meditar un momento, dictaminó que continuara el mismo y que a partir de ese momento todos los directores al ir a empezar su actuación dejaran caer su atril, con lo que el concurso pudo continuar sin más problemas.

El campeonato europeo de Brass Band de 1983 tendrá lugar en Kerkrade (Holanda) los días 27, 28 y 29 de mayo de dicho año.

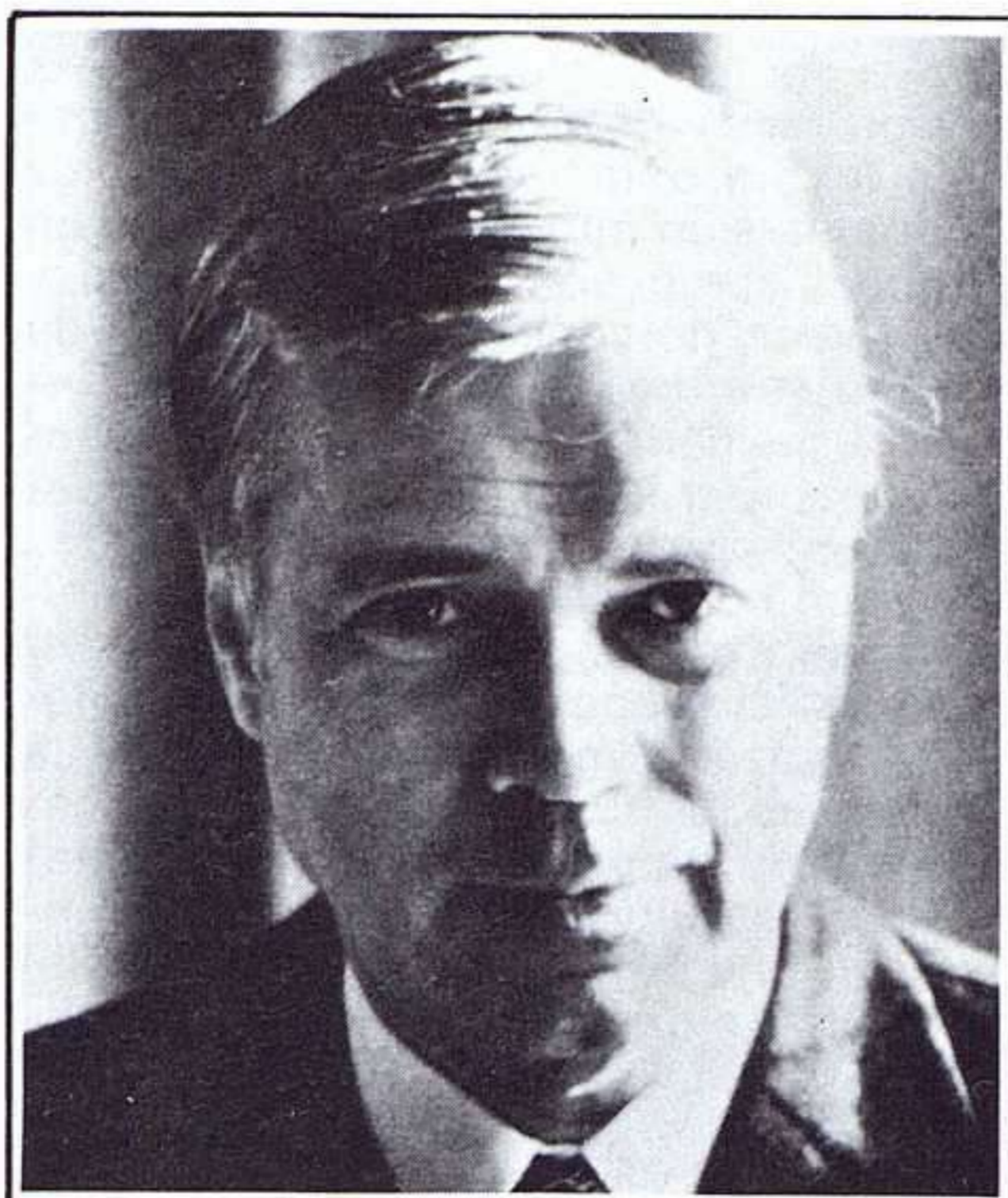


UNA SEMANA DE CONCIERTOS

Por Rafael Banús Irusta

Un viaje a Berlín, realizado en el pasado mes de septiembre, me permitió asistir a varios actos musicales que paso a comentar para los lectores de RITMO, iniciando con ello mi colaboración con la veterana revista.

El 4 de septiembre, actuó en la Sala Philharmonia la Orquesta de Filadelfia dirigida por su actual titular, Riccardo Muti, comenzando con la **Sexta Sinfonía «Patética»**, de Tchaikovsky, de la que el director realizó una interesantísima versión, basándose en los contrastes rítmicos y anímicos, con un movimiento final de antología (en general, estuvieron mejor tratados y más equilibrados los movimientos líricos y más lentos que los dos centrales, especialmente el segundo, «Vals», falto de carácter danzable). Muti consiguió convencer con una versión alejada de los clichés con los que se suele ofrecer esta obra. La segunda parte fue alterada con respecto al programa original, en donde figuraban los **Lieder eines fahrenden Ge-**



Dietrich Fischer-Dieskau.

sellen de Mahler (compositor a quien estaba dedicado el Festival de este año) con Agnes Baltsa, y la segunda suite de **Dafnis y Cloe**, de Ravel, interpretándose las dos suites de otro ballet, **Romeo y Julieta** de Prokofiev, en las cuales, y a pesar del magnífico sonido de la orquesta y de las muchas cualidades del director, no se pudo igualar la versión ofrecida en el Teatro Real por Evgeny Mravinsky y la Filarmónica de Leningrado. Lo que sí era fuera de serie —y lo mejor del programa— fue la obertura de **I vespri siciliani** de Verdi, en la que, tras una introducción con una cuerda algo *germánica* se consiguieron auténticos sonido y espíritu verdianos. Acerca de la orquesta hay que decir que no defrauda en absoluto de su bien justificada fama. Su sonido es pleno y muy igual en sus familias, destacando una cuerda verdaderamente prodigiosa. Su naturaleza parece más europea que la de otras orquestas americanas (Filarmónica de Los Angeles, Sinfónica de Detroit, Sinfónica Nacional de Washington). Riccardo Muti no es todavía un director maduro en el género sinfónico (técnicamente sí lo es). Por ello, su bien planteada «**Patética**» hace esperar que llegue a ser uno de los *grandes* de la dirección orquestal.

El día 5, el mítico Dietrich Fischer-Dieskau ofreció un programa con lieder de la colección **Des Knaben Wunderhorn**, de Mahler. El concierto, celebrado por la mañana de la Deutsche Oper, realizó uno de mis mayores deseos, el de escuchar personalmente a este artista berlinés. El cantante ya no está en su mejor momento, y, en algunas canciones —especialmente en la segunda parte— declama en lugar de cantar, efecto éste que se notaba mucho más en la especial acústica de la Opera que en el concierto que dio días después en la Filarmónica, donde su voz se vio impulsada con mayor fuerza. Su agudo apareció algo desencajado, pero sus registros central y grave tienen todavía nobleza y belleza. De todos modos, Fischer-Dieskau no sería quien es si no fuera por su interpretación textual de los «lieder». La capacidad de comunicación y adecuación al texto poquísimos cantantes la poseen como él. Las canciones de Mahler interpretadas podrían dividirse en dos grupos bien diferenciados a la hora de la interpretación vocal: en uno estarían las canciones que

tratan de temas ligeros, de circunstancias (que provocaron la risa del público germanoparlante) y, en el otro, las más trascendentes, generalmente referidas al tema de la guerra franco-germana y, derivados de éste, el encarcelamiento, la ejecución o la muerte, o de asunto diverso, como la dolorosa canción «Das irdische Leben», que trata el tema del hambre. En este segundo apartado es donde el cantante consigue una fusión total entre los impresionantes acordes mahlerianos y los aparentemente sencillos y populares versos de Clemens Bretano y Achim von Arnim, recopiladores de la colección de canciones populares. Y son esos momentos en los que el tiempo no avanza, sino que se detiene, observando el arte incomparable de este artista. A la magnitud de este acto ayudó en no poca medida el magnífico acompañamiento de Wolfgang Sawallisch, volcado totalmente a hacer música y renunciando a todo lucimiento inútil. El conoce la forma de tocar sin tapar al solista, pero sin dejarse llevar por éste. Daban la impresión de dos buenos amigos que disfrutaban haciendo música y, al margen de esto, daban un concierto a un público situado ante ellos. Como propina ofrecieron, entre otras piezas, la serenata de **Don Juan** de Tirso de Molina, puesta en música también por Mahler.

LA OPERA DE BERLIN

Por la tarde, en el mismo teatro, se ofreció **Tosca** de Puccini, en un montaje que podríamos llamar —con todo respeto— de repertorio, la Opera berlina funciona por medio de tan envidiable sistema. La puesta en escena, clásica, de Boleslaw Barlog, cuenta con bonitos decorados de Filippo Sanjust, muy brillantes en el Acto primero y de gran delicadeza en el amanecer en el Castillo de Sant'Angelo; menos logrados los del Acto segundo, que más parecían de una mazmorra húmeda que el palacio de «Scarpia». Un montaje «*de toda la vida*», pero bien hecho. Gabor Oetvoos dirigió la buena orquesta y el magnífico coro con participación de los magníficos «Niños de Schöneberg», con corrección, muy a tono con la puesta en escena, sin excesiva elegancia ni ningún momento destacable por su mayor calidad. El trío solista estuvo formado por Janis Martín, Giorgio Merighi y Garbis Boyagian, nin-



Primer acto de Tosca.

guno de ellos fuera de lo común: ella estuvo bien como actriz y como cantante, a excepción de unos destemplados agudos en el «Vissi d'arte» y en el final; el tenor tiene los fallos comunes a varios otros actuales: bella voz y falta de técnica (sin media voz para el Acto final), cantando un correcto «Recondita armonia» (no así «E lucevan le stelle»); el barítono griego ni canta especialmente bien ni posee la elegancia necesaria para el «Barón Scarpia», al que, no obstante, otorgó un interesante dramatismo.

Al día siguiente tuvimos la oportunidad de presenciar un montaje del legendario Wieland Wagner, el de **Salome** de Strauss, que, en su día, supuso un cambio total en la concepción de esta obra y ha servido como base a las actuales representaciones, al mostrar a la protagonista como una niña pura, ignorante todavía de su propia sensualidad, ajena por completo a la orgía que se representa en el palacio de «Herodes», que se comporta de modo infantil hasta que descubre a «Yochanaan», algo diferente de todo lo que ha conocido hasta entonces, y que conoce el deseo por muy poco tiempo: baila no por el deseo de «Herodes», sino por su propio placer —puesto que sabe que va a recibir como premio la cabeza del hombre que se ha resistido a ser su amante—, goza en la escena final, y es ejecutada por el hombre que le ha incitado a bailar. Se pudieron apreciar, además, elementos muy presentes en los montajes de Wagner: escenario circular, disposición coreográfica de las figuras, tenebrismo como contraposición a la pureza de «Salomé» y, paradójicamente, símbolo de lujo —decadente— del palacio de «Herodes». Esta concepción intenta, ante todo, dar una sensación de intenso dramatismo y de romper con el estilo decorativista procedente del modernismo, en el que la acción pasa a ser casi una anécdota. Merece atención la dirección de actores, muy cuidada —y nada vulgar—, volcada también hacia esa credibilidad de la acción. No voy a decir que este montaje sea perfecto, puesto que, en algunos aspectos —vestuario, incluso decoración—, ha envejecido mucho, pero da una sensación de trabajo elaborado y cuidado. Karan Armstrong estuvo muy metida en el personaje de la princesa, bailó incluso la danza de los siete velos de manera convincente. Cantó aceptablemente, teniendo en cuenta la gran dificultad del papel, se movió con estilo (para una parte del público, excesivamente), y, sobre todo, hizo creíble la transformación del personaje. A su lado, Nicolas Christou fue un palidísimo «Yochanaan», no así Hans Beirer, matizadísimo «Herodes». Su esposa estuvo representada con acierto por la veterana Ruth Hesse. Hay que destacar también el impulsivo «Narraboth» de Peter Gougaloff, así como el soberbio grupo de judíos. El magnífico Gerd Albrecht dirigió una versión compacta, dramática sin exceso, a la cual se podía haber exigido algo más de elegancia y sensualidad fue, en el aspecto orquestal, una «Salome» sinfónica.

El día 7 escuchamos a Claudio Abbado al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres. El concierto comenzó con el **Cuarto Concierto para piano** de Beethoven, con Murray Perahia como solista, satisfactorio tanto técnica como ex-

presivamente, acompañado cuidadosamente por orquesta y director, en una interpretación de gran altura. Oímos después la **Sinfonía** fantástica, de Berlioz en una versión muy equilibrada tanto en cantidad como en calidad de sonido y muy lógica de concepto. La versión de Abbado es humana. En el primer movimiento, los cambios de carácter encuentran una interpretación muy válida (fuera de interpretaciones religiosas, etc., aparecen como simples estados de ánimo); tras un *baile* maravillosamente tocado y bailado aparece una versión milagrosa, quizá la más bella posible de la «Escena en los campos», en la cual Abbado llega a una profundidad insospechada. Los dos últimos movimientos (el final, con una orgía sónica indescriptible) completaron una versión fabulosa de esta obra. Para agradecer la enorme ovación tributada al final de la misma, Abbado dirigió **La Valse** de Ravel (!), en una visión rutilante y violenta, jugando con un sonido entre camerístico (representación de la decadencia) y ampuloso, con un final, aunque discutible, sobrecogedor.

PROGRAMAS MAHLERIANOS

El día 8 escuchamos la **Octava Sinfonía** de Mahler en una curiosa disposición de los ejecutantes, exigida por la especial estructura de la sala Philharmonie: músicos y coralistas ocupando butacas del público, trompetas situadas en un balcón superior, «Mater Gloriosa» en un plano superior, junto al órgano. El reunir para esta obra a la Orquesta Filarmónica de Berlín, cinco coros (más uno infantil), unos solistas, como poco, magníficos y un director tan prometedor como Klaus Tennstedt, unido todo ello a la sensacional acústica de la sala, no podía ser más tentador. Fue una lástima, por tanto, que el día anterior se pusiera enfermo Tennstedt, siendo sustituido por un director inferior, Moshe Atzmon, que, si bien no hizo nada incorrecto, se limitó a marcar el compás y a que cantaran los demás. De todos modos, es de agradecer que eligiera una postura tan discreta en lugar de introducir decibelios para su mayor éxito. La soberbia masa coral estuvo formada por los coros de cinco emisoras: RIAS de Berlín, Hamburgo, Colonia, Stuttgart y Copenhague, auténticos protagonistas del concierto, junto al entonado coro infantil de la catedral de Berlín. Espléndida también la orquesta, tanto en su conjunto como por separado (con solos de violín, a cargo de Thomas Brandis y Leon Spierrer, de gran categoría). Hubiera brillado más con otro director. Los solistas fueron Julia Varady, con una seguridad y una potencia absolutas en su difícilísima parte: Esther Hinds, de bonita voz lírica, pero poco más; Maria Venuti, muy sensible en su breve papel; Ortrun Wenkel, cuya voz, de desigual contralto, parece conseguida artificialmente, pero entonada; Ruthild Engert, correcta mezzosoprano; Horst R. Laubenthal, de voz pequeña y timbre no especialmente hermoso, pero sí de gran musicalidad; Dietrich Fischer-Dieskau, que conoce como nadie el mensaje vocal mahleriano, y que apareció con voz más potente que en el recital y Thomas Thomaschke, correcto bajo cantante, eficaz, pero algo apagado.

El día 9 tuvo lugar uno de los mejores actos de la semana: el concierto de Leonard Bernstein y la Orquesta Filarmónica de Viena, que hasta el final no sabíamos si se iba a realizar o no, puesto que el mismo concierto anunciado para Salzburgo tuvo que ser dirigido por Tennstedt por enfermedad del americano (ironías de la vida). No vamos a celebrar ahora las increíbles cualidades del conjunto pero sí su capacidad de adaptación total al chirriante sonido exigido por el director en una emocionante y sentida interpretación del «Adagio» de la **Décima Sinfonía** de Mahler, con una tensión interna entre la suavidad de la cuerda en la primera parte y el fatalismo del viento grave en la segunda. Una versión realmente inolvidable, de una gran coherencia. Creo que Bernstein no se decidirá nunca a dirigir la versión completa de esta **Sinfonía**, puesto que considera este movimiento como un todo, independiente y autónomo. Como también fue inolvidable la de la **Segunda Sinfonía** de Brahms: desde un primer movimiento ensoñador, revelador de las próximas bellezas que ibamos a escuchar, pasando por un segundo movimiento absolutamente lírico y cantado por una Filarmónica vienesa que asemejaba a la voz humana, hasta concluir, tras un poético «Scherzo», en un final exuberante y juvenil, dirigido por un director que parecía estar quitándose años de encima. Como prólogo al concierto se había interpretado la obertura de **Don Giovanni**, de Mozart, que, si no llegó a la altura de las otras dos obras, reveló un tratamiento interesante, otra vez basado en el contraste, entre una lentísima y misteriosa introducción y una conclusión chispeante, y el maravilloso sonido mozartiano de la orquesta.

El día 10 se produjo un interesantísimo concierto en el auditorio de la Radio de Berlín interpretado por la orquesta de la citada emisora (la que dirigía Ferenc Fricsay) y dirigida por otro maestro en alza, Riccardo Chailly, que, al interés de escuchar la versión completa de la **Décima Sinfonía** de Mahler (con el trabajo de Deryck Cooke), sumaba el de una completísima explicación de la génesis y el trabajo de terminación de la misma, todo ello con un carácter en absoluto académico, sino natural y muy ameno. De la versión de Chailly escuché tres movimientos, que revelaron a un magnífico director, poseedor de una técnica comunicativa y directa, que tiene bastantes cosas que decir. El «Adagio», comparado con el del día anterior de Bernstein, no puede tener un planteamiento más dispar. Si el del director americano llegaba a acongojar, el del italiano era más sencillo, natural y fluido. El segundo movimiento, con un ritmo muy bien llevado, mostró aspectos dramáticos dignos de un gran director operístico. El tercer movimiento continuó con la misma tónica de calidad escuchada en los anteriores. En suma, una envidiable idea que me gustaría mucho ver prodigada en nuestro país.

«DON JUAN» Y «AIDA»

Después de esto acudí a la Opera Alemana para presenciar **Don Giovanni** en el montaje de Rudolf Noelte, que, sin aportar nada nuevo a la historia del «di-

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

ssoluto punito», logra una ambientación muy cuidada, en base a una tenue iluminación y un bello uso del color, en tonos marrones (lo que da a la escena el efecto de un cuadro del Rococó francés), así como un correcto movimiento de figurantes y una escena final eficaz, aunque algo naïf. Es criticable, en cambio, la poca agilidad del cambio de decorados, lograda a base de subir y bajar el telón. La versión musical tampoco tuvo una altura considerable, principalmente por la presencia de un director tan poco imaginativo como Heinrich Hollreiser, que se ocupó únicamente de marcar el compás y, eso sí, de concertar aceptablemente. El protagonista fue Wolfgang Brendel, que debutaba en el papel, y que dio una actuación aceptable, mejor actuada que cantada porque tiene una emisión un tanto engolada. El más entregado fue Manfred Rohrl, buen «Leoporello». De las tres mujeres, la mejor, aunque un tanto reservada, fue Pilar Lorengar, que mostró un relativo cansancio vocal, aunque tuvo momentos dignos de una cantante de su talla, como la perfecta emisión de los agudos y una buena versión del aria «Mi tradi». Annabella Bernard, sustituta de Edda Moser, cantó una «Donna Anna» al estilo de las que hacen Leontyne Price y Martina Arroyo, las tres son de color y poseen una consistencia vocal muy especial, con excesivo peso para Mozart. Dejando esto de lado, se mantuvo en un nivel aceptable, sorteando hábilmente —aunque no de forma totalmente eficaz— las agilidades. Por todo ello considero exagerado el abucheo del público. Carol Malone, de voz infantil, fue una «Zerlina» totalmente insulsa y fuera de lugar. El tenor Herman Winkler hizo un «Ottavio» vulgar, puesto que aunque la voz tenga belleza el estilo es inexistente. A mencionar, por último, el estimable «Comendador» de Bengt Rundgren.

El último día asistimos a una representación de gran categoría de la ópera de Verdi **Aida** en el montaje del polémico Gotz Friedrich, con un planteamiento interesante, aunque con muchos puntos discutibles. Friedrich quiere hacer un espectáculo total, desde la «Obertura», en la que un telón opaco según recibiera la luz, se volvía traslúcido, dejando ver a «Aida» y a «Radames» atados a la piedra, como en la escena final de la ópera. Este telón volverá a jugar un papel importante en el aria de la protagonista al concluir el concertante final del Primer acto, separándole de los demás, como una especie de marca de su destino. Friedrich ha querido huir de un Egipto de postal romántica, como bien explica en sus notas al programa de mano. Así vemos elementos decorativos egipcios (esfinges y obeliscos medio derruidos por el tiempo) y mezclas que van desde el atuendo de «Radames», con pantalón de cuero de corte actual, hasta los de los bailarines, de reminiscencias peruanas, pasando por el estilo morisco de «Amneris» y su corte (la habitación de ésta aparece convertida en un harén). Pero lo más importante es el tratamiento del escenario, que, aunque no grande, sí estuvo aprovechado. Así, por ejemplo, la escena triunfal fue espectacular, pero no en el típico aspecto óptico, sino también acústico, gracias a la presencia de nutridos coro y orquesta dentro de la coraza metálica formada por el decorado



Una escena de «Aida».

que tuvo, todo hay que decirlo, algún fallo de mecanismo, situando al espectador dentro de la poderosa amalgama de sonido. Todavía no lo he dicho, el autor del decorado y los trajes fue Pet Halmen.

En cuanto a la dirección de actores, hay que citar el espléndido tratamiento que reciben las dos mujeres, contempladas, ante todo, como seres humanos, que viven y aman, y no como arquetipos, especialmente «Amneris», que es tan proclive a convertirse en una *mujer fatal* y sin escrúpulos, sale muy beneficiada apareciendo, tras su desafío a los sacerdotes —presentados por Friedrich como simples comparsas manejadas por «Ramfis», quien dirige el juego político más que el rey— como una mujer desolada. Curiosamente, Friedrich distribuye la acción final en dos planos superpuestos: uno, el interior de la mazmorra, y otro, el exterior de ésta, dond^e están situadas las caras de los sacerdotes, y, lógicamente, donde se esperaba que apareciera «Amneris», que lo hace por el inferior, junto a los dos amantes, ya que ya no pertenece al mismo círculo de los sacerdotes. El papel estuvo cantado por Livia Budai, de la que guardaba un recuerdo muy malo como «Isabel de Inglaterra» en **María Stuarda**, de Donizetti, junto a Montserrat Caballé en Madrid y que, tras escucharla en Bilbao el pasado año en una «Laura» de **La Gioconda** de calidad, merece mi mayor elogio porque parece otra cantante. Su voz es importante por cantidad y por ser la de una auténtica «mezzosoprano», está todavía fresca, y, además, fue bien utilizada. Pero lo que resultó sensacional fue la encarnación de Julia Varady de la princesa etíope, impresionante desde su presentación. No es la suya una «Aida» orgullosa ni rebelde, sino de un lirismo casi enfermizo, impotente a flor de piel, a lo que ayuda su pequeña pero atractiva figura, con un maquillaje muy conseguido. Su voz oscura, que parece que no va a poder llegar al agudo, modula suavemente hasta llegar a éste, que, curiosamente, resulta limpiísimo, de una belleza increíble. Gracias a su perfecta técnica puede conseguir unos «pianissimi» en los cuales pone de reflejo su triste condición, lo que significa una total adecuación a lo cantado y una interpretación vocal determinada hacia la expresión de una situación o una acción. Esta «Aida», por su naturaleza, no puede ser nunca dramática. Una gran creación de esta magnífica cantante que creo nunca ha

cantado en España esperemos que pueda venir algún día con su marido Fischer-Dieskau. A su lado, el «Radames» de Gianfranco Cecchele parece de otra galaxia. Es un tenor flojo, de voz nasal y técnica precaria. Sobresalió, en cambio, el barítono Simon Estes en un «Amonasro» juvenil, consciente de su situación de rey —desafiante en su imprecación al rey de Egipto— y sinuoso en su dúo con «Aida». Además de cantar francamente bien, posee una voz de grato color y buen volumen y una estupenda presencia escénica. Bengt Rundgren fue un poderoso «Ramfis», conductor de la acción política y distanciado de los sentimientos humanos; Harald Stamm, un «rey» de lujo, y Ruthild Engert, una «sacerdotisa» con una voz de mucha mayor entidad que la utilizada normalmente para este breve, pero bellissimo papel. Mención especial merece también el coro, magníficamente preparado por Walter Hagen-Groll, así como la curiosa y original coreografía de Ray Barra, oscilando entre un erotismo directo y una sensualidad de tipo oriental. He dejado para el final la dirección de Jesús López Cobos, que ofreció, en contra de lo que yo esperaba, una versión enormemente dramática, que no dejaba de serlo ni siquiera en los momentos heroicos, y que, como un respiro, se volvía más dulce en los momentos en los que cantaba Julia Varady. Su dominio de los elementos integrantes del montaje fue total, logrando, además del mejor sonido de la orquesta de los cuatro escuchados en este viaje, sonoridades impensables en un conjunto de foso. Su dirección no creo que desmereciera de la de Barenboim, que fue quien estrenó este montaje en la pasada temporada.

Y después de esta semana musical nadie puede negar que no volvería a Berlín lo más pronto posible.



Giuseppe Verdi (1813-1901).



Excmo. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA

I PREMIO INTERNACIONAL «MAESTRO SERRANO» DE COMPOSICION DE MUSICA PARA BANDA SINFONICA (1983)

BASES

Primera.— Se crea con el fin de fomentar, divulgar y estimular la producción para ese medio. La obra premiada será pieza obligada en el Certamen Internacional de Bandas en su Sección Especial «A».

Segunda.— Podrán tomar parte en este Concurso todos los compositores de cualquier nacionalidad y sin limitación de edad o sexo.

Tercera.— Las obras deberán ser originales, inéditas y no interpretadas en público con anterioridad. No serán admitidas al Concurso las obras que utilicen temas de otras composiciones del autor

Cuarta.— Se concederá un premio único de 500.000 pesetas. Esta cantidad será indivisible no pudiendo, por tanto, ser fraccionada.

Quinta.— El género de la composición será libre en todos sus aspectos, ajustado a la siguiente plantilla:

Flautines, 2
Flautas, 2
Flauta en sol
Oboes, 1.º y 2.º
Corno inglés (fa)
Fagotes, 2
Contrafagot
Requintos, 2 (mi b)
Clarinetes Principales (sí b)
Clarinetes Primeros (sí b)
Clarinetes Terceros (sí b)
Clarinetes Altos, 2 (mí b)
Clarinetes Bajos, 2 (sí b)
Clarinete Contrabajo (sí b)
Saxofón Soprano (sí b)
Saxofones Altos, 1.º y 2.º (sí b)
Saxofones Barítonos, 1.º y 2.º (mí b)

Saxofón Bajo (sí b)
Trompas, 4 (fa o mí b)
Trompetas, 4 (do o sí b)
Trompetas, 2 (mí b o fa)
Trombones, 4
Fliscornos, 1.º y 2.º (sí b)
Barítonos, 1.º y 2.º (do o sí b)
Bajo, (mí b)
Bajo, 4 (sí b o do)
Violoncellos
Contrabajos
Percusión
Timbales

La duración de la obra será de 15 a 20 minutos.

Sexta.— La composición premiada llevará en la cabecera de su partitura la siguiente leyenda:

«I Premio Internacional «Maestro Serrano» de Composición de Música para Banda Sinfónica.

Séptima.— Las obras se presentarán en partitura triplicada (original y dos fotocopias) en el Negociado de Fiestas del Excmo. Ayuntamiento; no deben ser firmadas ni presentar signo alguno que pudiera sugerir la personalidad del autor, llevarán en la cubierta un lema. Este se reproducirá en sobre lacrado que debe presentarse juntamente con la obra conteniendo el nombre, dirección y

teléfono del autor. El plazo admisión será desde el momento de la publicación de estas Bases hasta las 13 horas del día 1 de febrero de 1983. El fallo del Jurado será dentro del citado mes de febrero. También pueden ser remitidas por correo certificado; en ese caso habrán de ser depositadas en la oficina de origen antes de la hora y día citados. Se expedirá recibo justificativo de recepción de las obras que será exigido para retirar los originales no premiados. En las obras remitidas por correo servirá de justificante el resguardo del certificado.

El autor de la obra premiada se compromete en el plazo de treinta días a facilitar el material completo de particellas para su inclusión como obra obligada en el Certamen de Bandas.

Novena.— El Jurado estará compuesto por el Excmo. Sr. Alcalde-Presidente del Ayuntamiento o Concejal en quien delegue, y tres Vocales de reconocida solvencia en el ámbito musical, pudiendo ser uno de ellos extranjero. Actuará de Secretario el de la Corporación o funcionario en quien delegue.

Décima.— El Jurado actuará con la máxima libertad y discrecionalidad y si estima que las obras presentadas no tienen calidad para ser interpretadas como obra obligada en el Certamen Internacional de Bandas de Música en su Sección Especial «A», podrá declarar desierto el premio.

Undécima.— Para que el Jurado se constituya y pueda celebrar sesiones válidamente se precisa la asistencia de la mayoría de sus miembros. En caso de inasistencia del presidente, desempeñará sus funciones el vocal de más edad entre los asistentes.

Los acuerdos se adoptarán por mayoría simple de vocales presentes, y, en caso de empate, decidirá el voto de calidad de quien presida el Jurado.

El Secretario del Jurado con voz pero sin voto.

Duodécima.— Las obras no premiadas se podrán retirar en el plazo de 30 días después del fallo del Tribunal, en el Negociado de Fiestas, transcurrido dicho plazo se abrirán las plicas y se remitirán a los interesados sin más trámites sus respectivas obras.

Décimotercera.— La presentación de obras en este Concurso implica la aceptación total de estas Bases.

Valencia, septiembre 1982
EL SECRETARIO GENERAL,
V.º B.º
EL ALCALDE,

INFORMACION:
EXCELENTISIMO AYUNTAMIENTO
NEGOCIADO DE FIESTAS
VALENCIA (ESPAÑA)
TELS. 378-78-12 EXT. 310
331-92-43

COLABORAN: Consellería de Cultura de la Comunidad Autónoma Valenciana, Diputación Provincial.

THORENS

TECNICA Y CALIDAD SUIZA



CUANDO LA CALIDAD Y LA CANTIDAD SON COMPATIBLES

21 MODELOS
PARA
ELEGIR

TD 104
TD 105 MK II
TD 110
TD 115 MK II
TD 166 MK II
TD 160 MK II C
TD 160 MK II BC
TD 160 MK II brazo SME III
TD 160 MK II brazo SME III-S
TD 160 MK II brazo SME 3009-S2
TD 160 Super MK II C
TD 160 Super BC
TD 160 Super brazo SME III
TD 160 Super brazo SME III-S
TD 160 Super brazo SME 3009-S2
TD 126 MK III C
TD 126 MK III BC
TD 126 MK III brazo SME III
TD 126 MK III brazo SME III-S
TD 126 MK III brazo SME 3009-S2
TD 226 semi-profesional



REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA



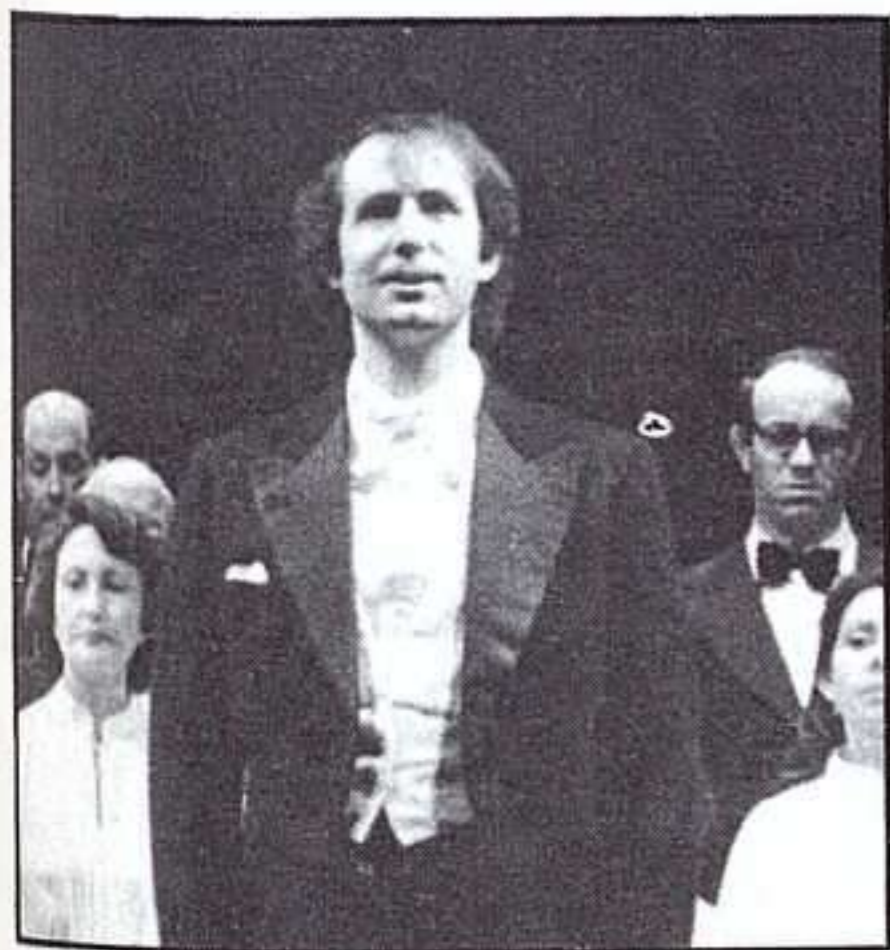
GERMAN
ACUSTICA, S.A.

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

CANTABRIA

CICLO DE MUSICA CORAL Y DE ORGANO

Si en anteriores crónicas me he ocupado de dos de las manifestaciones más relevantes en el verano cántabro, centro la de ahora en un evento con brillante trayectoria, afortunadamente salvado de su extinción. Me refiero al Ciclo Estival de la Música Coral y de Órgano del Santuario de la Bien Aparecida, paralelamente al cual se desarrolla el Festival Internacional de Jóvenes Organistas. Además, integrándose arte y espiritualidad, este ámbito es sede de la Cátedra Fe y Cultura formado por una semana de conferencias que este año —organizado por la Comunidad de los PP Trinitarios, Universidad Pontificia de Salamanca e Instituto Superior de Pastoral— ha abordado la temática Confesión de Fe y Cultura Actual.



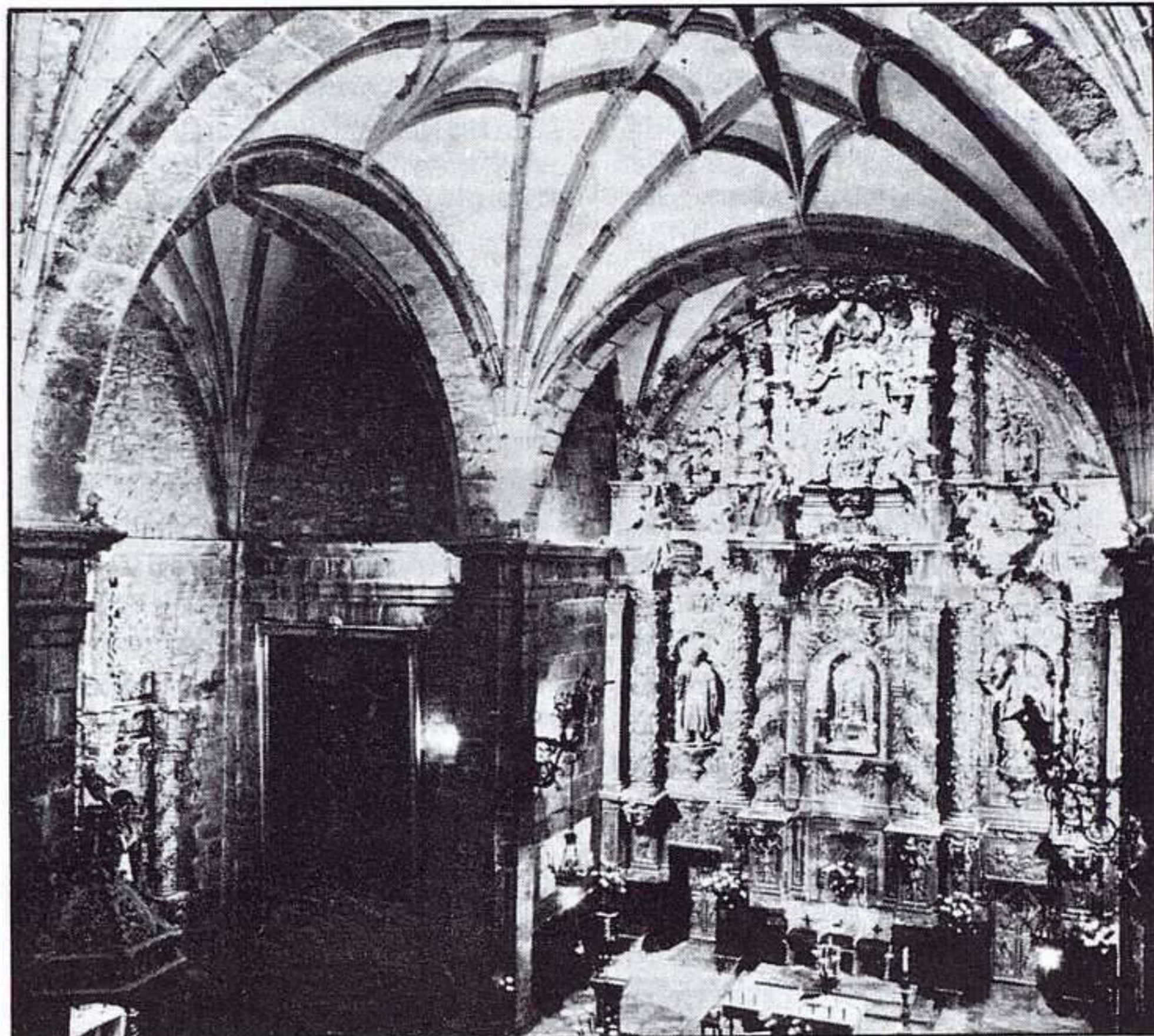
José Luis Ocejo.

Lo que hace doce años impulsara con certera visión José Luis Ocejo, se mantiene superando avatares sin una estructura económica, segura, buscando por doquier, aquilatando presupuestos, y, sobre todo, ofreciendo calidad. Este año se ha contado, sí, con las colaboraciones de la Caja de Ahorros de Santander y Cantabria y de la Diputación Regional. Pero creo que las dotaciones tienen que ser mayores para algo que de ningún modo puede morir.

Calidad alta e interés en los contenidos. Calidad evidente y desde el concierto de apertura, a cargo del por todos los conceptos magnífico Orfeón Donostiarra, que, dirigido por Ayestarán, interpretó la **Petite Messe Solennelle**, de Rossini. La música coral tuvo otras dos jornadas: una con la Salvé, que dedicó en su programa una primera parte a los músicos de la Generación del 27, y otra al renacimiento de la música tradicional coral, cerrada ésta con las espléndidas **Cantigas de Laredo**, de Antón Larrauri. Volvió, con su peculiar sello, la Agrupación de Cámara de Pamplona, conducida por Luis Morondo, con programa sugestivo, en el que figuraban

tas de los citados instrumentos. Su ritmo —en palabras de su autor— se ofrece a través de un diálogo preciso, calculado y detallado de las trompas, complementadas por diversos matices ofrecidos en la «Suite». Todavía hay que señalar las tres jornadas dedicadas a la música medieval, desarrolladas sucesivamente por los grupos La Romanesca, el de Música Antigua de la Universidad de Bilbao, y el The New London Consort.

Interés también en el V Festival Internacional de Jóvenes Organistas, iniciativa grata para todos, con cinco años de andadura. En este, con base en un recorrido a toda la literatura organística, han actuado sucesivamente



El Santuario de la Bien Aparecida.

páginas de Falla, Stravinsky, Remacha, Kodály, Salazar, Georges, Villalobos y Leonardo Balada.

Espléndido el recital de órgano y trompeta dado por Vicente Campos y Montserrat Torrent, quien una vez más mostró una ejecución de muchos, muchísimos quilates. Fue interesante, bello y con el incentivo de un estreno absoluto, el recital de dos trompas alpinas y órgano que tuvo como intérpretes a Josef Molnar, Juan Manuel Gómez de Edeta y Esteban Elizondo. Ellos fueron quienes ofrecieron la primera audición de las **Cinco danzas antiguas**, del valenciano Adam Ferrero, cuyo fundamento estilístico responde al espíritu y caracterís-

tic Bernard Bailbe (Francia), Javier Gaston (España), Pedro Guellar (España), José Ignacio Sanz (España), Francesc Pi (España) y María Nacy (EE.UU.). A éstos se suma el programa que, con base en las **Cantatas** de J.S. Bach, dieron la mezza María Folcó y José Ignacio Sanz.

En síntesis, el Santuario de la Bien Aparecida ha vuelto a ser ámbito de las grandes convocatorias, pese a que la difusión anunciadora ha sido pequeña, lo cual, por otra parte, indica su predicamento no gratuito y su respuesta, por encima de todo, asegurada. Un mayor apoyo es obligado. Esperamos que así sea.—RICARDO HONTAÑÓN ACHA

EL ESCORIAL

IV CURSO DE MUSICA BARROCA Y ROCOCO

Bajo el título general de **El Rococó Musical y la familia Bach**, se ha celebrado, del 16 al 28 del pasado mes de agosto, en San Lorenzo de El Escorial, el IV Curso de Música Barroca y Rococó, organizado por la Asociación de Música Barroca.

En relación con la edición de 1981, las modificaciones en el aspecto docente han sido las siguientes: la disciplina de canto ha sido impartida por Philippe Herreweghe, encargado igualmente de la asignatura de canto coral. Se han establecido dos niveles para la flauta de pico, correspondiendo el primero de ellos a Ricardo Kanji, y encargándose del segundo Alvaro Marías. Mariano Martín se ha dedicado únicamente a la flauta travesera barroca. La asignatura de violín barroco ha sido impartida la primera semana por Emilio Moreno, y la segunda, por Chiara Banchini. Para la labor de conjunto instrumental se ha contado este año con la presencia de Jordi Savall, quien, asimismo, ha dictado un seminario sobre viola de gamba. Asignatura nueva ha sido este año la de fortepiano, impartida, al igual que la de clave, por Jacques Ogg. Ha habido también dos cursos monográficos, de una semana de duración cada uno, dedicados respectivamente al Rococó Musical (por Antonio Martín Moreno) y al Arte y Poética del Rococó (por Santiago Amón).

Dato interesante, que viene a confirmar esa proyección ascendente que el Curso ha mantenido en ediciones anteriores, es el aumento del número de alumnos matriculados (ciento diez en el último), y que la asistencia de alumnos extranjeros va cobrando importancia numérica.

Igual que en los años precedentes, el Curso ha ido acompañado de una serie de

conciertos. Sin duda, el más importante de los celebrados este año ha sido el protagonizado por el extraordinario flautista barroco y director Frans Bruggen, con la colaboración del clavecinista Bob van Asperen. Es sabida la poca frecuencia con que Bruggen visita nuestro país, lo que habla del mérito de este Festival. Hay que decir que el concierto no defraudó en absoluto la expectación que había despertado.

Espléndidos fueron asimismo los recitales de Bob van Asperen, de Wouter Moller (cello barroco), con la clavecinista Aline Parker; del gambista Jordi Savall, con el cembalista Ton Koopman, y el dedicado a un prácticamente desconocido e interesantísimo programa compuesto por tonadillas escénicas españolas del siglo XVIII, junto con páginas hispanas de la época; dicho concierto fue interpretado por la soprano Montserrat Figueras, los violinistas barrocos Chiara Banchini y Emilio Moreno, la clavecinista Aline Parker y el violagambista Jordi Savall.

Otros conciertos fueron

interpretados por los Solistas de la Chapelle Royale, junto a un grupo instrumental dirigido por Philippe Herreweghe; el grupo holandés De Egelen-tier, la Camerata de Madrid, dirigida por Luis Remartinez, y con Jacques Ogg, solista de clave y fortepiano, y la soprano Montserrat Alavedra, acompañada por Jacques Ogg (forte-piano).

Lo dicho da una idea de la categoría que ha adquirido este festival paralelo, con algunos conciertos de verdadero interés, y con la presencia de varios de los principales nombres de la interpretación barroca en la actualidad.

El marco ha sido, como en ediciones anteriores, el Real Coliseo de Carlos III, y hay que decir que este año el público ha respondido mejor incluso que entonces, habiéndose obtenido lleno absoluto en casi todos los conciertos.

Hay que concluir, pues, diciendo que el éxito total ha acompañado al IV Curso de Música Barroca y Rococó, sin duda gracias, en gran parte, a una organización perfecta. Sólo queda desear numerosas ediciones futuras a este Curso.—C.



José Vázquez y sus alumnos de viola de gamba.

Foto: Rafael S. Lobato.

reunirse en sociedad y de perder con la reunión parte de la personalidad individual de cada cual.

Vistas las cosas desde la base, tenía cierta justificación la inevitable resistencia a dar el salto, salto en buena medida a lo desconocido, por la falta de claridad en todo el camino de formación, y especialmente por la ausencia de información ordenada sobre el proceso de constitución del Patronato. Como era de esperar, apareció inmediatamente la polémica pública, las informaciones tendenciosas, las declaraciones desafortunadas y, finalmente, la desconfianza ya no de las personas, sino del proyecto.

El final imprevisto de esta historia con apariencia de ficción fue que, a pesar de la salida a escena de todos los impedimentos jurídicos y de la batalla soterrada que se le estaba dando, el trámite, un poco por inercia y otro poco por el compromiso adquirido con la opinión pública, siguió su curso y con más buena voluntad que acierto se firmó un acuerdo—aún en vigencia— por el que se constituía solemnemente el Patronato de la Música de Santiago, con sus apartados y formalidades de futuro ya reseñadas.

Sin embargo, tal y como se podía presumir, la criatura nació sin la dote de confianza y buena armonía necesarias para poder vivir; y tal y como había sido su aparición,—discretísima— así fue su entierro. Desde entonces, y ya han transcurrido más de doce meses, no se han celebrado nuevas reuniones, no se han convocado las comisiones..., ni siquiera se ha dado una explicación.

El tema pudiera resultar añejo e inconveniente su reposición si no concurriesen algunas circunstancias que

hacen aconsejable revisarlo, no tanto para que vuelva a renacer con las mismas excusas y argumentos cuanto para que se explique de manera formal y convincente a las partes comprometidas y firmantes por qué no se han seguido los pasos previstos y sí se ha dejado morir lentamente a la *criatura*.

Tras estos meses de obligado silencio y reflexión, nos hemos ido convenciendo de que se había planteado un *auto sacramental* cuando el argumento y los actores que protagonizan la vida musical santiaguesa no dan más que para un discreto entremés. Hoy el tema está un tanto sembrado de sal y va a ser difícil que nazca algo de la estructura preexistente. Hay, no obstante, elementos nuevos que aconsejarían una reapertura del sumario: la presencia física de la Consejería de Cultura de la Xunta de Galicia, el mayor protagonismo de la Sociedad de Amigos del País en su gestión patronal sobre el Conservatorio, el cambio de la directiva de dicho centro (adversa a la posible ingerencia en sus asuntos internos por parte del Patronato) y, finalmente, la continuación, un año más, del secular desorden del calendario musical compostelano, que obliga a plantearse viejas o nuevas soluciones. Resumiendo, tanto los protagonistas de los acuerdos como los que desde los medios de comunicación hemos animado el nacimiento del proyecto del Patronato de la Música somos merecedores de una aclaración. Sin hablar ya del público, que aguantó un año de noticias contradictorias.

El concejal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento, Sr. Beiras, escribía en la prensa local, sin otra explicación, «El Patronato ha muerto». Sólo le

GALICIA

¡VIVA EL PATRONATO!

Es cierto aquello de que para conocer la realidad de una comunidad nada mejor que empezar por remover sus frustraciones. Para Compostela una de ellas fue, aparte del inexistente plan de urbanismo, la del Patronato de Música de Santiago, un intento por resolver a lo grande, con la creación de una superestructura organizativa, alguno de los problemas musicales que la ciudad tiene planteados: conveniencia de una sociedad de conciertos que atraiga al ciudadano de a pie y ponga un poco de orden en el calendario musical y la ayuda al Conservatorio de Música. Al lado de estos planteamientos generales, se contemplaban, en letra pequeña, otros fines que daban lustre e interés a la carta fundacional del Patronato (ayuda a la naciente Orquesta

de Santiago, fomento de la investigación, etc.).

La iniciativa, todo hay que decirlo, había sido de Gerardo Estévez, concejal del Excmo. Ayuntamiento, quien en junio de 1980 reunió a los que más adelante serían copatronos del proyecto: Xunta de Galicia, Universidad, Ministerio de Cultura, Ayuntamiento y Sociedad Económica de Amigos del País. La idea tardó más de doce meses en ser formulada por escrito. Una primera redacción, cuya declaración de principios era lo suficientemente ambigua y ambiciosa como para deshacerse al entrar en contacto con los elementos jurídicos de la realidad que se creaba y con la resistencia silenciosa y eficaz, cuando no abierta animada versión, de cierta base musical que se sintió incómoda ante la aparición de un posible control.

Vistas las cosas desde arriba, la objetivación jurídica de los principios generales *descafeinó* el alcance de los acuerdos iniciales (demasiado romántico, analizado con la perspectiva del tiempo), en los que tampoco se habían podido prever las diferencias sustanciales entre los organismos firmantes. No se trataba de subvencionar una semana de música, sino de

faltó añadir, para que la frase fuera feliz, «¡Viva el Patronato!».

CURSOS CON FUTURO

El paso por Galicia del violagambista José Vázquez (actuaciones en Santiago y Vigo, dentro de los LX Cursos de Verano) nos permitió seguir de cerca la dinámica de un tipo de enseñanza que poco tiene que ver con los grandes cursos millonarios que con cierta alegría se organizan en un lado y otro. En este caso, el maestro monta el curso allí donde hay alumnos y una mínima célula organizativa que dé salida a la música que allí se genera (conciertos de profesores y alumnos desde el primer día) y que atiende y resuelva los aspectos materiales de la pequeña comunidad. Esta célula organizativa es obvio que puede cumplir su parte con dinero (subvenciones, entradas de los conciertos, etc.) o con la aportación de servicios y mantenimiento (en el caso de un hotel que decide obsequiar a sus clientes con conciertos). En este sentido, hemos podido constatar cerca de Basilea, dentro de la modalidad de curso-hotel esos resultados óptimos en convivencia y en calidad de los conciertos. La novedad del sistema está en la movilidad, la simplicidad de estructura que exige su organización y el abaratamiento de los costes.

El Aula de Música de la Universidad de Santiago está en contacto con José Vázquez para la realización de un curso que desarrollará durante Semana Santa y que contará con la presencia del propio Vázquez y profesores de Basilea y Wintertur en las especialidades de viola de gamba, voz, flauta barroca y clavecín, sobre el tema monográfico de la música religiosa española.—CARLOS VILLANUEVA.

IBIZA

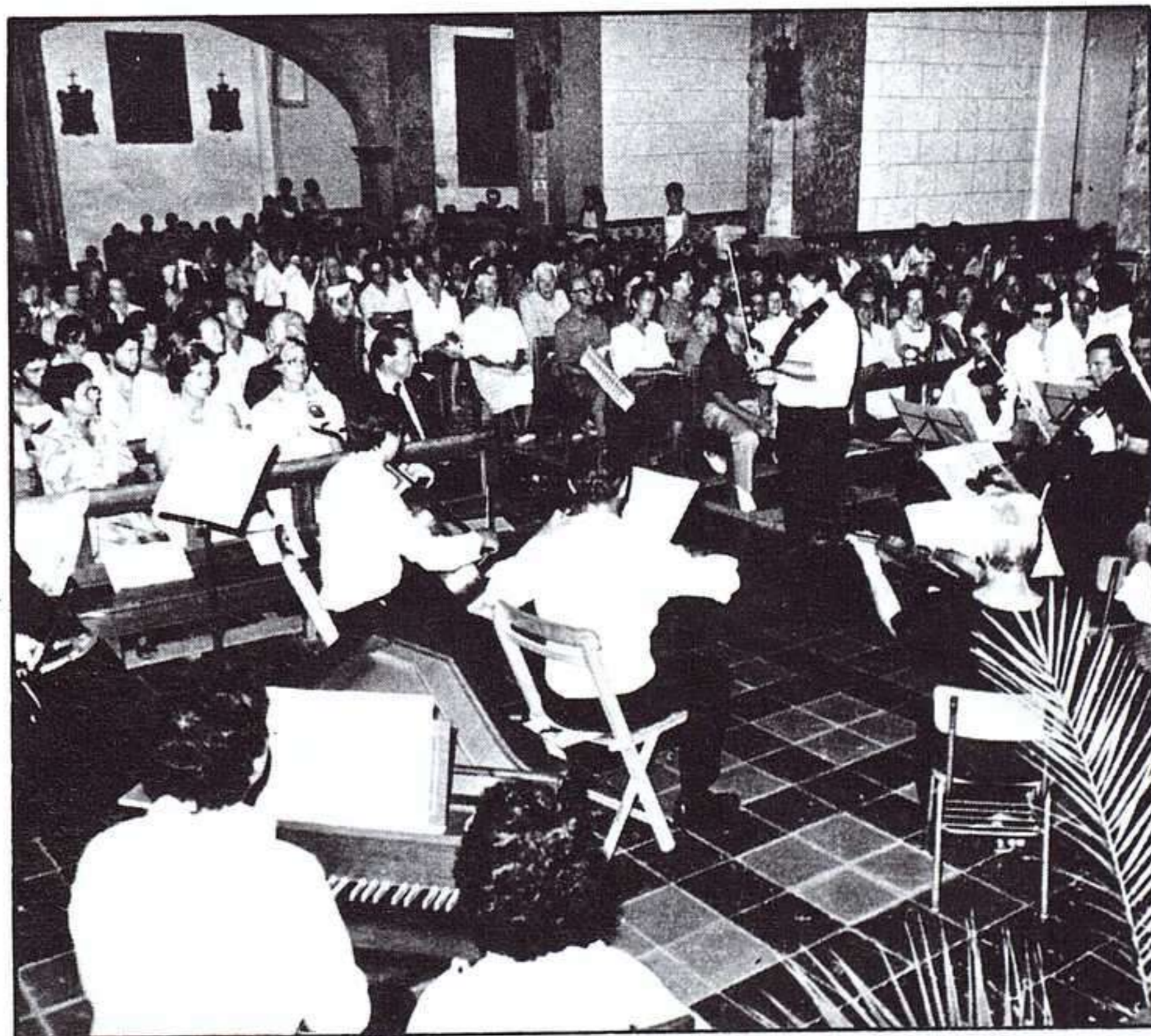
VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CÁMARA

Durante la primera quincena del pasado mes de

agosto y como viene siendo tradición por esas fechas, se celebró en las islas de Ibiza y Formentera la séptima edición del Festival Internacional de Música de Cámara, manifestación protegida por un patronato creado al efecto por el Consejo Insular de Ibiza-Formentera y que patrocina esta actividad con la colaboración del Ministerio de Cultura y los diversos ayuntamientos de las islas, estando la organización a cargo de la entidad «Asociación Pro Música de les Pitiuses» y Juventudes Musicales de Ibiza.

Siete fueron los conciertos que han tenido lugar en esta manifestación del presente año y que, en su conjunto, resultaron de una gran altura y atractivo con una respuesta popular masiva en todos sus actos.

La lista de intérpretes estuvo integrada por el dúo Miguel Colom y Perfecto García Chornet de violín y piano, quienes ofrecieron el concierto inaugural; a los que les siguieron la joven soprano María José Sánchez acompañada por el pianista Valentín Elcoro, diversos conciertos itinerantes por los pueblos de las dos islas a cargo del Quinteto de Solistas de la Orquesta de Cámara de Lausanne, un recital del prestigioso pianista Pedro Espinosa y, clausurando la edición 82, la actuación del grupo de cuerdas de la Orquesta de Cámara de Lausanne, concierto que revistió gran solemnidad con la presencia de las primeras autoridades de las islas y el recinto de la iglesia barroca de Santo Domingo, de perfecta acústica, hasta los topes.



Jiri Trnka y la Orquesta de Cámara de Lausanne.

Los compositores que tuvimos la oportunidad de escuchar en los programas fueron Vivaldi, Mozart, Corelli, Turina (recordando su centenario), Schumann, Schubert, Ravel, Falla, Guridi, Granados, Rossini, Donizetti, Vives, Arrieta, Donostia, Albéniz, Roig-Francolí, Viñes, Mompou, Milhaud, Messiaen.

La dirección artística del Festival corrió a cargo, como viene siendo habitual, del prestigioso violinista checo Jiri Trnka, a la vez fundador de esta manifestación musical que vio la luz en 1973 bajo el patrocinio del Ayuntamiento de la capital de la isla y con una interrupción de tres años hasta su nuevo relanzamiento el pasado año bajo la protección del ente insular de Ibiza y Formentera.

El Festival Internacional de Música ha visto dificultades para mantenimiento, pero también ha podido comprobar cómo la música de cámara era fuente inagotable de inspiración, de trabajo en común de los intérpretes españoles y extranjeros que, en algunas ocasiones, han actuado conjuntamente. Ha visto cómo el público de estas islas ha sabido acercarse a la música de cámara con gran interés demostrado año tras año, hasta convertirla en la manifestación musical más importante que se viene realizando anualmente, sin olvidar la programación de conciertos a lo largo de todo el año gracias a las ayudas de la Dirección General de Música y Teatro que ha permitido así normalizar una situación cultural que Ibiza y Formentera hasta hace unos pocos años no tenían. No podemos olvidar la calidad que ha ido manteniendo a lo

largo de su existencia con la participación de cualificados intérpretes que, si bien su publicidad no es la merecida, mostraron ser grandes instrumentistas.

El Festival Internacional de Música de Cámara está recobrando su personalidad y a la vez que pretende desarrollar en próximas ediciones nuevas facetas que amplíen sus actividades, con cursos internacionales de interpretación que ya tuvieron sus intentos no muy fructíferos, festival de cine musical, ópera de cámara y otras manifestaciones musicales apropiadas, que tienen en las islas de Ibiza y Formentera unos marcos magníficos y cuya proyección mundial nadie pone en duda en estos momentos.—JUAN ANTONIO TORRES

MALLORCA

EL VERANO MUSICAL MALLORQUÍ

La actividad musical, como en general toda la actividad cultural, queda disminuida siempre en verano. Parece como si el calor no fuera buen acompañante del fenómeno artístico.

De todas maneras, de un tiempo a esta parte, la recuperación de los espectáculos al aire libre hace que en las zonas donde el turismo es protagonista o en los sitios habituales de verano se realicen conciertos y veladas nocturnas al aire libre.

Así ocurre en Baleares, donde el clima y la afición lo requieren.

Empecemos por destacar la puesta en escena de dos óperas de cámara a cargo del conjunto inglés Opera Ensemble, que dirige el mallorquín Gonzalo Augusto Company, jovencísimo empresario afincado en la capital inglesa, y que tiene en su carpeta nombres muy importantes. Así que su propia compañía se desplazó para *La serva Padrona* y *El maestro di música*, dos joyas de la ópera de cámara. Las representaciones tuvieron lugar en el Auditorium de Palma.

Como cada año en el mes de julio la Cartoixa de Vallde-

mossa es escenario del Festival Chopin. Pasemos breve revista al programa: Erick Berchot, con un programa monográfico «Chopin», abría el festival el domingo 18 de julio. Le seguirían en domingos sucesivos Zandra McMaster (mezzo) y Henry Herford (barítono), acompañados al piano por David Harper, con un programa muy sugestivo: **Cuatro duetos** de Purcell, **Lieder Op. 74** del propio Chopin, y **Cuatro duetos** de Brahms. También Peter Frankl (piano), alternando Chopin con Bartók y Schumann; Valentina Kamenikova, la gran pianista, tan querida por el público mallorquín, quien además de Chopin incluyó en el programa piezas de Beethoven, Brahms y Prokofieff. Hay que decir que la Kamenikova volvió a Palma unos días después para colaborar como jurado del Concurso «Chopin», y del que ya hablaré en crónica sucesiva.

Cambiando de decoración, el claustro de Santo Domingo, de Pollença, acoge anualmente en el mes de agosto a un público selecto que acude al Festival. Festival que se inauguró el día 7 con el magnífico Aldo Ciccolini al piano. Le siguieron la también pianista Cristina Ortiz (el 14), la Orquesta Pollença Festival Strings, con Eugen Prokofov como director y violín solista y con Jack Vandeville como oboe solista (el 15), Frederick Lodeon y Daria Hogora en unos dúos de cello y piano (el 21) y por último, cerrando el festival, el dúo Mayumi Fijikawa (violín) y Micel Roll (piano).

Para cerrar esta crónica (que inaugura mi colaboración en la revista) demos noticia del ciclo de las Serenates d'Estiu, que organiza las Juventudes Musicales de Palma, y que tienen lugar en el magnífico claustro gótico de la Iglesia de San Francisco. El guitarrista Diego Blanco abría el 17 de agosto con un programa variadísimo, que abarcaba autores desde Praetorius hasta Ruiz Pipó. La magnífica Orquesta de cámara «Franz Liszt», de Budapest, dejó un sabor de boca poco menos que insuperable. Con una calidad técnica y un sentimiento maravillosos, supo hacer vibrar al público. Y es que el programa era sugestivo: **Concierto de Brandeburgo núm. 3**, **Divertimento** de Bartók y la **Serenata para cuerdas** de Tchaikovsky (¿quién da más?). Seguía Joan Moll, pianista de sobra conocido y valorado con un

programa también amplio en estilos (desde Bach hasta Brahms). Otro pianista, David Arden, seguía el orden de las veladas de los martes, interpretando Beethoven, Chopin, Bartók, Copland y Previn. Para cerrar la edición 82 de las Serenates, el dúo Lukas David (violín) Antja David (piano).

Como decía al principio, el verano mallorquín no tiene como protagonista el silencio. La música, en forma de veladas, no abandona al gran público.—**PERE STELRICH MASSUTI.**

SAN SEBASTIAN

UN CURSO DE PERFECCIONAMIENTO DIFERENTE

Organizado por las cátedras de Violín del Conservatorio Superior Municipal y patrocinado por la Diputación Provincial, tuvo lugar el primer curso internacional de perfeccionamiento de Violín del 16 al 21 de agosto, coincidiendo con la Quincena Musical.

A pesar de contar con medios escasos para su divulgación, se inició con 32 inscripciones, cosa que a los que estamos viviendo el problema de la cuerda nos pareció extraordinaria y esperanzadora.

Con edades comprendidas entre los 12 y los 76 años, han acudido personas procedentes de Finlandia, Inglaterra, Francia, Bélgica; de Madrid, Barcelona, Burgos, Salamanca, Castellón, Cuenca, etc., así como, por supuesto de distintos puntos del País Vasco. Entre ellas, había directores y profesores tanto de Conservatorio como privados, profesionales de orquesta y alumnos de varios niveles.

Todos somos conscientes, en el campo del violín, de la necesidad que hay de músicos de orquesta y profesores dedicados a la enseñanza, y no únicamente de solistas, como muchos programas parecen pretender. Y en esto

ha consistido el éxito del curso: de perfeccionamiento sí, pero para todos. Para ello se ha contado con un pedagogo de excepción: Jean-Pierre Wallez.

Jean-Pierre Wallez es más conocido como solista, como director del Conjunto Instrumental de Francia o como director del Conjunto Instrumental de París —y en España sólo por sus innumerables grabaciones—, que como profesor. Sin embargo, esa faceta es en él tan fuera de lo común que, a pesar de haber asistido a muchas «master-class», ninguno de los asistentes había conocido nada parecido.

Transmite como nadie la enseñanza del violín, y por ese don especial que contados maestros han tenido a través de la historia del instrumento, y menos añadido a las condiciones de virtuosos y grandes intérpretes, consigue que todos cuantos asistan a sus clases se sientan identificados sea cual sea el tema del que trate. Se establece así una corriente de comprensión, de interés y simpatía entre esos asisten-



Jean Pierre Wallez.

tes y el profesor como yo sólo he conocido en los cursos que Georges Enesco daba en la Avenue de Villiers. Claro que, salvando todas las diferencias, y sólo en cuanto a comunicación, porque mientras Enesco vivía para la música en sí y para él era un suplicio el ejercicio de la técnica —su vocación era solo componer y no actuar aunque las circunstancias le obligaran a lo segundo—, Wallez vive el violín y se apasiona con su técnica para llegar a la música.

Sus explicaciones, sus ejemplos prácticos, el instrumento siempre a mano, su alegría contagiosa al disfrutar del sonido, al vencer la dificultad, hacen que todos estén pendientes y expectantes, porque además todo ello se explica dentro de unas bases sólidas y un rigor pedagógico y de disciplina totales.

El curso ha sido un éxito porque se ha dirigido a todos. Con voluntad de enseñar, con flexibilidad, adaptándose a los distintos niveles, Wallez ha conseguido que todos sin excepción hayamos aprendido. Con la misma naturalidad ha sentado las bases de una interpretación magistral de Bach, como ha ayudado a corregir una postura. En seis días se repasaron desde los problemas de base a los más sofisticados, dentro de un programa exhaustivo.

Todos los asistentes, uno por uno, han expresado su satisfacción porque para cada uno en particular éste ha sido un auténtico curso de perfeccionamiento, y una verdadera inquietud por saber si como expresaron las autoridades en el acto de clausura, «habrá una continuidad en este curso de perfeccionamiento de violín».—**ANA MARIA SEBASTIAN**

SITGES

I JORNADES INTERNACIONALS DE NOVA MUSICA

La Fundación Joan Miró ha organizado en Sitges, con el apoyo del Servei de Música del Departament de Cultura de la Generalitat, las I Jornades Internacionals de Nova Música. Comprendían estas Jornades, durante nueve días, cursos de Composición (Coriún Aharonian, Joan Guinjoan, Josep M. Mestres Quadreny, Luigi Nono), cursos de Interpretación (Martí Colomer, Claude Helffer, Xavier Joaquin, Siegfried Palm, Anna Ricci, Carles Santos, Cesc Gelabert, Jesús Villa Rojo), ponencias (Joaquim Homs, Benet Casablanca, Xavier Canals, Xavier Benguerel, Josep Soler); mesas redondas sobre **Música y texto** (Llorenç Barber, Joan Brossa, Luigi Nono, Salvador Oliva, Jaume Vallcorba) y sobre **Música y sociedad** (Ramón Barce, Friedrich Hommel, Luigi Pestalozza, Manuel Valls); y conciertos («Ensemble 13», Grupo de Clarinetes del L.I.M., «L'itinéraire», Jordi Valles, «Exvoco» de Stuttgart, Santos-Gelabert y Orquesta «Ciutat de Barcelona»). El acto inaugural y el de clausura tuvieron

lugar en la Fundación Joan Miró, en Barcelona, donde estuvo instalada, desde el primer día, una exposición de música y poesía visual. Un programa, pues, apretado y atractivo.

El curso de Composición fue especialmente nutrido, y seguido con gran interés. Incluía también clases colectivas de Nono sobre problemas generales de la creación musical y de Aharonian sobre la música en América Latina. Los cursos de Interpretación contaron con un profesorado excelente, por lo que el nivel didáctico fue de gran altura. Los alumnos, el último día, ofrecieron un concierto con obras de Xavier Joaquín, B.A. Zimmermann y Xenakis, que resultó de alto nivel interpretativo (recordamos, por ejemplo, la versión que de la **Sonata para violoncello** de Zimmermann hizo Guido Bosselli).

En su conferencia, Joaquim Homs expuso ampliamente la vida y la obra de Robert Gerhard. La de Benet Casablanca, muy polémica, se refirió a las generaciones catalanas más jóvenes. Benguerel y Soler, en sus interesantes actuaciones, hablaron de su propia producción y puntos de vista estéticos y sociológicos. En cuanto a las mesas redondas, una abordó un problema de esencial importancia para la composición actual: las relaciones entre música y texto, aunque el tema no pudo apenas ser profundizado. En la referente a **Música y sociedad**, Friedrich Hommel adoptó un punto de vista positivo en cuanto a la continuidad de la historia musical. Luigi Pestalozza abordó el tema de la invasión de las compañías discográficas multinacionales y de la consiguiente homogenización del mercado y del gusto operada por razones comerciales, frente a la cual cada país habría de intentar una defensa de sus peculiaridades musicales.

El grupo de Baden-Baden «Ensemble 13» dió tres conciertos. El primero dedicado al estreno de una extensa obra de Hans-Joachim Hespous, en la que se utiliza un verdadero paroxismo sonoro junto con elementos de teatro musical en los que el estruendo, el amenazador fuego de un soplete, y el volteo de un enorme tablón procuran atemorizar al espectador burgués, lo que sin duda se consiguió. Sin embargo el espectáculo —independientemente del excelente y esforzado trabajo del grupo que dirige Manfred Reichert— resultó en exceso

Rosa M. Quinto, Mestres Quadreny y Ramón Barce, en Sitges.



efectista y escénicamente monótono. Quizá hayan de tenerse en cuenta más bien sus valores sociológicos: una muestra de la descomposición moral de la sociedad alemana occidental, en la que brota un tipo de protesta de una manera y otra vetado de barbarie.

En otro de sus conciertos, el Ensemble 13 hizo un programa de música catalana. El **Trío** (1981) de Homs es severo, grave, de densa expresividad, **Set** (1974) de Xavier Benguerel posee una textura en la que el desarrollo discurre a través de difíciles y delicadas sonoridades. La **Música d'un ballet** (1980) del joven Benet Casablanca se mantiene en un nivel tradicional. En **Koan 77** (1977) de Guinjoan hay una brillante y riente vitalidad.

El Grupo de Clarinetes del L.I.M. presentó **Tres peces breus** (1968), un ensayo juvenil de Joan Albert Amargós; las **Reacciones III** (1980) de Andrés Lewin Richter, de fluida sonoridad; y otras obras bien conocidas: **Espectros** (1978) de Agustín González Acilu, **Red** (1977) de Ramón Barce, **De vez en cuando** (1977) de Agustín Bertomeu, y **Material sonoro V** (1979) de Jesús Villa Rojo. El Grupo, como es habitual, hizo una hermosa interpretación de todo el programa.

El Grupo Experimental de «L'itinéraire» de París, dirigido por Michael Lévinas presentó música francesa instrumental y electroacústica (Lenfant, Lévinas, Tessier, Murail), y el estreno de **Voyages d'hiver** (1982) se Costin Mioreanu, un trabajo sonoro muy refinado. El grupo «Exvoco» de Stuttgart presentó un extenso programa dadá, con los clásicos de la música fonética (Bense-Gottwald, Hülsenbeck-Janko-Tzara, No-

vák, Hausmann, Artaud, Marinetti, Hugo Ball, Birot, Balla, Augusto de Campos, Lemaître, Cage y Kurt Schwitters), junto con Berio, Lora-Totino, Luis Gásser y Stahmer. La vanguardia más bromista y rebelde —ya desde 1912— cobra aquí una pátina de antigüedad (no siempre divertida) y se convierte —como todo, fatalmente —en historia; una historia no por próxima menos venerable. El espléndido trabajo de Exvoco busca una discreta valoración escénica que nos recuerda en ocasiones —los extremos se tocan— actitudes similares en los grupos de música medieval (el Clemencic Consort, por ejemplo).

Carles Santos y Cesc Gelabert realizaron un recital para piano y danza pleno de originalidad y gracia. Y por último, en el Palau, la Orquesta Ciutat de Barcelona, bien dirigida por Juan Lluís Moraleda, actuó en la sesión de clausura. **Per Bastiana Tai-Yang Cheng** de Luigi Nono (1967) incluye también cinta magnetofónica, tanteando combinaciones compactas y expresivas. El **Concierto para piano y orquesta** (1958) de John Cage permite una gran libertad a los intérpretes. La idea fue, sin duda, ingeniosa y trastornante en su momento, en busca de sorprendentes resultados aleatorios; pero la ulterior evolución de la música ha dejado muy atrás la obra de Cage. Claude Helffer realizó perfectamente su trabajo. **Antiodes** (1964), de Josep M. Mestres Quadreny se estrenaba en esta sesión, a los dieciocho años de escrita. Felizmente, nada hay en ella que la envejezca; quizá por no haber sido pensada como tributo a ninguna moda. Una bella y serena sonoridad nos conduce por una estructura muy

clara a un resultado de admirable equilibrio. Por último, la **Sinfonía núm. 4. New York** (1967) de Robert Gerhard es una obra de poderoso aliento y de directa belleza que lamentamos no esté en el repertorio habitual de las orquestas españolas.

Habría que mencionar la colaboración que para estas Jornadas ofrecieron diversas entidades: en primer lugar, el Ayuntamiento de Barcelona; y luego, el Ayuntamiento de Sitges, el Instituto Alemán de Barcelona, la Associació Catalana de Compositors, la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona y las Joventuts Musicals de Sitges. Los participantes estuvieron excelentemente alojados en hoteles de Sitges, con unos precios muy asequibles para los estudiantes (es importante consignarlo), y pudieron disfrutar, además, de la hermosa ciudad mediterránea, sede de continuas manifestaciones intelectuales y artísticas, y en la que realizaron una parte de su obra artística tan notables como Santiago Rusiñol y Ramón Casas (y también Falla, que terminó aquí, en el Cau Ferrat, sus **Noches en los jardines de España**). Docentes y estudiantes españoles, alemanes, italianos, franceses y sudamericanos convivieron fructíferamente durante las Jornadas.

En la sesión inaugural estuvo presente el Conseller de Cultura de la Generalitat, Max Cahner; y, en muchas de las sesiones, el Cap del Servei de Música, Antoni Sabat. Habría que mencionar también a todos los miembros de la Comisión Ejecutiva, que lograron una admirable organización: Salvador Pueyo, Joan Guinjoan, Joan Brossa, Josep M. Mestres Quadreny (a cuyo tesón e iniciativa se debe en gran parte a esta realización), Rosa M. Malet, Jesús Rodríguez Picó, Xavier Canals (organizador de la Exposición), Andrés Lewin Richter, Rosa M. Quinto y Consol Vendrell. Hay siempre, en toda manifestación compleja como ésta, un postrer detalle que salvar, un pequeño y decisivo ajuste, un incidente que zanjar, problemas de última hora que resolver: todo ello fue sobre ruedas gracias a la vigilancia y atención incansables de Rosa M. Quinto, que dió a cada cosa ese pequeño y último toque de eficiencia y amabilidad sin el cual naufragan los mejores planteamientos. —RAMON BARCE

Cursos, becas y concursos

□ El Ministerio de Cultura ha convocado, a través del Instituto de la Juventud y Promoción Comunitaria el **IV Encuentro de Polifonía**. En él podrán tomar parte coros juveniles no profesionales, de no más de ochenta voces. La convocatoria está abierta hasta el 1 de diciembre y el Encuentro se celebrará en Cuenca del 6 al 10 de abril de 1983. Información en la Delegación de Cultura de cada provincia.

□ El **Ensemble Intercontemporaine de París**, que preside Pierre Boulez, **convoca una plaza de viola**, que será cubierta a partir de febrero de 1983. Las horas de trabajo son 72 mensuales y el músico elegido actuará como solista y con el conjunto. La fecha límite para presentarse al concurso es el 1 de diciembre de 1982 y las audiciones se realizarán del 15 al 18 de ese mismo mes. Información en: Ensemble Intercontemporaine. Auditions. 9, rue de l'Echelle. 75001 París (Francia). Teléfono: 261 56 75.

□ El Ayuntamiento de Valencia ha convocado un **premio de composición de música para banda sinfónica**, con el nombre de «Maestro Serrano». La obra premiada será obligada en el Certámen Internacional de Bandas que se celebrará el próximo año. El premio es de medio millón de pesetas y la fecha límite de presentación de trabajos es el 1 de febrero de 1983. Información en el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia. Negociado de Ferias y Fiestas. Valencia. Teléfonos: 378 78 12, ext. 310 y 331 92 43.

□ El **Segundo Concurso Internacional de Composición «Ciudad Ibagüe»** es para premiar obras polifónicas «a capella». Lo convoca el Conservatorio de Música del Tolima, en la ciudad de Ibagüe (Colombia). Las composiciones ganadoras en cada categoría serán piezas obligadas del IV Concurso Polifónico Internacional que se celebrará en esta misma localidad del 8 al 13 de diciembre del año 1983. Hay tres categorías: coros mixtos, coros femeninos y coros masculinos.

Las partituras y la información detallada se obtiene escribiendo al Segundo Concurso Internacional de Composición «Ciudad Ibagüe». Apartado Aereo 615. Ibagüe. Colombia S.A.

□ Como celebración del bicentenario de Paganini, **La Radiotelevisión Italiana convoca un Concurso Internacional de Composición**. Se pueden presentar obras para violín sólo de 12 minutos de duración o para violín y orquesta de 15 minutos. Los premios serán de 3 y 5 millones de liras, respectivamente. La fecha límite para la presentación de partituras es el 31 de diciembre de 1982. Información en el Concorso de Composizione «Nicolo Paganini», 15, viale Mazzini, 00195 Roma. Italia.

□ La Agrupación Mútua del Comercio de la Industria organiza un **Concurso Juvenil de Canciones Navideñas**, para menores de veinte años. La información se obtiene en l'Agrupació Mútua del Comercio de la Industria. Departament Relacions Externes. Gran Via de les Cortes Catalanes, 621. Barcelona 10. Teléfonos: 318 18 00 y 318 40 50.

□ **El Orfeó Catalá abre un período de admisión de cantantes** que quieran formar parte de la famosa agrupación coral. Se exige dominio de lectura musical, condiciones técnico vocales idóneas o susceptibles de ser potenciadas y facilidad para la integración musical colectiva. Habrá dos ensayos semanales con el maestro Simón Johnson. Los interesados deben acudir a la secretaría del Orfeó Catalá, c/ Amadeu Vives, 1. Barcelona. Teléfono: 301 11 04. Los horarios son de 10 a 13,30 y de 17 a 19,30.

□ El **Premio «Estatua de la Libertad»** estará limitado a los **pianistas españoles menores de treinta y tres años**. Lo concede la Asociación «American Organization of Opera and Classical Music» y consistirá en doscientas cincuenta mil pesetas y la actuación en un concierto con la Orquesta de Radiotelevisión

Española. El concurso se celebrará del 15 al 30 de diciembre en las dependencias de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Habrá tres obras obligadas: la **Sonata, Op. 110**, de Beethoven; la **Sonata, Op. 35**, de Chopín y la **Fantasia Bética**, de Falla. Información en la American Organization of Opera and Classical Music. Apartado de Correos 144615. Madrid.

□ Con el fin de estimular la investigación en el campo de la danza folklórica, se ha creado el **I Premio de búsqueda de danzas tradicionales en Países Catalanes**. El premio está dotado con cien mil pesetas y la posibilidad de la presentación pública de la investigación. Se admiten trabajos hasta el 30 de abril de 1983. Información en la Secretaría de Concurs de Recerca, c/ Lacy, 125. Sabadell.

□ La Fundación «Marcelino Botín» patrocina el **II Concurso Nacional de Composición para piano** en homenaje a la memoria de Manuel Valcárcel. La fecha límite de recepción de concursantes es el 30 de noviembre y deben ser menores de 35 años. Habrá un premio único de ciento cincuenta mil pesetas. Información en la Secretaría del Conservatorio de Santander, calle Menéndez Pelayo núm. 8. Santander.

□ La Diputación Foral de Navarra, a través del Instituto «Príncipe de Viana» ha convocado el **XVI Festival de Villancicos nuevos**. El Ayuntamiento de Pamplona y otras entidades locales intervienen en la organización del certámen. Información en el Instituto «Príncipe de Viana». Diputación Foral de Navarra.

□ El II Festival de Música Antigua de Boston (Estados Unidos) incluye —entre las actividades paralelas a las exposiciones de instrumentos antiguos y a los conciertos ofrecidos por artistas de la talla de Gustav Leonhardt, Luigi Ferdinando Tagliavini y el Banchetto Musicale— un **concurso para instrumentistas de tecla, menores de treinta años,**

que toquen música datada antes de 1791. Está patrocinado por la Cambridge Society for Early Music y al término del festival y concurso habrá una gran Fiesta Campestre con música y comida a la usanza del siglo XVIII. Información del concurso en la Cambridge Society for Early Music. Box 336. Cambridge, MA 02238. Información sobre el Festival y Exposición en el Boston Early Music Festival & Exhibition, 25 Huntington Avenue. Boston, MA 02116. Ambos en Estados Unidos.

□ La firma Hazen convoca un **concurso para intérpretes españoles**, con motivo de celebrarse los veinte años de la presencia de la marca Yamaha en España. Habrá diversas modalidades: **dos pianos, un instrumento y piano, voz y piano, dos instrumentos con piano y otros grupos** (con o sin piano). La fecha límite de inscripción es el 25 de noviembre y los concursantes deben presentarse en la sede del concurso el 13 de diciembre. Los premios serán en metálico y un piano de cola Yamaha, como premio extraordinario. Información en «Hazen», Distribuidora General de pianos S.A. Carretera de La Coruña, Kilómetro 17.200. Las Rozas (Madrid). Teléfono: 637 10 04 / 08 / 12.

□ El Instituto de Bibliografía Musical, con el patrocinio de la Subdirección General de Archivos y Bibliotecas ha convocado el **Primer Simposio sobre Archivística y Documentación Musical**. Se desarrollará del 19 al 22 de diciembre en el Instituto «Josep Ricart i Matas», de Barcelona. Habrá seis ponencias sobre catalogación y bibliografía musical que presentarán: José López Yepes, José López-Calo, Jon Bagüés Erriondo, Josep María Llorens Cisteró, Francesc Bonastre y Jacinto Torres. Después de cada ponencia habrá un debate. Información y solicitudes de asistencia en el Instituto de Bibliografía Musical, c/ Peñuelas núm. 12, Madrid-5 y en el Instituto «Josep Ricart i Matas», Av. de la República Argentina núm. 1, Barcelona-6.

CON NOMBRE PROPIO



Diego Cayuelas.

El joven pianista **Diego Cayuelas** ha sido el ganador de la X edición del Premio López-Chávarri que este año ha contado con la participación de numerosos intérpretes españoles y extranjeros. Los otros galardones han sido concedidos al pianista **Juan Miguel Moreno** (Premio Diputación Provincial de Valencia), al cantante **Lamberto Climent** (Premio Caja de Ahorros), al pianista **Albert Nieto** (Premio Unión Musical) y al pianista **Cristino Ponce** (Premio Musical Martins). **Diego Cayuelas** nació en Rafal (Alicante) y ha estudiado en los conservatorios de Murcia y Madrid (con **Joaquín Soriano**) y ampliado estudios con **Rosa Sabater**, **García Chornet**, **Coll**, **Baskhirov** y **Tagliaferro**. Actualmente es alumno aventajado de la cátedra de **Pierre Sancan** en el Conservatorio de París.

Montserrat Caballé ha recibido la Medalla de Oro de la Generalitat, de manos del Presidente **Jordi Pujol**, en un acto celebrado en el Salón Sant Jordi. La **Caballé** pronunció unas palabras de agradecimiento emocionado diciendo que «*Nuestra misión es llegar a los lugares con Cataluña bajo el brazo para que digan: ¿pero qué pasa allí que hay tantos cantantes que nos inundan?*». Tras el acto de concesión de la Medalla, **Montserrat Caballé** interpretó dos canciones de **Toldrá** y **Mompou**.

Julio García Casas ha sido elegido por unanimidad Presidente de Juventudes Musicales de Sevilla. La nueva junta del organismo ha quedado constituida por las siguientes personas: **Navarro Palacios** (vicepresidente), **Gil Moya** (secretario), **Ruiz Peña** (administrador) y los vocales: **Roldán Reina**, **Coll**, **Bilbao**

Iturburu, de **Diego Rodríguez**, **Barranco Jiménez**, **González Fernández**, **Pérez Pérez**, **Rodríguez Romero** y **Gallardo del Rey**. La asamblea constitutiva se celebró el pasado 17 de octubre.

Nuestro colaborador **Carlos Ruiz Silva** ha sido galardonado con el Premio «**Joaquín Turina**» de periodismo por un artículo titulado **Los poetas en la obra de Turina**, que apareció en la revista **Cuadernos Hispanoamericanos**. El jurado decidió dejar desierto el premio correspondiente a los artículos publicados en diarios sobre el tema del centenario de Turina, pero concedió un accesit a **Fernando López y Lerdo de Tejada** por la serie de artículos que sobre el tema publicó en el periódico **El Alcázar**. El jurado estuvo formado por el Director General de la Música, **Juan Cambreleng**, **Antonio Fernández-Cid**, **Enrique Sánchez Pedrote**, **Carlos Gómez Amat**, **Antonio Iglesias** y **Miguel del Barco**.

El pianista canadiense **Glen Gould** ha muerto en el hospital General de Toronto, víctima de una hemorragia cerebral. El pianista era considerado como un estimable especialista en la obra de Bach y ha sido solista de la Orquesta Sinfónica de Toronto. El fallecimiento se produjo el pasado 27 de septiembre, dos días después de que **Glen Gould** cumpliera cincuenta años de edad.

Sofía Loren encarnará a la cantante **María Callas** en la película que el director inglés **Ken Russell** anunció que rodaría el próximo año. **Russell** dijo en Venecia que el film sería una mezcla de melodrama e intriga y que todavía no tenía pensado el final.

El I Premio «**Federico Chopín**» que se dilucidó en Palma de Mallorca ha sido ganado por la pianista polaca **Jastrebska Quinn**. Los finalistas fueron dos pianistas polacos, un español y un turco. El segundo premio lo obtuvo **Angel Luis Sarobe**; el tercero, **Hermet Hussein** y el cuarto, **Elza Kolodin**. El Primer premio era de un millón de pesetas.

CREACION DE NUEVAS ENTIDADES MUSICALES

La inquietud y afición por la música se manifiesta por la creación de numerosas nuevas entidades musicales, así como iniciativas culturales de importancia. Desde estas líneas damos cuenta de algunas:

Se ha constituido en Sueca (Valencia) una nueva Banda de Música cuya denominación es **Ateneu Musical Sueca**. El domicilio principal de la Asociación que constituye esta Banda es: calle Rois de Corella, 2, 3º. Sueca (Valencia).

La Casa Cántabra de Madrid ha creado un Aula de Música con el nombre de **Ataulfo Argenta**. El presidente es **Eduardo Rodríguez Rovira** y el secretario **Juan Manuel Ambroa**. El Aula de Música se dedicará a organizar conciertos, conferencias, homenajes, becas y concursos de composición e interpretación. El primer concierto se celebrará en el Teatro Real de Madrid, el 30 de noviembre, con la Orquesta de Cámara Española.

De **Ricardo del Campo** y **Faustman** ha partido la iniciativa de crear una asociación de Alumnos y Amigos del maestro **Conrado del Campo**. Esta asociación se dedica a recopilar y catalogar cronológicamente la obra de **Conrado del Campo** y sus primeros logros han sido la recomposición de la ópera de cámara **Fantochines**, y la edición de la partitura **Fantasia castellana**, del maestro del Campo.

XX FESTIVAL FLAMENCO DE JEREZ

La Fiesta de la Bulería ha cerrado, como tradicionalmente lo hace, el Festival Flamenco de Jerez que organizó la cátedra de Flamencología y la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de la ciudad gaditana. Los recitales estuvieron protagonizados por **Pepa Montes** (bailaora), **Beni de Cádiz** (cantador), **Parrilla de Jerez** (guitarrista) y **Pepe Gonzalez** (recitador). Impartieron lecciones, **Caballero Bonald** (cante), **María Angelica** (baile) y **Manuel Cano** (guitarra).



La Orquesta Sinfónica Estela.

XXX ANIVERSARIO DE LA ORQUESTA SINFONICA ESTELA

Este año se cumplen los treinta de la fundación de la barcelonesa Orquesta Sinfónica Estela. El maestro Antoni Cohi Grau lleva veinticuatro años al frente de esta agrupación, que tiene la particularidad de estar formada por ejecutantes no profesionales. Poder subsistir durante treinta años tiene, así, gran valor, ya que se trata de la única de carácter sinfónico y «amateur» que existe en el ámbito nacional. Durante estos treinta años la orquesta se ha mantenido económicamente por la aportación de socios protectores y las gratificaciones que ha recibido de los conciertos, así como por las cuotas de los propios

componentes de la orquesta, ya que no tiene ninguna subvención de otros organismos. La Orquesta Sinfónica Estela se fundó a finales de 1951 y su primer maestro fue Fernando Roma, le siguió García Pérez y, desde 1957, la dirige Cohi Grau. Entre sus logros más importantes, se cuenta el haber estrenado en Barcelona el **Himno de las Naciones Unidas**, de Pau Casals, en 1973 y el concierto de Antología de la Música Ampurdanesa que realizó en el Museo Dalí de Figueras. Su director manifestó a RITMO que sus metas son «*hacer llegar la música a todos los ámbitos sociales, sobre todo a aquellos a los que les es más difícil escuchar música; promover a solistas y dar a conocer compositores noveles*».

XVI FESTIVAL DE MUSICA DE PLECTRO

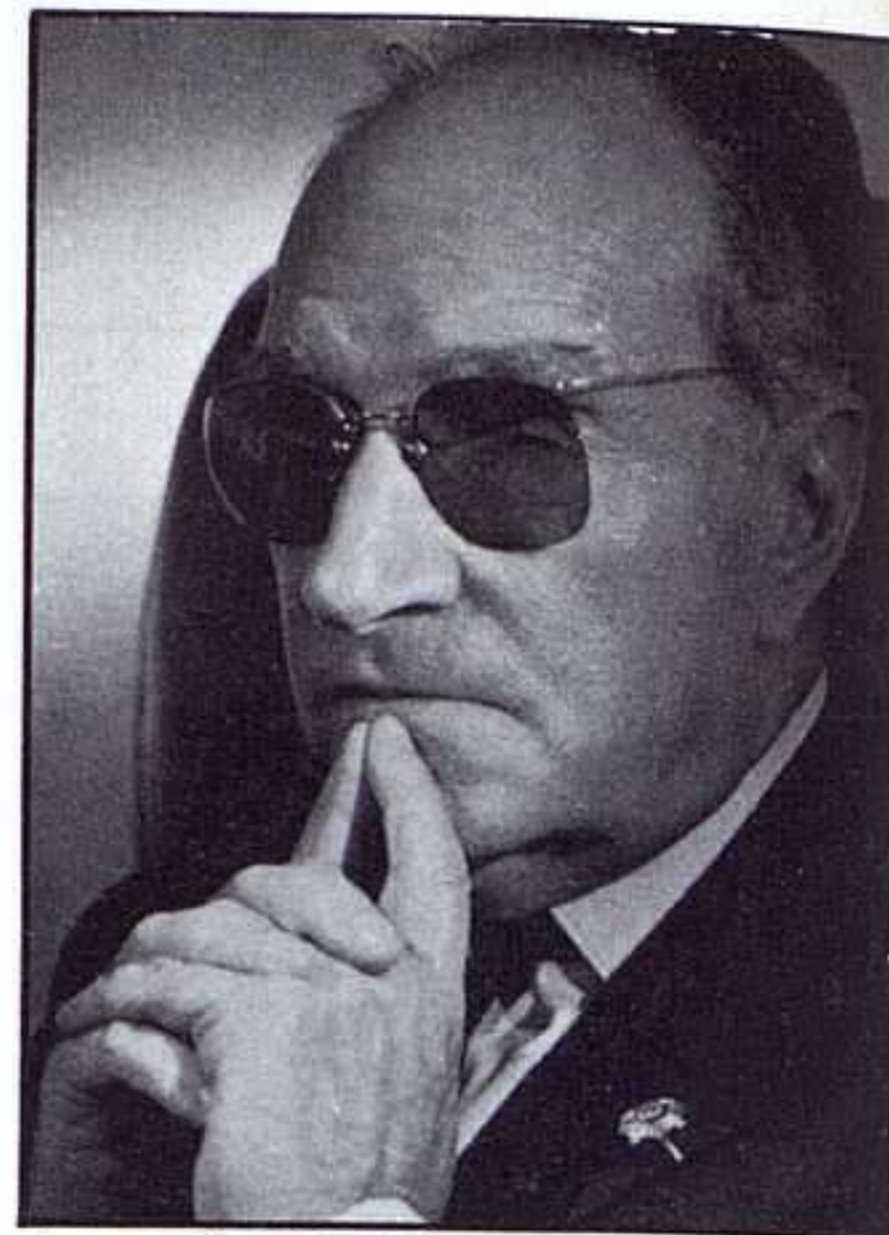
El Festival Internacional de Música de plectro ha tenido lugar en Logroño organizado por la Sociedad Artística Riojana. Intervinieron destacadas agrupaciones de instrumentos de pulso y púa de Bulgaria, Alemania Federal, Italia, Australia, Egipto. La apertura del Festival fue llevada a cabo por la Orquesta de Baden, en la Iglesia de Santa María de Fuenmayor, en Logroño. La orquesta de laúdes «Roberto Grandío», de Madrid, clausuró el Festival.

FESTIVAL DE MUJERES MUSICAS

Del 20 al 22 de noviembre se realiza en Berlín (R.F.A.) un Festival-Encuentro de compositoras que patrocina la Escuela Superior de Arte. Organizado por las propias músicas, consiste en una serie de audiciones, conciertos y conferencias sobre la problemática de las mujeres músicas, en las que intervienen las asociaciones de este tipo que existen en Alemania. A partir del 15 de noviembre se realizará además un simposio acerca

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

El músico **Joaquín Rodrigo** dirigió un taller de música en Jerusalem, con **Victoria Rodrigo** y **Agustín Leon Ara**. El Centro Musical de Jerusalem y la Academia Rubin organizaron un cursillo y un concierto en su honor. **Rodrigo** vivió durante dos días en el kibutz Nir Itzaj, donde habitan numerosos hispanoparlantes, con ello cumplió su deseo de conocer cómo se vive en los kibutz israelíes.



Joaquín Rodrigo.

El pianista santanderino **Luis Angel Martínez** ha sido becado por la Sociedad de Amistad Hispano-Rusa para seguir estudios en el Conservatorio de Moscú durante cinco años. **Luis Angel Martínez** ya había sido becado por la Fundación Botin santanderina.

del tema **Las mujeres configuran el espacio y el tiempo**, además de una audición y glosa sobre la compositora berlinesa Grete von Zieritz. El grupo de organizadoras está formado por Barbara Heller (compositora, de Darmstadt), Adriana Holszky (compositora, de Stuttgart), Barbara Kaiser (directora, de Berlín), Vivienne Olive (compositora, de Würnberg), y Yonghi Pagh-Paan (compositora, de Freiburg). Las sesiones de trabajo versan sobre los temas: organización del próximo encuentro, fundación de una editorial, fundación de una revista de música, información sobre festivales internacionales, documentación y bibliografía sobre las mujeres músicas. En los conciertos se interpretan obras de compositoras actuales y pretéritas. Barbara Kaiser es la encargada de facilitar información (Gneisenastr. 94, 1000 Berlín 61, Tel. 030/6933812, R.F.A.).

ESTRENOS

CARLO MENOTI: Muero porque no muero. Cantata con textos de Teresa de Jesús. Catedral de San Mateo de Washington (Estados Unidos), 15 de octubre.

BENNO AMMANN: Rifflessi. Laboratorio de Interpretación Musical. Director, Jesús Villa Rojo. Bilbao, 19 de octubre.

MARIA LUISA OZAITA: Trio-Oh! Laboratorio de Interpretación Musical. Director, Jesús Villa Rojo. Bilbao, 15 de noviembre.

RAMON BARCE: Serenata. Laboratorio de Interpretación Musical. Director, Jesús Villa Rojo. Bilbao, 15 de noviembre.



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

*La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES. 65 - SEVILLA

Joan Guinjoan dirigió un concierto en la ciudad checa de Gottwaldowa. El programa que ofreció estuvo formado —además de su **Concierto para violoncelo y orquesta**, con **Luis Claret** como solista— por música de **Enrique Granados, Joaquín Turina, Francisco Cano, Ernesto Halffter** y **Manuel de Falla**.

José Francisco Alonso es el primer pianista español que da un concierto en Pekín (China). **Alonso** ofreció obras de músicos españoles. El director del Conservatorio de Pekín, Wu Zhi dijo, tras su interpretación, que se pueden identificar las dos culturas: española y china, a través de la música. **José Francisco Alonso** es santanderino, aunque vive en Viena habitualmente.

El Grupo de Institut für Neue Musik de Freiburg, que dirige **Arturo Tamayo**, ofreció en Zurich (Suiza), un concierto con obras españolas contemporáneas de **Francisco Cano, Juan Hidalgo, José Luis Delás, Joan Guin-**

joan y Gonzalo de Olavide.

La **Orquesta Nacional de España** intervendrá en una película que ha producido la R.A.I. (Radio Televisión Italiana) dedicada al director **Peter Maag**. En la película, que la RAI pretende sea de divulgación del trabajo de directores de orquesta famosos, saldrá un ensayo de la **Orquesta Nacional con Peter Maag** como director.

En el Festival Nova Musica de Santos (Brasil) se ofrecerán dos obras de **Ramón Barce**; **Preludios en nivel Re**, por la pianista **Beatriz Román** y **Lamentación de Jerusalén**, por el grupo de **Martha Herr** y **John Boudler**.

El Conservatorio Superior de Música de París ha introducido entre sus libros de texto la **Antología de Estudios para violín**, del profesor zamorano **Antonio Arias**. El libro recoge estudios para este instrumento, de compositores desde el siglo XVII hasta del contemporáneo belga **Isaye**.

Octav Calleia, titular de la Orquesta Sinfónica de Málaga ha realizado una gira de conciertos por la República Federal Alemana y Gran Bretaña. La London Festival Orchestra, dirigida por **Calleia** actuó en Frankfurt, Stuttgart, Landau, Aschaffenburg y Londres.

Frühbeck de Burgos es el principal director invitado de la Orquesta Nacional de Washington, cuyo titular es **Mstislav Rostropovich**. De septiembre a noviembre ha dirigido a esta orquesta en veintiun ocasiones, actuando en el Kennedy Center de la ciudad norteamericana.

En Montevideo (Uruguay) han calificado de «acontecimiento excepcional» la actuación del **Ballet Gallego «Rey de Viana»**, conjunto que patrocina la Diputación de La Coruña. El Teatro Solís, de Montevideo se vio materialmente abarrotado de público, entre el cual había numerosos gallegos o descendientes de ellos que habitan en Uruguay.

entre el público y entre los acompañantes. El cantante **Reiner Goldberg**, de Alemania Oriental, seguramente confundió su papel protagonista de **Tannhauser** con la parte final de la **Sinfonía de los adioses**, de Haydn, porque de buenas a primeras y, a los diez minutos de comenzar la representación de la ópera wagneriana, abandonó el escenario dejando al director, **Lorin Maazel** y a la compañía y orquesta de la Opera de Viena, compuestos y sin «Tannhauser». **Maazel**, que debutaba en la Opera de Viena conservó su sangre fría y no tuvo más remedio que parar la representación. Pasados veinticinco minutos el cantante búlgaro **Spas Venkov** tomó posesión del papel que había dejado vacante de manera tan repentina **Reiner Goldberg**. Según los críticos, el sustituto estuvo muy bien, sobre todo teniendo en cuenta que no había hecho ningún ensayo.

«VIVA VERDI, MORTE AIDA», era el grito que se escuchaba por las calles de Trieste, cuando se presentó por primera vez esta ópera en la ciudad italiana. Trieste estaba entonces bajo la dominación austriaca y florecían allí los movimientos independentistas y monárquicos. El grito de los aparentes forofos verdianos era escuchado por los policías austríacos con indiferencia. Pero los exaltados operísticos querían decir en realidad: «Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia, Morte All'Imperatore D'Austria», aunque lo gritaban en acróstico por lo que pudiera ocurrir.

De cada cien familias españolas, 6, 7 tienen un equipo de alta fidelidad. Según un estudio acerca del mercado español del audio, esta proporción está muy lejos de la de otros países europeos. En Italia alcanza el 12 por ciento; en Francia, el 20; en la República Federal Alemana, el 28. Suiza se halla a la cabeza en proporción de aficionados a la alta fidelidad con un 54 por ciento de familias que poseen un equipo de audio. Nuestra proporción es pequeña y el estudio en cuestión confirma que, además, este año la compra de equipos ha disminuido por el «boom» del video. Sin embargo, el mismo informe presenta el mercado de Hi-fi con un futuro más esperanzador. Las ventas previstas para este año representarán una proporción de 7,9 por cada cien familias poseedoras de equipo y, en 1983, se espera que la proporción llegue al 9,3 por ciento.

LLEONARD BALADA:

Botxí! Botxí!. Opera en un acto. Escenografía, Josep María Espada. Opera de Cambra de Catalunya. Director, **Lleonard Balada**. Teatro Regina. Barcelona, 11 de octubre.

UDO ZIMMERMANN:

La zapatera prodigiosa. Opera basada en el texto de **García Lorca**. Johanna-Lotte Fecht, Konrad Rupf. Opera de Leipzig (República Democrática Alemana).

CRISTOBAL HALFFTER:

Tiento. Festival Internacional de Granada. Granada, 3 de julio.

JULIO ALFONSO GARCIA:

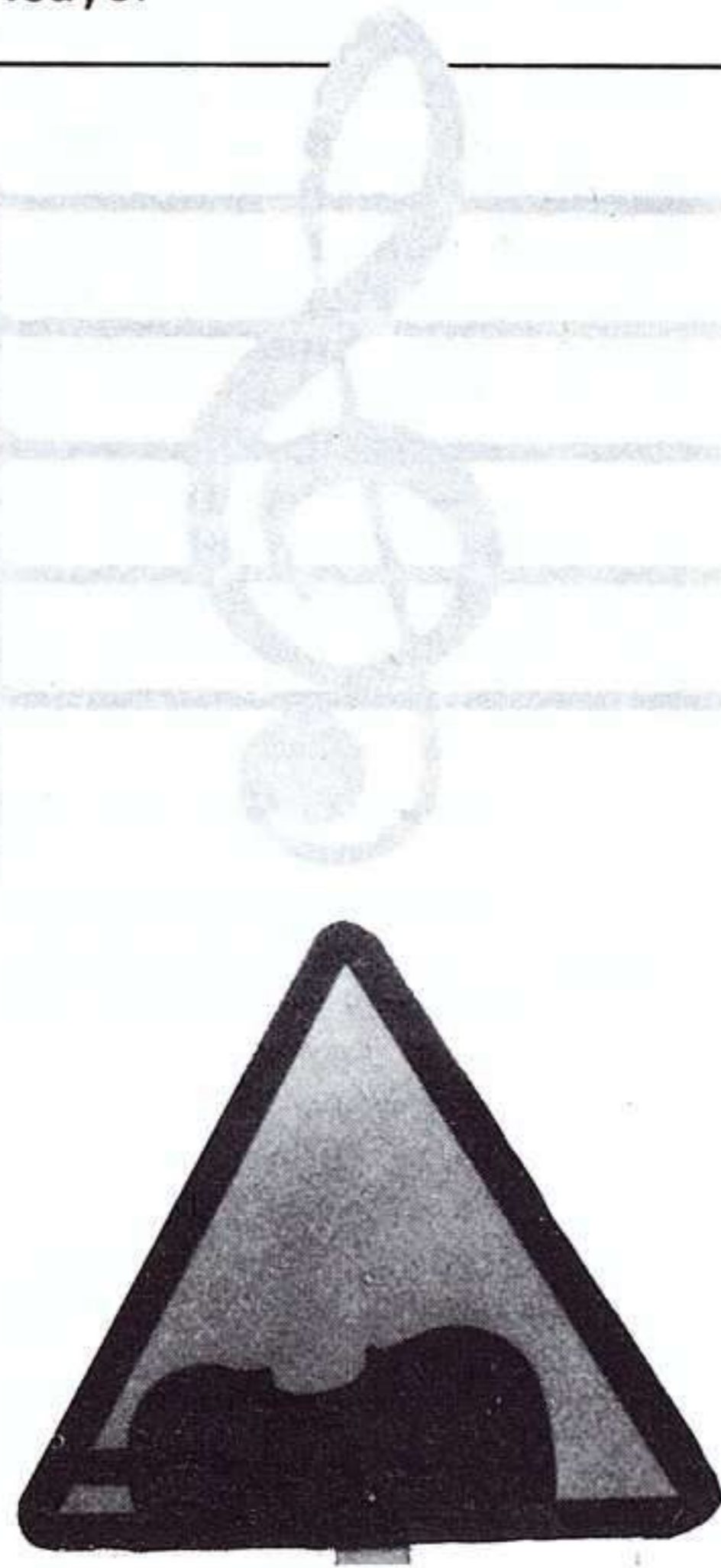
Paraíso cerrado. Adeline Alvarez (soprano). Festival de Granada. Granada, 3 de julio.

FEDERICO MORENO TORROBA:

Don Quijote. Ballet Nacional Español. Director, **Antonio**. Coreografía, **Luisillo**. Teatro de la Zarzuela. Madrid, 7 de octubre.

ELIZBIETA SIKORA:

Tete d'Orphee II. Para flauta y banda magnética de cuatro piezas. **Pierre-Ives Artaud** (flauta). Director, **Ronald Zollman**. Ensemble Intercontemporaine. París, 8 de noviembre.ú



Los organizadores de los Festivales de Kuhmo (Finlandia) y Lockenhaus (Austria) han tenido que ponerse de acuerdo con las delegaciones locales de tráfico para acuñar una nueva señal, inédita en el código de la circulación. La señal triangular presenta un violoncelo tumbado y debajo de ella hay una leyenda que dice: *músicos trabajando*. Esto sucede en unas pequeñas localidades que, por unos

3
4

días, se convierten en centros musicales importantes. Este tipo de Festivales se desarrolla por las calles, en las escuelas, en la iglesia y en las salas del ayuntamiento de las pequeñas ciudades, que exhalan música por todos sus rincones. La idea de una manifestación tan popular la tuvieron en Finlandia y ahora en Austria se sigue el ejemplo, organizando un festival similar, en Lockenhaus. El público no tiene que asistir a las grandes salas de concierto, ni a los teatros, porque le llevan la música a su propia calle, al parque donde pasea y a la escuela de sus hijos. Pero, cuidado, hay que respetar el trabajo de los músicos y para ello ¿qué mejor advertencia que una señal de tráfico?

El abandono momentáneo del lugar de trabajo puede, en la mayoría de los casos, carecer de importancia. Pero, entre los músicos, dejar a medias un concierto produce un considerable desconcierto

Danza

● Del 10 al 19 de septiembre pasado se celebraron las Jornadas Internacionales Folklóricas de Cataluña, que se desarrollaron en treinta y cuatro poblaciones catalanas, organizadas por el Esbart «Lluís Millet», con la colaboración del Departamento de Cultura de la Generalitat. El Esbart «Lluís Millet», promotor del certamen, este año ha celebrado su veinticinco aniversario de su fundación.

Entre los grupos participantes se encuentran: Grupo Artístico de la Casa de la Juventud de Praga (Checoslovaquia), Grupo de Danza Salva Kranh (Yugoslavia), Grupo Plensi y Tanca Swirczkowiaczy (Polonia), Grupo Orlyk de Danza Folklórica (Ucrania), Grupo Traidições Cearenses (Brasil) y el propio organizador, el Esbart «Lluís Millet».

El domingo 19, día que finalizaron las Jornadas, el Esbart «Lluís Millet» organizó una concentración a las 10 de la mañana de todos los conjuntos participantes, en la plaza de Cataluña; todos juntos hicieron un recorrido por todo el casco antiguo de la ciudad condal hasta llegar a la plaza de San Jaime, en donde está ubicado el Ayuntamiento y la Generalitat de Cataluña. En dicha plaza se celebró un gran acto.

Por la tarde, y como colofón de las Jornadas Internacionales Folklóricas, en el Palacio de la Música Catalana hubo actuación y despedida de todos los grupos participantes, con la participación especial de la Coblá la Principal de Barcelona, que dirige el maestro Jesús Ventura.



● Para celebrar el centenario del nacimiento del compositor soviético Igor Stravinsky, el Gran Teatro de la URSS ha puesto en escena dos de las obras más representativas del maestro, «Petrushka» y el «Pájaro de Fuego», bajo la dirección de Yuri Simonov. Las dos obras fueron presentadas al público con las mismas coreografías y vestuario con que Serge Diaghilev lo hizo en París con sus famosos «Ballets».

● Una de las últimas actuaciones del Ballet Nacional que dirige Antonio, antes de partir hacia diversos países de América, fue en el casino -castillo de Perelada (Gerona). Preguntado cuál era el motivo por el que, después de llevar dos años al frente del mismo no había actuado nunca en Barcelona, su respuesta fue simple y concreta. «Si no puedo actuar en el Gran Teatro del Liceo, no voy a Barcelona». El caso es que

siempre ha habido contactos para que fuese realidad dicho proyecto, pero por uno u otro motivo, han fracasado.

● Ha sido clausurado el XV Festival Folklórico en el Mediterráneo, que este año ha tenido lugar en Murcia, tomando parte grupos de diversos países del mundo, tales como Yugoslavia, Bulgaria, URSS, Suecia, País de Gales, República Dominicana, Estados Unidos y Corea; por parte española hubo representaciones de Andalucía, Extremadura, Aragón, Castilla, Cataluña y de la propia región murciana.

● El pasado día 20 de agosto, el bailarín, coreógrafo y cantante norteamericano Eugene Curran Kelly, conocido artísticamente por el nombre de Gene Kelly, cumplió setenta años; nació en Pittsburg (Pensilvania) el 23 de agosto de 1912. Kelly hizo su debut artístico en Broadway con la opereta «Pal Joey».

● Alfonso Rovira, bailarín y coreógrafo catalán, que goza de gran prestigio en el mundo de la danza y que lleva afincado desde hace varios años en Alemania, es el bailarín estrella del Teatro Estatal de Gelsenkirchen, junto con su esposa María del Carmen Cavaller, que es primera bailarina del mismo teatro. Por encargo del director de dicho centro, Alfonso Rovira creó un ballet para niños, después de analizar varios cuentos infantiles, se decidió en montar el cuento en catalán «La rateta que escombrava l'escaleta», utilizando la música de la obra de Strawinski «Dumbarton Oaks», escrita en 1938. La obra, después de puesta en escena, tuvo tal éxito que escuelas y organismos culturales le han pedido que prepare otra obra infantil escenificada en ballet para la próxima temporada.

● Dentro del Festival Cultural de Otoño, organizado por los distintos estamentos culturales de la capital de Francia, en el que hay un extenso y variado programa de actividades, tales como teatro, música, cine, danza, exposiciones de pintura etc., actuó Merce Cunningham en el Teatre des Champs Elysées, con un estreno mundial y cinco franceses. A primeros de noviembre, Events lo hizo, en el Teatre Beaubourg.

● En el teatro de la Zarzuela de Madrid se ha presentado la nueva Compañía de Ballet clásico de Zaragoza, que dirige la catalana María de Avila, afincada en Zaragoza. La compañía mencionada está formada por alumnos de la prestigiosa profesora, cuyas edades oscilan entre los once y dieciocho años. Con dicha actuación quedó inaugurada en Madrid la presente temporada de danza.



JOSE NAVARRO BOTELLA

C/. Gran Avenida, 36 - T/. 38 38 76

Juan Carlos I, 37

ELDA

EXPOSICION Y VENTA DE TODA CLASE DE ARTICULOS DEL MERCADO MUSICAL EN LA NUEVA TIENDA DE CARLOS I, 37. LA CALLE MAS COMERCIAL DE ELDA

ESPAÑA

TEATRO DEL LICEO DE BARCELONA (Avance de programación de la temporada 1982-1983).

11, 14, 17 y 20 de noviembre de 1982.— **Verdi: Don Carlo.** Caballé, Obraztsova, Lima, Monachesi, Nucci, Salminen, Sardinero, Talvela, Veronelli. Escena, Madau-Díaz. Decorados, Orlandi. Vestuario, Visconti. Director, Roberto Abbado.

21, 24 y 27 de noviembre.— **Mozart: La flauta mágica.** Boschkova, Damisch, Ghazarian, Holliday, Moore, Ott, Haage, Johnson, Liendo, Otto, Salminen, Tichy, Wohlers. Escena, Patane. Director, Wilfred Boetcher.

5, 8 y 11 de diciembre.— **Wagner: Tristán e Isolda.** Martin, Randova, Nentwig, Pabst, Stamm, Wenkoff, Werner. Escena, Esser. Director, Janos Kulka.

12, 15 y 18 de diciembre.— **Rossini: La italiana en Argel.** Guglielmi, Pierotti, Ysás, Ellero, González, Montarsolo, Serra. Escena, Montarsolo. Director, Cillario.

26 y 29 de diciembre de 1982 y 1 y 4 de enero de 1983.— **Spontini: La vestale.** Caballé, Monachesi, Todisco. Escena, Giacchieri. Director, Cillario.

9, 12 y 15 de enero.— **Rossini: La Cenerentola.** Baltasa, Martín-Regueiro, Ysás, Alaimo, Montarsolo, Palacio, Panerai. Escena, Montarsolo.

23, 26 y 29 de enero.— **Gounod: Romeo y Julieta.** Hernandez, Wise, Carreras, Esteve, Gaspá, Monachesi, Serra, Rydl, Williams. Decorados, La Bottega Veneziana. Vestuario, Arrigo. Escena, G. de Tomasi. Director, Delacotte.

30 de enero y 1 y 4 de febrero.— **Wagner: La Walkyria.** Borowska, Dernesch, Dübbers, Habereeder, Knie, Moore, Napier, Shiraisi, Sla-

nia, Terzian, Bailey, Hoffmann, Salminen, Togl, Escena, Wendler. Director, Mund.

3, 6 y 8 de febrero.— **Verdi: Luisa Miller.** Gullín, Mineva, Carreras, Díaz, Manuguerra, Rydl, Escena, Giuliano. Director, Eugenio M. Marco.

13, 15 y 17 de febrero.— **Verdi: Macbeth.** Staap, Cappuccilli, Díaz, Lima, Pons, Ruiz. Decorados, La Bottega veneziana. Vestuario, Fiore. Escena, Giuseppe di Tomasi. Director, Rescigno.

20, 23 y 26 de febrero.— **Verdi: La fuerza del destino.** Marton, Miltscheva, Bruscanini, Cappuccilli, Giacomini, de Palma, Pliska, Escena, Serebrinsky. Director, Rescigno.

3, 6 y 9 de marzo.— **Gounod: Fausto.** Masterson, Yachml, Aragall, Pliska, Sardinero. Escena, Giuseppe di Tomasi. Director, Gandolfi.

13, 16 y 19 de marzo.— **Verdi: Otello.** Fondevila, Plowright, Cossuta, Nurmela, de Palma, Vinco. Escena, Dario della Corte. Director, Anton Guadagno.

20, 22 y 25 de marzo.— **Puccini: La Bohème.** Daniels, Hernandez, Aragall, Sardinero, Serra, Producción, Dario della Corte. Decorados, Arena de Verona. Vestuario, Fiore. Escena, Dario della Corte. Director, Anton Guadagno.

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real, de Madrid)

Abono A:

3, 4 y 5 de diciembre.— **Mozart: Sinfonía en Si mayor, núm. 33.** Debussy: **El mar.** Brahms: **Concierto en Re mayor para violín y orquesta.** Miriam Fried (violín). Orquesta de la Radio de Stuttgart. Director, Neville Marriner.

10, 11 y 12 de diciembre.— **Toldrá: La filla del marxant.** Paganini: **Concierto núm. 4 en Re menor.** Wagner: **El buque fantasma (Obertura y Preludio y muerte de «Isolda»), Tanhauser (Obertura).** Salvatore Accardo (violín), Director, Antoni Ros Marbá.

Abono B:

17, 18 y 19 de diciembre.— **Beethoven: Obertura**

núm. 3 de Leonora. Haydn: **Concierto en Do mayor para oboe y orquesta.** Bartók: **Concierto para orquesta.** Angel Beriain (oboe). Director, Gabriel Chmura.

CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real, de Madrid)

1 de diciembre.— **Beethoven: Obras.** Cuarteto «Julliard».

7 de diciembre.— **Turina: Las tres sonatas.** Victor Martín (violín), Miguel Zanetti (piano).

14 de diciembre.— **Haendel: Concierto grosso.** Vivaldi: **Concierto para dos violines en La menor.** Paganini: **Carnaval de Venecia.** Grieg: **Suite Holberg.** Sarasate: **Navarra.** Orquesta de Cámara Española, Salvatore Accardo (violín). Concertino-director, Victor Martín.

ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE RADIOTELEVISION (Teatro Real, de Madrid)

4 y 5 de diciembre.— **Stravinsky: Sinfonía de los salmos.** Brahms: **Rapsodia para contralto y orquesta.** Kodály: **Psalmus hungaricus.** Ravel: **Dafnis y Cloe.** Coro de RTVE. Linda Finnie (contralto). Director, Igor Markevitch.

11 y 12 de diciembre.— **Prokofiev: Sinfonía clásica.** Wagner: **Preludio y muerte de Tristan e Isolda.** Falla: **El sombrero de tres picos.** Beethoven: **Sinfonía núm. 5.** Director, Igor Markevitch.

16 de diciembre.— **Concierto fuera de abono. Concierto especial para la Unión Europea de Radiodifusión.** E. Sweeney: **Canzona.** Weber: **Concierto para clarinete y orquesta.** Mahler: **Sinfonía núm. 1.** James Campbell (clarinete). Director, Renhim Gokmen.

11 de diciembre.— **Blancafort: Sinfonietta coral (estreno).** Britten: **Christmas Carol, El diluvio de Noe.** Coro de RTVE. Escolanía de Lequeitio. Director, Odon Alonso.

FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA DELL LIM (Bilbao)

8 de noviembre.— **Encinar: Tukuna.** Luis de Pablo:

Visto de cerca. Alcides Lanza: **Penetrations II.** Manuel Lillo: **Giros y sus trayectorias.** Villa Rojo: **Material sonoro V.** Villa Rojo (clarinete), López Torres (clarinete contrabajo), Castillo (clarinete bajo), Estevan (percusión), Aguirre (violoncelo), Lillo (piano y electroacústica), Vallina (proyección de diapositivas).

9 de noviembre.— **Boguslaw Schäffer: Quartett SG.** Ramón Barce: **Novena síntesis de Siala.** Gianfranco Pernaiachi: **Nel tempo e nella ragione.** Zoltán Jeney: **Yantra.** Cruz de Castro: **Variaciones laberinto.** Lillo (clarinete piccolo y piano), Villa Rojo (clarinete), Castillo (clarinete bajo), López Torres (clarinete contrabajo), Oscar Vallina (proyección).

15 de noviembre.— **Mauro Bortolotti: Apunti per un trio.** Edgar Alandia: **Phucuy.** Jorge Peixinho: **Canto da Sibila.** María Luisa Ozaita: **Trío-Oh (estreno).** Ramón Barce: **Serenata (estreno).** Amadeu Marin: **Horizonts, grups, coves i passos.** Martín (violín), Aguirre (violoncelo), Villa Rojo (clarinete), Estevan (percusión), Rego (piano).

16 de noviembre.— **Hindemith: Sonata en Mi bemol.** Alban Berg: **Cuatro piezas, Op. 5.** Carmelo Bernaola: **Béla Bartók - I Omenaldi.** Darius Milhaud: **Suite.** Béla Bartók: **Contrastes.** Villa Rojo (clarinete), Francisco Martín (violín), Luis Rego (piano).

22 de noviembre.— **Kodály: Dúo, Op. 7.** Manuel Enriquez: **Ambivalencia.** Villa Rojo: **Divertimento I.** Ravel: **Sonate en quatre parties.** Dúo Martín-Aguirre (violín, violoncelo).

23 de noviembre.— **Antón Larrauri: Munduak.** Luciano Berio: **Secuencia III.** Miguel Alonso: **Impropria.** Francisco Estevez: **Gab XX.** Tomás Marco: **Recuerdos del porvenir.** Esperanza Abad (soprano), Manuel Lillo (electroacústica).

CICLO DE CONCIERTOS DE GUITARRA CLASICA (Casal del Metge, Barcelona)

21 de noviembre.— **Paganini, Bach, Ponce, Dogson, Barrios: Obras.** Joan Garrobé (guitarra).

19 de diciembre.— **Milán, Narvaez, Valderrábano, Visée, Giuliani, Torroba, Llobet, Pujol: Obras.** Inmaculada Ballells (guitarra).

RETAULE ARTISTIC DE TERRASA (Gran Casino y Centro Cultural de Terrasa)

5 de diciembre.— Milá, Bach, Sor, Tárrega, Villalobos, Falla, Albéniz: **Obras**. J. Muñoz Coza (guitarra).

12 de diciembre.— Programa sin especificar. Stanislav Morito (órgano), J. Lasocki (violín).

19 de diciembre.— Ibert, Bizet, Ravel, Mozart, Bartók, Forkas: **Obras**. The Albion Ensemble.

26 de diciembre.— Brahms: **Sonatas**. Miguel Farris (piano).

ORFEO LAUDATE (Palau de la Música de Barcelona)

17 de diciembre.— Cuentarenta aniversario de la fundación del Orfeo Laudate. Haendel: **Judas Macabeus**. Solistas del Royal Festival Hall, Orfeo Laudate.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS (Centro Bellas Artes de Oviedo). (Avance de programación)

2 de diciembre.— Milhaud: **El buey sobre el tejado**. G. Merino: **La Ayalga**. Joven Ballet Contemporáneo de Asturias. Director, Víctor Pablo Pérez. Teatro Campoamor de Oviedo.

19, 22 y 23 de diciembre.— Saint-Saëns: **Oratorio de Navidad**. Varios Autores: **Canciones Asturianas**. Capilla Polifónica «Ciudad de Oviedo». Director, Víctor Pablo Pérez. Teatro Jovellanos de Gijón (día 19), Iglesia de Santo Tomás de Avilés (día 22), Teatro Campoamor de Oviedo (día 23).

21, 23 y 24 de enero de 1983.— Mozart: **Sinfonía concertante para violín y viola**. Haendel: **Concerto Grosso núm. 2, Op. 6**. Haydn: **Sinfonía núm. 82 en Do mayor**. Jacek Niwelt (violín), Aszynski (viola). Director, Salvador Mas. Teatro Jovellanos de Gijón (día 21), Teatro Campoamor de Oviedo (día 23), Iglesia de Santo Tomás de Avilés (día 24).

24, 26 y 27 de febrero.— Copland: **Quiet City**. Poulenc: **Concierto campestre**. Mendelssohn: **Sinfonía núm. 3 «Escocesa»**. Pablo Cano (clave). Director, Víctor Pablo Pérez. Iglesia de Santo Tomás de Avilés (día 24), Teatro Jovellanos de Gijón (día 26), Teatro Campoamor de Oviedo (día 27).

24, 25 y 27 de marzo.— Merino: **Misa** (estreno). Die-

guez: **Lamentatio** (estreno). M. Lladó: **Obra de encargo** (estreno). Escolania del Real Sitio de Covadonga. Coral Polifónica de Avilés. Director, Víctor Pablo Pérez. Iglesia de Santo Tomás de Avilés (día 24), Teatro Jovellanos de Gijón (día 25), Teatro Campoamor de Oviedo (día 27).

14, 15 y 16 de abril.— Prokofiev: **Pedro y el lobo**. Saint-Saëns: **El carnaval de los animales**. F. Jaime y Pantín, María Teresa Pérez Hernández, M. Carmen Alvarez del Valle (narradora). Director, Víctor Pablo Pérez. Teatro Almirante de Avilés (día 14), Teatro Jovellanos de Gijón (día 15), Teatro Campoamor de Oviedo (día 16).

5, 6 y 7 de mayo.— Szymanowski: **Concierto núm. 2 para violín y orquesta**. Guridi: **Diez melodias vascas**. Prokofiev: **Alexander Nevsky**. Alfonso Ordieres (violín). Director, Víctor Pablo Pérez. Iglesia de Santo Tomás de Avilés (día 5), Teatro Jovellanos de Gijón (día 6), Teatro Campoamor de Oviedo (día 7).

26, 27 y 29 de mayo.— Stravinsky: **Concierto en Re para cuerda**. Shostakovich: **Concierto para piano y trompeta**. Beethoven: **Sinfonía núm. 8**. Sebastián Mariné (piano), Angel Millán (trompeta). Director, Víctor Pablo Pérez. Iglesia de Santo Tomás de Avilés (día 26), teatro Jovellanos de Gijón (día 27), Teatro Campoamor de Oviedo (día 29).

FRANCIA

OPERA DE PARIS (Palais Garnier de París)

3, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15 y 17 de diciembre.— Verdi: **Falstaff**. Wixel/Pons, Mac Cauley/Barbacini, Allen/Miller/Weickl, Senéchal, Corazza, Dumitru, Eda-Pierre/Doese, Hendricks/Barboux/Battle, Boozer, Taillon/Condo. Escena, Wilson. Decorados y vestuario, Monlup. Directores: Ozawa/Rivoli.

ORQUESTA DE PARIS (Sala Pleyel de París)

1, 2 y 4 de diciembre.— Wagner: **Rienzi**. Schumann: **Concierto para piano**. Stra-

vinsky: **La Consagración de la Primavera**. Krystian Zimerman. Director, Zubin Mehta.

8, 9 y 10 de diciembre.— Haydn: **Sinfonía núm. 104**. Stravinsky: **Suite de «El Pájaro de Fuego»**. Kodály: **Psalms Hungaricus**. Lajos Kozma. Coro de la Orquesta de París. Director del Coro, Oldham. Director, Antal Dorati.

15 y 16 de diciembre.— Roussel: **Sinfonía núm. 3**. Ravel: **Rapsodia española, Schéhérezade**. Enesco: **Rapsodia Rumana núm. 1**. Ileana Cotrubas. Director, Jean Fournet.

GRAN BRETAÑA

Royal Opera House (Covent Garden de Londres)

1, 4, 11 y 14 de diciembre.— Haendel: **Semele**. Tomlinson, York Skinner, Master-son, Kuhlman, MacLaughlin, Tear, Howell, Leggate. Productor, Copley. Director, Mackerras.

10, 13, 16 21 y 29 de diciembre.— Stravinski: **The Rake's Progress**. Tomlinson, Donath, Tear, McIntyre, Payne, Walker, Dobson, Best. Productor, Moshinsky. Director, Atherton.

17, 20, 28 y 31 de diciembre.— Mozart: **Las Bodas de Fígaro**. Ramsey, Mazzucato, Robinson, Payne, Montague, Stilwell, Oliver, Koszut, Earle, Dobson, Drower. Productor, Copley. Director, Hager.

ROYAL PHILARMONIC ORCHESTRA (Royal Festival Hall de Londres)

6 de diciembre.— Mendelssohn: **Sinfonía núm. 4, «Italiana»**. Gershwin: **Rhapsody in blue**. Rimsky-Korsakov: **Schéhérazade**. Cristina Ortiz (piano). Director, Yuri Temirkanov.

12 de diciembre.— Mozart: **Concierto para piano núm. 26**. Mahler: **Sinfonía núm. 1**. Clifford Curzon (piano). Director, Temirkanov.

PHILARMONIA ORCHESTRA (Royal Festival Hall, de Londres)

5 de diciembre.— Elgar: **Dream of Gerontius**. Baker, Davies, Lloyd. Philharmonia Chorus. Director, Andrew Davies.

8 de diciembre.— Mahler: **Sinfonía núm. 9**. Director, Andrew Davis.

13 de diciembre.— Tchaikovsky: **Cascanueces**. Vaughan Williams: **Hodie**. Kenny, Rolfe-Johnson, Roberts. Coro del Kings College de Cambridge. Philharmonia Chorus. Director, Ledger.

ENGLISH NATIONAL OPERA (London Coliseum, de Londres)

2, 7, 9, 15, 17 y 21 de diciembre.— Ligeti: **El Gran Macabro**. Hill Smith, Howard, Smith, Chard, Keating, Wicks, Mackay, Rigby. Productor, Moshinsky. Director, Howart.

3 de diciembre.— Verdi: **Rigoletto**. Rawnsley/Summers, C. Clark/O'Neill, McLaughlin/O'Neill/Rigby, Owens, Tomlinson. Productor, Miller. Directores: Elder/Robinson.

1, 4 y 10 de diciembre.— Rossini: **La italiana en Argel**. Jones, Woodrow, Hammond-Stroud, Van Allan. Director, Barlow.

16, 18, 22 y 30 de diciembre.— Puccini: **La Bohème**. Barstow, Rendall, McDonall, Donnelly. Director, Friend.

HOLANDA

OPERA HOLANDESA (Amsterdam, Scheveningen, Eindhoven y Tilburg)

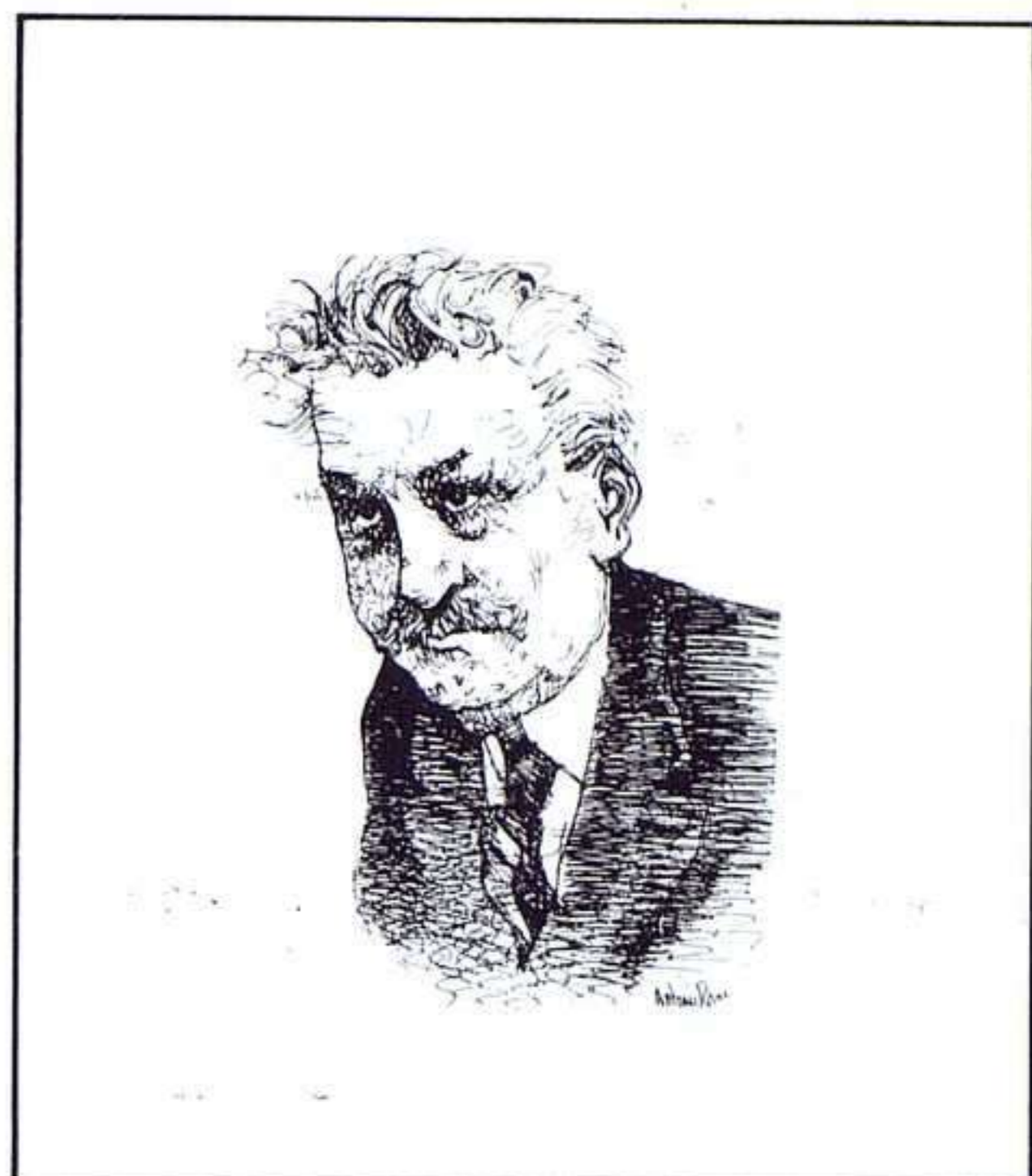
1, 6 y 7 de diciembre.— Hans Kox: **Dorian Gray**. Alexander, Winkler Prins, Versloot, Blinkhof, Bröcheler, Langridge, Nolen, Visser. Productor, Hamilton. Decorados, Kondrak. Het Radio Kamerorkest. Director, Hans Kox.

7, 9, 11, 14, 19 y 23 de diciembre.— Mascagni: **Cavalleria Rusticana**. Leoncavallo: **I Pagliacci**. Cariaga, Galama, Kiilunen, van der Putten, van Baasbank, Derksen, Foss, Laakman, Landuyt, van Limpt. Productor, Nicolas Joel. Decorados, Pet Halmen. Het Omroeporkest. Director, Hans Vonk.

8, 10, 12, 15, 18 y 21.— Bizet: **Carmen**. Alexander, Bello, Canne Meijer, van Dam, Bakker, Bindels, Busse, Flipse, Polak, Spijker. Productor, Mansouri. Decorados, Businger. Het Utrechts Symfonie Orkest. Director, Shallon.

Músicos del siglo XX

LEOS JANÁČEK



VIDA Y OBRA

Por Ramón Barce

Leoš Janáček es uno de los compositores más atractivos de nuestro tiempo. Es a la vez un músico profundo y un artista que gana al oyente desde el primer momento. Sin embargo, la conquista de la popularidad mundial ha sido trabajosa para su música, y en España todavía Janáček es muy poco conocido. Es posible que haya influido negativamente en su difusión la idea, muy extendida, de una música popular checa *terminada* con Dvořák. En realidad Janáček continúa explícitamente el camino de su maestro nacionalista; sólo que —en

algunos aspectos como Falla con respecto a Albéniz— prosigue una evolución en el sentido de reelaborar cada vez más finamente el material folklórico.

Janáček nace en Hukvaldy en 1854. Desde muy joven, animado por sus maestros y también por la lectura de los trabajos de Helmholtz, se preocupa de dar a las secuencias de acordes una libertad mucho mayor que la que la estética post-romántica admitía; luego, el estudio de Wilhelm Wundt sobre las sensaciones le llevará a la idea de que todos los intervalos pueden relacionarse siempre que la idea o la unidad emocional que el compositor pone sea capaz de sintetizar lo dispar. Alois Hába le considera como uno de los grandes renovadores de la música moderna.

Después de leer lo que antecede podría parecer que estamos tratando de un artista cuyos valores principales fueran los formales; pero no es así: lo que arrastra irresistiblemente de Janáček es la emoción directa de sus obras. Que, por otra parte, se apoyan sin ambages en el folklore checo, eslovaco y moravo y buscan a su través la expresión más realista posible. Esto es manifiesto en sus óperas, tanto en la vitalísima y arrebatadora **Zorrita astuta** como en la dramática **Jenufa** o en **El asunto Makropulos**, sobre el extraño texto de Karel Capek.

Sería difícil entender plenamente a Janáček sin conocer su pasión nacionalista. Como Bartók en Hungría (y como sus predecesores checos Smetana y Dvořák), Janáček lucha contra la dominación austriaca y coopera eficazmente a la cristalización de una cultura checa eslava y no germánica. Su esclavismo está presente en algunas de sus mejores obras, como **Taras Bulba** o **Desde la casa de los**

muertos, donde la relación con Rusia es evidente (hay también incluso algunas obras con textos en ruso). Desde 1891 a 1901 especialmente, trabajó con František Bartoš en la recopilación de cantos moravos, checos y eslovacos. El estudio que publicó en 1901 es un verdadero tratado folklórico, y además contiene algunas reflexiones básicas sobre su sentido de la creación musical; sobre todo el hecho de que son las palabras las que crean un ritmo básico que la música debe apropiarse, de donde la necesidad de notación de todos los matices de la palabra hablada y de toda fonación emocional.

Janáček vivió casi toda su vida en Brno, donde fundó una Escuela de Organo. En 1918, con la independencia de Checoslovaquia, su Escuela fue convertida en Conservatorio, y Janáček —que dos años antes había tenido un gran éxito en Praga con **Jenufa**— pasó al Conservatorio de la capital. Su amigo Max Brod ayudó eficazmente a la difusión de su obra en los países germánicos. Su primer gran éxito mundial fue el estreno en Berlín de **Jenufa** dirigida por Erich Kleiber. Janáček tenía ya entonces 72 años, pero se sentía rejuvenecido por aquellos años e incluso enamorado. Realmente, la mayor parte de sus obras maestras están escritas en los diez últimos años de su vida. Víctima de una pulmonía, murió en el hospital de Ostrava el 12 de agosto de 1928.

Lo más llamativo de su música es su inagotable energía y optimismo; hasta lo más trágico está visto en Janáček como una explosión de fuerza, como un estallido deslumbrante. A menudo, Janáček parece evocar las fuerzas de la naturaleza, casi románticamente, como una llamada poderosa a la continuidad de la vida.

OBRAS

Piano:

Sonata 1-10-1905 (1905).
Sobre un sendero invadido de hierba, 15 piezas (1901-08).
En las brumas (1912).

Cámara:

Sonata para violín y piano (1913).
Diario de un desaparecido, tenor, contralto, piano y coro de cámara femenino (1917-19).
Cuarteto de cuerda núm. 1, «Sonata a Kreutzer» (1923).
Concertino para piano y seis instrumentos (1925).
Capriccio para piano (mano izquierda) y siete instrumentos de viento (1926).
Refranes infantiles, coro de cámara y grupo instrumental, dos versiones (1925 y 1927).
Cuarteto de cuerda núm. 2, «Cartas íntimas» (1928).

Orquesta:

Suite para orquesta de cuerda (1891).
Taras Bulba (1915-18).
Sinfonietta (1926).

Coro y orquesta:

Misa glagolítica (1926).

Coros:

El maestro Halfar, texto: Petr Bezruč. Coro masc. (1906).
Los setenta mil, texto: Petr Bezruč. Coro masc. (1909).
La pista del lobo, texto: Jaroslav Vrchlický. Coro fem. y piano (1916).

Operas:

Jenufa, texto: Gabriela Preissová (1894-1903).
Kátia Kavanová, texto: A.N. Ostrovski (1919-21).
La zorrilla astuta, texto: R. Těsnohlídek (1921-23).
El asunto Makropulos, texto: Karel Capek (1923-25).
Desde la casa de los muertos, texto: F. Dostoiewski (1927-28).

BIBLIOGRAFIA

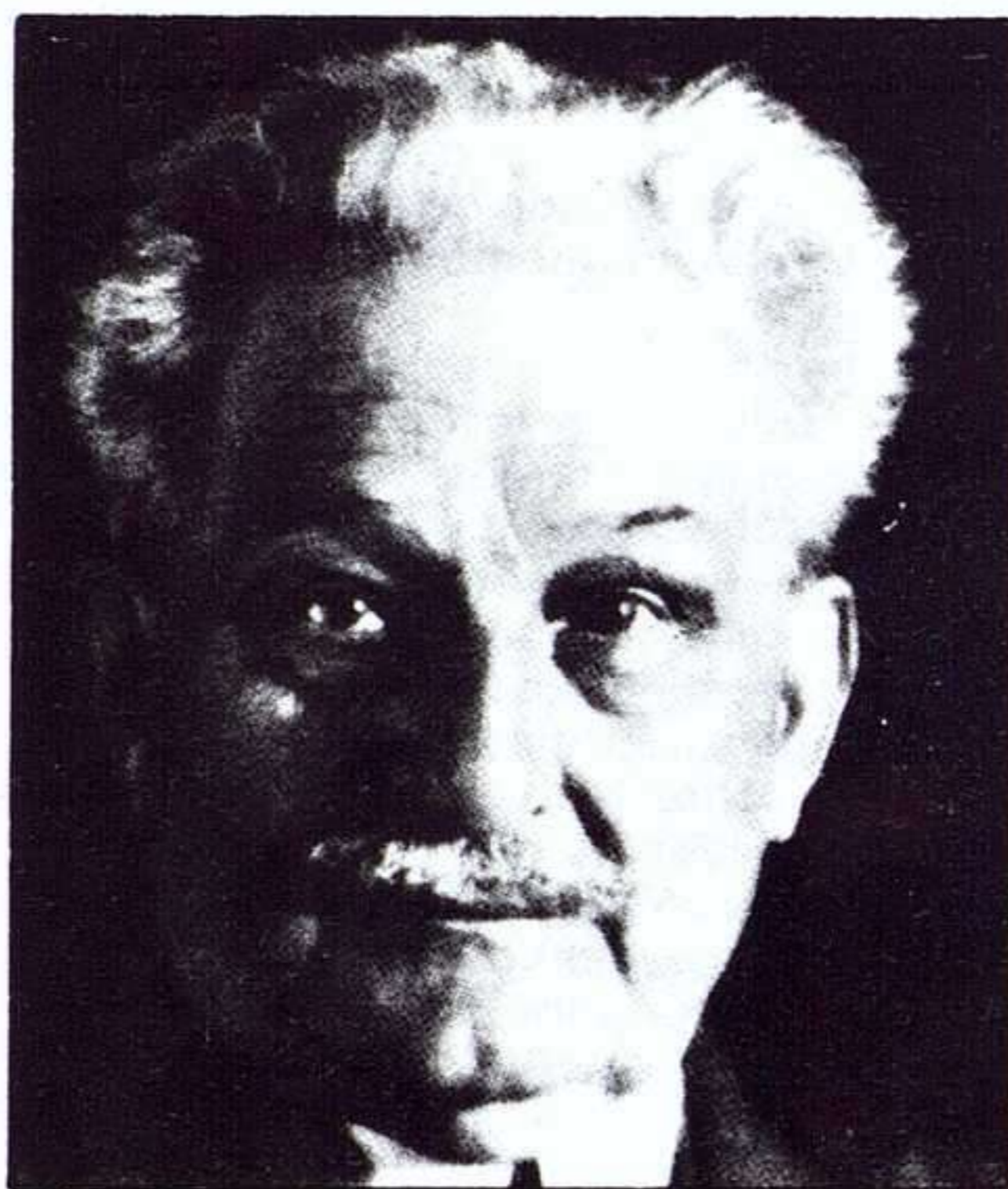
No hay textos extensos sobre Janáček en español, pero el libro fundamental de Vogel está traducido del checo al alemán y al inglés. Es bastante reciente el excelente trabajo (en francés) de Erismann, del que puede leerse una crítica en la sección bibliográfica de RITMO (núm. 515).

VOGEL, Jaroslav: Leoš Janáček, vida y obra, Praga, 1962.

ERISMANN, Guy: Janáček, París, 1980.

ŠTĚDRŇ, Bohumir: Catálogo de la obra de Leoš Janáček, Praga, 1959.

ŠEDA, Jaroslav: Leoš Janáček, Praga, 1961.



DISCOGRAFIA

Casi toda la obra de Janáček está grabada por las casas checas Panton y Supraphon. (Esta última ha grabado todas las óperas). Hay también ya bastantes grabaciones alemanas e inglesas.

En España, en los últimos meses, han aparecido nuevas grabaciones que permiten hoy un conocimiento de

Janáček a través del disco. He aquí las grabaciones disponibles en España:

Suite para orquesta de cuerda. Orquesta de Cámara del Conservatorio de Praga. Dir.: L. Hlaváčěk. (Discophon-Supraphon).

La zorrilla astuta (suite, arreglo de Vaclav Talich), y **Taras Bulba**. Orquesta Sinfónica de Toronto. Dir.: Andrew Davis. (C.B.S.).

Cuarteto núm. 1 en mi menor. Cuarteto Kalinin. (Melodie-Zafiro).

Sinfonietta y Taras Bulba. Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: Charles Mackerras. (Decca. Crítica en la sección discográfica de RITMO núm. 524).

Kátia Kabanová. Söderström, Dvorsky, Kniplova, Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: Charles Mackerras. (Decca, 2 discos. Crítica en la

sección discográfica de RITMO núm. 526).

Obra piano y Obra de cámara, que incluye: **Sobre un sendero invadido por la hierba**, **Tema y Variaciones**, **Sonata para piano**, **En las brumas**, **Sonata para violín y piano**, **Dumka**, **Romanze**, **Un cuento**, **Presto**, **Refranes infantiles**, **Juventud**, **Cuarteto núm. 1**, **Cuarteto núm. 2**, **Capriccio**, **Concertino**, **Recuerdo**. Paul Crossley, Cuarteto Gabrieli, London Sinfonietta y Coro. Dir.: David Atherton. (Decca, 5 discos. Incluye un extenso comentario de George Hall. Crítica en la sección discográfica de RITMO núm. 524).

Desde la casa de los muertos. Zahradnicek, Zidek, Zitek, Coro de la Staatsoper y Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: Charles Mackerras. (Decca, 2 discos).

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.

instrumentos
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 PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celénque, 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.

instrumentos
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

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.

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 | 22, 59, 99 |
| ALFA-YEBENES .. | 35 |
| ATOMIUM | 62 |
| BASF | 39, 42 |
| BILBAO TRADING .. | 100 |
| CASA DAMAS | 90 |
| CASA WAGNER .. | 69, 92 |
| CBS | 4 |
| ESCRIDISCOS | 73 |
| FONOGRAM | 31 |
| GERMAN | |
| INDUSTRIAL | 82 |
| HAZEN | 2, 55, 79 |
| HISPAVOX | 44 |
| OMEGA | 19 |
| REV. MUSICA | 43 |
| REV. OPERA | 53 |

ORDEN DE SUSCRIPCION «OBSEQUIO»

Señor Administrador de RITMO:

Le ruego formalice desde el mes de, una suscripción que deseo obsequiar a la persona cuyos datos figuran en el recuadro inferior.

DATOS DEL NUEVO SUSCRIPTOR

Nombre o razón social
Domicilio
Ciudad, provincia, dto. postal y teléfono

DATOS DEL SUSCRITOR QUE OBSEQUIA

Nombre o razón social
Domicilio
Ciudad, provincia, dto. postal y teléfono

El importe de la suscripción (3.200.-Ptas. más 100 de gastos de cobro y envío) será abonado por mi persona, cuyos datos figuran en el segundo recuadro, para así formalizar el obsequio:

Por tarjeta recibo reembolso que será presentada por Correos.
Adjunto talón bancario

Se remite giro postal nº
Rogamos también nos remita los discos obsequio, motivo de la presente oferta, a las direcciones aquí indicadas.

Firma del suscriptor que obsequia.

LOCALIDAD Y FECHA

Señor Administrador de RITMO:

Pueden proceder a cumplimentar a MI/NUESTRO favor, por un año, y a partir del mes de la presente

ORDEN DE SUSCRIPCION

NOMBRE O RAZON SOCIAL
DIRECCION
POBLACION
DIST. POSTAL PROVINCIA

De su importe pueden cubrirse:

- Por tarjeta recibo reembolso, que será abonada al funcionario de Correos a su presentación.
 - Por talón bancario adjunto. (En este caso, enviar esta orden bajo sobre).
 - Por giro postal nº
- Espero también recibir el disco obsequio adjunto de la presente oferta.

FIRMA DEL SUSCRIPTOR

Remitir en sobre cerrado a

Revista Ritmo.

c/ Virgen de Aránzazu, 21.
(Edf. Falla)
MADRID -34-

Remitir en sobre cerrado a

Revista Ritmo.

c/ Virgen de Aránzazu, 21,
(Edf. Falla)
MADRID -34-



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

DOINA

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Domus
GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

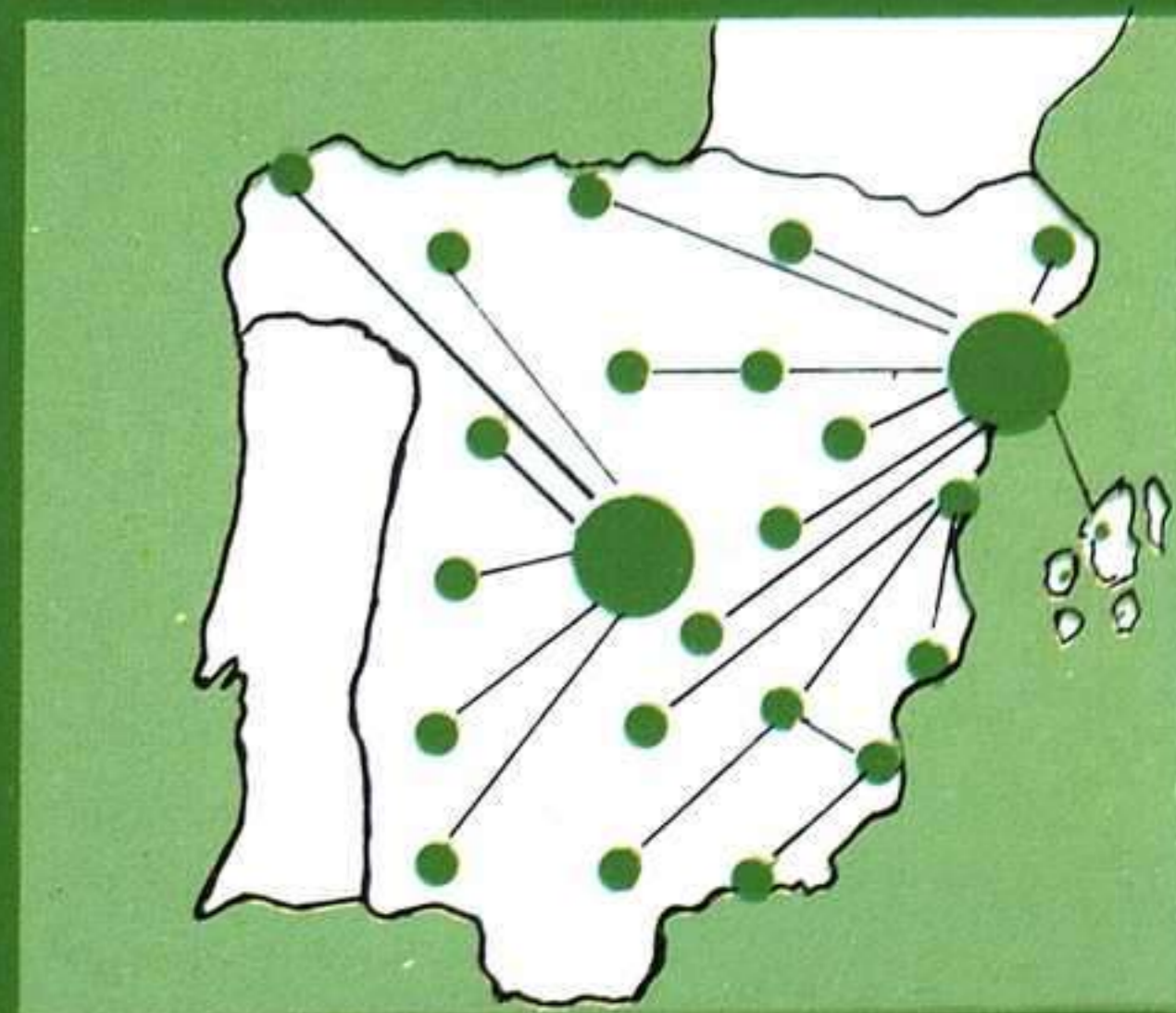
viscount®

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**



BILBAO TRADING, S.A.

Caracas, 6 - telf. 419 9450 - MADRID 4