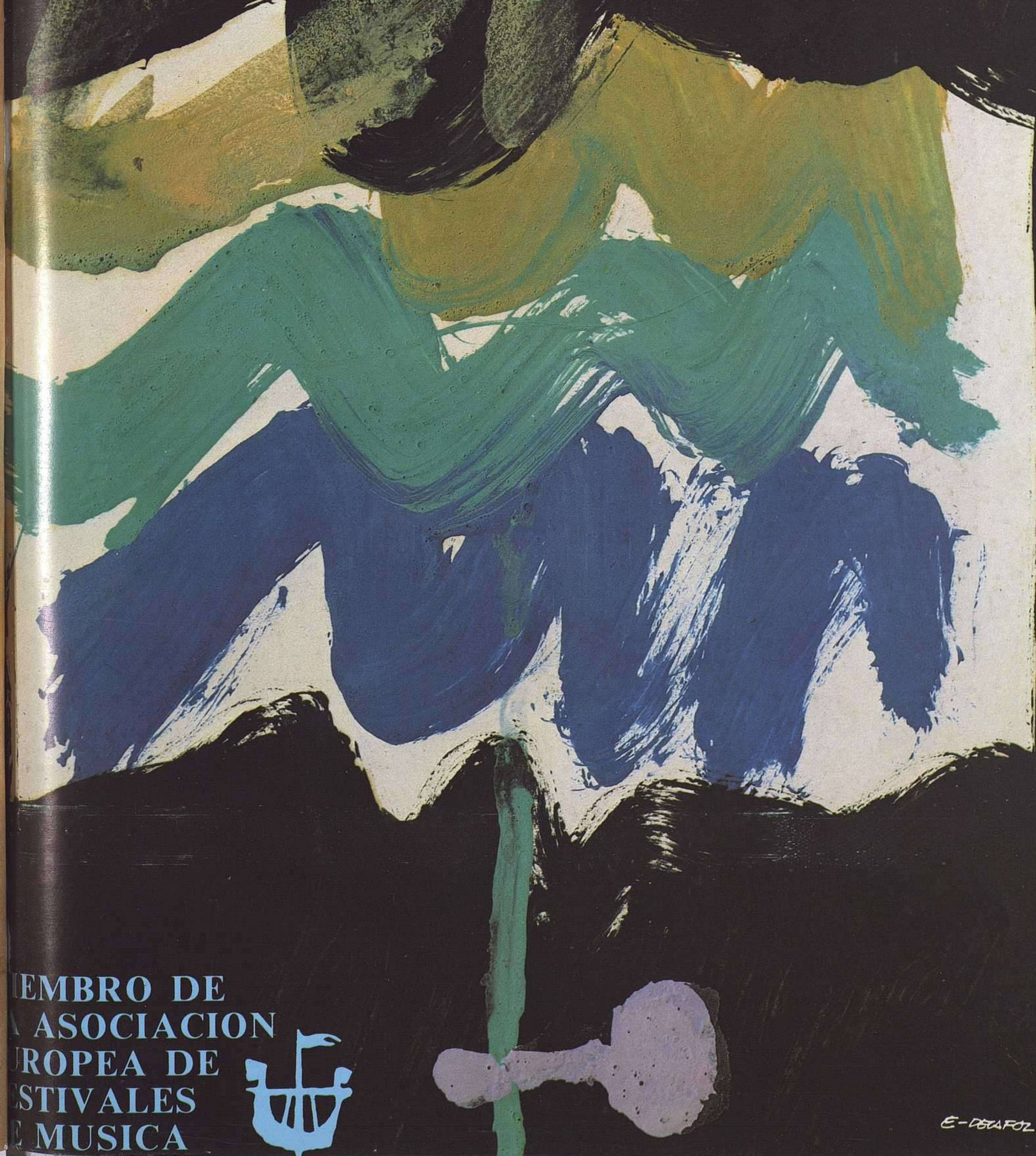


# RITMO

AÑO LIV • NUM. 545 • JULIO-AGOSTO 1984 • PRECIO 375PTAS

## 33 Festival Internacional de Santander / 16 julio-31 agosto '84



MIEMBRO DE  
LA ASOCIACION  
EUROPEA DE  
FESTIVALES  
DE MUSICA



E-DESAFOZ

# ORGANOS YAMAHA

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

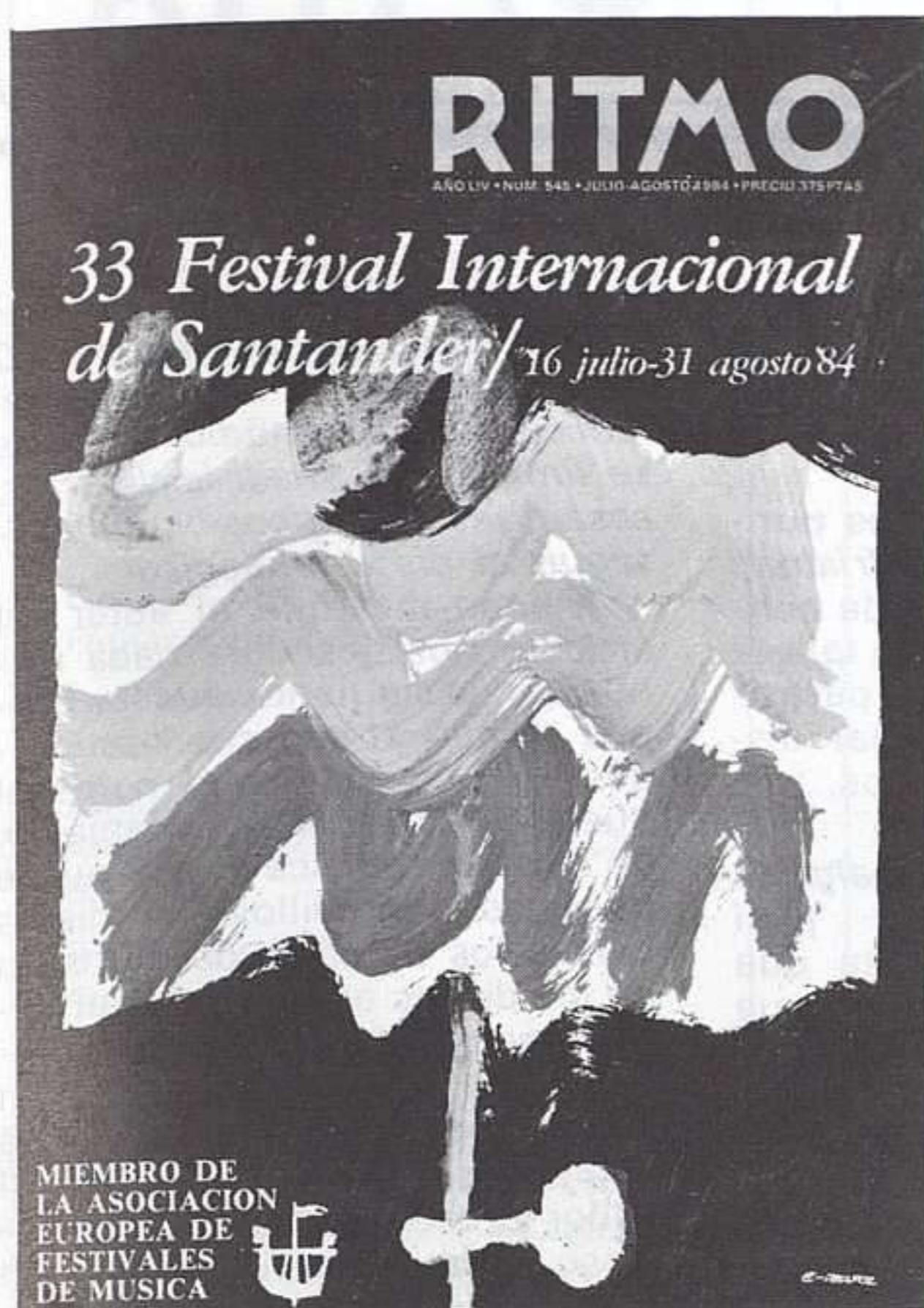


**N**UESTRO establecimiento es una tienda especializada donde puede usted elegir, después de probarlo, el órgano electrónico Yamaha que desee dentro de una variedad de

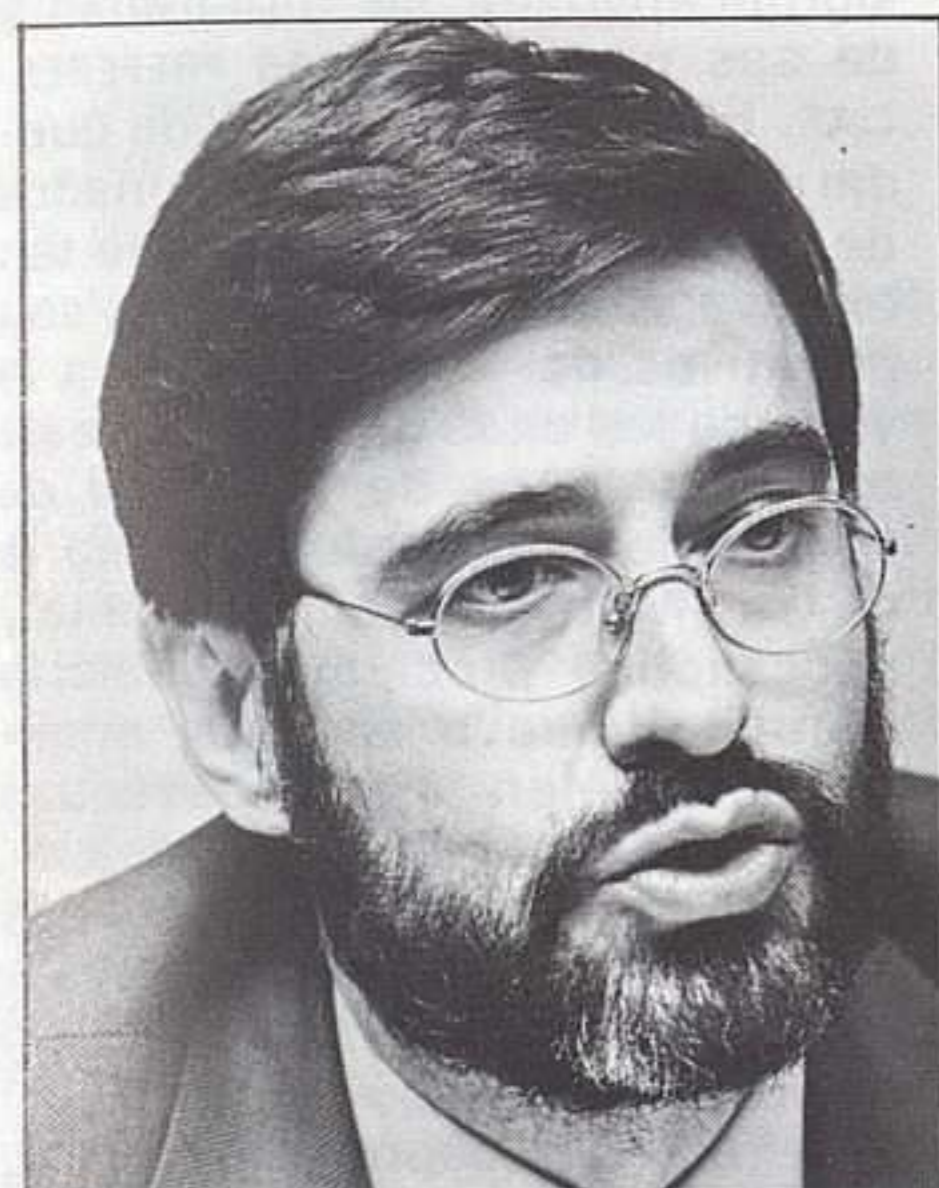
modelos, desde los destinados al principiante hasta los modelos más sofisticados. Con gusto atenderemos todo tipo de consulta: modo de pago, servicio postventa y otros detalles.

## HAZEN

Juan Bravo, 33-Tlf. 411 28 48  
Carretera de la Coruña, Km. 17.200  
Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08



**Nuestra portada.** Cartel anunciador del XXXIII Festival Internacional de Santander, obra de E. Delafoz. De este Festival encontrarán amplia información en la sección de "Cartelera" (pág. 87), y crónica de presentación en la de "Festivales" (pág. 76).



**Política musical. Radio.** Juan Miguel Hernández de León, Director General de Cultura de la Autonomía de Madrid da cuenta de sus proyectos y opiniones en la página 26. Arturo Reverter, nuevo director de Radio 2, lo hace en la página 28.

**Entrevista.** La anunciada entrevista con el director del Conservatorio madrileño, Pedro Lerma, ha tenido que ser postergada a causa de las importantes novedades legales que se han producido en torno a la enseñanza profesional de la música. De una de ellas, damos cuenta por medio de una carta abierta de los profesores del Conservatorio en nuestra sección de "Cartas" (pág. 4).

Rogamos a nuestros suscriptores nos informen del código postal de su domicilio. El de nuestra redacción es el 28034.



**EN NUESTRO PROXIMO NUMERO.** **Historia:** La magia de las máquinas, música y tecnología en el siglo XX. **Internacional:** El final de la era Maazel en la Opera de Viena. **Karajan:** ¿el fin de un imperio?. **Ensayo:** Algunos misterios de la vida de Jonas Tobias Gottfried.

# Sumario

Cartas	4
Editorial: Los nuevos auditorios	5
Entrevista: Víctor Ullate: «Respiración, consciencia, esfuerzo, simplicidad»	7
Homenaje a López Cobos en su ciudad natal	10
Encuesta: Anton Webern	11
Musicología: Joaquín Martínez II	16
Intérpretes: Tito Gobbi	20
Política musical: Juan Miguel Hernández de León, Director General de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid	26
Radio: Arturo Reverter	28
Música contemporánea: Una obra obligada de Cristóbal Halffter	30
VI Tribuna de Jóvenes Intérpretes: Los protagonistas no fueron los músicos	31
Danza: Anatole Yanowsky: El problema del bailarín es la sociedad	34
Crítica discográfica	37
Ensayo discográfico: Las Sonatas y Partitas para violín, de Bach, por Milstein	48
Discos editados	50
Consulta	51
En la muerte de Fernando Remacha	54
Pedagogía: El Método Suzuki	55
Libros y partituras	57
Don Taddeo in Barcellona: Lluís Claret, la confirmación de un gran artista	60
Madrid	64
País Musical	68
Festivales: XXXIII Festival Internacional de Música de Santander. La superación de la crisis.	76
XI Festival Ibérico de Música, de Badajoz	78
XXXIII Festival de Opera del País Vasco	80
Musikaste, Semana Musical de Rentería	81
Internacional	82
Cursos, becas y concursos	86
Cartelera: Selección de programas de Radio 2	87
Noticias	89
Músicos del siglo XX: Jesús Guridi	95

# Cartas

En el número 543 de RITMO, correspondiente al mes de mayo del año actual, se leen un medio centenar de páginas dedicadas a la música y músicos en el Principado de Asturias, en las que se citan gran número de obras de ambiente asturiano debidas a numerosos compositores del pasado y del presente. Ninguno de los autores de los trabajos que llenan dichas páginas —documentadas y divulgativas— han citado a dos maestros españoles que compusieron obras de envergadura con características de la nombrada música: Ricardo Villa y Pablo Luna, que bien merecen ser nombrados.

Ricardo Villa, nació y murió en Madrid (23 de octubre de 1871-10 de abril de 1932); era a veces considerado asturiano por dos obras que escribió consagradas a dicha región, fruto de diversas estancias en ella y, al agradecerle su folklore, recopiló canciones y bailes con los que escribió: **Cantos regionales asturianos**, suite en cuatro tiempos (primera audición en Madrid, en el Teatro Real, por la Orquesta de la Sociedad de Conciertos, bajo la dirección del maestro Tomás Bretón, el 26 de febrero de 1899). Alcanzó éxito lisonjero y volvieron a programarla en concierto siguiente. La escuchó el maestro Ruperto Chapí, que dijo al autor: «*Es una obra magnífica y cuidada en sus menores detalles*». **Rapsodia asturiana**, también de Villa, para violín y orquesta; la compuso para Pablo Sarasate, quien la interpretó triunfalmente por todo el mundo. Tuvo su primera audición en Pamplona, bajo la dirección del autor, en los famosos conciertos de San Fermín, que organizaba Sarasate, el año 1905, con éxito delirante, que se repitió al interpretarla el virtuoso navarro en París, en los conciertos del Palacio del Trocadero, acompañado por la Orquesta Colonne, el 14 de mayo de 1908.

Pablo Luna (nació en Alhama de Aragón —Zaragoza—, el 21 de

mayo de 1879 y murió en Madrid, el 28 de enero de 1942). Admirador del folklore asturiano, musicó en 1927 la zarzuela **La pícara molinera**, en tres actos, libro de Torres del Alamo y Antonio Asenjo, basado en la novela del inolvidable poeta asturiano Alfonso Camín, **La carmona**. **La pícara molinera** se estrenó en el Teatro Circo, de Zaragoza, el 28 de octubre de 1928 y en Madrid, en el Apolo, el 29 de diciembre del mismo año, con éxito de clamor, pues en ella el insigne compositor logró con todo acierto un deseo de mostrar bellamente y con técnica irreprochable las «*simpáticas melodías* —son palabras suyas— *de aquella tierra norteña*». **La pícara molinera** alcanzó considerable número de representaciones en toda España y varios de sus fragmentos, verdaderamente sinfónicos, son interpretados por las orquestas de concierto y bandas de música españolas.

Los **Cantos populares españoles asturianos** y la **Rapsodia asturiana**, de Villa, y la zarzuela **La pícara molinera**, de Luna, son obras que constituyen verdaderos homenajes a la música de Asturias.—**ANGEL SAGARDIA (Madrid)**.

El llamado **Informe sobre** — que debería haberse titulado **contra**— el **Disco Compacto**, firmado por Alfredo Orozco y que aparece en el RITMO de febrero, me ha llenado de asombro y estupor. Hace tiempo que dejé de leer los artículos de ese colaborador de su revista pero, como poseedor de un lector de Compact disc, he sentido curiosidad por leer éste. Aprovechándose de que por el momento no habrá muchos lectores de RITMO en posesión de dicho sistema de

reproducción, o sea, aprovechándose de la ignorancia, el señor Orozco se explaya arremetiendo contra él, por razones que vaya usted a saber.

Refiriéndome a algunos puntos: «*El sonido es de una frialdad absoluta*»: la frialdad ha de consistir para el señor Orozco tal vez en la ausencia de ruidos parásitos, que de tanto escuchar discos, preferiblemente viejos, han de resultarle entrañables.

«*No se percibe por parte alguna la emoción de la música*»: ¡Ahí queda eso! ¡Ahora resulta que hay un sistema de grabación que anula la emoción de la música, cuando ni los rudimentarios procedimientos de épocas pasadas lo habían conseguido! ¡Bravo, señores inventores del Compact Disc, han logrado ustedes una operación metafísica! «*La escucha prolongada produce aburrimiento*»: Problema evidentemente del señor Orozco, del que los demás no tenemos por qué participar. «*Todos los instrumentos se oyen en el mismo plano, no hay relieve orquestal*»: esta afirmación resulta tan insensata que no es posible explicarla más que por sordera u obcecación del autor del artículo.

«*No hay ecos ni murmullos*»: Si se refiere a los pre-ecos y pos-ecos producidos por la influencia en los discos analógicos de un surco en su contiguo ¡Bienvenida la superación técnica de esos defectos! Y murmullos nunca se han escuchado tantos como en el CD: los que se producen durante la grabación —respiraciones, pasos de las partituras, etc.— y que se escuchan mil veces mejor que en los analógicos, ya que los soplidos de estos últimos los ocultan casi siempre.

Lo del «*sonido plastificado*» es una apreciación tan ingeniosa como falsa. Luego atribuye al sistema compacto defectos que sólo son de la grabación original. Entre tantas páginas llenas de perjuicios e incoherencias, el señor Orozco se ha olvidado de

explicar al lector algo tan elemental como que «*el sistema CD no puede mejorar una toma mal realizada en el estudio, sino que se limita a no añadirle defectos, cosa que le es imposible de conseguir al disco analógico*».

Menos mal que el autor del artículo nos descubre nada menos que lo siguiente: que los buenos discos analógicos escuchados en un equipo fenomenal pueden sonar estupendamente. Lo que no nos dice es qué puede hacer ese maravilloso tocadiscos contra los defectos de prensado de los discos analógicos, tan frecuentes por desgracia. A los lectores de RITMO que tengan discos viejos y malsonantes les sugiero que se los ofrezcan al señor Orozco a un precio sustancioso, ya que los busca como un tesoro.

Que el señor Orozco eche de menos a estas alturas los amplificadores de válvulas es también significativo de su OBJETIVIDAD y de sus personalísimas PREFERENCIAS. El consuelo que puede quedarnos a los pobres aficionados de a pie de la música es que tan extravagantes opiniones no son privativas del señor Orozco, a la vista de las citas que nos hace de otros santones de la crítica de sonido de otros países. Como la de Guy Marec, cuya altisonante y apocalíptica proclama de alerta frente al nuevo sistema, analizada con detenimiento, se reduce a su rabieta ante una demostración todo lo más mal preparada de unas tomas sonoras mal realizadas en origen, pues ni uno sólo de los defectos que apunta son imputables al soporte de sonido, o sea, al disco compacto en este caso.

Para terminar, recomendaría a los lectores que desconozcan aún el sistema CD y quieran de verdad opinar sobre él, que se limiten a escucharlo, eso sí, en buenas condiciones, es decir, en silencio y con atención.—**RICARDO PARDO ARQUER (Paterna, Valencia)**.

**La Junta directiva y representantes del Claustro de profesores del Conservatorio de Madrid dirigen esta carta abierta a la autoridad competente. Por la importancia que reviste el hecho para la música española, RITMO reproduce íntegra esta carta y seguirá informando sobre el alcance de esta Disposición adicional de la Ley para la Reforma de la Función Pública.**

El Claustro de Profesores del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y solidariamente con él, los Claustros de Profesores de los restantes Conservatorios de España, queremos hacer llegar a V.E., para su conocimiento, el estupor y tremendo

disgusto que ha ocasionado en este sector la redacción de la Enmienda 282 presentada por el Grupo Parlamentario Socialista del Senado, proponiendo la inclusión de una nueva Disposición adicional.

En la mencionada enmienda, como V.E. ya conocerá, se refunden en dos únicos Cuerpos docentes los actuales Cuerpos y Escalas docentes no universitarios, incluyendo en ellos los Catedráticos, Profesores Especiales y Profesores Auxiliares de los Conservatorios.

Creemos que la Disposición adicional que se pretende incluir es, en lo que respecta a las enseñanzas musicales, absolutamente desafortunada y perfectamente asincrónica con la situación real de funcionamiento y de estructuración de los estudios conforme a

la legislación vigente.

Los actuales cuerpos que conservan una interrelación funcional efectiva confirmando unidades pedagógicas de enseñanza, van a verse, en la nueva situación, desgajados unos de otros sin tener en cuenta que, en el aspecto de funcionamiento básico, guardan la relación equivalente a Catedráticos y Profesores Agregados de Institutos de Bachillerato y de Universidad.

Por otra parte, y siguiendo al pie de la letra la Disposición comentada, la Enseñanza Superior de los Conservatorios habrá de desaparecer, al quedar huérfano el Cuerpo de Profesorado que la atiende, por cuanto no es pensable que un Profesor o Catedrático de Enseñanza Secundaria deba considerarse capacitado para impartirla.

Por último, nos parece que la Administración ha pretendido aproximarse a una reordenación de cuerpos de las Enseñanzas Musicales, sin tener en cuenta la opinión de los profesionales de este sector, el cual no ha sido ni previamente consultado, sin tener en cuenta la estructuración y funcionamiento actuales, y, lo que es peor, con un absoluto desconocimiento de lo que es o pueda ser la Enseñanza Musical, la profesión musical y los intereses no de un cuerpo o sector directamente afectados, sino de un numerosísimo alumnado que va a ver frustradas sus perspectivas de futuro.

Por todo lo expuesto anteriormente rogamos a su Señoría considere la retirada o la oportuna rectificación de la mencionada enmienda.

**Fundador:**

Fernando Rodríguez del Río.

**Director:**

Antonio Rodríguez Moreno.

**Director Comercial:**

Fernando Rodríguez Polo.

**Subdirector:**

Ramón Barce.

**Adjuntos a la Dirección:**

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

**Redactora Jefe:**

Amelia Díe.

**Colaboran en este número:**

Rafael Banús, José Manuel Berea, Martín Codax, María José Díaz, Luis Carlos Gago, Alberto Gato Gómez, Pedro González Mira, Sabas de Hoces, Iris, Andrés Fernández-Rubio, Francisco Hernández, Enrique Martínez Miura, Javier Monjas, Félix Palomero, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, A. Savy, Tar tessos y Carlos Villasol.

**Diagramación:**

Antonio Roca.

**Corresponsales:**

Victoria Casares (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Enrique Molina Segura (**Badajoz**), I. Taddei (Roger Alier, Xosé Avinoá, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (**Barcelona**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisco Vicent Domenech y Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno Blanco (**Córdoba**), Carlos Villanueva (**Galicia**), Francisco Esnaola (**Guipúzcoa**), Grupo Gárnata (**Granada**), Juan Antonio Torres Planell (**Ibiza y Formentera**), Carmelo Dávila Nieto (**Las Palmas**), José García Morales (**Múrcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Pere Estelrich (**Palma de Mallorca**), Ricardo Hontañón (**Santander**), José Manuel Delgado (**Sevilla**), Gonzalo Badenes, Blas Cortes y José Domenech (**Valencia**), María Isabel Muñoz (**Valladolid**), José Urquijo Respalda (**Vizcaya**), Eduardo Fauquie (**Zaragoza**), Nestor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Asturias**), Nicolas Koch Martin (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco Bazan (**Gran Bretaña**).

**Redacción:**

Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla) 28034 Madrid. Tlfs. (91) 729 15 56 - 729 15 52. Télex 45490 FERI E.

**Publicidad y Distribución:**

S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES. Ordóñez, 1. 28029 Madrid. Apartado 151036. Tlfs. (91) 215 74 77 - 215 68 48 - 215 68 49. Télex 45490 FERI E.

**Suscripciones:** España: Año 3.900 ptas. número suelto: 375 ptas. atrasado: 400 ptas. Extranjero: Vía terrestre o marítima 45 dólares USA, vía aérea: 65 dólares USA.

**Imprime:** Pentacrom S.L., Hachero, 4. 28018 Madrid.

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

### LOS NUEVOS AUDITORIOS

La explícita orientación del Ministerio de Cultura hacia la construcción de auditorios y la recuperación y remodelado de salas ya existentes nos parece una política adecuada y realista. Nada más lamentable que las quejas de intérpretes y organizadores cuando tienen dificultades (a veces insalvables) en una ciudad española para dar un concierto por falta de local adecuado. Entidades municipales y provinciales y gobiernos autonómicos parecen igualmente haberse dado cuenta repentinamente del problema. Quizá hay algo de moda en esta actitud, además de una cierta facilidad para arbitrar recursos con tal fin, pero en todo caso los resultados son positivos. Proyectos de nuevos auditorios (Santander, Valencia), reconstrucción de antiguos teatros (Arriaga, de Bilbao, o García Barbón, de Vigo) o intentos de crear pequeñas salas de ópera (Cuenca) o de rescatar para salas de concierto viejos edificios (Alcalá de Henares), prosiguen la tarea iniciada con el auditorio Manuel de Falla, de Granada, o con el bello teatrillo Carlos III, de El Escorial, o con el esfuerzo privado (y digno de apoyarse) de Ferragut en el auditorio de Palma de Mallorca. También hay un proyecto de reconversión del Teatro Real de Madrid en escenario de ópera, combinado con la apertura del nuevo y monumental Auditorio, sobre el que RITMO publicó una exhaustiva información en su número 540. (Por cierto, hubo entonces grandes prisas en la redacción de la revista por salir rápidamente a la calle, ya que se anunciaba oficiosamente la colocación de la primera piedra del auditorio de un día para otro. ¿Qué habrá sido de aquella piedra después de estos siete meses? Aún esperamos su colocación, y ojalá no se retrase tanto como para requerir un nuevo y otra vez exhaustivo reportaje que incluya ahora la posthistoria desde entonces acá).

Decíamos que a menudo faltan locales de concierto. Pero no siempre —casi nunca— se trata de una falta real y absoluta, sino de que existen salas y teatros, pero dedicados a otras actividades. En especial un gran número de teatros españoles están readaptados para servir de cine o de sala de baile, de manera que sus escenarios están inutilizados. Es importante —aunque pudiera parecer ocioso recordarlo— que las salas nuevas o reconstruidas no se desvíen luego para otro tipo de espectáculos. Desgraciadamente, esto ha ocurrido muchas veces y puede seguir ocurriendo.

Y, en cierta manera, los argumentos que se esgrimen en favor de esas reconversiones comerciales poseen una lógica. Si el auditorio o el teatro no se emplea lo suficiente, si las salas se pasan casi todo el año vacías, parece un derroche mantenerlas a la espera de que caiga por allí el festival anual, o algún congreso o ciclo más o menos esporádico. El concepto de rentabilidad cultural debe mantenerse, aunque quizá sea preferible en el fondo que la sala esté cerrada antes de dedicarla a alguna tarea infracultural. Esos nuevos auditorios y teatros tienen que funcionar a pleno rendimiento. De lo contrario, quizá no valga la pena construir salas que van a permanecer cerradas y mudas o que van ulteriormente a desviarse para otros fines. Debemos recordar una vez más que lo verdaderamente importante, lo primario, es el público, no las salas. Que se prodiguen los nuevos auditorios, magnífico. Pero sin olvidar que el mayor esfuerzo, el verdadero énfasis, paralelamente debe ponerse en la educación musical; en que existan millones de españoles que necesiten verdaderamente de la música y que llenen salas flamantes.

# 10 NOVEDADES INTERNACIONALES en sonido DIGITAL



**CONCIERTOS PARA VIOLIN Y ORQUESTA (BACH)**  
Violín, ANNE - SOPHIE MUTTER  
Orquesta Inglesa de Cámara  
Dir. SALVATORE ACCARDO  
067 - 1435201 T



**ARIAS DE OPERAS DE MOZART**  
Il re pastore, Las bodas de Figaro, Don Giovanni,  
El rapto en el Serrallo, Idomeneo, Cosí fan tutte, ect...  
Soprano, LUCIA POPP  
Orquesta de la Radio de Munich  
Dir. LEONARD SLATKIN  
067 - 1467871 T



**LOS MAS BELLOS VALSES DE LEHAR**  
Oro y Plata - Sirenas del baile - Giuditta - Eva  
El conde de Luxemburgo - Amor gitano  
Donde canta la alondra  
Orquesta Johann Strauss de Viena



**CONCIERTOS PARA VIOLIN Y ORQUESTA  
DE SCHUMANN Y SIBELIUS**  
Violín, GIDON KREMER  
Orquesta Filarmonía  
Dir. RICCARDO MUTI  
067 - 1435191 T



**CUATRO PIEZAS SACRAS (VERDI)**  
Soprano, ARLEEN AUGER  
Coro de la Radio Sueca  
Orquesta Filarmonía de Berlín  
Dir. RICCARDO MUTI  
067 - 1435721 T



**OBERTURAS DE WAGNER**  
Tannhäuser, Rienzi, Lohengrin,  
Los Maestros Cantores de Nuremberg  
Orquesta Filarmonía de Berlín  
Dir. KLAUS TENNSTEDT  
067 - 1435781 T



**QUINTETO EN DO MAYOR (SCHUBERT)**  
Cuarteto Albin Berg  
Violoncelo, Heinrich Schiff  
067 - 1435291 T



**REQUIEM DE FAURE**  
ARLEEN AUGER, BENJAMIN LUXON  
Coro King's College  
Orquesta Inglesa de Cámara  
Dir. PHILIP LEDGER  
067 - 1434151 T



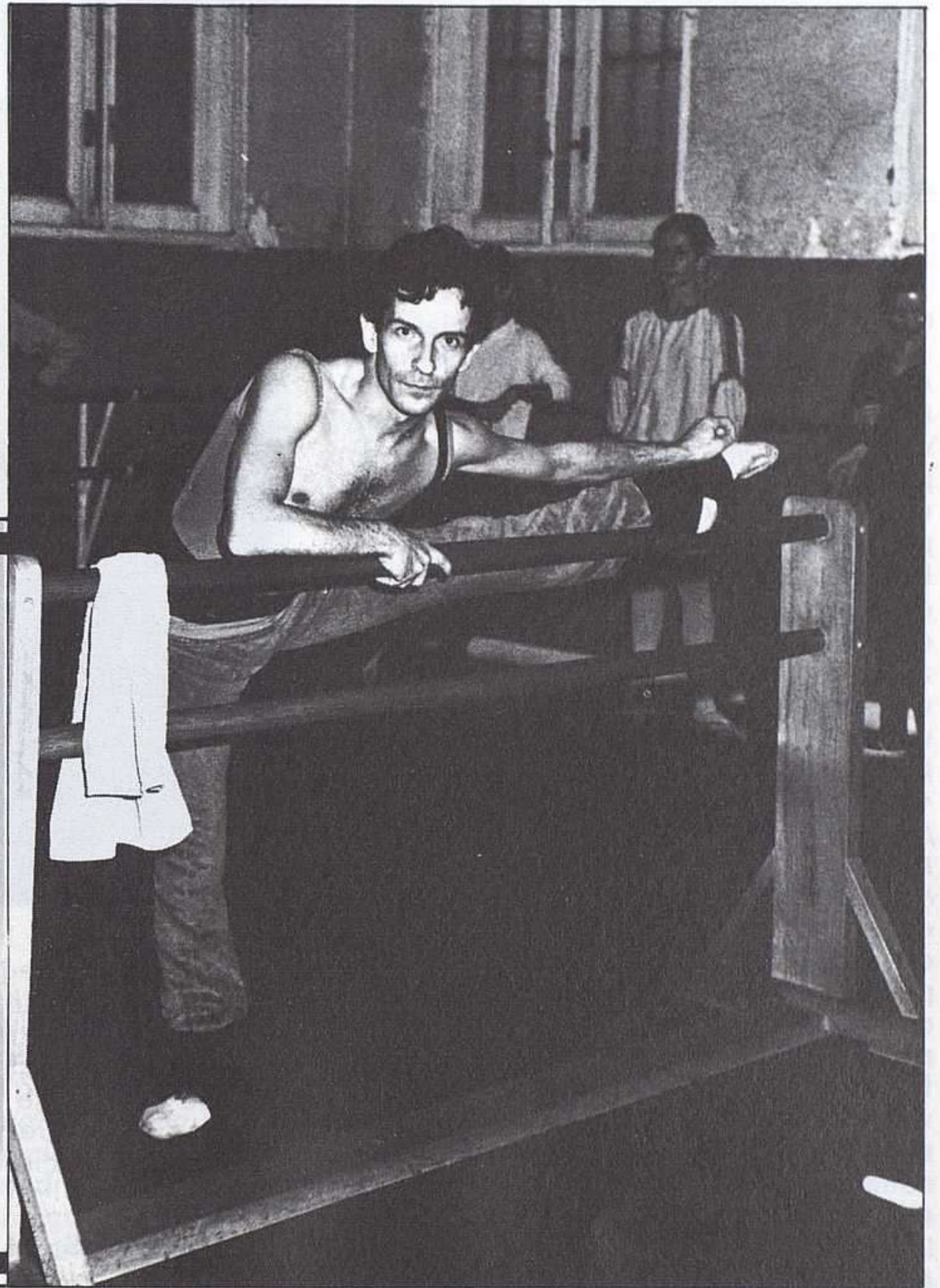
**CONCIERTOS PARA VIOLIN Y ORQUESTA (VIVALDI)**  
Violín, YEHUDI MENUHIN  
Orquesta Polaca de Cámara  
Dir. JERZY MAKSYMIAK  
067 1434421 T



**CONCIERTOS PARA TROMPETA DE  
STOLZEL, VIVALDI, TELEMANN**  
Trompeta, MAURICE ANDRE  
Academia St. Martin-in-the-Fields  
Dir. NEVILLE MARRINER  
067 - 1435301 T

# VICTOR ULLATE

«RESPIRACION  
CONSCIENCIA,  
ESFUERZO,  
SIMPLICIDAD»



Por Andrés Fernández Rubio

Víctor Ullate me recibe en su centro de danza recientemente abierto. Es a última hora y parece cansado, con cansancio productivo tras horas de ejercicio. Me lleva a su despacho y las paredes del pasillo están cubiertas con fotos de actuaciones memorables. Dentro ya del cuarto oiremos durante toda la entrevista el sonido de un piano, de la música, voces y carreras al final de las clases. Víctor Ullate se ha hundido en el sofá, fuma, habla pausadamente y sus rasgos nunca son diabólicos, como los de Béjart, sino emotivos y calmados. Sólo al defenderse de ataques absurdos (en una revista le acusaron de haberse llevado unas cintas de vídeo al ser cesado en el Ballet Nacional) aparece la cólera, una vena se le hincha en la sien y algo irracional —mezcla de indefensión y de bruma— salta en sus ojos. Víctor Ullate, de todas formas, ha aprendido muy bien la lección de Nietzsche y de Béjart —«¿No tiene el bailarín su oído en los dedos de los pies?»—, se aplanan en el sofá, las manos rústicas se mueven con docili-

dad, cuando sube una pierna sobre la otra parece que va disparada aunque con extrema precisión la detiene en el instante justo, y cuenta su vida ribeteando la historia con toques de un misterio entrañable. Tiene Víctor Ullate leve dominio en abstracto de la danza pero dicha carencia se subsana con amplitud por la emotiva fortaleza que irradia. Alguien muy clarividente le definió hace años con la palabra CELTIBERICO.

**ANDRÉS FERNÁNDEZ RUBIO.**— Podría empezar contándome sus orígenes: dónde nació, en qué ambiente, cómo fueron sus primeros años; si existió en ellos algún detalle premonitorio de su actividad futura.

**VÍCTOR ULLATE.**— Yo soy de Zaragoza. No recuerdo a qué edad me entró la afición a bailar. Yo creo que lo importante para mí era la música. En cuanto oía música me ponía a hacer movimientos. Recuerdo que teníamos una radio. El hecho es que fue todo por una tía mía que nos visitaba una vez a la semana y me veía bailar. Le dijo a mi padre: «a este niño tienes que llevarlo a una academia de baile». Mi padre se resistía a ello pero al final decidió que aprendiera la jota y el profesor estaba encantado conmigo. Aunque lo que a mí me gustaba era el baile español. Iba con mis padres a ver

todas las compañías que pasaban por Zaragoza. Tuve la oportunidad de ver a Antonio, que me fascinó. Yo aspiraba a ser como él. Mientras se decidía si iba a hacer una película con Benito Perojo aconsejaron a mis padres que me enviaran a la academia de danza clásica de María de Avila. Y es así como empecé yo. Después, en una gira de Antonio me vio bailar, se encaprichó conmigo y me contrató para su compañía. Estuve con él tres temporadas.

**A.F.R.**— Háblenos de sus años de aprendizaje y de lo que significa la disciplina en danza.

**V.U.**— La disciplina significa todo; sin ella no llegas a ningún sitio. Puedes nacer pero no haces nada sin autodisciplina. Que conste que no es una cosa obligada sino que sale de dentro al hacer algo que te gusta. De mis años de academia digamos que María de Avila me dio una buena base de principio. Luego, en las temporadas que estuve con Antonio, logré una experiencia escénica. Pero quien terminó de hacerme fue Maurice Béjart. Béjart, hijo de un filósofo, es muy enriquecedor, culto, ha escogido temas sobre Baudelaire, Molière, Kafka y otros. Aparte de una riqueza en el mundo artístico me la dio también en otros aspectos.

«La disciplina significa todo; sin ella no llegas a ningún sitio».



«Béjart crea una sensación de tranquilidad e incertidumbre al mismo tiempo».

**A.F.R.— ¿Cómo fue su primer encuentro con él?**

V.U.— Fue casual. Yo trabajaba con Antonio. Era domingo y alguien me dijo tras el ensayo que habían contratado varios bailarines españoles para la compañía de Béjart. Eso me extrañó porque no había bailarines. Imagínate mi desquite que no me había enterado de que Béjart estaba en Madrid. Era el último día, yo no tenía ni noción de la hora, cogí el metro y me fui al teatro de la Zarzuela. Entré por la parte de atrás y vi a un señor con barba cuya fisonomía me era familiar. Era él. Le pregunté que si podía recibir sus clases y entonces dijo: «¿pero tú sabes la hora que es?, faltan pocos minutos para comenzar el espectáculo, la gente está ya maquillada, mira». Y se echó a reír. Yo le dije que tenía esperanzas de que me viese bailar, aunque sólo fuese una pirueta, un salto, para saber mis condiciones. El repuso que era demasiado tarde pero debió ver mi cara de desesperación porque rectificó: «anda, si tengo tiempo, subiré a verte». Corrí al estudio de baile del teatro, me cambié, subió Béjart, me vio bailar y se quedó impresionado. Dijo: «no te canses». Bajamos al escenario y delante de la compañía, faltaban diez minutos para que se abriese el telón, estuve bailando, me ovacionaron y Béjart dijo: «dentro de quince días te envío un contrato». Y así fue. Al enterarse Antonio fue un escándalo, incluso me dejó a deber tres espectáculos que hicimos en el norte. Envió un telegrama a Béjart diciendo que le demandaría por estar yo sujeto a contrato. Esto era falso, mi contrato ya había terminado.

## Béjart oficiando

**A.F.R.— Cuando entró en el Ballet del siglo XX, ¿cómo se integró? ¿Puede contar algo acerca de los ensayos con Béjart y su compañía?**

V.U.— Cuando yo entré me pareció imposible llegar a conseguir esa libertad de movimiento a la que no estaba acostumbrado. Yo aprendí unas posiciones en danza y de ellas no me liberaba, no lograba exteriorizarme. La libertad de movimiento es lo que Béjart me dio, entre otras cosas. El asistir a un ensayo suyo es como asistir a un espectáculo. Primeramente porque cuando entras en una sala hay como unas radiaciones especiales que él te produce. Es como estar dentro de una basílica, porque no te da por reír ni por cantar y si te da por cantar lo haces de alegría. Eso te produce Béjart, una sensación al mismo tiempo de tranquilidad y de incertidumbre mezclada con el interés hacia él, porque

es alguien muy seguro de lo que quiere, cuando te dice algo va directo. Y en baile igual. Si marca un movimiento sabes que desde el principio hasta el final va a ser ese mismo. Le saca el jugo al movimiento. Es lo que yo intenté transmitir en el Ballet Nacional.

## Accidentes

**A.F.R.— Usted tuvo algunos accidentes, uno de ellos muy grave. ¿Qué piensa un bailarín ante la imposibilidad de actuar?**

V.U.— A los veintiún años, en el mejor momento de mi carrera, tuve el accidente más grave en Cuba. Días antes, Béjart me había puesto de ejemplo ante la compañía. En recompensa por mis progresos dijo que iba a montar conmigo un ballet —luego supe que era **El pájaro de fuego**—. No pudo ser por lo que ocurrió. Recuerdo que por aquel entonces le escribí a mi ahora ex-mujer contándole mi felicidad, tanta que me parecía extraña y presentía que algo iba a venirme, algo malo. Y efectivamente así fue. Fuimos a Cuba, la noche anterior había tenido un éxito enorme y Cuba hablaba de mí. Cuando me lastimé Béjart se puso furioso. En el último ejercicio de una clase me partí la rodilla. Estuve más de veinte minutos en el suelo sin que me pudieran tocar. Fueron años muy difíciles, tres años de desesperación porque iba de un sitio para otro. Los médicos de Bruselas me dejaban por un caso imposible. Yo insistía en querer bailar. Conocí a un cirujano que me dio una posibilidad entre cien. Me operó y a los siete meses estaba otra vez sobre los escenarios. Béjart, una vez más, me ayudó mucho. Mi reeducación física fue bestial. Yo quería bailar y no podía permitir que el destino me obligase a actuar contra mis

deseos. Si dejaba de bailar tendría que ser por decisión propia. He tenido más accidentes, como la rotura del tendón de Aquiles. No son casos frecuentes. Como a cualquier otro deportista, no quiero dar a entender que el bailarín se accidente todos los días. Hay quien tiene más suerte y menos suerte. Pero mire, todas estas cosas me han servido para después aportar a mi baile ese sentimiento de alegría o de desesperación y, sobre todo, me han hecho ser feliz, a la hora de salir a un escenario, porque el hecho de haber tenido tan grandes deseos de bailar cuando no podía me han permitido realizarme hasta el límite luego, en escena. Al final creo que he tenido suerte: suerte por mi voluntad, por mi trabajo; me la he ganado a pulso. Lo importante es que he sabido lo que es felicidad. Estoy satisfecho de mi labor en los escenarios y también de lo que hice con el Ballet Nacional. Si no lo hice mejor es porque no supe hacerlo, yo di todo lo que sabía.

## Pedagogía y estilo de danza

**A.F.R.— Béjart escribe en su libro El otro canto de la danza: «La música es lenguaje. No percibo los sonidos con los oídos pero siento que penetran la punta de mis dedos». Esta línea corporal parece ser que le interesa a usted.**

V.U.— Sí, yo encuentro fabuloso el poder dominar todos los miembros y, sobre todo, traspasar la música a través de tu cuerpo y de tus dedos. Precisamente hoy les decía algo a mis alumnos: «Es que tenéis que sentir la música a través de los brazos para terminar en las yemas de los dedos». Las extremidades son muy importantes.

**A.F.R.— ¿Cómo se llega a ese descubrimiento del cuerpo?**

V.U.— Con trabajo, con disciplina, con esfuerzo, con amor al trabajo.

**A.F.R.— ¿Asume, con Béjart, que el siglo XX es el que se ha decidido a mostrar el cuerpo?**

V.U.— Le voy a hablar de Béjart. Como le he dicho es hombre de muchísimo talento, pero él no estaba muy dotado para bailar. Tenía un físico muy extraño, unos brazos especiales. No tenía condiciones como bailarín clásico. Sin embargo, empezó a investigar cómo quedarían bien sus brazos, que no son bonitos. Entonces digamos que inventó ese estilo que tiene tan específico. El, lo que adaptó primero fue su cuerpo, él mismo.

**A.F.R.— Ha abierto un centro de danza en Madrid. ¿Qué pretende?**

V.U.— Pretendo ser feliz y hacer feliz a la gente que viene. Transmitir el entusiasmo. Y luego poder enseñar, proporcionar una base, modelaje, realizar a un



«Después de mi accidente quería bailar y no podía permitir que el destino fuera contra mis deseos».



«He sido muy admirado y la enemistad ha venido de gente de la profesión y en mi país, por celos».

bailarán que tenga condiciones para que salga de este centro completamente acabado. Pretendo que la gente ame la danza.

**A.F.R.— ¿Quiere que su centro tenga un régimen abierto?**

V.U.— Sí, de momento sólo se imparten clases de danza, pero pienso también impartir clases de música, de arte dramático, conferencias sobre la danza, la música y la literatura.

**A.F.R.— ¿También quiere incluir becas para la escuela béjartiana de Mudra?**

V.U.— He invertido mucho dinero aquí, el que no tenía. En el momento en que termine con los gastos pienso dar unas becas, que se llamarán «Maurice Béjart». Espero que venga él mismo a repartir becas entre la gente que esté muy dotada y que no tenga posibilidades de pagar unos estudios.

**A.F.R.— Usted, que ha sido jurado para el ingreso en dicho centro, ¿qué diferencias ve entre estos aspirantes y los de la época en que usted empezaba?**

V.U.— La danza evoluciona, lógicamente. Creo que ahora hay más libertad de movimiento, se exige más técnica, una línea, un estilo. Pero creo que el sentimiento es el mismo el que había hace años que el que pueda haber ahora. Lo que sí me parece es que la gente de hoy lo tiene todo más fácil. Antes, en mi época, yo recuerdo que les decía a mis padres: «Cuando yo sea bailarín, os compraré un televisor». Porque cuando yo era pequeño empezaban a salir. Recuerdo también que en las compañías que pasaban por Zaragoza yo veía a los bailarines como a dioses. Creo que ahora la gente les trata con más normalidad, ya no hay esos mitos, lo cual me parece bien.

**A.F.R.— Ha juzgado además a alumnos españoles. De esa y otras experiencias, ¿puede extraer alguna deducción referente al panorama de la danza en España?**

V.U.— Mire, el español tiene muchas condiciones. Somos una raza especial en todos los aspectos. Especial porque somos geniales y muy individualistas. El defecto es que creemos que lo sabemos todo, tenemos espontaneidad pero somos muy indisciplinados, aunque con disciplina somos más disciplinados que nadie. Es una cuestión de educación y de costumbre. Yo veo aquí, en España, gente más dotada que en ningún otro sitio del mundo. Creo que es un país que reúne las mismas condiciones de Rusia —a mí el bailarín ruso me gusta por su carácter, por su temperamento—. Y creo que el español es igual. Lo que pasa es que en Rusia hay una disciplina que aquí

no hay, y no porque no se sepa tenerla sino porque no ha habido tradición.

**A.F.R.— Afirma usted que la base de todo es siempre el ballet clásico: «Es fundamental saber colocarse bien y eso te lo enseña el ballet clásico».**

V.U.— Sí, es la madre, como en la lengua es la gramática, igual. A la gente que viene aquí se le aconseja que empiece por ahí.

## Formar compañía

**A.F.R.— ¿Piensa formar compañía?**

V.U.— Eso nunca se sabe, el tener una compañía ocasiona muchísimos gastos. Si entidades privadas o públicas me financiasen probablemente aceptaría.

**A.F.R.— ¿Se ha planteado la preparación de un ballet sobre alguna gran obra musical?**

V.U.— En el momento que oigo música siempre se me ocurren cosas. Yo oigo música y me voy a parar a la danza, la veo como un ballet. Soy de la opinión de que cualquier tipo de música puede saltarse al ballet en el momento que te guste. Lo importante es que un coreógrafo sienta esa música y vea algo en ella.

**A.F.R.— ¿Piensa que en una obra la comprensión sobre el material musical mismo precede a toda búsqueda coreográfica?**

V.U.— Depende del coreógrafo, de si lleva un esquema específico, de la época en que esa música se ha hecho. Por ejemplo si quiere hacer algo autobiográfico puede adaptarlo a cualquier música, siempre y cuando sienta algo, o bien algo sobre el compositor o su vida o sobre la vida de un autor. Mire, por ejemplo Béjart hizo la vida de Moliere con música de Nino Rota.

**A.F.R.— ¿Cuáles fueron para usted, en música, los mayores descubrimientos mientras bailaba?**

V.U.— Mozart me gusta mucho. También Chopin. De todas formas le diré que siempre que he bailado algo sobre una música, he sentido. Incluso con Xenakis. Aunque algunos clásicos me dan más sentimiento. Mozart... Mozart.

**A.F.R.— A finales de nuestro siglo ¿cuál puede ser la ruptura que traiga la danza? ¿Cuál su preocupación?**

V.U.— Todo va relacionado con esa libertad de mente actual. Bailando se refleja mucho el carácter de la persona. La ruptura es en este caso la libertad y la persona la preocupación.

## Futuro y pasado

**A.F.R.— Por último, su futuro inmediato, ¿se basa exclusivamente en este centro?**

V.U.— Sí. Creo que lo que había que hacer es lo que yo he hecho, un centro de donde surjan bailarines. Creo que muy pronto va a haber gente.

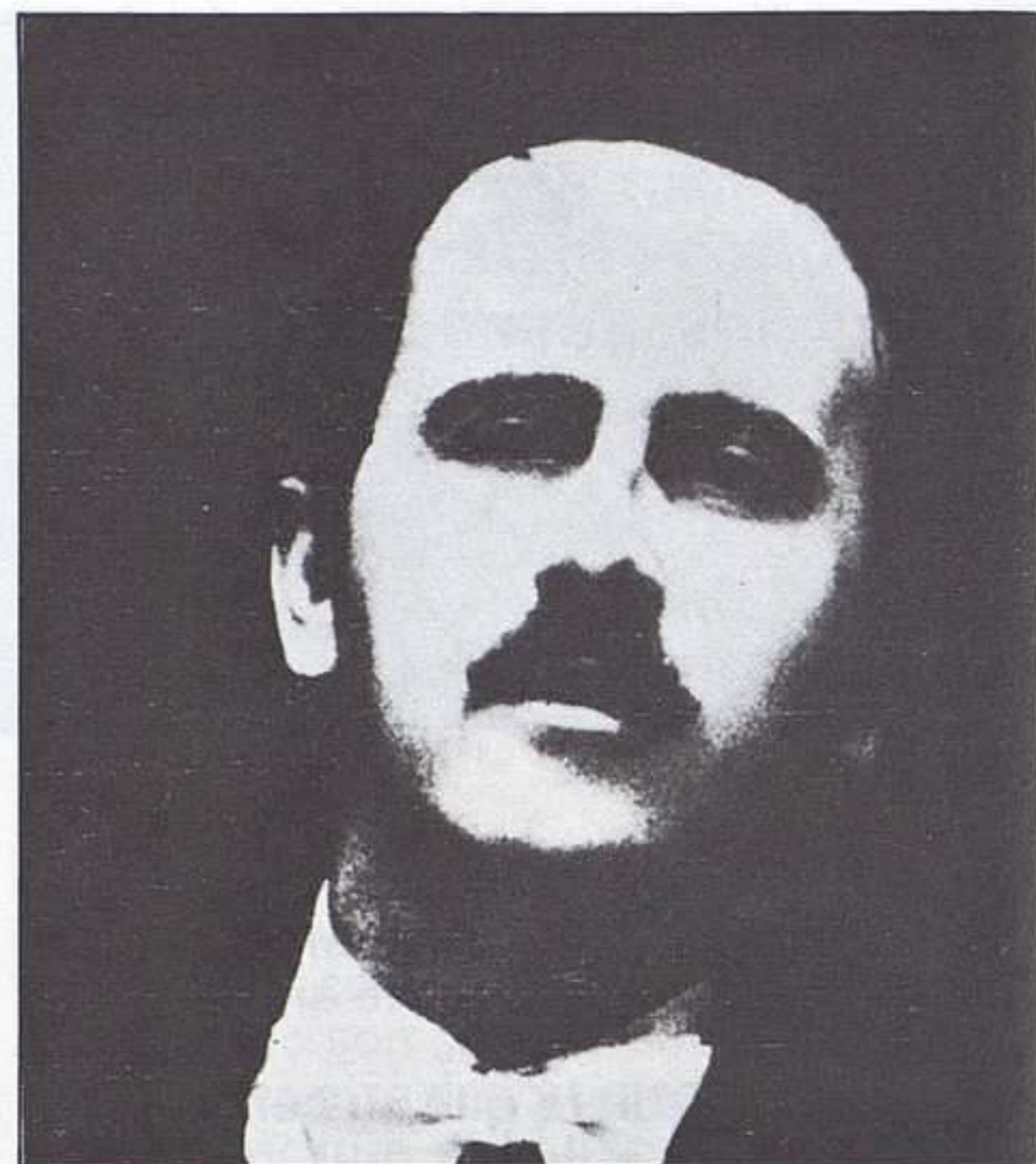
**A.F.R.— Usted, que fue primera figura, señalado como tal por muchos grandes, por ejemplo Nureiev, ¿qué clase de nostalgia siente?**

V.U.— Ninguna. Yo creo que veo muy bien la realidad y opino que el artista debe saber retirarse a tiempo. Hay que dejar paso a las nuevas generaciones. Tal vez haya sido un poco prematura mi decisión pero pienso que llegar a lo que llegué supuso para mí mucho esfuerzo, que lógicamente produjo un desgaste. Luego está mi paso por el Ballet Nacional, donde me acostumbré a dirigir. Ahora necesito crear. Y pienso que la mejor forma de crear es haciendo bailarines. Seguramente terminaré teniendo compañía, porque me interesa mucho la creación. No me gusta vivir por vivir; me interesa hacer y dejar algo. Si no, para mí la vida no tiene ningún sentido, no quiero perder el tiempo.

**A.F.R.— Es tópico señalar el sacrificio necesario para llegar en su profesión. ¿Qué le queda a usted?**

V.U.— Me queda esperar que de este centro salgan bailarines. Tengo fe en la gente que viene porque quieren estar al lado de Víctor Ullate y cuento con sus simpatías. De la etapa en el Ballet Nacional me queda la sensación de ser envidiado y de tener enemigos sin buscarlos. cosa que no me había ocurrido nunca. Yo he sido muy admirado y le diré que la enemistad no ha venido del público ni de la prensa, sino de gente de la profesión, en mi país, por celos, ¿sabe?

# Homenaje a López Cobos en su ciudad natal



sima, formidable y hasta emocionante; tuvo justa expresión, energía y amplia sonoridad. En suma, una gran versión de esta bella y famosa obra. El colofón oficial a la jornada fue un banquete en el Hotel Juan II, en presencia de autoridades como el Presidente de la Junta Autónoma de Castilla-León, Madrid-López, gobernadores de Zamora y León, Obispo de la Diócesis, Presidente de la Diputación, Cid Fontán y otras representaciones. Ofreció el homenaje el alcalde de Toro, Ignacio Ortiz de Latiero y Bustos, interviniendo también los otros dos «Hijos Predilectos» de la ciudad y el señor Madrid-López. Cerró las intervenciones el homenajeado, que dijo: *«Todo lo que quiero decir lo he desarrollado en el concierto, pues no soy orador»*. Terminó el acto con el canto de todos los presentes de la tonada popular toresana **El Tío Babu**. Una gran jornada, este justo homenaje de su ciudad natal a López Cobos.

Por Alberto Gato Gómez  
«El Trovador»

La ciudad castellana de Toro (Zamora) ha ofrecido un homenaje multitudinario y popular a Jesús López Cobos, director de orquesta excepcional y personalidad fuera de serie. Para ello trabajó una comisión entusiasta durante meses para perfilar una programación que quedó establecida en cuatro actos musicales y dos de carácter popular.

El día 2 de junio hubo un concierto de la Coral zamorana «Alonso de Texeda»; dirigida por Emilio Antón y que se celebró en la Iglesia mudéjar de San Sebastián, ante muy escasa asistencia de público. Ofrecieron obras de Tomás Luis de Victoria, García Salazar, Flecha, Montes, Juan del Enzina, Brahms, Antón y Haedo. Fue un buen concierto en el que se destacaron tres obras: **In Manus Tuas**, de García Salazar; **Canción de Cuna**, de Brahms y la popular toresana **El tío Babu**, de Haedo, esta última como final apoteósico.

La Banda de Música de Toro actuó el día 8, dirigida por Jesús de la Sota, con un bello programa con obras de Artola, Guerrero, Marqués, Serrano, Sorozabal y Teixido. A destacar, la selección de **El huésped del sevillano**, de Jacinto Guerrero, de la que hicieron una gran versión.

Al día siguiente, en la Colegiata repleta de toresanos se le hizo entrega del título de «Hijo Predilecto» de la ciudad de Toro al maestro López Cobos, además de otros presentes, como un busto suyo esculpido por el artista Germán Díez Costa. A continuación y con la colaboración del Grupo de Danzas «Doña Urraca» de Zamora y la Banda de Música, y en presencia de autoridades provinciales y locales y del pueblo de Toro se efectuó una procesión cívica hasta la casa natal de López Cobos, donde se descubrió una placa con la fecha del nacimiento del músico. En la Colegiata se celebró después un concierto de la Orquesta Sinfónica de Valladolid, bajo la batuta de Luis Remartinez. Dada la premura de tiempo sólo se ejecutaron dos de las obras programadas: el **Idilio de Sigfrido**, de Wagner, tuvo una sutil versión llena de musicalidad y la **Sinfonía núm. 41 en Do mayor «Júpiter»**, de Mozart estuvo realizada con gran expresión y belleza. Fue un gran preámbulo para el acto principal de homenaje, con un director de sensibilidad como Luis Remartinez, en plenitud de facultades. La Orquesta tiene buen ajuste y notables interpretaciones, por lo que la auguramos un futuro prometedor.

El domingo día 10 fue el homenaje propiamente dicho, con un concierto que el maestro ofreció a su ciudad en la Iglesia Colegiata de Santa María. En el estrado, la Orquesta y Coro Nacionales al completo, y el podio, ocupado por el músico toresano. La obra interpretado fue la **Sinfonía núm. 9** de Beethoven, actuando como solistas María Orán (soprano), Isabel Rivas (mezzosoprano), Wener Hollvet (tenor) y Willard Whitt (bajo). La ejecución fue brillantí-

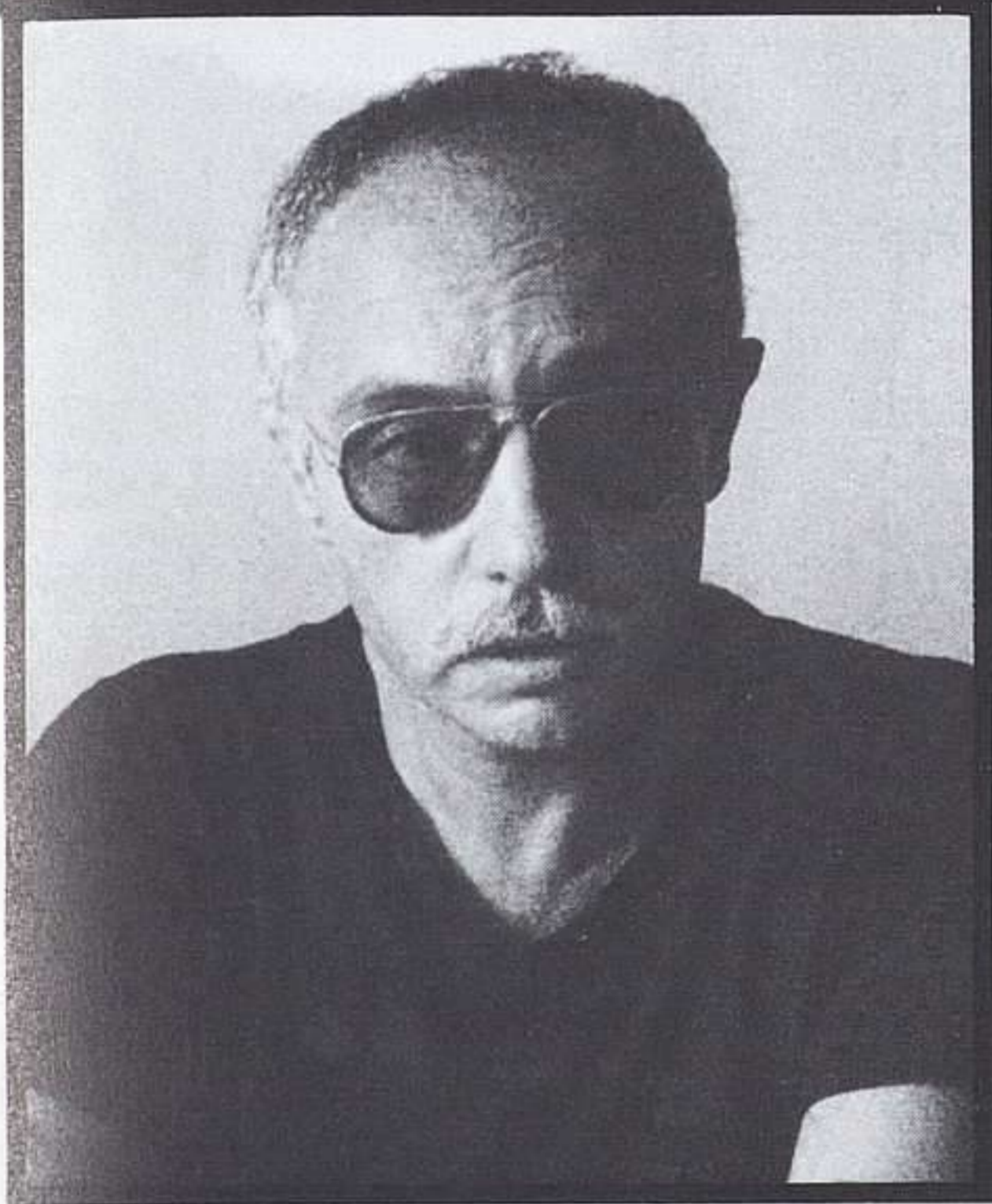


# Encuesta Anton Webern

**RITMO ha querido completar la serie de artículos dedicados en nuestro número anterior a Anton Webern y a su época conociendo la opinión que sobre el músico tienen algunos compositores españoles actuales.**

**La pregunta ha sido: «Cómo valora la influencia de Webern en general y en su propia obra?». Con las respuestas que leerán a continuación podemos conocer parte de la incidencia que Anton Webern ha tenido en la creación musical española.**

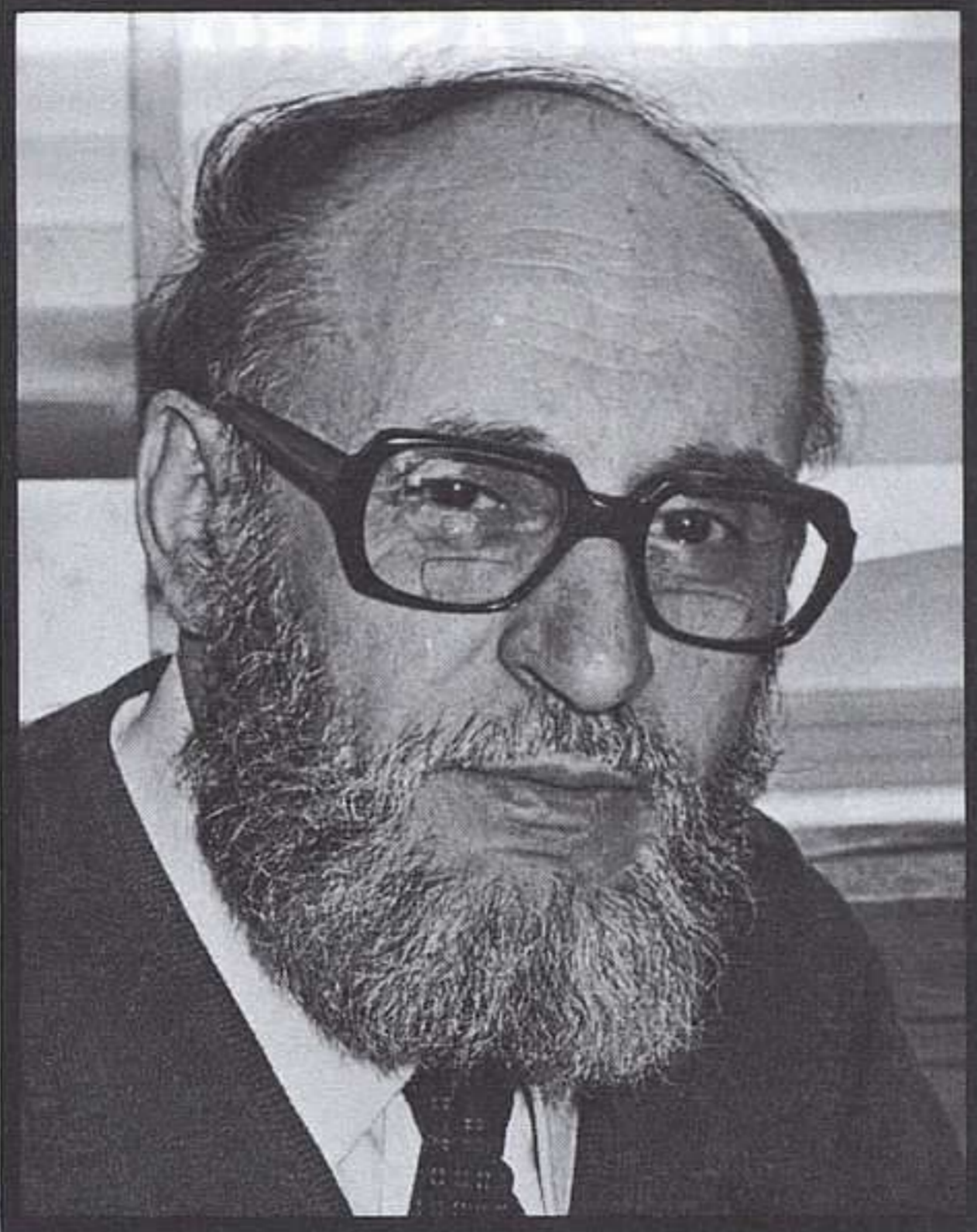
## JOSEP SOLER



Desgraciadamente, la influencia de Webern en la música contemporánea en general —y en España en particular— se ha limitado, casi, al aspecto más externo y más superficial de su escritura: a la imitación de lo que se ha dado en llamar PUNTILLISMO. Pero aquello que era y es más profundo en la obra de este «*tallador de diamantes*» tal como gustaba llamarle Stravinsky ha quedado muy olvidado: la exigencia ética del compositor frente al acto creador y frente a la creciente comercialización de un mundo musical cada día más y más hostil a la creación pura. Hoy y en estos momentos detecto en algún escaso compositor que aquello que Webern tan lúcida y tan firmemente manifestó en sus escritos y en su obra, una ética de lo estético, está aún presente y se aprecia en su justo valor: sin ello, la obra de arte no puede hallar el soporte que la justifique y le dé sentido; entre estos escasísimos compositores jóvenes es donde encuentro lo mejor y lo más noble de la herencia de Webern y donde su influencia es más hermosa y positiva.

En mi caso particular quisiera creer que algo de estas ideas se han reflejado en mis músicas y en todo lo que de ellas se pueda derivar: de los escritos de Webern —de una gran altura intelectual y artística— y de sus músicas de las que no es preciso alabar su extrema calidad he intentado sintetizar y, en su caso, transmitir, todo lo que en ellas hay de sustancial para el presente y para el futuro. ¡Ojala lo hayamos conseguido!

## MIGUEL ALONSO



Considero que la lección más trascendental que nos imparte Webern, con su actitud, con su vida y con su obra es la de una extrema coherencia. Es precisamente, según sus propias palabras, «*esta profunda coherencia la que me permite crear con libertad plena, con fantasía libre y sin ataduras... Para decirlo con una paradoja: Sólo ahora, con este vínculo (se refiere a la serie) se ha hecho posible la libertad más completa*».

De lúcida coherencia es el proceso evolutivo de éste, para algunos, «*iconoclasta*», que no se ruboriza al afirmar que en la obra de J.S.Bach se encuentra todo: «*El perfeccionamiento de las formas cíclicas, la conquista del campo sonoro, la inmensa fantasía polifónica, la síntesis perfecta de los procesos verticales y horizontales*». Para A. Webern es altamente significativo que la última obra bachiana, «*El Arte de la Fuga, es una creación que nos conduce a las esferas de lo ideal más absoluto, una abstracción y al mismo tiempo la más alta realidad; en ella, si bien es cierto que aún existe la tonalidad, encontramos aspectos que anticipan lo más importante de la música dodecafónica, es decir, la substitución de la tonalidad*». A su admiración por Bach se añade el profundo conocimiento que tiene de los primitivos flamencos; los elogios que dedica a Beethoven, sobre todo al último movimiento de la **Novena Sinfonía** («*todo él descansa en ocho compases*»), a Brahms y, en particular, a Mahler, cuya presencia e influencia en la obra de Webern adquiere valores de símbolo.

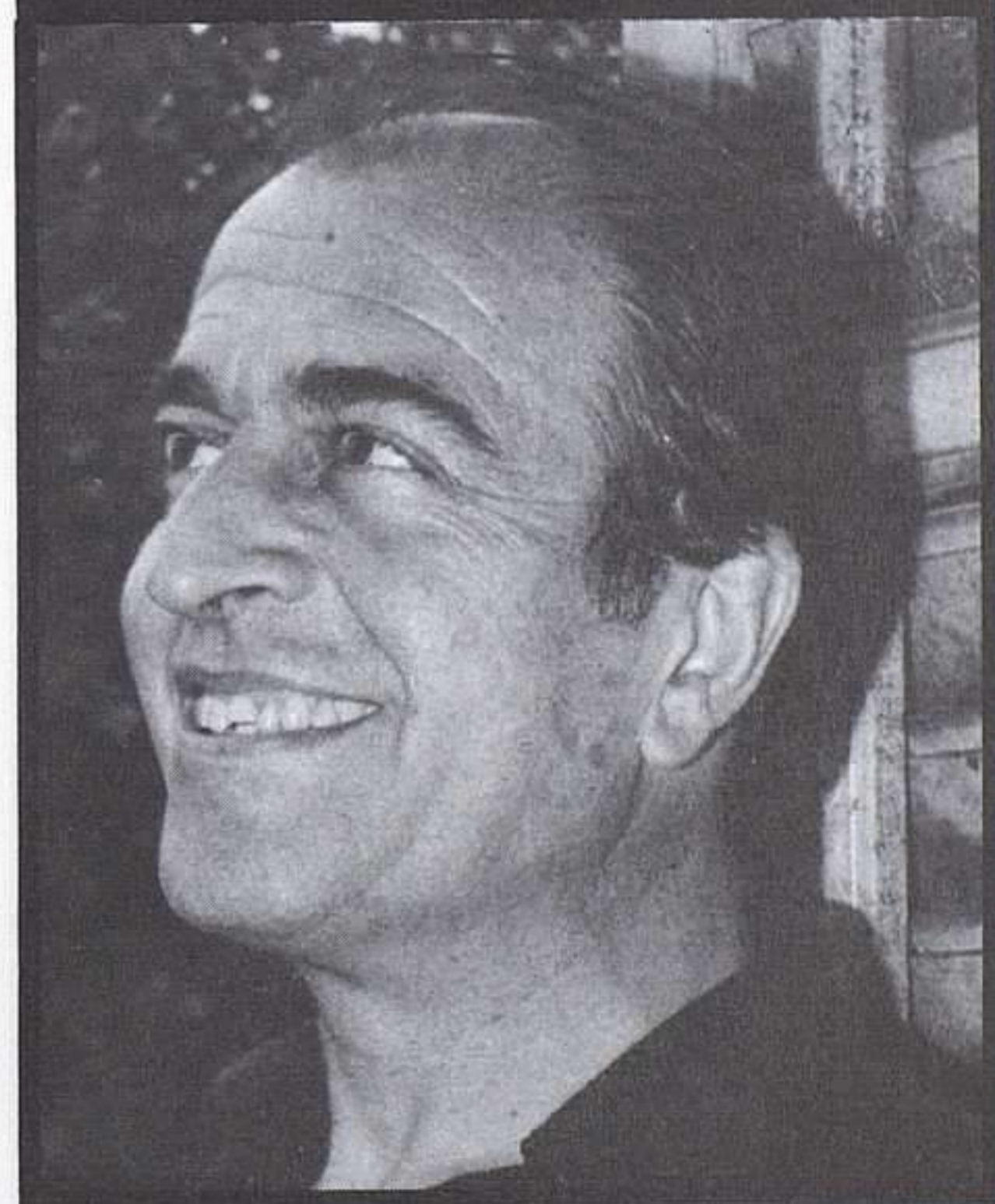
Creo que, en algunos casos, se ha tergiversado la verdadera lección de A. Webern en la música de nuestro tiempo, ya que muchos, según expresión de L.Rognoni, han «*radicalizado*» formalísticamente las indicaciones que se derivan de su técnica. Olvidan que, si bien es verdad que apura hasta las últimas consecuencias dialécticas los procedimientos de Schoenberg, en una dirección ante cuyo dintel se había parado titubeante el propio Schoenberg, este avance lo realiza como un hallazgo de la tradición musical occidental en sus

fuentes más puras, en sus fundamentos precategóricos.

Personalmente él es consciente del peligro que encierra social y económicamente esta fidelidad a los principios de la «Nueva Música». En una conferencia pronunciada en marzo de 1937 afirmaba: «*Todo lo que sucede en el grupo de Schoenberg, Berg y mio —y también de Krenek— hoy se llama «Kulturbolschewismus»... Yo no sé qué entiende Hitler por «Nueva Música», pero si sé que para esta gente aquello que nosotros indicamos con este nombre es un delito*». Y esta persuadido que «*el momento en que los que escriban tales cosas serán encarcelados no está lejano; como mínimo son apartados y sacrificados económicamente*».

Pero esto para A.Webern no solo no fue impedimento, sino que se convirtió en acicate para seguir con COHERENCIA su propio camino de hombre y de artista.

## RAMON BARCE



La sobrevaloración de Webern en las décadas del cincuenta y del sesenta se debió, en gran parte, a una fuerte corriente antirretórica de la que se hizo cabeza, póstumamente, al compositor vienés. Esta corriente, como suele ocurrir, no iba en absoluto CONTRA LA RETÓRICA, sino sólo contra un tipo de retórica; y, como suele ocurrir también, creó de inmediato una nueva retórica, a menudo más grandilocuente e insoponible, petulante y descriptivista (véase Messiaen y Stockhausen) que la retórica post-romántica y expresionista que se trataba de rechazar.

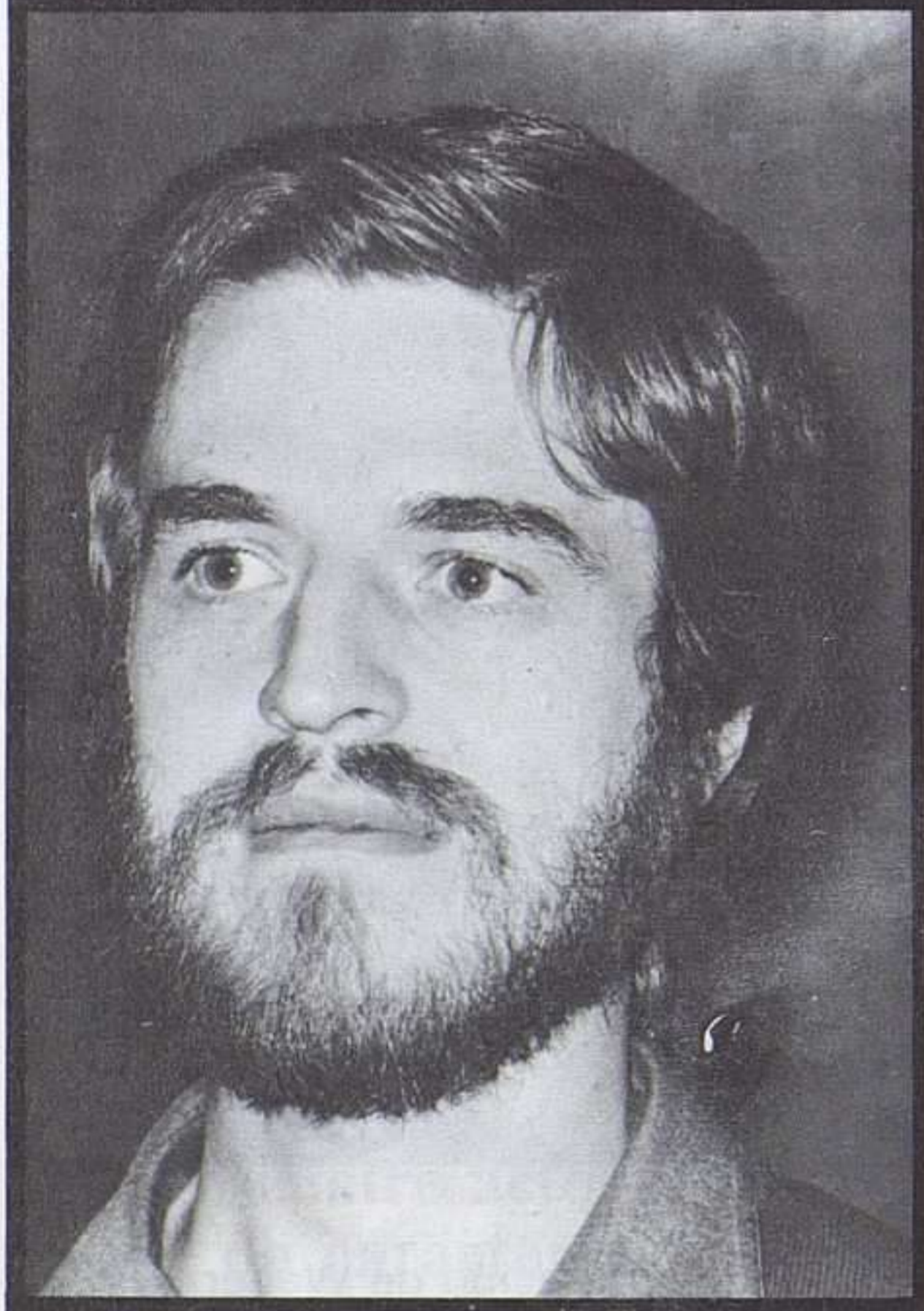
En todo caso, Webern era absolutamente ajeno a estos manejos más o menos publicitarios e irreflexivos. Hacía años que reposaba en Mittersill, abatido por las balas norteamericanas. Su influencia real, en todo caso, no ha sido muy grande; y en la mayoría de los casos tampoco muy fructífera (véanse, por ejemplo, las últimas y poco significativas obras de Stravinsky, o las aburridas imitaciones de Pousseur y Boulez). Sin embargo, sí que podrían haberse aprendido cosas de Webern —y no precisa-

# Encuesta Anton Webern

mente la manierista idea de compensar en un sentido atonal todos los movimientos interválicos. Así, la concentración de los núcleos melódicos; o la sorprendente aproximación del sonido y del silencio; o algunas sutiles novedades tímbricas, además de la caracterización de breves ataques de color como elementos estructurales; o, sobre todo, la construcción de texturas absolutamente transparentes.

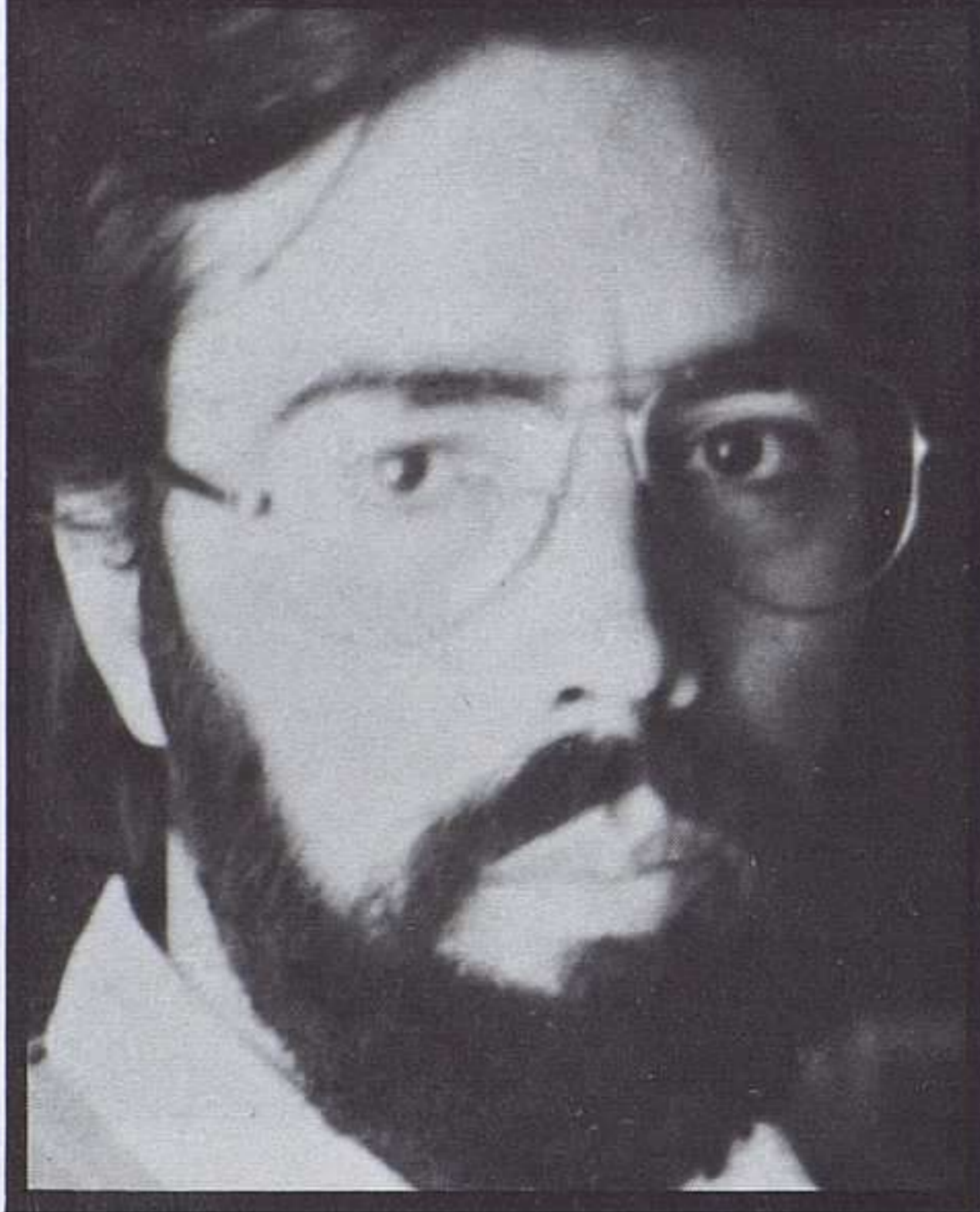
La música de Webern no me interesó especialmente. Difícilmente, pues, podría hablar de influencias conscientes. Excepto, creo, en un caso aislado. En mi **Preludio en nivel Fa IV** para piano (1983) hay sin duda algo weberniano. Al contraer en núcleos muy apretados los elementos temáticos de los tres **Preludios** anteriores, me resultó un tipo de textura que puede recordar a Webern.

## JOSE MANUEL BEREJA



Cuando pienso en Webern no me acuerdo de los doce sonidos, no le relaciono con un universo cerrado cuyas leyes físicas habría llevado, según muchos, a sus últimas consecuencias, penúltimas diría yo. Participo de su fe en la inmensa capacidad de la materia sonora para transformarse infinitamente y hacerse eco de los impulsos más íntimos del creador, en lo que recuerda a los primeros renacentistas, a Bach... Como compositor, admiro su empeño por introducir un nuevo orden sintáctico en el lenguaje musical de su tiempo, único medio de que las conquistas sonoras de todo tipo no se queden en un mero invento acústico. En ese sentido, su arte entronca con gran parte de mis actuales preocupaciones creativas, nada importa que éstas ignoren el serialismo como método vivo. Por último, reconozco en Webern, con su obra serena, concentrada y fuertemente efectiva, al último revolucionario, consecuente y trascendente, de la historia de la música.

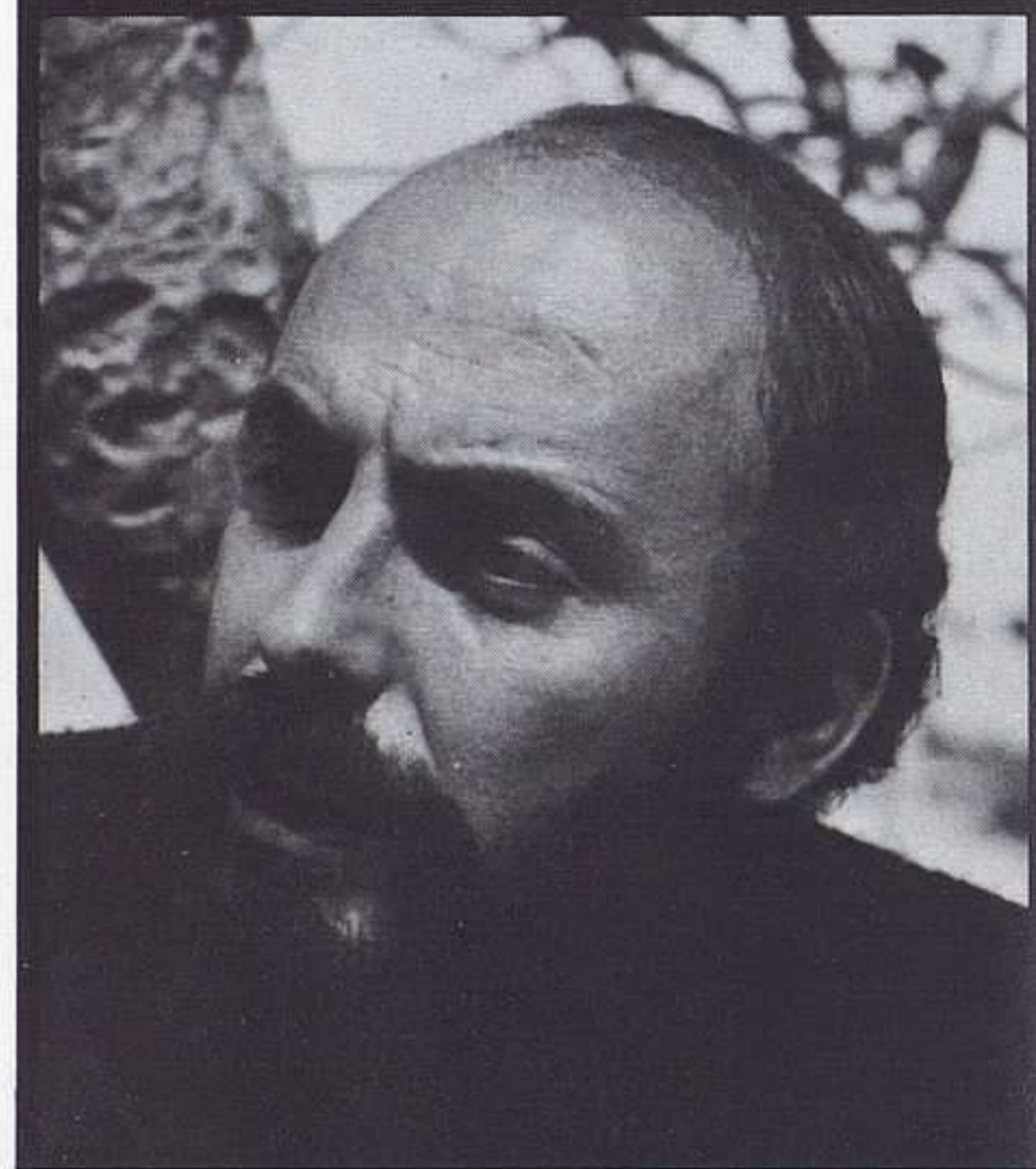
## CARLOS CRUZ DE CASTRO



Por la falta de información que desgraciadamente sufrió España a causa de la Guerra Civil, sólo fue hacia finales de la década de los cincuenta cuando tuve oportunidad de conocer la existencia de Schoenberg, Berg y Webern como integrantes de la llamada «Escuela de Viena». Fue por entonces cuando —por medio de conciertos de cámara y conferencias de los compositores pertenecientes a la «Generación del 51»— percibí, con gran impacto, una estética musical cuya concepción era totalmente diferente a la que conocía como habitual en el medio de difusión madrileño. Era la época, todavía, en la que la Orquesta Nacional daba los conciertos en los cines Palacio de la Música y Monumental Cinema y en la que podía presenciarse la repulsa y el pateo correspondiente a una obra como **Dos retratos** de Bartók. Ante tal panorama, la rebeldía era poco menos que evidente en un grupo de jóvenes inconformistas con los de SIEMPRE; la protesta ante este convencional, anquiloso y reaccionario público de conciertos, hizo, en parte, inclinarme a favor y en defensa de una estética que, como la de la «Escuela de Viena», intuía interesante desde el entonces estudiante de música. Si al principio el serialismo dodecafónico me atrajo por novedoso y me deleitaría después, terminaría por significar, desde el prisma profesional, el punto de partida del cual se ha derivado, en gran medida, mi música posterior y, creo, también, la línea que abrió, en general, un abanico de posibilidades teóricas y estéticas como para ser el verdadero detonante del cambio musical producido en el siglo XX. En este contexto, Webern me hizo ver la CONCRECIÓN en música. Recuerdo la visible definición que el compositor Milko Kelemen me decía acerca del resultado teórico de la música en Webern: «*La música de Webern es semejante a un pequeño agujerito que hubiera en la pared colindante con otra habitación, y que al mirar por tan sólo ese pequeño agujerito, se viera la inmensidad de espacio de la habitación colindante*». Y así fue para mí; me hizo ver la importancia de la limitación teórica como multiplica-

dor de posibilidades, la economía en el empleo de la enorme paleta que de elementos musicales tiene el compositor en la mano, el control y la distinción de lo que es esencial y superfluo en la materialización de una idea musical... En definitiva, me hizo ver lo que es diseccionar la base teórica de una concepción creativa antes de partir hacia su ordenación.

## JAVIER DARIAS



La influencia ejercida por Webern en las generaciones posteriores ha sido decisiva tanto en el aspecto formal como en su más puro valor conceptual, por la focalización de la idea de microorganización interna, partiendo del razonamiento y ponderación de los cimientos en que se sustentan los sistemas musicales de Occidente y de su preocupación por el misterio de las relaciones más íntimas que existe en el germen de toda obra de arte.

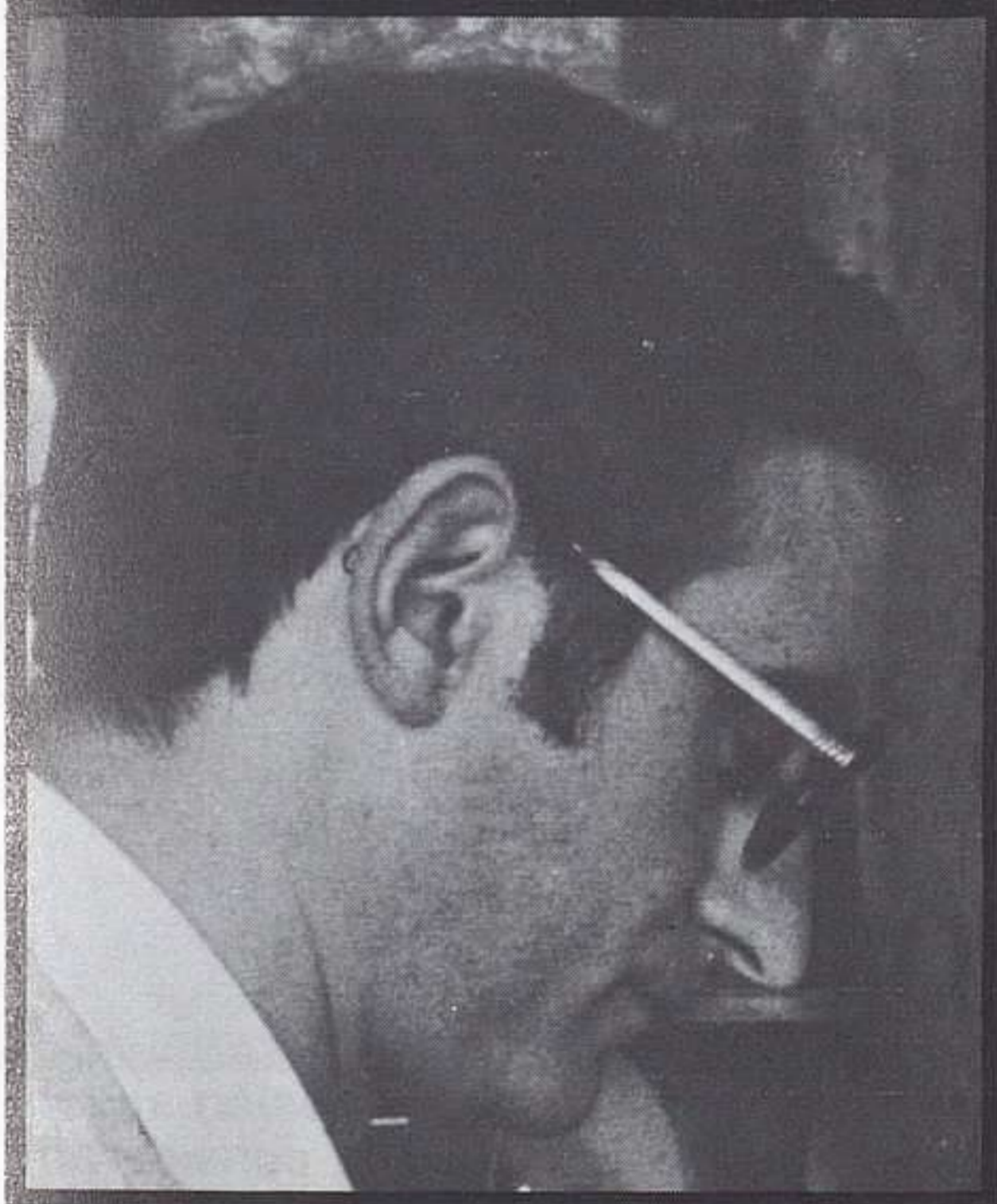
Su respeto por la cohesión que la tonalidad confiere a la estructura, no le impide advertir que son mucho mayores las posibilidades que se pueden obtener prescindiendo de ella, y que los procesos de disolución modal con los que se encuentra tenían ya su embrión en el pasado, por lo que considera su lenguaje como una amplificación de los sistemas tradicionales y nunca como una ruptura.

Muchos compositores nos consideramos atraídos hacia su voluntad de confiar especial importancia a la comprensibilidad de lo expresado, contando para ello con la supremacía de la coherencia interna de la obra por encima de cualquier otra consideración, ya que la coherencia lógica de la forma facilita considerablemente la comprensión del discurso musical, extremo que Webern consigue aumentando las relaciones internas entre las distintas partes, y todo ello asociado al factor recurrencia como presupuesto de comunicabilidad de sus procesos estructurales, garantiza la unidad de la obra. Pero su aspiración por conseguir esta unidad, coexiste con el deseo de obtener una clara delimitación del material utilizado, de forma que la separación cualitativa entre las partes de distinta significación pueda ser sensiblemente perceptible.

# Encuesta Anton Webern

No se manifiesta la influencia de Webern en mi obra en su valoración formal, pero sí en cuanto a los conceptos referidos y muy especialmente el de su sentido de equilibrio que le conduce a la utilización de simetrías absolutas con el fin de obtener un resultado perfectamente comprensible a causa de su correcta organización interna, junto a una economía de medios conseguida por la mayor concentración de las fuerzas expresivas. Y siempre, esa gran admiración que despierta su pequeño universo constituido por diminutas células recurrentes, capaces de generar cuanto deba acontecer en la obra, por medio de sutiles relaciones que reflejan la extremada sensibilidad de este compositor.

## JOSE MARIA GARCIA LABORDA



Nadie se atreverá a cuestionar a estas alturas la importancia de la producción musical de Anton Webern para el desarrollo de la música contemporánea. Ningún otro compositor del siglo XX supo crear una ESCUELA en la que pudieran integrarse toda una generación de compositores que comenzaron a componer después de 1945 desde Boulez a Penderecki, pasando por Stockhausen, Nono y Dallapiccola y que han considerado a Webern como el maestro de aquel lenguaje musical sometido a un principio total de síntesis. Desde que Messiaen en 1949 con sus **Mode de valeurs et d'intensités** elevó a sistematización absoluta el serialismo integral latente en la música de Webern, y Adorno y Leibowitz dieron el espaldarazo teórico-reflexivo a su música, Anton Webern se convirtió en el paladín de una nueva estética y de un nuevo lenguaje musical. La concentración intelectual y emocional de su obra le han asegurado un puesto seguro en la historia de la música.

Por lo que a mí se refiere, la música de Webern siempre me ha interesado como compositor y como musicólogo. Recuerdo el seminario de doctorado **Webern y la tradición** que nos ocupó todo un semestre en el Instituto de

Musicología de la Universidad de Frankfurt y en el que analizamos diversas obras de Webern para descubrir los arraigos de la tradición en su música. Esta ocupación científica con la obra de Webern y sobre todo con la Escuela de Viena en general no ha dejado de encontrar reflejo también de alguna forma en mi música. La idea estética subyacente a la técnica compositiva de Webern de la generación metamórfica de todo el material sonoro a partir de células en desarrollo y sometidas al principio de una constante variación, no es ajena a la técnica musical de muchas de mis obras.

## CARLES GUINOVART



El compositor austriaco ha sido un modelo a seguir, creo yo, para la mayoría de compositores de mi generación. La obra de Webern no es sólo una obra importante sino que es un corpus capital, un hito en la Historia de la Música contemporánea, hasta el punto que a la música vanguardista de la inmediata postguerra se la llegó a llamar «Música postweberniana», tendencia serial que fue particularmente capitaneada por P. Boulez y K. Stockhausen hacia los años cincuenta. Sin embargo yo pasaría por alto las consideraciones técnicas del serialismo y una corta historia (en tanto que ISMO) para destacar en Webern su postura ética, ascética casi, que le lleva la perfección de un lenguaje propio asumido hasta las últimas consecuencias.

Los grandes maestros —los grandes genios— son ciertamente inimitables, aunque si lo son es sólo en lo tangible de sus técnicas, puesto que su gran lección, la gran lección que nos dejan siempre, es la de mostrarnos un abismo insondable de misterio, el misterio del arte, el misterio del hombre..., un abismo cuyo vértigo impele a otros también a escribir, aunque haya de ser, a veces, desde la imperfección de otra circunstancia histórica o personal.

La vida gris, silenciosa, de Anton

Webern, en medio de un mundo estruendoso y ensordecedor aparece como algo insólito, desorientador, el símbolo de la pausa musicalizada, la revalorización de la escucha silenciosa, intimista, espiritualizada, que emerge como una realidad segunda de la profundidad depurada del ser artístico. Es en este sentido sobre todo que, para mí, Webern tiene una importancia capital y por ello la reflexión a la que invita su obra —particularmente sus composiciones más didácticas que van del **Op. 21** al **28**— se convierte en una lectura meditativa, casi mística y ello, precisamente, a través de la apabullante coherencia que muestra, a través del análisis, cada una de sus obras.

Yo finalizaría diciendo que si bien el serialismo —artificialmente impuesto por los «enfants terribles» de la postguerra— hace ya tiempo que ha caducado como sistema, la integridad de Webern y la solidez de su lenguaje «duro y precioso como una piedra de diamante» (en expresión de Stravinsky) permanecen como algo indestructible. La insólita belleza de su arte nos ha fascinado a todos secretamente, seamos o no serialistas (pues no es de esto de lo que se trata), y de esta fascinación se desprenden grandes consecuencias para nuestro arte contemporáneo.

## JOAQUIM HOMS



Aún cuando Schoenberg fue el verdadero iniciador del profundo cambio que se produjo a fines del primer cuarto de siglo en la concepción de la música occidental, al establecer las bases del sistema serial dodecafónico como principio regulador de la libre sucesión y simultaneidad de los doce sonidos, diversas circunstancias históricas contribuyeron a que el impacto de algunas de sus consecuencias sobre los jóvenes compositores se ejercieran precisamente a través de

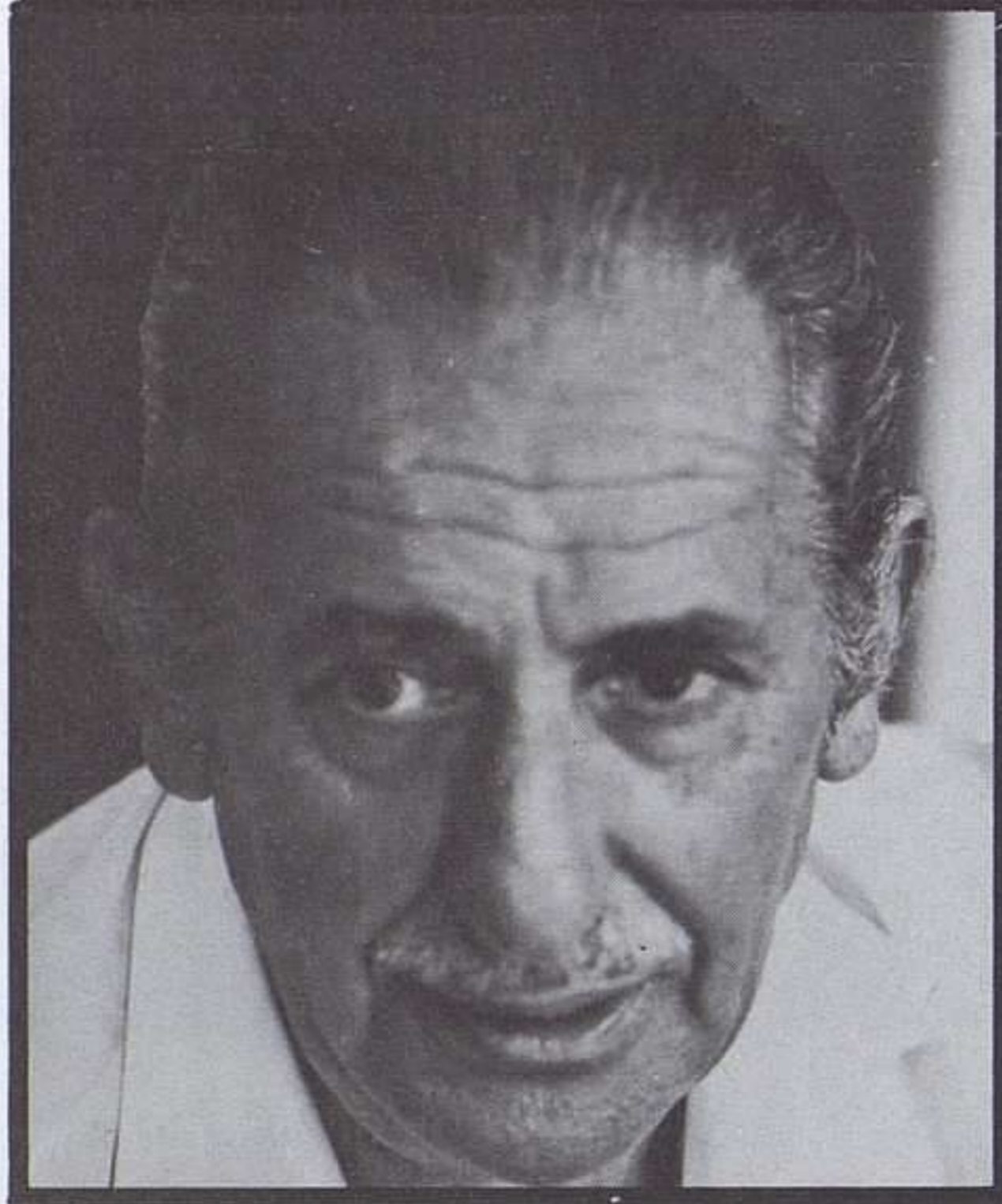
las obras de Webern, dos o tres décadas más tarde.

La principal diferencia en la aplicación del método serial entre Schoenberg y su discípulo consistió en que este último todavía fue más restrictivo que el primero y a menudo se limitó a utilizar series completas superpuestas sin segmentarlas y en muchos casos simplificaba aún su propia estructura, reduciendo al mínimo los intervalos distintos en beneficio de la unidad, construyendo con ellas verdaderas estructuras cristalinicas. Para compensar tan drásticas restricciones y conseguir la máxima variedad recurría entre otros medios a transponer notas de la serie a la octava a entrecruzar las líneas polifónicas y variar la métrica, los timbres y las intensidades de los sonidos. Como consecuencia de ello adquiere prioridad la estructura interna de la música sobre su perfil externo, la duración de las obras tiende a reducirse debido a la extrema brevedad de los elementos que generan todos los acontecimientos sonoros y nos inducen a experimentar una nueva percepción del tiempo musical. Ahora bien, este conjunto de reglas restrictivas que en realidad constituyen la parte más CUANTIFICABLE de su obra, fue precisamente la que más pronto asumieron y desarrollaron los jóvenes compositores en el sentido de extender la serialización a los demás parámetros musicales (métrica, timbre e intensidades) hasta llegar a su aplicación a la música electrónica, que en principio permite dosificar todos los componentes del sonido. Dada su excesiva racionalización, dichas corrientes no tardaron en alcanzar un verdadero callejón sin salida que desembocó en la música aleatoria y otras tendencias de signo análogo, bien distintas a las anteriores.

Sin embargo, las restantes aportaciones de Webern antes apuntadas, que afectan a la estructura y la textura de las obras, juntamente con realizaciones procedentes de otras bases de partida, han contribuido también a la concepción de la música como un campo de fuerzas sonoro en evolución, idea que ha generado desarrollos relevantes en las últimas décadas. Aparte de todo ello, hay que subrayar que el valor principal de la música de Webern no reside en modo alguno en el aspecto más cuantificable de sus obras sino en el cualitativo, pues por encima de todas las reglas sobrevuela siempre en ellas un puro y mágico encanto lírico profundamente humano.

Por mi parte, tuve ocasión de oír por vez primera dos obras de Webern en los conciertos que dirigió él mismo en Barcelona el año 1932 por mediación de mi maestro y amigo suyo Roberto Gerhard. Posteriormente, a partir de 1952, programé y comenté casi todas sus obras en las audiciones de discos del Club 19 y se interpretaron bastantes composiciones suyas en los conciertos que organizaban J. Bartomeu, «Música abierta» y en los Festivales de Música de Barcelona. Su influencia sobre mis propias obras quizás pueda apreciarse especialmente en mi **Música para flauta, oboe, clarinete y arpa** y el ciclo de canciones para voz y trío de maderas **Les horea** de los años 1955 y 56, **Invenció per a cordes** y **Variaciones sobre una serie de Webern** (inacabadas) del año 1959.

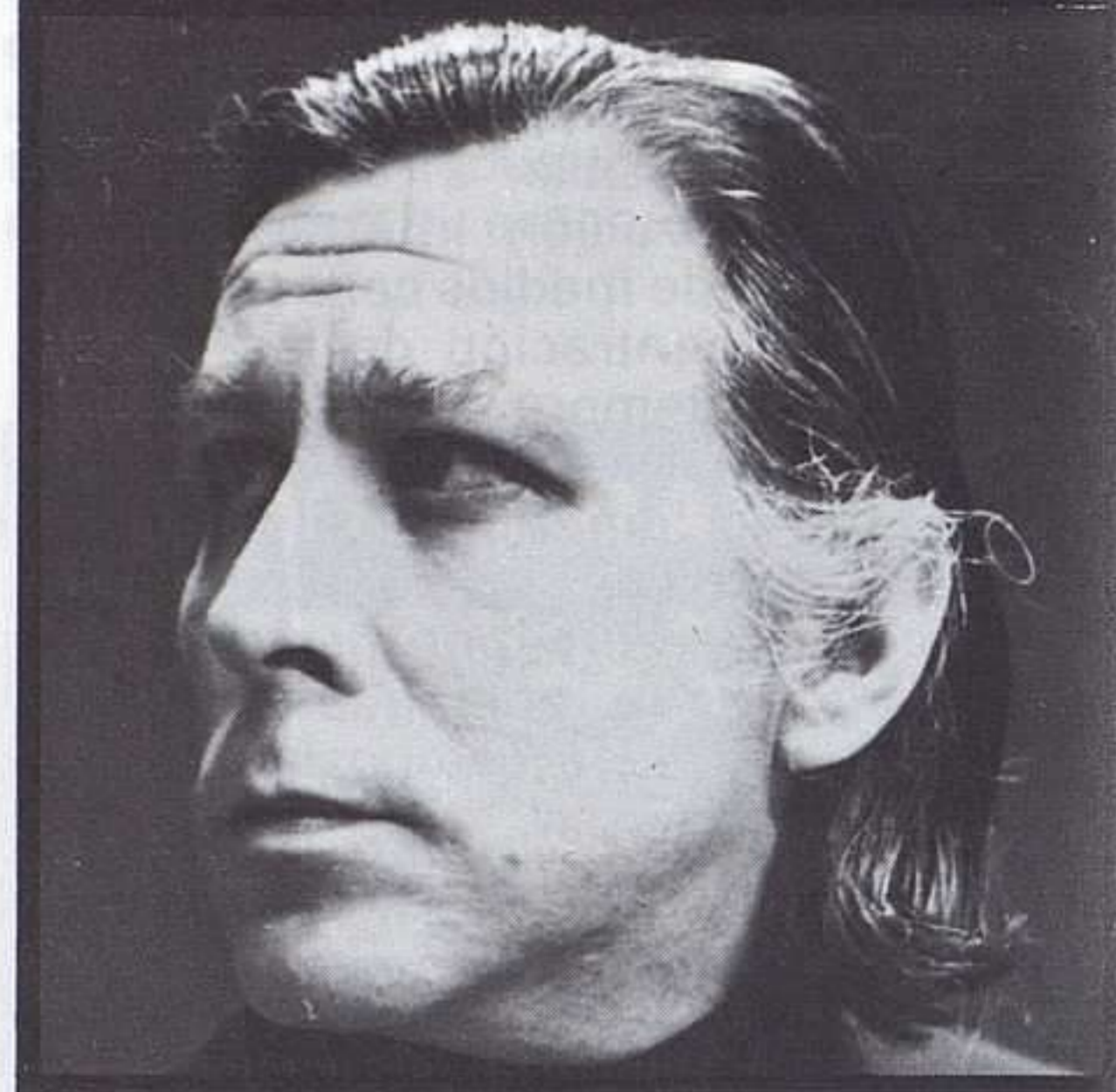
## FRANCISCO LLACER PLA



La experiencia sonora que supone la obra de Antón von Webern es un acontecimiento singular en la historia de la música del siglo XX con su cualidad de condensación aforística, alumbrando en su brevedad un principio doctrinal que concede a la nueva música una ortodoxia estética y técnica que ha influido enormemente en la música posterior de todos aquellos creadores que han creído firmemente en la dicotomía MUSICA-ACTUALIDAD y a ella se han entregado —con mejor o peor fortuna— para contribuir a que el arte de los sonidos en el terreno del concierto siguiera la huella del que, posiblemente, es el espíritu más puro de la Escuela de Viena. Su bien construir, gran brevedad, claridad y delicadeza en la expresión de los conceptos ha sido ejemplo, y por tanto símbolo, que ha influido enormemente en las generaciones posteriores de jóvenes compositores. No olvidemos que, sin su concepción del serialismo, tratado con gran rigor de forma e inmejorable claridad de estilo, la música actual, en su pluralismo doctrinal, no habría hallado los puntos de apoyo necesarios para dar solidez a sus estructuras. Las obras con arquitectura de pequeñas dimensiones que escribe Webern ya son un legado expresionista que también influenciarán, un tanto caleidoscópicamente, a las nuevas generaciones. Webern fue profeta al conceder al intervalo —estructura mínima—, como ente autónomo, función formal, en simbiosis con su concepción serial, tratando estos elementos contrapuntísticamente con visión liberadora, aunque apoyada en antecedentes de la más pura tradicionalidad.

Creo que en mi obra pueden rastrearse influencias de Webern en lo concerniente a lenguaje, a ciertas características del tratamiento serial, así como a la variación constante, todo ello enraizado con la de otros miembros de la Escuela de Viena (me refiero a Schoenberg y Berg). Ignoro cuál de ellos ha influido en mí mayormente, pero considero que la de Webern es clara, aunque yo haga un uso muy personal del legado de escritura que nos ha transmitido.

## FRANCISCO OTERO



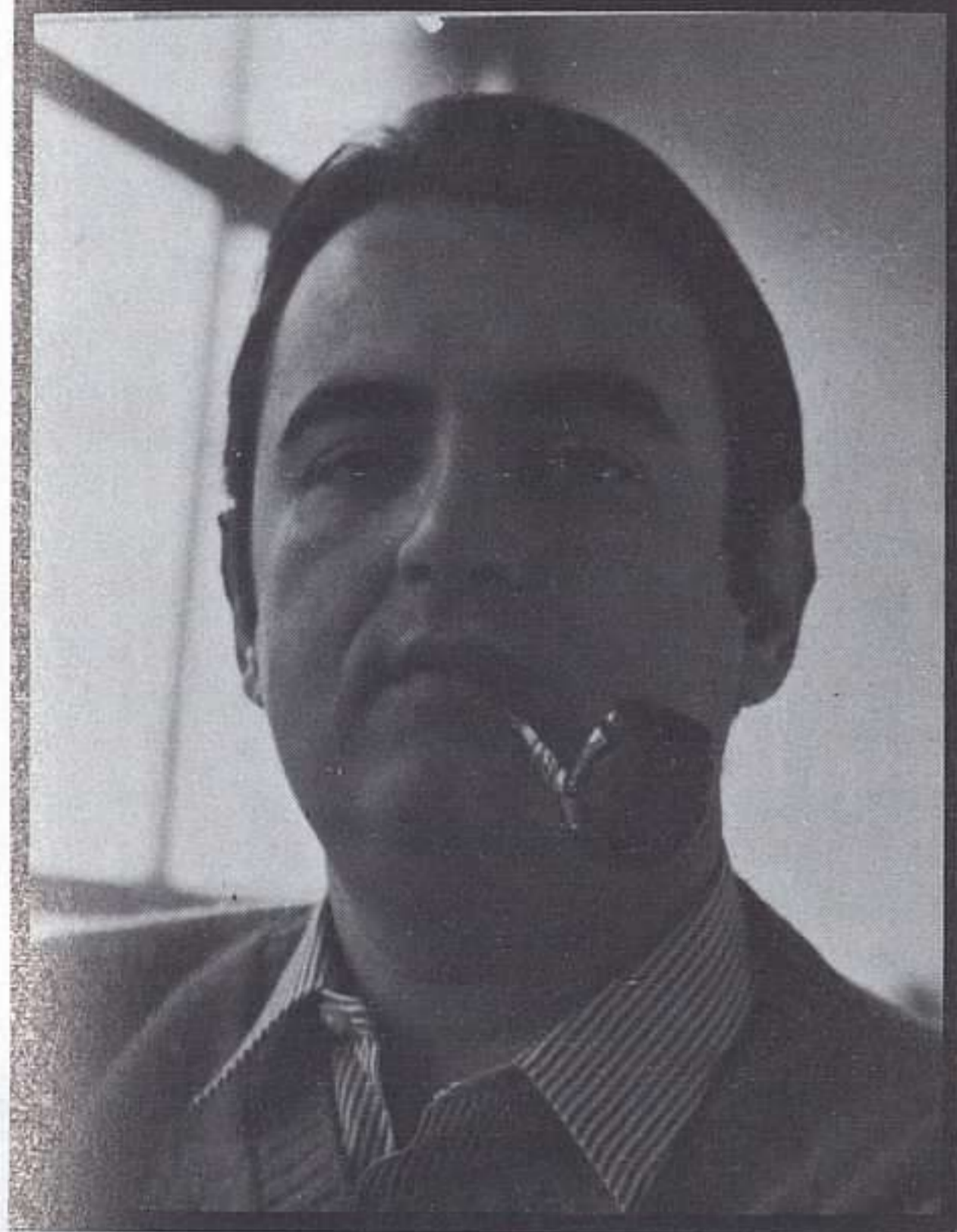
La herencia que dejó Webern en el umbral de una nueva era desborda cualquier cálculo de aproximación que, a modo de ficción, pudiera haberse llevado a cabo por los más avezados futurólogos de la estética. Su influencia, por consiguiente, sobrepasa igualmente los límites de toda premonición. Cuando se le asocia a su idolatrado maestro Schoenberg en la constitución de uno de los tres canales más relevantes de la música del siglo XX (el concerniente al estructuralismo serial), muy a menudo se corre el riesgo de desvirtuar la justa proporción de lo que es su parcela, así como lo que quizás sea más importante en Webern: la absoluta particularidad que contiene toda ella. Esto fue, precisamente, lo que llevó a los compositores de la generación de la posguerra a aceptarla como portaestandarte de la expresión sonora de los nuevos tiempos y a considerarle —casi en exclusiva— como uno de los compositores que más olímpicamente se han debatido por mantener el platónico concepto del arte a lo largo de la historia de la música. Martir y héroe del principio de una época demoledora, su condición creadora se ciñe al éxtasis de esa «*apoteosis de la soledad*» que, como fundamento de la esencia artística, denomina otro mítico de nuestro siglo: Samuel Beckett.

Decía Erwin Stein que las composiciones de Webern deben entenderse como visiones místicas. Yo creo que, este misticismo, si es que así cabe calificarlo, está sumido en un anticlimax, ya que, en realidad, es el anticlimax característico del sujeto no integrado donde nace y se desarrolla su obra. Por eso, su influencia fue tremenda en unos momentos en los que se imponía la reflexión después de la última apocalipsis mundial. Desgraciadamente esta etapa de recapitación no fue ni lo suficientemente profunda ni duradera, y su superficialidad acabaría pronto por ceder a la insoportable presión de la degradación consumista. Así, su herencia termina por dilapidarse como otros tantos tesoros y quintaesencias de la cultura universal, después del «delirium» engendrado a través de sus **Variaciones Op. 27**, una vez estrujado su fondo medular bajo una concepción altamente radicalista por algunos de los más INFLUENCIADOS.

# Encuesta Anton Webern

Personalmente, como advenedizo que llegó ya tarde al serialismo integral, pienso que, por fortuna (dicho sea sin ánimo de insolencia), quemé esta etapa sin llegar a reflejarla en mi obra, no sin haber dejado de ejercitarla a la disciplinada forma escolástica y sin mirar hacia atrás con ira. En mi caso, la innegable influencia del espíritu weberniano se da en alguno de mis trabajos, que yo considero como más primerizos, y, por supuesto, sin intermediarios; más afectados por los efluvios de la **Sinfonía Op. 21** que por la rigurosidad posweberniana suscitada al socaire de la mencionada **Op. 27**.

## TOMAS MARCO

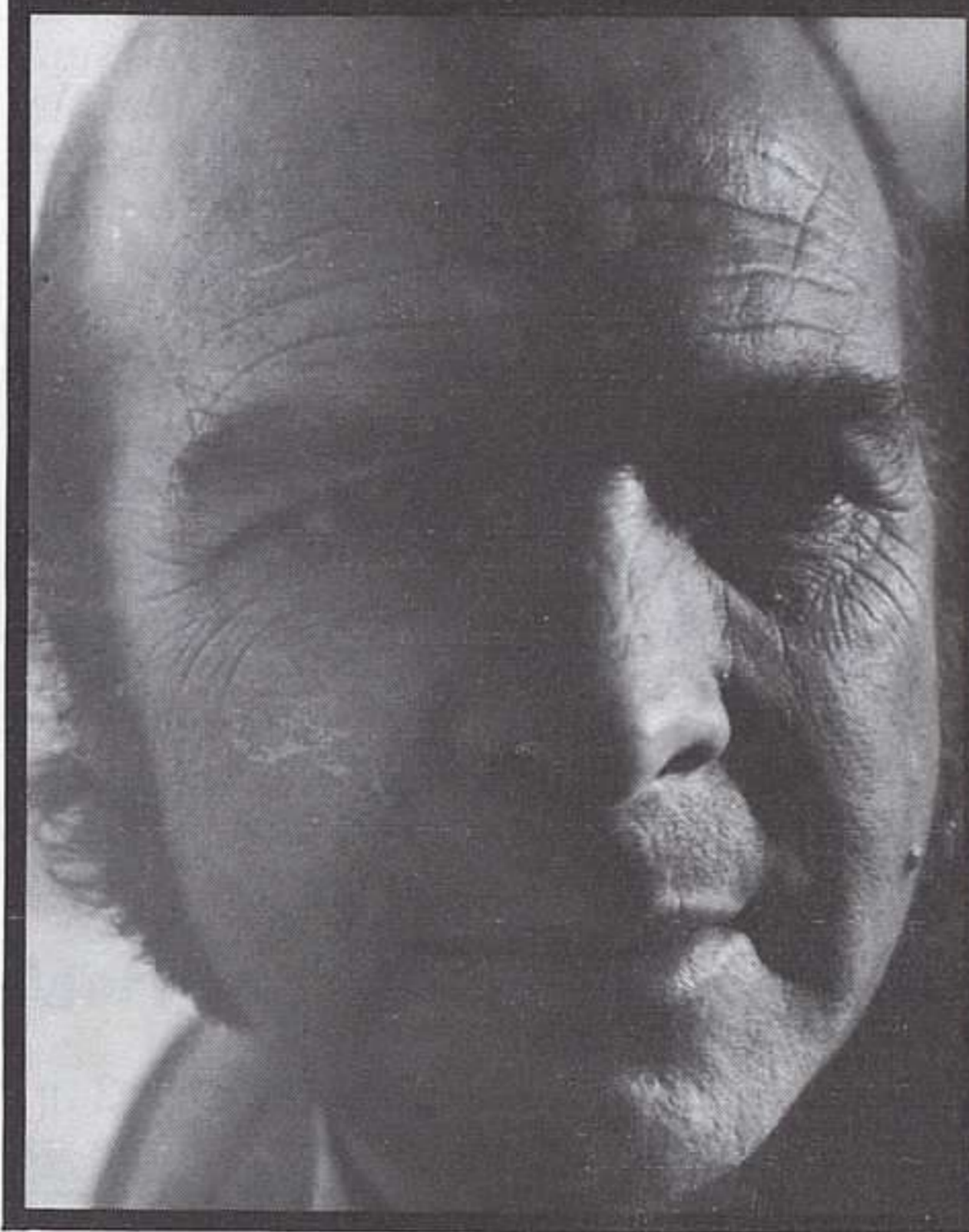


La influencia de Anton Webern sobre la música mundial fue tan amplia como rápida y, en cierto modo, sorprendente. Pocos años después de su muerte como un compositor oscuro y relativamente poco influyente se convirtió en la raíz de todas las revoluciones de la postguerra. Posiblemente las consecuencias que se sacaron de su obra no son exactamente las mismas que él hubiera obtenido de haber seguido viviendo, pero no cabe duda de que todo el realismo integral surge en gran parte como una reflexión sobre la obra weberniana.

Personalmente, y por estrictas razones de edad, no creo haber tenido una importante influencia de Webern, ya que su influjo directo corresponde a la generación inmediatamente anterior. Sin embargo, Webern era en mis años de aprendizaje una materia indispensable de estudio pero ya un poco considerada como perteneciente al pasado. Ello no impide que tuviera, y siga teniendo, una gran admiración por su obra. Si de ella no he sacado directamente consecuencias técnicas sí hay lecciones generales que me han valido y que seguramente sirven a cualquier compositor, tales como el máximo rigor compositivo, la ausencia de toda retórica, la formulación más clara y sencilla de cualquier complicado proceso compositivo, la economía técnica y expresiva así como la convic-

ción de que la máxima expresión musical no se da por sí misma, sino como reflejo de la más perfecta realización formal. Por muy diferente que sea la música que hoy hace un compositor de la de Webern, éste puede seguir siendo una lección permanente desde muchos puntos de vista.

## CLAUDIO PRIETO



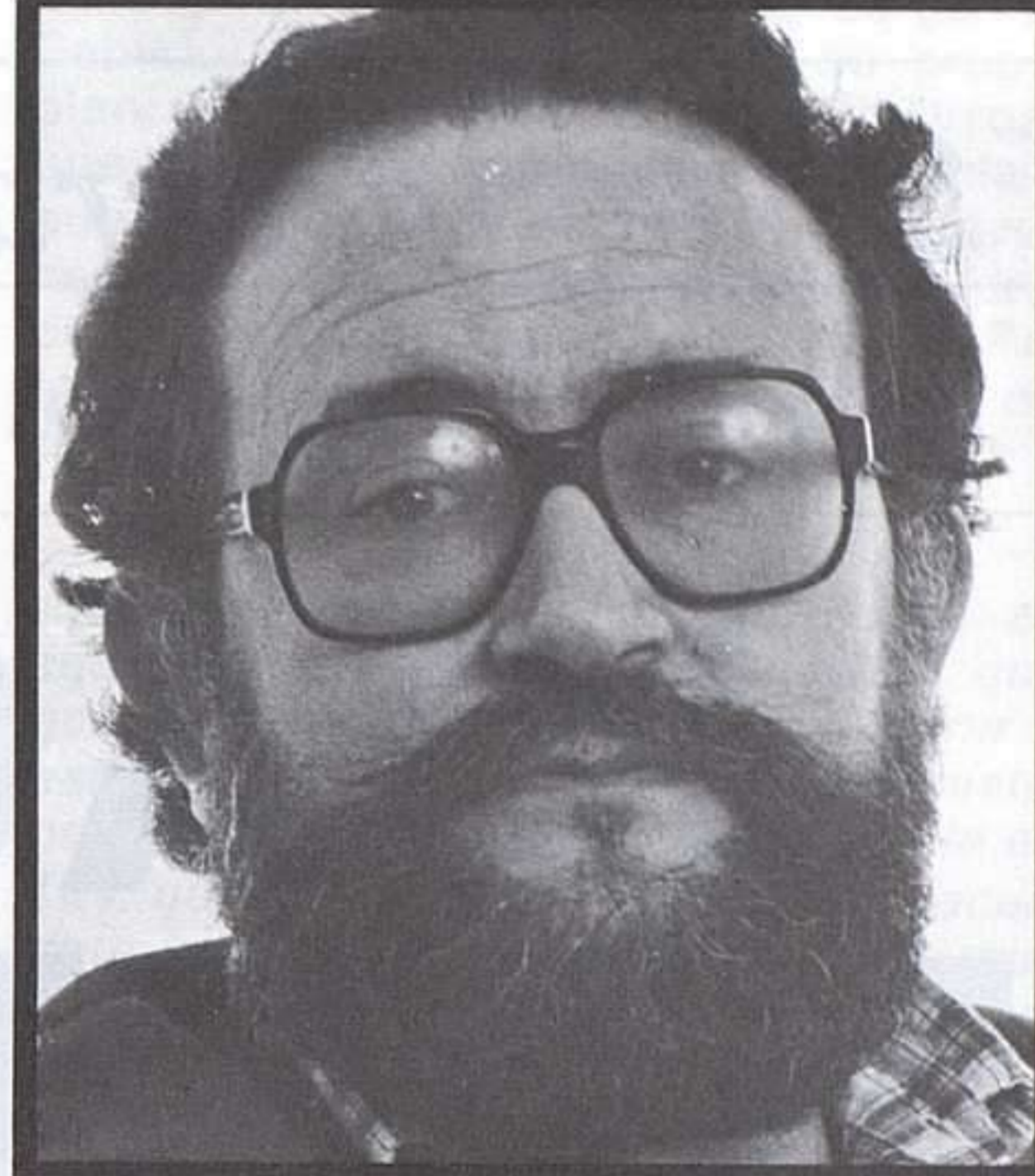
Recordar hoy la figura del compositor vienés me resulta especialmente grato. Ello me lleva a los primeros años de la década de los sesenta, exactamente a mi época romana. Por aquel entonces, la influencia weberniana estaba viva en la mayoría de las creaciones de los jóvenes compositores.

Si se piensa en su manera de hacer, en aquel modo de plasmar sus puntos de vista, en las grandes innovaciones del revolucionario lenguaje weberniano, que lo fue antes y después del pensamiento serial, en su sentido del color instrumental que le conduce a la creación de nuevas dimensiones a través de una distribución interválica asombrosa, genial, de una precisión extrema, hasta el punto de que dentro del espacio sonoro cada sonido se convierte, tanto en lo personal como en la interrelación con los demás, en un hecho excepcional donde la valoración hace referencia al sonido en sí, al instrumento, al registro de ese instrumento, al silencio, al contexto general... sería fácil la explicación de las influencias que salpicaron, en mayor o menor medida, a toda una generación.

En el terreno de lo individual, diré que la obra y el concepto del maestro vienés también influyeron en mi formación y por ende en algunas de mis primeras obras. A título de ejemplo puedo citar: **Pezzi per Quartetto d'Archi, Canto de A. Machado...** Estas obras, que en principio fueron concebidas dentro del espíritu del llamado jefe de la Escuela de Viena, supusieron la apertura de nuevos caminos, o tal vez los primeros pasos de una larga andadura.

Entiendo, en definitiva, que Webern vino a decir todo aquello que debía ser dicho.

## JESUS VILLA ROJO



La influencia de Webern en la música de los últimos años, ha sido desde todos los puntos de vista, muy amplia. Su sentido esencial, esquemático, de la composición, significó un verdadero replanteamiento del concepto organizativo de la obra musical. El tratamiento del timbre aplicado en casi toda su obra, ha sido importante como ruptura con los criterios de distinción y desigualdad instrumental que venían practicándose. Compositores como Stravinsky y Bartók ya habían sido conscientes de las nuevas posibilidades instrumentales, aunque haya sido Webern quien planteara el nuevo concepto de igualdad instrumental. En este sentido, la importancia de la calidad tímbrica, surge como resultado de la realización de una partitura más matemática que instrumental. En general, el control de Webern sobre su obra, es más de tipo matemático que musical. Este planteamiento de concebir la obra, tan opuesto a los conceptos románticos, ha sido sin lugar a dudas, la causa fundamental de la influencia weberniana en los últimos años, donde la abstracción y la tecnología han sido factores decisivos en todas las artes.

El sentido estructuralista y organizativo de Webern, ha permitido sacar a la música occidental de la situación de estancamiento a la que se había llegado por los conceptos románticos y que dificultaban todo tipo de transformación. Así, se ha hecho posible la aplicación de nuevos medios, en un contexto donde la valoración estética tenía sus limitaciones musicales. Con estas limitaciones, difícilmente habría podido justificarse buena parte de la producción compositiva actual, en especial toda la que está en relación directa con los nuevos avances tecnológicos.

Lo que se refiere a la influencia de Webern en mi obra, pienso que es lo suficientemente grande aunque sea algo no apreciable a primera vista, pero el sentido de condensar la idea musical, de la utilización del timbre, de los planteamientos estructurales y, en general, de la necesidad de utilización de una nueva estética, creo que son influencias webernianas.

*Serie tercera:*

*Catedral de Palencia*

# JOAQUÍN MARTÍNEZ (II)

## II, 2. PALENCIA

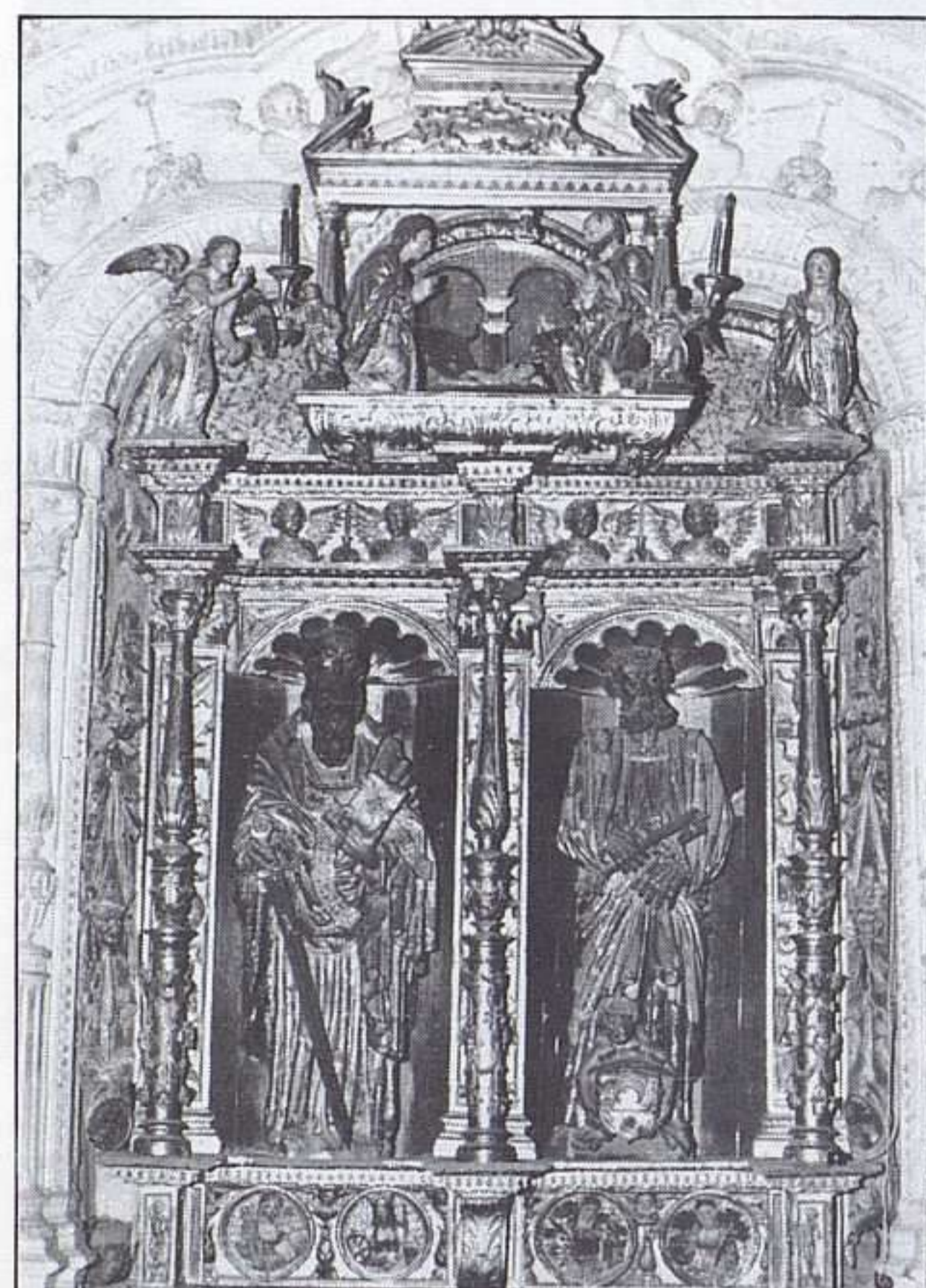
### Recibimiento

**E**l 9 de julio de 1714 Francisco Navarro, organista de la catedral de Palencia, informó al Cabildo que se marchaba a Salamanca con el mismo cargo. El Cabildo se preocupó inmediatamente de buscar un buen organista para sustituir a Navarro. Se pensó incluso en volver a llamar a Sebastián Durón, que ya antes había servido ese cargo con general contento, y que siguió siempre en relaciones cordiales con el Cabildo palentino.

No tuvieron que buscar mucho los canónigos: pronto se presentó un aspirante al ambicionado puesto de organista de la catedral de Palencia: fray Lucas de Toledo, organista en el convento de San Francisco de Valladolid, al cual respondió el Cabildo *«que aún no ha llegado el caso de buscar organista por no estar aún el órgano en forma»*. Pero parece que no era ésa la razón verdadera, pues menos de una semana después el Cabildo, a una carta de Joaquín Martínez, que se firmaba maestro de capilla y organista del Pilar de Zaragoza, y en la que también solicitaba el puesto (*«que si el informe de sus méritos y habilidad le hiciesen digno de dicha plaza, se sirva el Cabildo honrarle con ella»*), respondió manifestándole *«el justo aprecio que se ha hecho de ella»*. Al mismo tiempo, algunos canónigos fueron encargados de obtener informes en Zaragoza *«de las prendas y habilidades de este sujeto»* (1).

En cabildo del 28 de septiembre de ese mismo año 1714 se leyó otra del mismo Joaquín Martínez dirigida al fran-

Por José López-Calo





ciscano Padre fray Domingo Aguirre, que era quien estaba arreglando el órgano, en la cual le suplicaba que influyese con el Cabildo «para el buen logro de la plaza de organista, que al presente está vaca, y juntamente le avise de el importe de esta conveniencia».

El Cabildo acordó contestarle que «se le recibirá con las mismas conveniencias y renta que el anterior organista ha gozado».

Finalmente, el 8 de octubre del mismo año 1714, «habiéndose reconocido el informe de la habilidad, buenas prendas y suficiencia de don Joaquín Martínez», acordó el Cabildo recibirle para la plaza de organista «con el mismo salario y renta con que la obtuvo don Joseph Urroz, organista que fue de ella, que se reducía a seis mil reales, pagados por mesadas» y encargó al secretario de cartas que «sin perder correo» comunicase a Martínez esta resolución «para que, si gustase, venga cuanto antes a residir su plaza».

Tardó unos días en venir, por causa de la octava del Pilar, en la que no se reunía el Cabildo zaragozano, de quien quería despedirse, y para poder disponer sus cosas. El 30 de octubre escribe de nuevo al Cabildo palentino, para decirle —sin duda, con toda intención— que ya se había despedido de aquella iglesia;

«y aunque le han instado a que se quedase con finas y repetidas expresiones, ninguna de ellas ha sido bastante para detenerle y venir muy gustoso a servir la plaza de organista en esta santa iglesia».

El Cabildo, oída la carta en la reunión capitular del 8 de noviembre, «estimó la atención de este ministro» y «atendiendo a la fineza y buena voluntad» del mismo, acordó concederle una ayuda de costa de 24 doblones de a dos escudos cada uno para el viaje, que era la cantidad en que Martínez decía en carta aparte al secretario que tenía ajustado el viaje.

Poco después de llegado, tuvo Martínez que pedir al Cabildo un empréstito considerable —mil reales—, «que pagará dejando de sus haberes cada mes lo que al Cabildo le pareciere para la más pronta satisfacción», que el Cabildo le prestó (2), pero que sería pronto causa de un grave contratiempo entre el organista y las autoridades de la catedral palentina.

Y es que Martínez debía de ser un poco inquieto y quizá impulsivo, pero de excepcional valor musical. Se deduce lo primero por las varias idas y venidas que hizo, sin que para ello aparezca un motivo serio; y lo segundo por la facilidad con que el Cabildo perdonó sus faltas y veleidades y por la confianza que, una y otra vez, le demostró.

## Martínez se va a Zaragoza

De hecho, no había pasado un año de su admisión cuando, exactamente el 24 de julio de 1715, se leyó en el cabildo una carta suya diciendo que se volvía a Zaragoza por «deseo de restituirse a su patria», y pedía perdón por «el mal modo con que puso en noticia de el Cabildo su despedida». Es que estaba de por medio la deuda que Martínez tenía con el Cabildo; y temiendo éste, no sin razón, que si se iba sin pagarla difícilmente podría el Cabildo cobrarla, intimó a Martínez —a quien, por cierto, el acta llama «organista que fue de esta santa Iglesia»— que, «pena de excomuniación mayor, latae sententiae, no saliese de esta ciudad sin dar satisfacción de los maravedises que le estuviere debiendo» al Cabildo (3).

La deuda era todavía considerable: 93.038 maravedises. Pero Martínez debió de dar al Cabildo seguridades bastantes y pudo volverse a Zaragoza.

Apenas se esparció la noticia de la vacante, comenzaron a llegar peticiones de aspirantes al importante cargo. El Cabildo, por su parte, tenía su propio plan: escribió a José de Urros (o Urroz), que había sido organista en Palencia y que tuvo que dejar el puesto por motivos de salud e irse de organista a la catedral de Avila, proponiéndole volverse a Palencia. Urros contestó desde Avila diciendo

«que por lo bien hallado que está en aquella ciudad y su buena salud que goza no puede determinarse a venir a esta santa iglesia a la plaza de organista, pero que para ella tiene un discípulo en Tuy, que llaman don Juan Correa, sacerdote muy aplicado y virtuoso, de muy buena habilidad, el cual le parece a propósito para dicha plaza» (4).

El mismo día en que se leyó en cabildo la carta de Urros se leyó también otra de Mateo Procurrull —Procurrull, Pocrull, Pocrull...—, organista de la catedral de Astorga, solicitando licencia para venir a ser oído, añadiendo que si el Cabildo

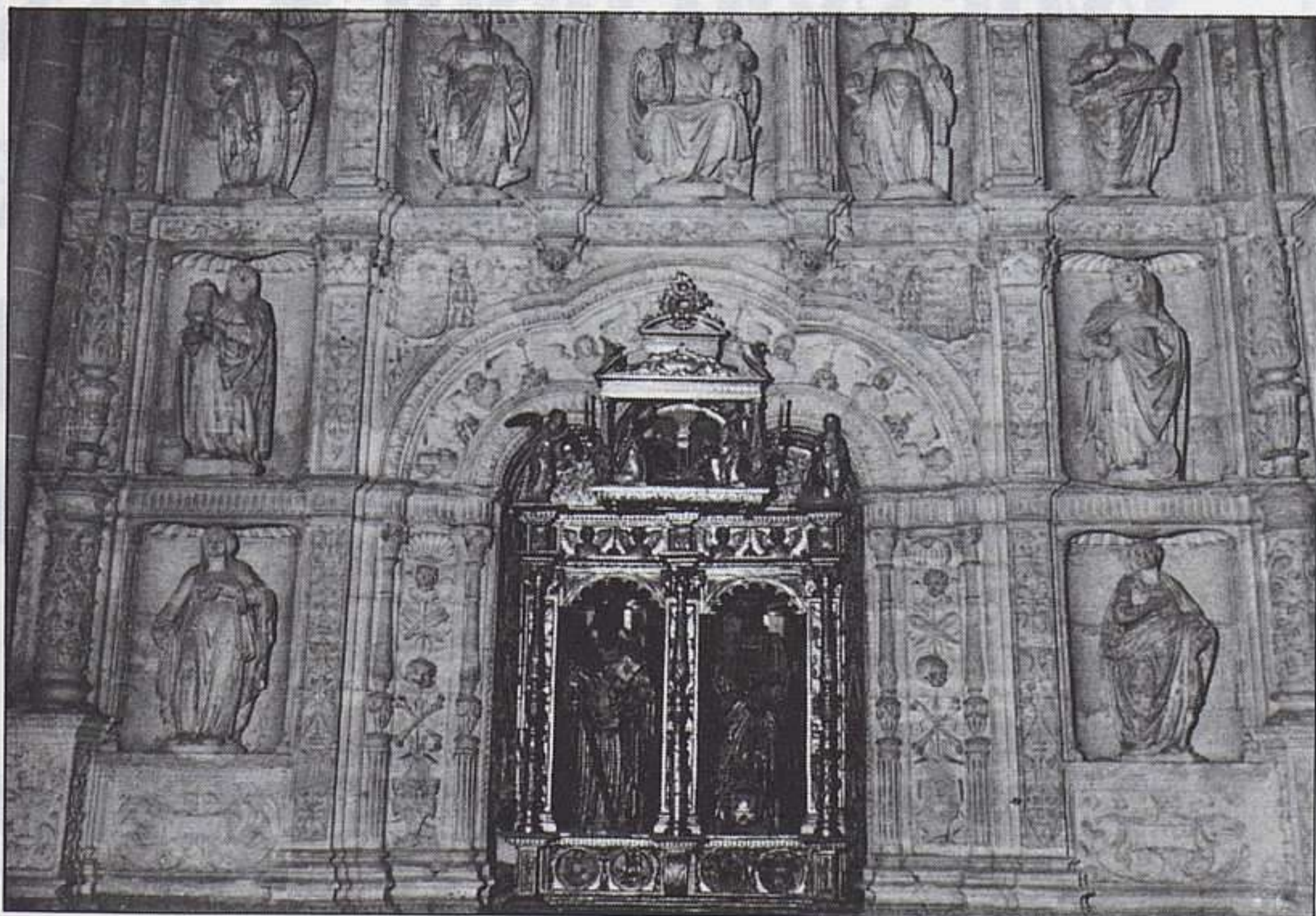
«gustare antes de informarse de su insuficiencia, lo podrá ejecutar pidiendo el informe a las santas iglesias de Sevilla, Ciudad Rodrigo y Santiago».

La resolución del Cabildo merece copiarse íntegra, pues muestra con cuánta seriedad procedían nuestras autoridades eclesiásticas cuando se trataba de buscar un organista:

«Oídas [ambas cartas] acordó el Cabildo: en cuanto a la primera, que se hagan informes secretos de el organista de Tuy, para lo que se encargó al maestro de capilla que escribiese a don Matías Venayas, discípulo suyo y maestro de capilla que se halla en la santa iglesia de Tuy, y al señor canónigo don Gaspar Delgado que escriba al mismo sujeto diciendo le informe con realidad de la habilidad y suficiencia del dicho don Juan Correa, y que el presente secretario escriba al licenciado don Pedro Gómez, canónigo penitenciario de la santa iglesia de Santiago, pidiéndole el mismo informe; y en cuanto a la segunda, que se le responda al organista de Astorga se le avisará cuando fuere ocasión para que venga a ser oído, según él ofrece en su carta».

Incluso José de Nebra, entonces organista de la catedral de Cuenca, escribió, y hasta con recomendaciones, pidiendo ser recibido. También en esta ocasión el Cabildo quiso informarse con exactitud sobre este nuevo pretendiente y hasta se formó una corriente de opinión entre los canónigos de no fiarse sólo de los informes, sino de convocar oposiciones, para obrar con mayor seguridad. Es importante conocer el informe acerca de José de Nebra, para ver lo

Arriba, a la izquierda, retablo de San Pedro y San Pablo, en la Catedral de Palencia. A la izquierda, Joaquín Martínez pidió su readmisión en la Catedral de Palencia. Abajo, Catedral: exterior lateral del Coro.



que se pensaba de él en aquel momento de su vida:

«Leyóse carta de don Nicolás Fernández de la Reguera, su fecha en Cuenca a los 28 de agosto de este presente año, escrita a el señor don Angel Aguado, arcediano de Cerrato y canónigo, por la cual consta que el informe que se le encargó, por dicho señor Cerrato, de don Joseph de Nebra, organista mayor de la santa iglesia de dicha ciudad, es conforme a todas las buenas noticias y partes que pueden componer un buen organista; y por cuanto algunos señores fueron de dictamen que no obstante esto sería mejor que así éste como otros pretendientes viniesen a ser oídos, se suspendió la resolución de admitir organista hasta estar más enteramente informado el Cabildo de la habilidad de los sujetos pretendientes a la plaza de organista de esta santa iglesia» (5).

## Vuelve a Palencia

La solución vino de donde menos se esperaba: el 10 de septiembre se leyó en cabildo una carta de Joaquín Martínez en que,

«con todo rendimiento, pidió al Cabildo perdón de sus defectos y que, juntamente, si gustaba, le volviese a admitir en su gracia, restituyéndole a la plaza de organista en que, por incapacidad de el suplicante, no supo mantenerse, ofreciendo de su parte la enmienda y asistencia en todos los días que fueren de su obligación; y asimismo prometió la continuación de el servicio en esta santa iglesia todos los días de su vida, si no es que el rey, nuestro señor (que Dios guarde), le saque por fuerza o violencia de ella».

El Cabildo no sólo lo admitió de nuevo «en la misma conformidad que lo estaba cuando vino de Zaragoza», sino que ello sucedió «nemine discrepante», caso verdaderamente insólito y que prueba, una vez más, la estima que de él se tenía en Palencia. Y hasta le perdonó la deuda que había dejado pendiente antes de marcharse (6).

Más aún: cuando, un año después, Martínez acudió al Cabildo pidiendo aumento de salario «en atención a su familia», y aún reconociendo que «no lo merece», se le concedieron sin dificultad alguna —ni siquiera hizo falta votación, se acordó «en voz»— seis cargas de trigo de aumento cada año (7).

## NOTAS

(1) Actas Capitulares de la catedral de Palencia, vol. de 1714 a 1716, fols. 66ss. Cabildos del 13 de julio, 27 de agosto y 3 y 12 de septiembre de 1714.

(2) Cabildo del 18 de febrero de 1715. Actas Capitulares, vol. cit., fol. 125v.

(3) Actas Capit., vol. cit., fol. 157v.

(4) Ibid., fol. 162v. Cab. del 1 de agosto.

(5) Ibid., fol. 171. Cab. del 7 de septiembre de 1715.

(6) Ibid., fol. 171v. Cab. del 10 de septiembre de 1715.

(7) Ibid., fol. 265v. Cab. del 12 de septiembre de 1716.

## SEGUNDO CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA "CIUDAD DE CULLERA"

A celebrar del 16 al 30 de Agosto 1984

ORGANIZA:

SOCIEDAD MUSICAL INSTRUCTIVA

«SANTA CECILIA»

de CULLERA (Valencia-España)



Profesores que imparten el Curso:

- VIOLONCELLO: PEDRO COROSTOLA**  
(Primer Violoncello de la Orquesta de Radio-Televisión Española y Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)
- V I O L I N : VICTOR MARTIN**  
(Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Concertino de la Orquesta Nacional de España)
- TROMPETA: JOSE MARÍA ORTI**  
(Trompeta Solista de la Orquesta Nacional de España y Profesor Especial Numerario del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)
- P I A N O : PERFECTO GARCIA CHORNET**  
(Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Valencia y Concertista)
- T R O M P A : VICENTE ZARZO**  
(Trompa Solista de la Orquesta de la Residencia de la Haya (Holanda); profesor de trompa del Conservatorio de música de Amsterdam y del Conservatorio Real de la Haya y profesor para estudios musicales avanzados de Montreux (Suiza))

### COLABORAN



Diputació Provincial  
de València  
Comissió de Cultura

Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la  
GENERALITAT VALENCIANA

MUY ILUSTRE AYUNTAMIENTO DE CULLERA  
(VALENCIA)

INFORMACION: Sociedad Musical Instructiva SANTA CECILIA, Carrer del Riu 7, Cullera (Valencia - España),  
o Teléfono: (96) 172.34.51, de Lunes a Viernes y de 19 a 21 horas.

IMP. COSTA - CULLERA

# Wer sich über Klassik regelmäßig informiert, der hat auch mehr Spaß am Klassik-Hören.

FonoForum, die monatliche Zeitschrift  
für klassische Musik, Klassik-Schallplatten  
und adäquate Wiedergabetechnik.  
DM 6,- (im Abonnement DM 5,50).

**Fono Forum**  
Klassik und High Fidelity

Wenn Sie ein kostenloses Ansichtsexemplar wünschen, schreiben Sie an: JV-Verlag, Leserservice, Breslauer Str. 5, 8057 Eching.



# Schiller

PIANOS

**Belleza  
y ritmo  
en sus venas.**

VEALOS EN :  
Barcelona  
IBERMUSICAL  
GRAN VIA, 496

Madrid  
RINCON MUSICAL  
Pza. DE LAS SALESAS, 3

Valencia  
CENTROMUSICA  
GUILLEM DE CASTRO, 13

Y en las tiendas especializadas  
de toda España.

SOLICITE INFORMACION EN  
**centromúsica/s.a.**  
Tel. (96) 3514477



## Tito Gobbi

Hace unos meses moría, a los 68 años, este famoso barítono italiano, uno de los más activos durante los 40 y 50. Un artista que, pese a sus limitaciones vocales, supo ser, si no profundo, sí habil para matizar adecuadamente —siempre dentro de una gama no específicamente amplia de caracteres vocales— las psicologías de algunos de los más típicos y característicos personajes baritonaes, sobre todo aquellos creados por el Verdi maduro y anciano, por Puccini y por los compositores veristas.



Por Arturo Reverter

Aunque el cantante no descuidaba ninguna zona del repertorio, ya que cultivaba con éxito también partes románticas e incluso bufas y, por otro lado se enfrentaba con difíciles papeles contemporáneos. Esta versatilidad le distinguió en buena medida de otros barítonos anteriores y posteriores. Gobbi poseía una clara personalidad propia que le hacía inconfundible y que le apartaba de la línea de un Titta Ruffo o de un Gino Bechi, dentro de la cual podría considerársele en principio incluido. Su sabiduría escénica, su «vis» teatral le llevaron, a últimos de los 60, a dedicarse casi exclusivamente a la producción y la dirección artística de ópera.

### Tragedia y triunfo de Verdi

Este era el título de una película realizada, allá por los primeros años de la década de los 50, por Raffaello Matarazzo. Narraba, con no demasiada habilidad y de una manera folletinesca, los episodios fundamentales de la vida del compositor italiano. De cuando en cuando, para ilustrar la acción, y como algo totalmente lógico, se incluía un fragmento operístico. Para mí, infante que empezaba a ser receptivo para todo lo musical, fue un auténtico impacto la actuación, en algunos de aquellos fragmentos, de Gobbi, ya famoso por aquellos tiempos y que había de serlo más a partir de la distribución de sus posteriores grabaciones discográficas. Recuerdo vívidamente su señorial y ajustada interpretación de la romanza del «Conde de Luna», de *El Trovador*, «Il balen del suo sorriso», y su patética y expresiva declamación en «Cortigiani vil razza dannata», de *Rigoletto*. Eran, por supuesto, interpretaciones que, desde un punto de vista de estricta técnica vocal, tenían defectos dada la tipología y las características del cantante. Pero poseían una gran fuerza, eran directas y COMUNICABAN, hacían llegar y explicaban el sentido del texto cantado. Porque Gobbi, dentro de sus limitaciones, era capaz de actuar, siempre, TEATRALIZAR de manera muy convincente. De ahí que pueda considerársele un buen ejemplo de cantante al que basta oír, sin necesidad de verlo, para apreciar el sentido y la dimensión escénica de un fragmento operístico.

Había nacido Tito Gobbi en la localidad de Bassano del Grappa, el 24 de octubre de 1915 y desde muy joven se había sentido atraído por la música. Por eso cuando se trasladó a la Universidad de Padua para estudiar leyes comenzó al tiempo sus estudios de canto; y para ello eligió en Roma a un magnífico profesor, el antiguo tenor Guilio Crimi, creador, en 1918, de los principales papeles de su cuerda de *Il tabarro* y de *Gianni Schic-*

chi, dos de las obras del **El tríptico** pucciniano. En 1936 es galardonado en el concurso internacional de canto de Viena y poco después gana una bolsa de Estudio para la escuela de la Scala. Su debut oficial tiene lugar en el teatro Adriano de Roma con el papel de «Germont», de **La Traviata**. Pronto empieza a demostrar su versatilidad, su falta de problemas para adaptarse a cualquier tipo de ópera, sea de la época y del estilo que sea: en las Termas de Caracalla aparece en el «Heraldo» de **Lohengrin** y, al tiempo que cultiva el repertorio italiano tradicional, se adentra en una parte fundamental de la ópera contemporánea: el protagonista de **Wozzeck**, de Berg, participando en el estreno italiano de obra (5 de noviembre de 1942). Es después de la guerra mundial cuando Gobbi da el gran salto y comienza a actuar en los teatros de todo el mundo. En 1948 se presenta en San Francisco con **El barbero de Sevilla** y suma a su amplio repertorio el «Ford», de **Falstaff**, con el que se presenta en Inglaterra y que le iba a permitir dar el paso hacia la caracterización del protagonista de esta ópera verdiana, que sería uno de sus personajes más queridos. Actúa con grandes directores: Karl Böhm, en Nápoles de nuevo con **Wozzeck**; Wilhelm Furtwängler, en Salzburgo con el **Don Giovanni** (1); Dimitri Mitropoulos, en la Scala, otra vez con la obra de Berg...

Lisboa le conoce en 1953 interpretando **Nabucco** y **Aida**. De nuevo en Estados Unidos, actúa en Chicago, con **Traviata** y **Tosca**, que sería sin duda una de sus obras preferidas. Aparte del personaje de «Scarpia», de esta ópera de Puccini, perfecciona otros dos de sus grandes papeles: el antedicho «Falstaff» y «Yago» de **Otello**, que le sirven para obtener un gran éxito en el Maggio Fiorentino de 1955. Mitropoulos en **Tosca** (Nueva York) y Karajan, en **Falstaff** (Milán), le dirigen.

En Madrid hay que recordar su participación, al filo de 1960, en un sorprendente **Falstaff** en el Teatro de la Zarzuela, en donde puso de manifiesto su arte para la caracterización y su histrionismo. Años después, ya en franco declive, y cuando se dedicaba sobre todo a la dirección de escena, apareció, en el mismo teatro, en un triste **Otello**. De todas formas, dejó destilar algunas notas, muy adecuadas al torvo personaje de «Yago», de su bien hacer de antaño.

## Características vocales

Steane califica la voz de Gobbi de CAMALEONICA, dada su velocidad de colores, superior, según dicho autor, a la de otras grandes voces baritoneales del siglo. Es evidente la facilidad del cantante italiano para pasar, por ejemplo, de la «voce grossa» a la «mezza voce», ofreciendo de un extremo a otro diversas gamas de intensidad y, dentro de una homogeneidad tímbrica, desde los sonidos más recios y oscuros a los más suaves y ligeros. Características que sin duda le hacían, con independencia de otras cosas, un apropiado intérprete de partes como «Rigoletto», «Bocanegra», «Scarpia» o el tan repetido «Falstaff». Sin embargo, y esto lo reconoce también Steane, Gobbi era un vocalista imper-

La voz de Tito Gobbi ha sido calificada de «camaleónica», por su versatilidad. Bajo estas líneas, Gobbi con Renato Cioni y María Callas en «Tosca».



fecto, un cantante lleno de limitaciones, opinión que suscribe también, aunque con mayor dureza, Celletti.

De todas formas, Gobbi tenía una voz interesante. Era sólida, compacta, sonora, dotada de un metal muy atractivo y de una calidad tímbrica que podía ser sensual. Poseía además un vibrato rápido que contribuía a otorgarle personalidad, riqueza y calor. No era especialmente voluminosa, pero sus graves eran amplios, pastosos, perfectamente apoyados (talón de Aquiles de algunos buenos barítonos) y engarzaba, sin solución de continuidad, con el poderoso centro. Y era una lástima que estas buenas cualidades quedaran muchas

veces —y en los últimos años de su carrera mucho más— contrarrestadas por sus problemas en la zona más alta de la tesitura, a partir, más o menos, del Re o el Mi bemol. A partir de aquí la emisión, anteriormente canónica y el sonido, amplio y suntuoso, se desvanecían y, probablemente por una falta de dominio de la técnica del pasaje pecho-cabeza, se convertían en notas estrechas, FIJAS, ululantes, dotadas muchas veces de un feo carácter nasal y que, desde luego, deslucían algunas interpretaciones bien planteadas en origen y le impedían, por supuesto, mantener, a flor de labio, la traducción de los fonemas y la articulación de las palabras que los

# 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

forman. Limitaciones que se aprecian de manera especial en algunas de sus interpretaciones discográficas de papeles de Donizetti («Belcore», «Enrico»). Extrañas contradicciones de un instrumento que, por un lado, heredaba, dentro de una tipología netamente italiana, las cualidades de las grandes voces baritones de antaño y, por otro, era incapaz de superar una serie de defectos de tipo emisor —probablemente como consecuencia de no haber adquirido una técnica suficientemente depurada— que, en muchas oportunidades, le impedían dar una imagen completa, al cien por cien, de personajes operísticos planteados en teoría de manera correcta.

La falta de esmalte, la escasez de CARNE de la zona aguda le movían a forzar el sonido peligrosamente, con objeto de adquirir un volumen inexistente, lo que, por supuesto, le llevaba a calar, a descalcificar y a agrietar el timbre, tan muelle y musculoso en la zona inferior de la tesitura.

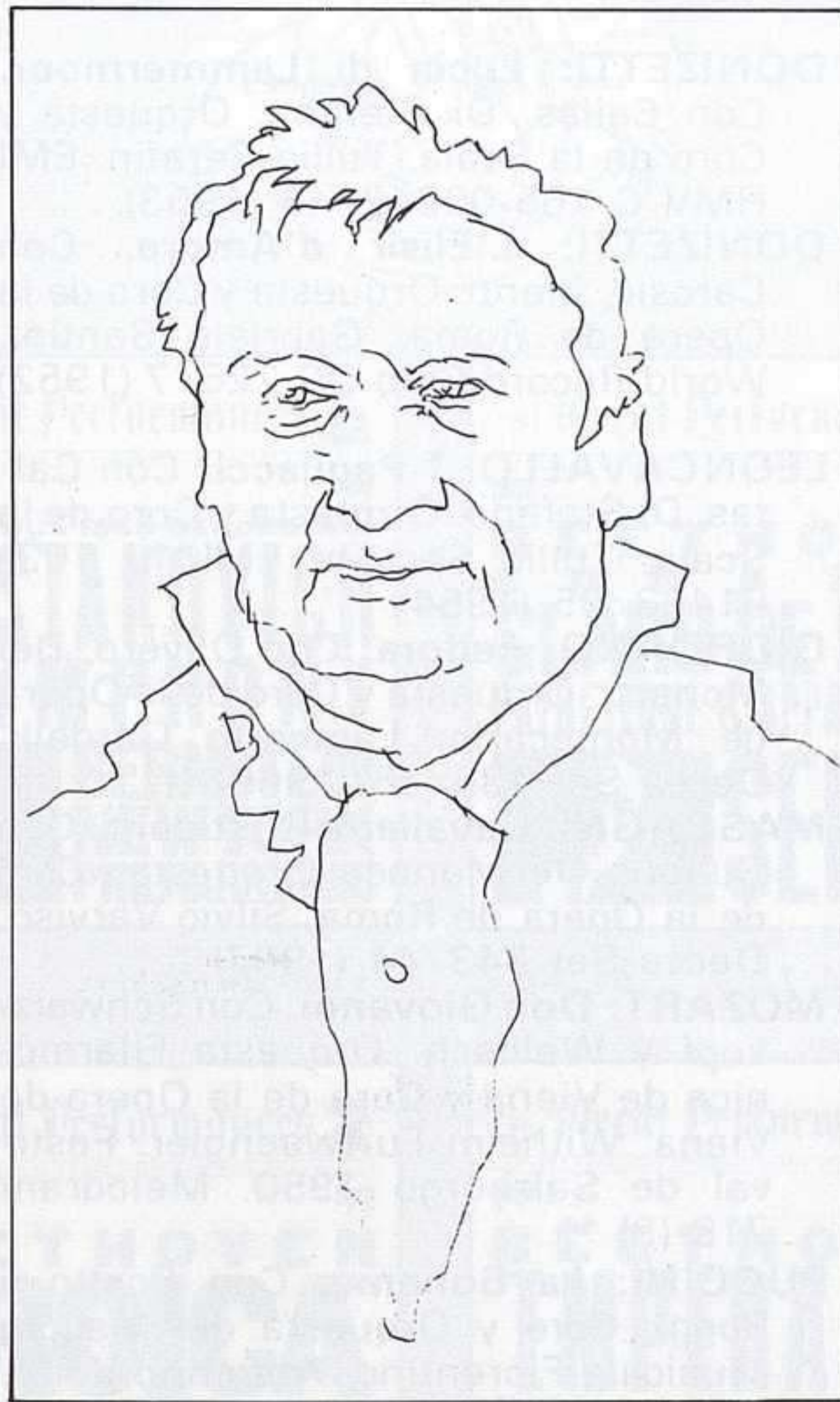
## El intérprete

Si la categoría vocal —en cuanto a la calidad del instrumento propiamente dicha y en cuanto a la técnica del canto— de Gobbi ha sido discutida (aunque casi todo el mundo está de acuerdo en sus limitaciones), no parece que haya duda en cuanto a su altura interpretativa. Ya se ha dicho que el barítono italiano era un hábil característico que, en sentido similar al de una Callas, era capaz de aprovechar en ocasiones sus limitaciones para enriquecer un personaje determinado. Incluso autores tan críticos para con Gobbi, como Rodolfo Celletti, han apuntado las virtudes expresivas del cantante. El citado comentarista reconocía, a propósito de la antigua grabación EMI del **Don Carlo** verdiano, que no había escuchado nunca «*exponer con tanta morbidez, variedad de colores y de matices, tanta elocuencia y cálida afectuosidad el cantabile «Carlo ch'è sol il nostro amore*». Es un buen ejemplo de las posibilidades de Gobbi, puesto que se trata de un fragmento de escritura central, en el que su voz podía circular cómodamente, con todas las posibilidades de exprimirlo lírica y efusivamente.

Otro crítico italiano, Raffaele Vegeto, no se ha cansado nunca de resaltar las virtudes interpretativas del barítono, a quien calificaba de «*intérprete de sensibilidad y de inteligencia rarísimas*». El mismo Giacomo Lauri-Volpi, en sus **Voces paralelas**, reconocía que Tito Gobbi había logrado evitar el convertirse en un vulgar imitador de Ruffo o de Bechi, y que, a base de técnica y de personalidad, había llegado a extraer «*de una voz exígua inesperada sonoridad y resoluciones temerarias, pero conquistadoras del aplauso y de la popularidad*». Por su capacidad dramática, el gran tenor le comparaba a Armand Crabbé (1883-1947), «*el De Luca de los belgas*»;

Gobbi brillaba fundamentalmente— aunque sus planteamientos interpretativos pudieran considerarse, a pesar de la variedad formal, en lo profundo, esquemáticos— en la encarnación de tres tipos fundamentales de personajes. Por

un lado, los bufos. A pesar de sus limitaciones en la zona aguda, de sus problemas de emisión y de su incapacidad técnica para superarlos, daba una buena imagen, llena de «vis» cómica, de «Figaro» y resultaba apreciable en «Belcore» (**L'Elisir**). Y ello a pesar de que la escritura de estas partes, como la de otras de los mismos autores, pide voces más líricas, más luminosas, más extensas y más flexibles. En una palabra, más BRILLANTES.



Por otro lado, personajes de carácter patético, humano y sufriente, de fondo noble. Las distintas intensidades, la gama de colores de la voz de Gobbi podían recoger bien — de forma más ajustada que en los casos arriba citados— dos figuras clave como el «*Marques de Posa*», del **Don Carlo**, o, sobre todo, el «*Simón Boccanegra*», en donde el barítono, a juicio de Steane, daba su máxima dimensión en el difícil arte de ACTUAR con la voz. En verdad, el cantante, a pesar de ciertas limitaciones técnicas, de lo desagradable de sus agudos y de lo inseguro del fraseo en «piano», ofrecía una imagen dramática muy convincente de este contradictorio personaje verdiano.

En tercer término hay que referirse a otro tipo de papeles en los que las características vocales y expresivas de Gobbi alcanzaban en momentos su máximo apogeo. Son los que describen psicologías torvas y tortuosas. En ellos el timbre oscuro y las dotes histriónicas del cantante se encontraban a gusto. «*Yago*» o «*Scarpia*» quedaban así bien bosquejados, bien enfocados y, en una primera aproximación, excelentemente perfilados. El problema podía surgir cuando se intentaba profundizar, cuando se iba más allá del mero esquema. Gobbi aplicaba los mismos presupuestos expresivos y acudía a los mismos mecanismos

vocales tanto en la figura verdiana, de maldad más intrínseca, que funciona movida por el odio y la envidia, que a la figura pucciniana, que siendo, como es, torva y siniestra, posee, dentro de una amplia gama de matices, un fondo aristocrático. «*Scarpia*» aparecía en la visión de Gobbi como la encarnación de la, en palabras de Vegeto «*legendaria perfidia baritonal*». Aunque, según Celletti, esta encarnación no pasaba de ser superficial puesto que el personaje, en realidad, es mucho más sutil y aparece movido por complejos y contradictorios sentimientos. No es aplicable, por tanto, a una psicología tan compleja un perfil únicamente violento y estentóreo, grosero y centrado únicamente sobre las fúnebres inflexiones de la llamada «*scuola del muggito*». En cualquier caso, no cabe negar la habilidad del barítono italiano para QUEDARSE CON EL PERSONAL en cuanto pronuncia la primera frase, tras su entrada, como «*Scarpia*», en el primer acto de **Tosca**.

No puede olvidarse tampoco la recreación que, desde sus presupuestos, hacía Gobbi de un personaje tan rico como Falstaff, en el que su talento tenía ancho campo. Sin llegar a la simplicidad dialéctica de un Valdengo (versión de Toscanini) ni a la múltiple sutileza de un Dieskau (versión de Bernstein), Gobbi alcanzó en este papel una de sus más grandes interpretaciones. Y el disco lo ha recogido fielmente en la versión de Karajan. Quizá pudiera echarse en falta en esta recreación una mayor proyección del lado filosófico del personaje —que no deja de ser profundamente serio y meditativo a pesar de su apariencia formal—. Pero el conjunto resulta convincente.

## Discografía fundamental

Al hablar de las características interpretativas de Tito Gobbi se han ido citando algunos de los personajes fundamentales de su carrera. Con ellos se construye precisamente la herencia discográfica fundamental que permite realizar un retrato del barítono-cantante-intérprete; los que muestran, con las limitaciones y contradicciones en parte apuntadas, su talento.

Hay que recordar, por consiguiente, las grabaciones íntegras de **El barbero de Sevilla**, con Callas y la dirección de Galliera (EMI); **Don Carlo**, con Christoff, dirigida por Santini (EMI); **Simón Boccanegra**, con Victoria de los Angeles y Christoff, dirigida también por Santini (EMI); **Otello**, con Vickers, dirigida por Serafin (RCA); **Tosca**, con Callas, dirigida por De Sabata (EMI) y **Falstaff**, con Schwarzkopf, dirigida por Karajan (EMI). Todas ellas han sido distribuidas alguna vez en nuestro país, aunque la mayoría están hoy fuera de catálogo. A ellas habría que añadir dos grabaciones del **Gianni Schicchi** de Puccini, ópera neobufo de cuyo personaje principal Gobbi hacía una creación. La primera (EMI), dirigida por Santini, con Victoria de los Angeles; la segunda, dirigida por Maazel (CBS), con Ileana Cotrubas.

# DISCOGRAFIA

Por Gonzalo Baclenes

Hay que advertir que la carrera discográfica de Gobbi se inicia en 1942, con varios fragmentos operísticos publicados originalmente en 78 r.p.m., y termina hacia 1978 con la segunda versión del **Gianni Schicchi**. Posteriormente, Gobbi ha intervenido como narrador (parte hablada) en la grabación de **La Villi**, de Puccini, dirigida por Lorin Maazel para la CBS. Hemos señalado con un asterisco aquellos registros que están o han estado publicados en España, con dos los que se pueden encontrar actualmente en el catálogo internacional, en muchos casos susceptibles de ser importados y con tres, los que están disponibles, tanto en España como en el extranjero. Naturalmente, las grabaciones realizadas a partir de representaciones, disponibles en sellos italianos como Cetra, Movimiento Música, etc., no representan la totalidad de los registros existentes, de forma más o menos oficial, en cinta magnetofónica y que cabe suponer serán transferidos a microsurdos, en gran número de casos y en espacio de tiempo más bien breve. También —y como ya sucediera con Maria Callas o Mario del Monaco— los próximos meses verán proliferar reediciones, primeras ediciones de recitales inéditos, duplicaciones de registros ya publicados por otras firmas, etc. Libre de toda esa parafernalia, la presente discografía recoge la totalidad de las grabaciones LEGALES de Gobbi, tanto en Lp como en 78 rpm —estos, vertidos por EMI a 33 rpm en los últimos años—.

## Recitales:

«The art of Tito Gobbi»: Arias de **L'Arlesiana**, **Zaza**, **la Fanciulla del West**, **Don Carlo**, **Otello**, **La Forza del Destino**, **Le Nozze di Figaro**, **Macbeth**, **Un Ballo in Maschera** y **L'Elisir d'Amore** (primeras grabaciones 1942-1953). **La Damnation de Faust**, **Guillaume Tell**, **Nabucco**, **Macbeth**, **Andrea Chénier**, **Fedora**, **La Fanciulla del West**, **I Gioielli della Madonna** (grabaciones inéditas de 1955). **Canciones y Baladas** (grabaciones 1948-53). **Canciones italianas** (grabaciones de 1955). EMI HMV Treasury RLS 738 (3 discos) \*\*.

«Arias de ópera»: **Pagliacci**, **Adriana Lecouvreur**, **Don Carlo**, **Simon Boccanegra**, **Otello**, **Falstaff**, **Don Giovanni**, **Le Nozze di Figaro**, **La Traviata**, **Il Barbiere di Siviglia**, **Gianni Schicchi** (grabaciones transcritas de originales a 78 rpm). EMI HMV Treasury 047-02362M \*\*.

«Canciones y Arias de Opera Italiana»: **Guglielmo Tell**, **L'Elisir d'Amore**, **Simon Boccanegra**, **Falstaff**, **Otello**, **Adriana Lecouvreur**, **Fedora**, **La Molinara**, **Il Pompeo**, **La Favola di Orfeo**. **Canciones de Cavalli**, **Vivaldi**, **Carissimi**, **Durante**, **Giordani** y **Trad.** (grabaciones de 1964). EMI HMV HQS 1436721 \*\*.

## Operas completas:

**DONIZETTI: Lucia di Lammermoor.** Con Callas, Di Stefano. Orquesta y Coro de la Scala, Tullio Serafin. EMI HMV C 165-00942/43 (1953).

**DONIZETTI: L'Elisir d'Amore.** Con Carosio, Monti. Orquesta y Coro de la Opera de Roma, Gabriele Santini. World Record Club OC 226/7 (1952) \*\*\*.

**LEONCAVALLO: I Pagliacci.** Con Callas, Di Stefano. Orquesta y Coro de la Scala, Tullio Serafin. EMI 1J 163-01493/95 (1954) \*\*\*.

**GIORDANO: Fedora.** Con Olivero, Del Monaco. Orquesta y Coro de la Opera de Montecarlo, Lamberto Gardelli. Decca Set 435/36 (1969) \*.

**MASCAGNI: Cavalleria Rusticana.** Con Suliotis, Del Monaco. Orquesta y Coro de la Opera de Roma, Silvio Varviso. Decca Set 343/44 (1967) \*.

**MOZART: Don Giovanni.** Con Schwarzkopf y Welitsch. Orquesta Filarmónica de Viena y Coro de la Opera de Viena, Wilhelm Furtwaengler. Festival de Salzburgo 1950. Melodram 713 (3) \*\*.

**PUCCINI: La Boheme.** Con Scotto y Poggi. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino, Antonino Votto. Deutsche Grammophon 2705.038 (1961).

**PUCCINI: La Fanciulla del West.** Con Corelli y Frazzoni. Orquesta y Coro de la Scala, Antonino Votto. HRE 278-3 (1956) \*\*.

**PUCCINI: Gianni Schicchi.** Con Victoria de los Angeles, Carlo del Monte. Orquesta de la Opera de Roma, Gabriele Santini. EMI 3C 153-50329/31 (1958) \*.

**PUCCINI: Gianni Schicchi.** Con Cotrubas, Domingo. Orquesta New Philharmonia, Lorin Maazel. CBS S 79312 (1978) \*\*.

**PUCCINI: Madama Butterfly.** Con Victoria de los Angeles, Di Stefano. Orquesta y Coro de la Opera de Roma, Gianandrea Gavazzeni. EMI C 153-01587-89 (1954).

**PUCCINI: Il Tabarro.** Con Mas, Prandelli. Orquesta y Coro de la Opera de Roma, Vincenzo Bellezza. EMI 3C 153-50239/31 (1956) \*.

**PUCCINI: Tosca.** Con Callas, Di Stefano. Orquesta y Coro de la Scala, Víctor de Sabata. EMI C 163-00410/11 (1953) \*\*\*.

**PUCCINI: Tosca.** Con Callas, Bergonzi. Orquesta del Conservatorio y Coro de la Opera de París, Georges Pretre. EMI 165-00040/41 (1965) \*\*.

**PUCCINI: Tosca.** Con Callas, Cioni. Orquesta y Coro del Covent Garden, Carlo F. Cillario. Voce 13 (1965).

**PUCCINI: Le Villi.** Con Scotto, Domingo. Coro y Orquesta New Philharmonia, Lorin Maazel. CBS 76890 (1979) \*\*.

**ROSSINI: Il Barbiere di Siviglia.** Con Callas, Alva. Orquesta y Coro de la Scala, Carlo Maria Giulini. Cetra LO 34 (1956) \*\*.

**ROSSINI: Il Barbiere di Siviglia.** Con Callas, Alva. Orquesta y Coro Philharmonia, Alceo Galliera. EMI 10C 165-000467/69 (1957) \*\*\*.

**VERDI: Aida.** Con Callas, Tucker. Orquesta y Coro de la Scala, Tullio Serafin. EMI HMV Angel 3525 (1955) \*\*.

**VERDI: Un Ballo in Maschera.** Con Callas, Di Stefano. Orquesta y Coro de la Scala, Antonino Votto. Columbia QCX 10263/5 (1956) \*\*.

**VERDI: Don Carlo.** Con Filippeschi, Stella. Orquesta y Coro de la Opera de Roma, Gabriele Santini. EMI C 153-01590/92 (1954).

**VERDI: Falstaff.** Con Schwarzkopf, Barbieri. Orquesta y Coro Philharmonia, Herbert Von Karajan. EMI SLS 5037 (1956) \*\*\*.

**VERDI: Nabucco.** Con Suliotis, Prevedi. Orquesta y Coro de la Opera de Viena, Lamberto Gardelli. Decca SET 298/300 (1965) \*.

**VERDI: Otello.** Con Vickers, Rysanek. Orquesta y Coro de la Opera de Roma, Tullio Serafin. RCA LDS 6155 (1960).

**VERDI: Otello.** Con McCracken, Zeani. Orquesta y Coro de la Opera de Roma. LR 177-3 (1963) \*\*.

**VERDI: Rigoletto.** Con Callas, Di Stefano. Orquesta y Coro de la Scala, Tullio Serafin. EMI 3C 163-00432/34 (1955) \*\*\*.

**VERDI: Simon Boccanegra.** Con Victoria de los Angeles y Boris Christoff. Orquesta y Coro de la Opera de Roma, Gabriele Santini. EMI 3c 153-00151/3 (1957) \*.

**VERDI: Simon Boccanegra.** Con Gencer, Tozzi. Orquesta Filarmónica de Viena y Coro de la Opera de Viena, Gianandrea Gavazzeni. Movimento Música 03.010 \*\*.

**VERDI: La Traviata.** Con Stella, Di Stefano. Orquesta y Coro de la Scala, Tullio Serafin. Columbia CXI 370/1 (1956).

## BIBLIOGRAFIA

**CELLETTI, Rodolfo: Il Teatro d'Opera in Disco.** Rizzoli, 1978.

**GOBBI, Tito: My Life.** Macdonald and Jane's, 1979.

**LAURI-VOLPI, Giacomo: Voci Paralleli.** Milán 1955.



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

La casa más surtida en discos  
microsurco de toda Andalucía

# Casa Damas

SIERPES. 65 - SEVILLA



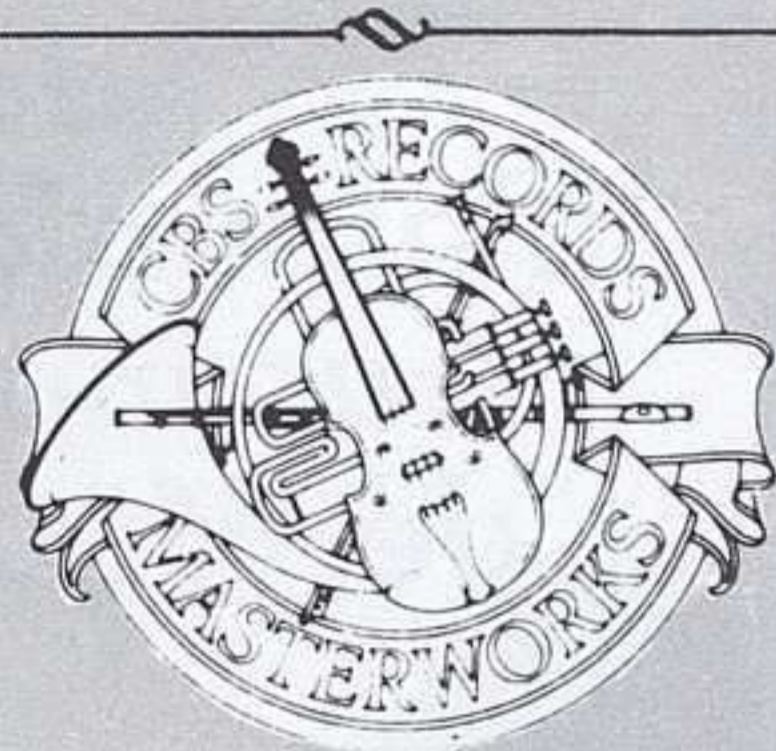
# CBS MASTERWORKS

presenta su serie económica

## Great Performances

en discos y cassettes

El medio ideal para formar una discoteca de música clásica



16 Great Performances

ORFF: CARMINA BURANA  
ORMANDY  
PHILADELPHIA ORCHESTRA  
HARSANYI - PETRAK - PRESNELL  
RUTGERS UNIVERSITY CHOIR, F. WALTER, DIR.

S 60116

40-60116

17 Great Performances

THE FAMOUS 1959 RECORDING!  
SHOSTAKOVICH  
5<sup>TH</sup> SYMPHONY  
BERNSTEIN  
NEW YORK  
PHILHARMONIC

S 60117

40-60117

18 Great Performances

BEETHOVEN  
SONATAS  
CLARO DE LUNA  
PATHETIQUE & APPASSIONATA  
SERKIN

S 60118

40-60118

19 Great Performances

MOZART  
40<sup>TH</sup>/41<sup>ST</sup> "JUPITER"  
SYMPHONIES  
SZELL  
CLEVELAND  
ORCHESTRA

S 60119

40-60119

20 Great Performances

STRAVINSKY  
EL PAJARO DE FUEGO  
PETRUSHKA  
(COMPLETA)  
BERNSTEIN  
NEW YORK  
PHILHARMONIC

S 60120

40-60120

21 Great Performances

BEETHOVEN  
"EROICA"  
SYMPHONY NO. 3  
SZELL  
CLEVELAND  
ORCHESTRA

S 60121

40-60121

22 Great Performances

BEETHOVEN  
"EMPERADOR"  
PIANO CONCERTO NO. 5  
RUDOLF SERKIN  
BERNSTEIN  
NEW YORK PHILHARMONIC

S 60122

40-60122

23 Great Performances

BEETHOVEN  
VIOLIN CONCERTO  
STERN  
BERNSTEIN  
NEW YORK  
PHILHARMONIC

S 60123

40-60123

24 Great Performances

MAHLER  
SINFONIA EN SOL MAYOR  
CUARTA  
SZELL  
CLEVELAND  
ORCHESTRA  
JUDITH RASKIN

S 60124

40-60124

25 Great Performances

HOLST  
LOS PLANETAS  
BERNSTEIN  
NEW YORK  
PHILHARMONIC

S 60125

40-60125

26 Great Performances

BEETHOVEN  
7<sup>TH</sup> SYMPHONY  
CASALS  
MARLBORO FESTIVAL  
ORCHESTRA

S 60126

40-60126

27 Great Performances

SCHUBERT  
QUINTETO "LA TRUCHA"  
SERKIN  
LAREDO NAECELE  
PARNAS LEVINE

S 60127

40-60127

28 Great Performances

MAHLER  
SINFONIA N° 1  
"TITAN"  
WALTER  
COLUMBIA SYMPHONY  
ORCHESTRA

S 60128

40-60128

29 Great Performances

MOZART  
PIANO CONCERTOS 19/20  
RUDOLF SERKIN  
SZELL  
COLUMBIA SYMPHONY  
ORCHESTRA

S 60129

40-60129

30 Great Performances

BRAHMS  
"DOUBLE" CONCERTO  
PARA VIOLIN Y VIOLONCELLO  
OBERTURA TRAGICA  
FRANCESCATTI  
FOURNIER  
WALTER  
COLUMBIA SYMPHONY ORCHESTRA

S 60130

40-60130

# Política musical



**Director  
General  
de Cultura  
de la  
Comunidad  
Autónoma  
de Madrid**

## JUAN MIGUEL HERNANDEZ DE LEON

**Las controvertidas Jornadas de «Pensar en Madrid», la organización de un Festival para el próximo otoño, la creación del Consejo de la Música, las campañas de difusión musical y nuevas ideas para el futuro son las primeras actividades musicales de la Comunidad Autónoma de Madrid. Juan Miguel Hernández de León habla aquí de todos estos proyectos y realizaciones.**

*«Por un lado, hay que captar nuevo público; por otro, dar una oferta a un público ya existente»*

**RITMO.—¿Qué función, en el campo musical, debe cubrir una Consejería de Cultura de un gobierno autónomo? ¿Pueden delimitarse las funciones del campo estatal, el municipal y el autonómico?**

JUAN MIGUEL HERNANDEZ DE LEON.—Las comunidades autónomas asumen unas competencias que la Administración Central abandona, que descentraliza. Así, lo que hace la comunidad autónoma no es nada novedoso, lo que sí puede serlo son los enfoques propios de cada autonomía y que su ámbito geográfico es determinado. Respecto al ámbito municipal lo que hay más bien es una coordinación entre ambos. Los ayuntamientos realizan una serie de actividades y las comunidades, coincidiendo con ellas, hacen una especie de ofrecimiento de servicios. Colaboramos como campañas organizadas por los ayuntamientos, o viceversa, y tratamos de no actuar de espaldas a ellos.

**R.—¿Va a seguir la Comunidad Autónoma de Madrid criterios distintos a la hora de programar actividades en la ciudad y en la provincia?**

J.M.H.L.—Primero estamos intentando elaborar una programación no sólo en el centro de la ciudad, sino también en el cinturón metropolitano (porque el público de San Sebastián de los Reyes, o el de Alcobendas es un público tan urbano y metropolitano como el del centro de Madrid) distinta de la de otras zonas de la Comunidad. En estas zonas, que tienen diversas características en cuanto a nivel de información y de demanda musical, intentamos hacer experiencias de tipo piloto en las que el aspecto pedagógico esté mucho más conjugado con el puro programa musical, y en las que tiene casi tanta importancia lo que se explica como lo que se oye. Aunque yo me resisto a deteriorar demasiado la oferta, no sólo en cuanto a calidad de los intérpretes, sino en cuanto al propio programa. Normalmente, la música tiene un problema de hábito, es un lenguaje que se va dominando por hábito y, desde luego, no vas a ir a un pueblo a ofrecer por primera vez música de Schoenberg, porque probablemente el efecto sería el contrario del perseguido, pero tampoco hay que seguir una táctica de ofrecer temas muy convencionales. Hay que analizar esa doble vertiente: por un lado, captar público y por

otro, dar una oferta a un público ya existente.

**R.—Y la atención, ¿va a centrarse en la ciudad y el cinturón metropolitano o en los pueblos de la provincia?**

J.M.H.L.—Creo que no podemos inventarnos una demanda de la nada. Hay unas zonas que tienen unas demandas potenciales de música, digo potenciales, no reales, y en estas, evidentemente, vamos a concentrarnos más; en los otros sectores lo que haremos son campañas piloto para ir analizando la dinamización. Está claro que en el núcleo de Madrid no queremos competir con la oferta existente para el público existente. No hay que darle más al público actual, que ya tiene suficiente, sino intentar captar nuevo público. Por ejemplo, una de nuestras ideas básicas ha sido incorporar el Teatro Real a los circuitos de la Comunidad, porque yo pienso, como viejo aficionado al Real, que en la música no pueden darse sucedáneos, no sólo porque una orquesta sinfónica no cabe normalmente en otro sitio (mientras no se construya el Auditorio) sino por las condiciones acústicas, por el ambiente. El Real tiene un público muy particular y con una inercia: es muy difícil sacarle de la rutina del abono a no ser que traigas algo muy singular. Entonces, hay que dirigirse a otro público y eso lo hacemos distribuyendo las entradas en las Juntas Municipales de Distrito. De lo que hemos hecho hasta ahora, con la Orquesta Ciudad Valladolid hubo media entrada, con la Joven Orquesta Nacional de Holanda, hubo casi lleno total, en otras cosas hemos tenido altibajos. Lo fundamental es que se incorpore nuevo público. Aparte de estas iniciativas hay núcleos que tienen una potencialidad clara como San Lorenzo de El Escorial o Alcalá de Henares, donde además van a comenzarse las obras de un auditorio musical en un antiguo edificio con claustro e iglesia que va a reconstruirse con la colaboración del Ayuntamiento. Y es

*«Lo importante es que en cada ciudad haya una sala con una programación continuada»*

que el problema fundamental es de infraestructura: lo importante es que haya unas salas que tengan una programación continuada. Hasta ahora tenemos que funcionar a base de goteo, pero lo que se pretende es dar programaciones estables.

**R.—¿Qué resultados han obtenido de la última campaña organizada por la Comunidad Autónoma de Madrid, la titulada «Panorama de la Música Española»?**

J.M.H.L.—Ha habido de todo y los resultados suelen coincidir con esos puntos potenciales de demanda musical de que hablaba antes. En esos lugares se ha captado a mucha gente, pienso en cuatrocientos o quinientos asistentes a algún recital. Nosotros hacemos un seguimiento de las campañas, se elabora una serie de informes en los que se consiguen todos los fallos de estructura y la rentabilidad. Creo que este ciclo en un sesenta o setenta por ciento ha obtenido unos resultados satisfactorios, y en un

treinta o cuarenta no ha cubierto los objetivos que perseguíamos. Hay que decir que las mayores dificultades las hemos encontrado al acudir al Teatro Real, allí, cuando conseguimos un mínimo éxito de asistencia (que para mí es dos tercios de lleno), tiene que ser a base de voluntarismo de los funcionarios que llevan la campaña.

**R.—En el número de RITMO de marzo-abril de este año publicamos una información sobre las Jornadas de «Pensar en Madrid» en la que se decía textualmente, entre otras cosas: «Dos hechos quedan en pie. Uno; que la Comunidad Autónoma de Madrid ha consultado a los músicos para luego no hacer el menor caso de sus recomendaciones. Otro: que se va a celebrar un apoteósico festival con orquestas famosas y con nombres internacionales en el que se va a consumir una gran parte del presupuesto cultural (...)». ¿Conoce esa información? ¿Qué tiene que decir al respecto?**

J.M.H.L.— Sí, la conozco. Creo que en las mismas Jornadas dijimos que no las convocábamos para que nos hicieran el programa de actividades, sino que se trataba de un primer contacto entre los músicos y la Comunidad Autónoma. Yo creo que una de las cosas más fructíferas que salieron de esas Jornadas fue la creación del Consejo de la Música de la Comunidad Autónoma de Madrid.

**R.—¿Quiénes van a formarlo?**

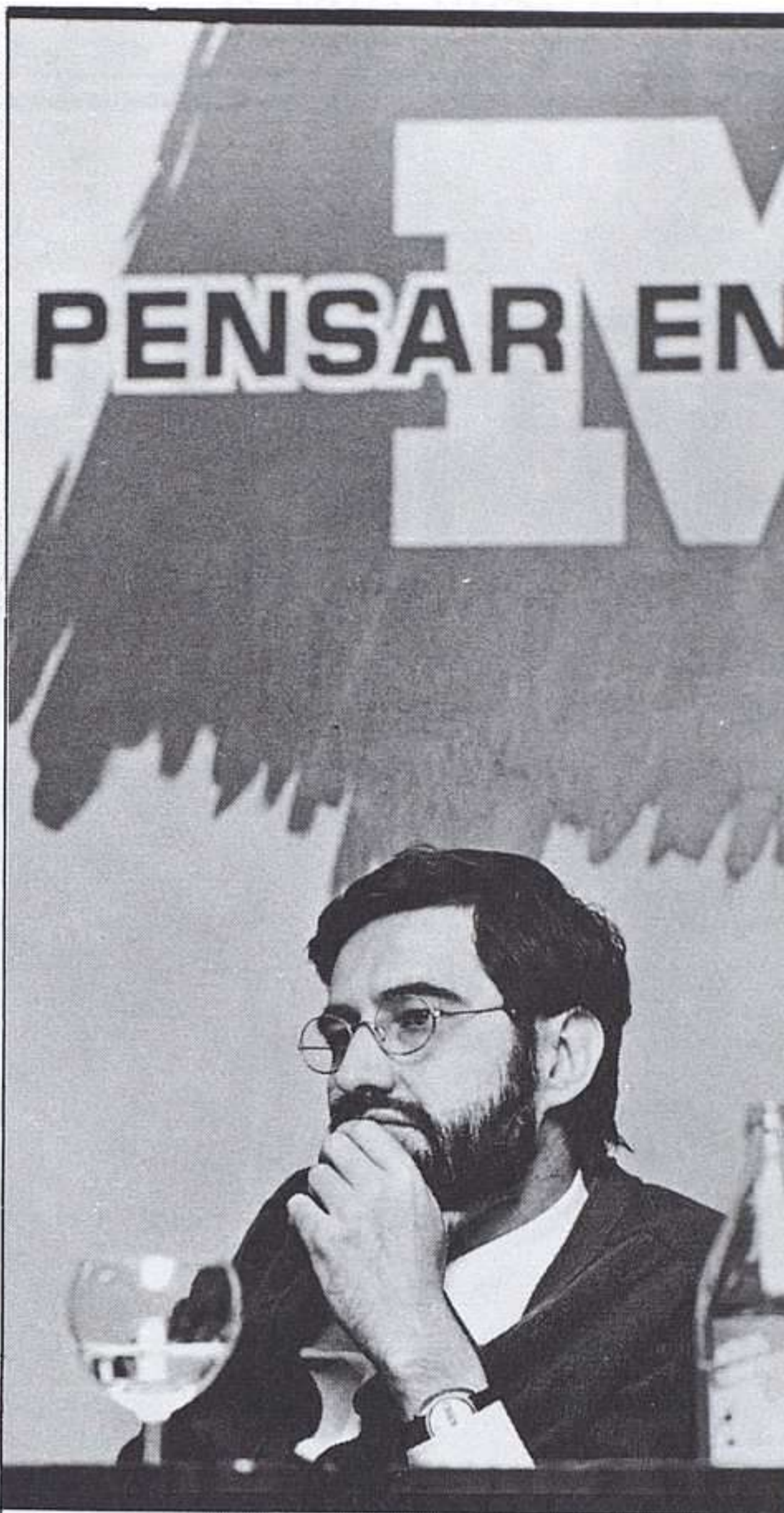
J.M.H.L.—He enviado cartas muy recientemente y hasta el momento sólo han contestado afirmativamente Andrés Ruiz Tarazona y Julio Doncel. Los Consejos de las Artes Plásticas y el Teatro ya han sido creados. En este Consejo de la Música vamos a intentar que estén representados todos los sectores. Es un Consejo consultivo, aunque cualquier actividad de la Comunidad tendrá que tener el informe previo del Consejo. Sus reuniones no serán públicas, pero las actas de las mismas, sí.

*«El Festival ya estaba previsto antes de las Jornadas de «Pensar en Madrid»»*

**R.—¿Y el tema del Festival?**

J.M.H.L.—Ya estaba previsto antes de las propias Jornadas. Este Festival no se concentra en una semana, sino que se desarrollará durante meses y no está ligado exclusivamente a Madrid capital, sino que se expande por una serie de núcleos de población con ofertas contrapuestas. Tampoco es un Festival exclusivamente musical, sino que tiene también teatro y danza, o sea que no va a ser un Festival convencional. Este año ha habido que ir un poco por delante de los acontecimientos porque necesitábamos una programación para todo el año. A partir del que viene el Consejo participará en las correcciones técnicas pertinentes. Creo que el Festival tiene una función que es cambiar el goteo constante con determinado choque. Ahora que he estado en Amsterdam he presenciado un fenómeno singular (que no sé si es bueno o malo): el de Ivo Pogorelich, que es, más que un pianista, un fenómeno sociológico y recuerdo en sus conciertos a un público muy inhabitual, más pare-

FOTOS: PACO JUNQUERA/COVER



cido al de los festivales rock. Creo que es un fenómeno que habría que analizar porque creaba un movimiento en torno a la música por el hecho de dar un recital de piano. La idea del Festival va por ese lado, pero no es sustitutiva de otro tipo de acciones, sino que tiene un cometido específico.

**R.—¿Qué presupuesto tiene el Festival?**

J.M.H.L.—Depende fundamentalmente de los «sponsored», no es un presupuesto financiado exclusivamente por la Comunidad Autónoma. No es que quiera negar las cifras, sino que hasta el momento no sabemos el costo exacto ni la participación de cada entidad.

**R.—¿Qué presupuesto tiene la Comunidad Autónoma para dedicarlo a la música y qué porcentaje del mismo va a gastarse en el Festival?**

J.M.H.L.—El presupuesto de Cultura es aproximadamente un dos por ciento del presupuesto total de la Comunidad. Lo destinado a música es muy difícil de evaluar porque lleva distintos cauces. Se puede decir que para las campañas de difusión estamos utilizando entre quince y veinte millones de pesetas. Habría que cuantificar otras realizaciones, como la creación de una cátedra de investigación de música folklórica, lo que supone unos cinco millones; la colaboración con escuelas de música; la agrupación coral de la Comunidad, unos nueve millones; el Conservatorio de El Escorial, que estamos atendiendo subsidiariamente, supone al cabo del año entre diez y quince millones; las ayudas para la creación de bandas, además de los temas concretos de becas de investigación y enseñanza. El presupuesto total no sé decirlo, no es ni excesivo ni mínimo.

**R.—Y el presupuesto del Festival, ¿qué porcentaje lleva del total?**

J.M.H.L.—No lo sé porque depende de los «sponsored».

**R.—En las Jornadas de «Pensar en Madrid», la revista RITMO presentó una ponencia acerca de la necesidad de tener un censo de oferta y demanda musical en Madrid, ¿se ha realizado este censo?**

J.M.H.L.—Se estaba haciendo ya incluso antes de las Jornadas. Esperamos tenerlo terminado después del verano, porque se encargó a una empresa de datos. En realidad se trata de una investigación de la demanda potencial en el terreno de la cultura, como tal demanda global.

**R.—¿Existe alguna coordinación entre la Consejería de Cultura y la de Educación, concretamente en lo que se refiere a las escuelas de música y conservatorios? Su departamento, ¿qué política va a seguir respecto a la enseñanza musical?, ¿apoyará las escuelas ya existentes?, ¿creará otras, dependientes de la Comunidad Autónoma?, ¿va a ocuparse del tema?**

J.M.H.L.—Las escuelas de música que hay en la Comunidad van desde escuelas privadas, hasta conservatorios elementales, pasando por aulas externas de los conservatorios profesionales. Nuestra intención no es crear otras alternativas sino potenciar un concierto marco con unas seis o siete escuelas de música ya existentes, por lo menos en lo que se refiere a las actividades extraacadémicas y alentar la animación musical en ellas.

**R.—¿Siempre en el campo de la animación? ¿No hay acuerdo con la Consejería de Educación en otros campos?**

J.M.H.L.—Es que Educación todavía no tiene competencias transferidas. Lo que sí hay previsto ya es un calendario de reuniones en el que articularemos conciertos entre Cultura y Educación, en estos y otros temas.

*«La campaña de «Panorama de la Música Española» obtuvo resultados satisfactorios en un setenta por ciento»*

**R.—¿Puede concretarnos algo sobre la creación de la Cátedra de Folklore de la Comunidad?**

J.M.H.L.—Está en la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes, es una cátedra ligada a la figura de Joaquín Díaz, un proyecto amplio que, además de tener carácter de investigación folklórica, pretendemos que pueda salir al exterior en forma de aulas externas.

**R.—¿Hay algún otro proyecto concreto de la Comunidad a corto o largo plazo?**

J.M.H.L.—Tenemos en estudio la creación de una agrupación de cámara, repito, de cámara (así hacemos caso de las recomendaciones de aquella asamblea de «Pensar en Madrid»). Se trata de realizar conciertos con agrupaciones de cámara que no dependan estrictamente de la Comunidad, pero a los que se les permita tener una continuidad: por ejemplo, facilitándoles actuaciones que sean, precisamente, para cubrir esos programas piloto y para que hagan los ciclos de difusión.

**E**l problema principal que me he encontrado en Radio 2 es el técnico, porque la red de Radio Nacional, que es la misma que la de Televisión, es muy antigua. Aunque a veces hay problemas humanos, casi todos son de carácter técnico: esto se refleja en la señal acústica que llega a los receptores, que incluso en Madrid es defectuosa. Quizá la mayor parte de Madrid no recibe bien, pero parece que se va a arreglar en breve porque están instalando dos emisoras nuevas en Torrepañá. Sin embargo, hay un treinta por ciento del territorio español al que no llega y un diez por ciento de la población que, en teoría, no la escucha, aunque este porcentaje en realidad es mayor porque la calidad técnica es tan mala que, en ocasiones, es como si no llegara. Radio Nacional emite con muy poca potencia y aunque las demás tiene establecido un tope muchas veces lo sobrepasan. Además, son emisoras nuevas con nuevos equipos.

La red no depende de la Casa de la Radio, sino de la Dirección Técnica del Ente Público Radiotelevisión. Ahí hay un equipo técnico en el que está Antonio del Olmo, que fue nombrado cuando yo, y ellos son quienes están haciendo estudios para ver de mejorar la situación, pero para ello hay que disponer de dinero, supongo que se puede contar con las autonomías. Por otro lado, está la Dirección Técnica de Radio Nacional, que depende de la Dirección de la Red y que está trabajando intensamente en la cuestión de mejorar la escucha y en lograr ese compromiso entre la calidad técnica y la musical, porque a veces hay técnicos de mesa que son muy buenos pero no tienen los conocimientos musicales necesarios para saber que cuando algo suena «pianísimo» no hay que subir el volumen, o por lo menos no hay que subirlo repentinamente. Estamos trabajando un poco en este sentido con ellos para que tengan en cuenta la dinámica musical y para que se vaya concienciando poco a poco todo el equipo técnico.

En cuanto a programación, estoy trabajando intensamente en lo que será la «rentrée» de después del verano. Creo que habrá bastantes novedades, tanto de nuevos programas o modificación de antiguos, como de planteamiento general de la filosofía o la política de programación. Intentaré que sea más didáctica, amena, variada y jugosa, para evitar el anquilosamiento y la rutina. Intentaré no dar música indiscriminadamente, porque sí, sin una línea definida; yo lo que quiero es que cada programa tenga un por qué. No es cuestión de que haya más palabra, sino de que la que haya sea más coherente y perfectamente concatenada con la música. Nunca debe haber más palabra que música, pero las colaboraciones literarias han de tener cierta entidad y que ilustren, expliquen e indiquen a la gente qué es lo que está oyendo y por qué, todo ello inmerso en la música como manifestación cultural.

## ARTURO REVERTER

**El nuevo director de Radio 2, Arturo Reverter, anterior titular de la sección de RITMO, «De Madrid al cielo», expone aquí sus proyectos de mejoras y cambios para la emisora estatal.**

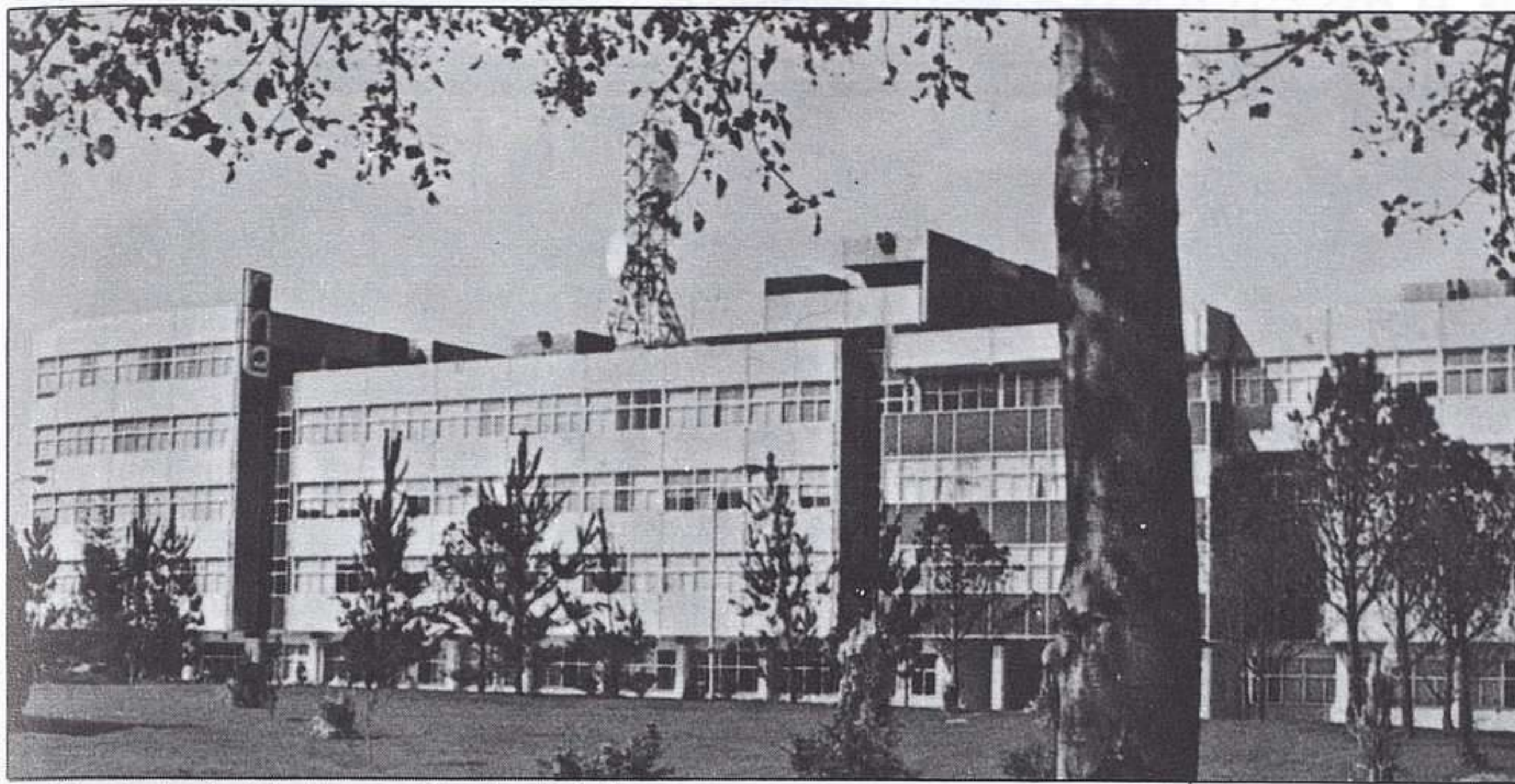


FOTO: MARIANO FERRE. REVISTA «TELERADIO»

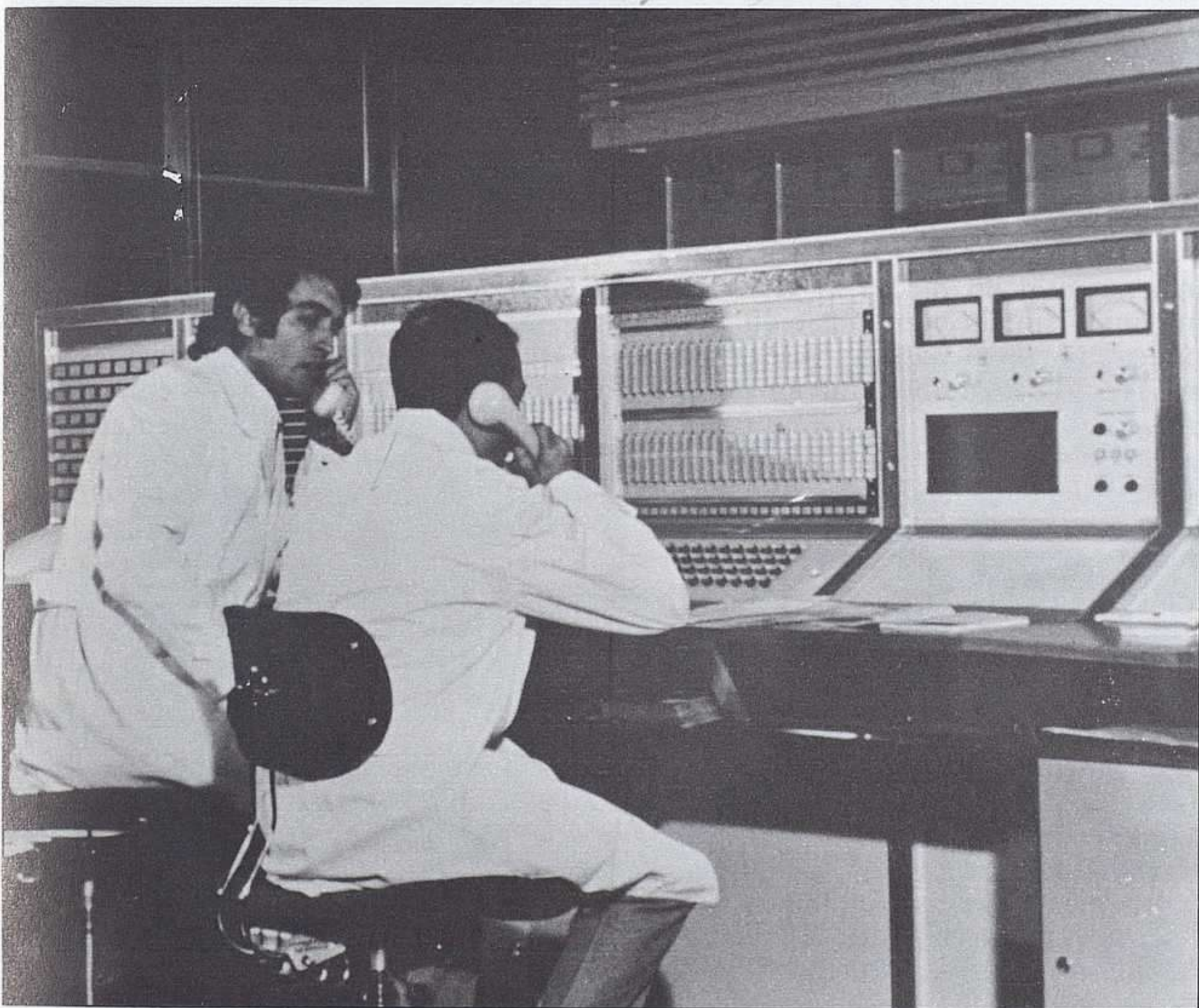
Desde hace muy pocos meses, en Radio 2 hay veinticuatro horas de programación, es importante y además no hay muchas emisoras en el mundo que lo hagan, pero, claro, hay que ocuparlas, y las menos veces se hace (sobre todo por la noche) a base de programas que se repiten y las más veces basándose en programas como antologías, nocturnos, lo que, en plan Hilo Musical está muy bien, pero no para la radio. Creo que hay que buscar algo más. Una de las ideas que tengo para la noche es hacer un programa largo, de tres o cuatro horas, en el que los oyentes tengan capacidad de intervención, porque a esa hora oye bastante gente la radio y llaman, incluso para pedir que se ponga alguna obra en concreto. Ese programa habría que hacerlo con un hilo argumental y con cierto desparpajo. Otros proyectos, por ejemplo en lo referido a la ópera, es que ocupe un espacio semanal planteado por

cidos, y estos, por estilos o por zonas. Cada uno de estos ciclos estaría hecho por una persona distinta. También hay en proyecto el hacer un programa acerca de la historia de los grandes teatros de ópera lo que daría ocasión a poner fragmentos operístico o incluso a hacer entrevistas a los dirigentes de los teatros y contactar con algunos cantantes. Hay una idea de hacer un programa informativo musical semanalmente, un programa largo en el que se comentara la actualidad musical, lo que ahora no se hace. Es necesario hacer un programa de la actualidad fonográfica, no sólo de discos, sino de «cassettes» y compactos de España y el extranjero.

Quiero sistematizar la política de grabaciones, no hay que grabar por grabar, sino grabar porque nos interese algo concreto: novedades para el archivo, aniversarios, compositores que no hayan estrenado, sean jóvenes o no y que lo



La Casa de la Radio en Prado del Rey



Un treinta por ciento del territorio español no recibe la señal de Radio 2.

hagan por Radio Nacional, jóvenes intérpretes. Esto hay que hacerlo sistemáticamente mediante un programa en el que se sepa que va a haber una obra o un intérprete nuevo y aplicarlo también a los Lunes y los Miércoles de Radio Nacional. Los Lunes seguirán siendo en Madrid y los Miércoles en Barcelona y en algún otro lugar. El ciclo de «Música als quatre vents» es un concierto con la Generalitat que habrá que revisar.

Otra idea es poner todos los días un concierto en vivo, a las 10 o 10,30 de la mañana, del archivo, de los conciertos de la Nacional o de la RTVE, de los Lunes, de los Miércoles o de Intercambio Internacional. Estos conciertos intento que sean de repertorio tradicional y que sean asequibles por una auditorio matinal, que se supone que hay. Habrá, quizás también por la mañana, un nuevo planteamiento de los programas de tipo folklórico, bajo un punto de vista racionalizado en el que se incluirá música etnológica con la colabo-

ración de especialistas en cada tema. En resumen, hay que potenciar las retransmisiones, porque el directo es la vida de la radio.

Creo que hay cosas más urgentes que reformar la estructura del organigrama del personal. Aquí hay un organigrama que fue discutido y ha sido aprobado no hace mucho tiempo. De momento va a quedarse tal como está, porque a medida que hagamos cosas iremos viendo los fallos del organigrama actual que, de ahora en adelante, podrá estudiarse.

Hay un problema con los programas llamados culturales, los que se ponen todos los días a las doce de la noche y que son un poco la herencia de ese antiguo tercer programa de Radio Nacional. Ahora mismo estos programas no tiene cabida ni en Radio 1, ni en Radio Exterior, ni en Radio 3 y a mucha gente le suponen una ruptura en la línea musical

de Radio 2. Radio 3 es una emisora vertida al tipo de música ligera, hecha con mucho desparpajo y lenguaje muy actual, aunque también tiene programas de tipo cultural, como Ateneo o La Barraca. De manera que si los programas de carácter más académico tienen cabida en algún lugar es aquí, en Radio 2. Lo que pasa es que hay que replantearlos formalmente y en lugar de que cada día haya una cosa (debate, coloquio, aula) sean una revista cultural todos los días dependiendo de la actualidad. También hay que hacer un dramático, aunque ahora mismo no hay presupuesto para ellos. Habíamos pensado en adaptar una obra literaria que haya dado lugar a obras musicales, lo que es un filón inacabable. Es un proyecto bonito que depende más bien de que haya presupuesto.

Fundamentalmente, la elaboración de los programas va a seguir centrándose en colaboraciones, porque las personas que hay aquí, aunque muchos hacen programas, también tiene el trabajo de programadores, lo que lleva mucho tiempo. Hay una tendencia, además, a no contratar a nadie fijo, incluso a los colaboradores se les hacen contratos con una periodicidad determinada y unos meses de descanso. A veces eso tiene sus inconvenientes porque habría personas que podrían hacer programas que durasen mucho, u otras que podrían hacer más de un programa, pero en principio no es factible la contratación fija.

El archivo de Radio Nacional es inmenso, hay un millón doscientas mil fichas y es una labor realizada en diez años, principalmente por Arturo González Guerra. Ahora mismo está bastante bien organizado aunque errores, lógicamente, hay. Actualmente está organizándose en computadoras y dentro de unos meses estará todo computerizado de forma que será mucho más manejable y ágil. Entre los discos y cintas archivadas hay material muy viejo, algunas grabaciones están tomadas incluso en monoaural y éstas conviene utilizarlas únicamente en aquellos programas que sean estrictamente necesarias. Otras habría que grabarlas de nuevo. En ese sentido es necesario estabilizar la relación con las casas de discos, porque, en principio, a Radio Nacional le interesa comprar todo lo nuevo, lo que ocurre es que a veces esta relación no ha sido demasiado constructiva y la política no estaba clara. Interesa, pues, mantener acuerdos con las casas discográficas para adquirir material a un precio razonable y a ellos además les conviene, por la publicidad que supone la emisión por Radio Nacional. Se están comprando discos compactos y hay emisiones especializadas en el disco compacto, lo que ocurre es que aún no hay aparatos reproductores y se emiten los discos compactos pero grabados en cintas, y se oyen bien, pero no es lo mismo. Hay que establecer emisiones directas de discos compactos porque lo normal (no sé en cuantos años) es que el compacto acabe desplazando al tradicional, o a lo mejor conviven los dos.

Hay más ideas de programas concretos que están en ebullición. Indudablemente, en octubre habrá un cambio sustancial en la programación de Radio 2.

## Una obra obligada de Cristóbal Halffter

Por José Manuel Berea

Desde la **Introducción, fuga y final** de 1957, una obra que integraba ya elementos seriales y que, según su autor, representaba un punto decisivo dentro de su evolución, no había vuelto a escribir Halffter para piano solo. Sí ha empleado este instrumento en funciones concertantes o camerísticas, consciente siempre de que se trataba de las materias más difíciles de vulnerar de nuestra

tradición sonora, precisamente por su constitución física cerrada e incorporándolo de la manera más efectiva a esos planos musicales que con tan pasmosa naturalidad sabe delinear el músico madrileño. **Cadencia** se convertía por ello en una composición «obligada» desde el punto de vista histórico, y también ha venido a serlo en un sentido literal, al surgir de un encargo del Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea, para ser obra de obligatoria interpretación en una de sus pruebas finales.

A grandes rasgos, esta reciente creación nos muestra, concentradas en un espacio relativamente limitado, algunas de las características más definitorias del arte de Cristóbal Halffter: por un lado, su decidida voluntad de propiciar ámbitos íntimos y expresivos; por otro, una capacidad constructiva que hace del virtuosismo instrumental un medio al servicio de un único fin, la comunicación más inmediata con el auditor. Si se trataba de dar con una obra que sintetizara una lingüística sonora actual y un catálogo de dificultades objetivas al más alto nivel, hay que reconocer el acierto de la organización del Concurso al elegir a un compositor que durante mucho tiempo ha compaginado con éxito inquietud creadora y serenidad académica.

A modo de guión secuencial, **Cadencia** viene a estar constituida por una introducción con resonancias armónicas sobre la percusión de la nota Si (A); un pasaje de gran predominio rítmico (B) en el que se plantean algunos elementos del discurso general subsiguiente; un «lento» con sucesivas fluctuaciones de «tempo», que desemboca en un «tempo libero, vivacissimo possibile»; un «tempo giusto» con juegos métricos sobre acordes fijos, que se reducen progresivamente hasta quedar en un Si sólo, generador a su vez de varias formaciones acordales por acumulación; un «cluster» que abre otro proceso resonante con el Si en figuraciones de corchea; una sección verdaderamente cadencial, sin compascar; la reexposición, en seguida distorsionada, de B y el retorno al mismo procedimiento de A, ahora en sentido inverso.

La nota Si tiene en **Cadencia**, como ya queda dicho, una presencia estructural. Esto se hace evidente en la introducción, en notas repetidas con diferente dinámica (página 3 - compases 6.7.8.9.); en otros grupos repetitivos (3-15.16.), que luego se amplían a notas adyacentes (5-16, 17.) Y tras un desarrollo se reexponen (6-10.11.12.); en notas que dan pie a acordes escalonados de diferente especie (8-10.13 y 9-2.) o

en un nuevo efecto con los armónicos que provocan las teclas pisadas en silencio (9-8.).

Dentro de un contexto con frecuentes alteraciones de compás y bruscos contrastes dinámicos, se pueden señalar puntos visibles de gran complejidad: escalas de «clusters» (3-3.4.), «grupetti» irregulares (6-16.), notas de ejecución simultánea dentro de un rapidísimo flujo asimétrico (pág. 7) o acordes de problemática digitación (pág. 11), en los que incluso se ofrecen alternativas para mano pequeña. La superposición de fórmulas rítmicamente heterogéneas añade un factor de dislocación muy en consonancia con la gramática de la obra, tendente a resaltar intencionadamente el lado más árido de la ejecución pianística. Nos encontramos con este fenómeno en diversos momentos del desarrollo de la pieza (2-2.3., 4-3., 5-8.9. y pág. 7).

Concebida con un cometido funcional, servir de insólita prueba de fuego en uno de los más importantes concursos de piano, la partitura comentada no deja por ello de reflejar los latidos más peculiares del lenguaje halffteriano. En el fondo, se trataría de la hipotética cadencia de un inexistente concierto para piano. Un trabajo de considerable factura que, al margen de su aceptación pública (no olvidemos que de Cristóbal siempre se espera lo mejor), gozará de una gran difusión internacional, lo que vale para reflexionar sobre la conveniencia de que estos encargos se mantengan en futuras ediciones y sirvan a la vez de ejemplo a otros certámenes. Sería una manera más, entre otras, de contribuir a la mayor movilidad de un engranaje musical rígido y falto de una auténtica extensión de incentivos para el creador actual.

## Ficha técnica

Título: **Cadencia**  
Instrumentación: Piano solo.  
Año de composición: 1983  
Duración: 7 minutos  
Dedicatoria: M.M.C.C.  
Editorial: Universal Edition A.G., Wien  
Obra obligada en el VIII Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea de Santander 1984.

tempo libero, vivacissimo possibile

staccatissimo

fff

La grafia no indica sincronía, excepto ↓  
Die grafische Darstellung gibt keine Synchronie an, außer bei: ↓  
The graphic representation indicates no synchronicity, except at: ↓

7

8.....

7 16

J = 160 (♩ = 213)

Tempo giusto (♩ = 160)

UE 17858

VI Tribuna de Jóvenes Intérpretes

# LOS PROTAGONISTAS NO FUERON LOS MUSICOS

«Cuesta trabajo averiguar quiénes son los verdaderos protagonistas de estas Tribunas», dijo Vicenc Prats, flautista catalán, uno de los músicos que participó en la VI Tribuna de Jóvenes Intérpretes, organizada

por Juventudes Musicales de Granada. Su opinión fue ratificada por el resto de los participantes y también la siguiente frase de Prats: «pero, de todas maneras, Juventudes Musicales son los únicos que hacen algo».

FOTOS: M. ALVAREZ



De izquierda a derecha, María Ester Guzmán, Jaime Martín, María del Mar Conejo, Amelia Díe, Vicenc Prats, Albert Guinovart, Josep Gil, Santiago Molas y Cecilia Gallego.

## Por Amelia Díe

Estas consideraciones forman parte de un rosario de quejas, ruegos y preguntas, que hicieron «a quien corresponda» los jóvenes músicos en una conversación con RITMO (era el último día de la Tribuna y la primera vez que conseguían comunicarse entre sí todos los participantes). La acusación y el consiguiente razonamiento exculpatorio a Juventudes son graves. Es grave para Juventudes que los jóvenes músicos (en teoría, el objeto de sus desvelos y trabajos) se sientan desatendidos por ellos. Pero también es grave para el resto de las entidades musicales de nuestro país que, aún así, Juventudes sea la mejor de las peores organizaciones posibles.

La Tribuna estuvo, esta vez, dispersa, y diluida su importancia porque coincidió con la Asamblea Nacional de Juventudes. Delegados de toda España mantuvieron trabajosas conversaciones con dos temas fundamentales: la acción de Juventudes en

el contexto de la nueva estructura autonómica y la preparación de las actividades del Año Europeo de la Música (1985), para lo que Juventudes tiene programadas una larga lista de acciones nacionales e internacionales verdaderamente encomiable y, por parte de las autoridades españolas, prácticamente la celebración en sus manos (siempre, en el campo de la música y su relación con la juventud). Además de esto, tres novedades: parece que la organización de Juventudes quiere hacer una especie de cooperativa, no sabemos si como nueva estructura de la asociación o simplemente como acción añadida; la Orquesta de Juventudes está prácticamente parada y su desarrollo ha quedado palidecido por la creación de la J.O.N.D.E. (parece evidente quién es el plagiador y quién el plagiado, ya que Juventudes tuvo primero la idea); y una tercera cosa, esta vez confirmada por el propio presidente, Jordi Roch, el Consejo Asesor de Juventudes va a empezar a funcionar.

Pues bien, la coincidencia de Asamblea y Tribuna probablemente le vino muy bien a los organizadores, pero a los músicos les dejó literalmente en un segundo plano, y

con un terrible despista acerca de qué era exactamente lo que tenían que hacer y otras incertidumbres, salvadas solamente por los que poseían dotes naturales para las relaciones públicas.

De esto se habló en la reunión que RITMO mantuvo con María Ester Guzmán (guitarrista de quince años), Josep Gil (pianista de veintiocho), Vicenc Prats (flautista de veinticuatro), Jaime Martín (flautista de diecinueve), María del Mar Conejo (pianista de diecinueve), Albert Guinovart (pianista de veintidos), Cecilia Gallego (cantante de veinte) y Santiago Molas (percusionista de veintidos). Faltó solamente José Sotorres, otro flautista que tuvo que marcharse antes de acabar la Tribuna. La mayoría de los jóvenes músicos estaban de acuerdo en el relato de sus DESGRACIAS, con matices especiales según cada instrumento. Por ejemplo, tuvieron dificultades en la elaboración del programa pues no sabían exactamente la duración requerida; no tuvieron apenas contactos con la organización de Juventudes y ni siquiera fueron presentados entre ellos; han tenido que organizarse ellos mismos los ensayos; la mayoría encuentra positivo que las Tribunas no sean competitivas y no quieren saber nada de la parte burocrática de Juventudes, aunque, gustosos, les harían sugerencias. Creen que la selección podía haberse hecho con audiciones o, incluso, que los delegados de la asociación deberían BUSCAR a los mejores, en lugar de ser al contrario. No han visto en parte alguna a los empresarios capaces de contratarles, aunque a algunos les han salido, de palabra, compromisos para tocar en delegaciones de Juventudes. Consideran escasa la asistencia de críticos, y escaso el eco de sus actuaciones. No encontraron un ambiente apto para los conciertos y no se han sentido MIMADOS por nadie.

Pero estos son lamentos menores, al lado de los que tuvieron respecto a la organización musical del país. Destaco algunas frases dichas por los músicos: «El nivel de enseñanza es bajísimo». «Mientras estudias tienes que hacer mil cosas más: dar clases, tocar de acompañante». «Se convierte uno en pedagogo forzoso, porque nadie te enseña a enseñar, aún así los que



El percusionista Santiago Molas.

«tenemos oportunidad de dar clases, somos privilegiados». «El «cachet» no existe, sino que tú preguntas a quién te intenta contratar cuánto puede pagarte». «No nos consideran profesionales». «No tienen en cuenta lo que nos cuesta, por ejemplo a los percusionistas, transportar los instrumentos». «A veces toco en una sala completamente vacía, porque nadie se ha ocupado de anunciarlo». «Los maestros de canto son fatales, yo creía que Madrid iba a ser otra cosa, pero la verdad es que el nivel es muy bajo». «Fuera de España todo funciona por capillitas, igual que aquí, pero aún así hay que irse». Y las conclusiones finales: «suerte que hay Tribunas» y «el oficio de músico es muy difícil».

Como opinaron también los participantes, el nivel de esta edición ha sido bastante alto. El primer día tocaron Jaime Martín (flauta) y María del Mar Conejo (piano) un programa con obras de Enesco, Poulenc y Bartók. Jaime Martín es bueno para la edad que tiene; quiero decir que tiene aún bastante por aprender y él lo sabe; su próximo proyecto es irse a estudiar a París. María del Mar Conejo le acompañó correctamente, aunque no es muy limpia de ejecución. Luego cantó Celia Tíeles. Según dijo, el programa de su concierto se lo encontró hecho; su concierto no resultó muy brillante, también por culpa del acompañante. Tiene bastante volumen de voz, pero vocaliza poquísimos y hay que considerar la parte de responsabilidad que tienen sus maestros en esto.

María Ester Guzmán es otro cantar. Se trata de una niña guitarrista que ya actuó hacer dos años en la Tribuna y que causó sensación entonces, tal vez por sus trece años cumplidos. Pero adolecía entonces de parecidos defectos de los que tiene ahora. María Ester ha mejorado, pero sigue fiándose casi exclusivamente de su mecanismo y matiza bien poco. José Sotorres a la

flauta, con un estupendo acompañamiento pianístico de Lluís Avendaño, tuvo un bonito sonido y falló algo en la afinación, confirmandonos los que luego diría alguno de los participantes: que ahora hay una buena cantera de flautistas en España. Un percusionista en la Tribuna era algo insólito, además, Santiago Molas interpretó obras de música contemporánea y además lo hizo muy bien.

El triunfador, sin desmerecer a nadie, fue sin duda Albert Guinovart, un pianista segurísimo, madurísimo y estupendo. Está estudiando con María Curzio y, a parte de tocar bien, sirve para dar conciertos. Josep Gil, al día siguiente, ofreció los Estudios Sinfónicos de Schumann, de manera muy digna y nos confirmó lo que sospechábamos del concierto de Guinovart: que el piano del Auditorio Manuel de Falla está en unas condiciones pésimas, y como el Auditorio es magnífico, encima, se oyen todos los defectos. Es una vergüenza que esté así. Vicenc Prats a la flauta hizo un precioso programa en el que incluyó dos obras contemporáneas de García Demestres y Berio, lo que, como en el caso del percusionista Santiago Molas, es encomiable. Prats estudia en París y tiene muy buen sonido y un entusiasmo desmedido (cosa difícil de encontrar entre los músicos, aunque parezca mentira).

Y para demostrar que, a pesar de los pesares, el optimismo durante las Tribunas no se ha perdido y, tras una visita nocturna a la Alahambra de todo el grupo, que más pareció una comedia de Jardiel Poncela, un periodista catalán dedicó al último concierto unos rípicos granadinos que pasó a transcribir aproximadamente para que a nadie se le ocurra imitarlos: «Dale limosna, mujer/que no hay en la vida nada/como la pena de ser/sordo en la Tribuna/cuando tocan Vicenc y Albert/en un domingo a la una».

# NUEVA DIRECTIVA EN JUVENTUDES MUSICALES DE MADRID

La anterior Junta Directiva de Juventudes Musicales de Madrid se disolvió al finalizar el pasado año y tomó posesión como nueva presidenta Isabel Falavella, que hizo un acto inaugural de presentación el pasado 14 de febrero. Desde entonces hasta ahora la nueva Junta Directiva intenta el renacimiento de una delegación prácticamente inactiva en los últimos años.

En aquel acto inaugural, Isabel Falavella indicó como objetivo propio el «proyectarme a través de la acción en Juventudes», y como realización inmediata un acuerdo con el Centro Cultural de Villa de Madrid para realizar manifestaciones musicales de jóvenes intérpretes. La nueva Junta Directiva está formada por unas veinte personas, de las cuales seis son músicos jóvenes (lo que es preceptivo en todas las juntas de este organismo). A parte de la vicepresidenta, Sol Bordás, profesora de la Escuela Sotomesa y cuya intensa colaboración no deja nunca de señalar Isabel Falavella, forman parte de ella personas como Enrique Franco, Tomás Marco, Andrés Ruiz Tarazona, Cristóbal Halffter, el doctor Carlos Padrón y Maribel Falla.

Desde marzo hasta junio se han desarrollado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid los Podiums de Jóvenes Intérpretes con las actuaciones de José Luis Martín Moreno (vihuela), Isabel Barambio (guitarra), Trío Syrinx, Jorge Gutierrez Marcet (piano), Trío Cimarosa, Tomás Garrido (violoncelo), Virginia Prieto (soprano) —estos dos últimos acompañados al piano por Francisco Luis Santiago—, el trío formado por Alejandro Lara (violín), Javier Muñoz Rebollo (violoncelo) y Eduardo Botana (flauta dulce), Ricardo Ramirez (guitarra), Antonio Zapata (piano), Luis Alberto Ruiz Castillo (piano) y el Trío Cronos. Con el patrocinio de la Dirección

General de la Juventud del Ministerio de Cultura, Juventudes Musicales de Madrid ha organizado tres conciertos en la Escuela Superior de Canto de Alec Chien (piano), Jorge Gutierrez Marcet (piano) y Luis Alberto Ruiz Castillo (piano) y el Cuarteto de Stuttgart. La Caixa, por su parte, ha patrocinado uno de Polina Kotliarskaya (violín) y María Manuel Caro (piano), y en la Universidad Complutense se han realizado ya seis Podiums. También la Dirección General de la Juventud organizó con Juventudes un concierto en el Teatro Real con la Orquesta Sinfónica Young Musicians, de Londres. Los objetivos se dirigen ahora a la Comunidad Autónoma de Madrid a través de su correspondiente sección dedicada a la juventud.

Pero quizás el proyecto más ambicioso de Juventudes de Madrid es la creación de una orquesta de niños, cuya selección se hará por un tribunal y que pretende presentarse el próximo 1985 (Año de la Juventud). Esta orquesta estará en activo durante tres ciclos anuales, uno por cada trimestre del curso académico y cada ciclo será de dos meses, incluyendo un ensayo semanal por secciones, ensayos generales y posterior presentación pública del trabajo realizado en cada ciclo. Los componentes de esta orquesta, excepto el director y los maestros responsables de cada sección, tendrán menos de dieciséis años.

De los proyectos a largo plazo son destacables la convocatoria de un concurso de interpretación de instrumentos de cuerda y otro de composición para el próximo año y un ciclo de grandes intérpretes para 1986. La cuota de Juventudes Musicales de Madrid ha subido a cuatro mil pesetas al año, además de la cuota de inscripción, lo que ha ocasionado algún que otro disgusto de los antiguos abonados (unos cincuenta) muchos de los cuales, según Isabel Falavella «sólo estaban en Juventudes por los abonos del Teatro Real». También hay socios benefactores. La delegación madrileña pertenece

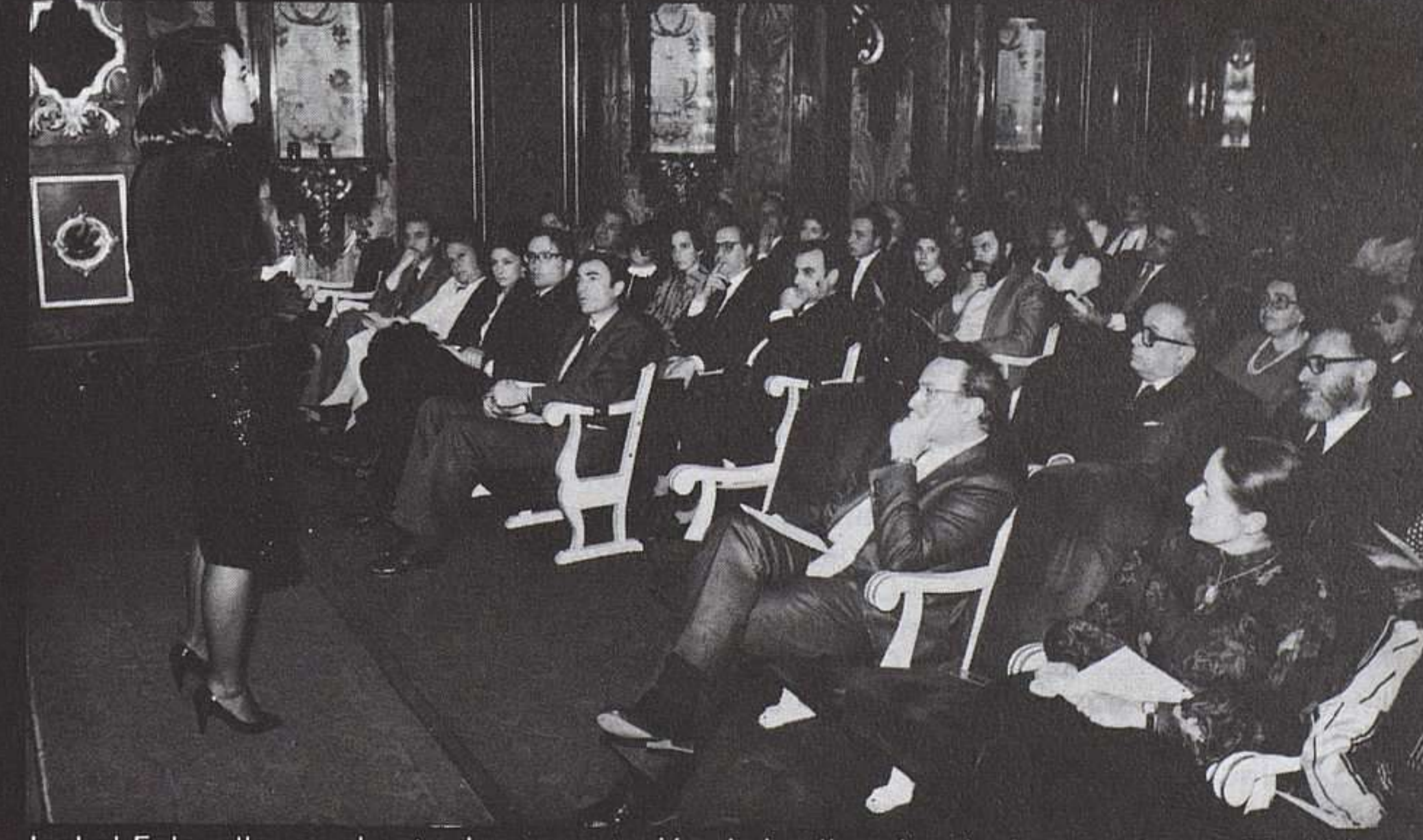
FOTOS: JUAN SANCHO



El Trío Syrinx, que participó en los Podiums de Juventudes de Madrid.



José Vicente Herrero (clarinete), Francisco-Luis Santiago (piano), Virginia Prieto (soprano).



Isabel Falavella, en el acto de presentación de la directiva de Juventudes de Madrid.

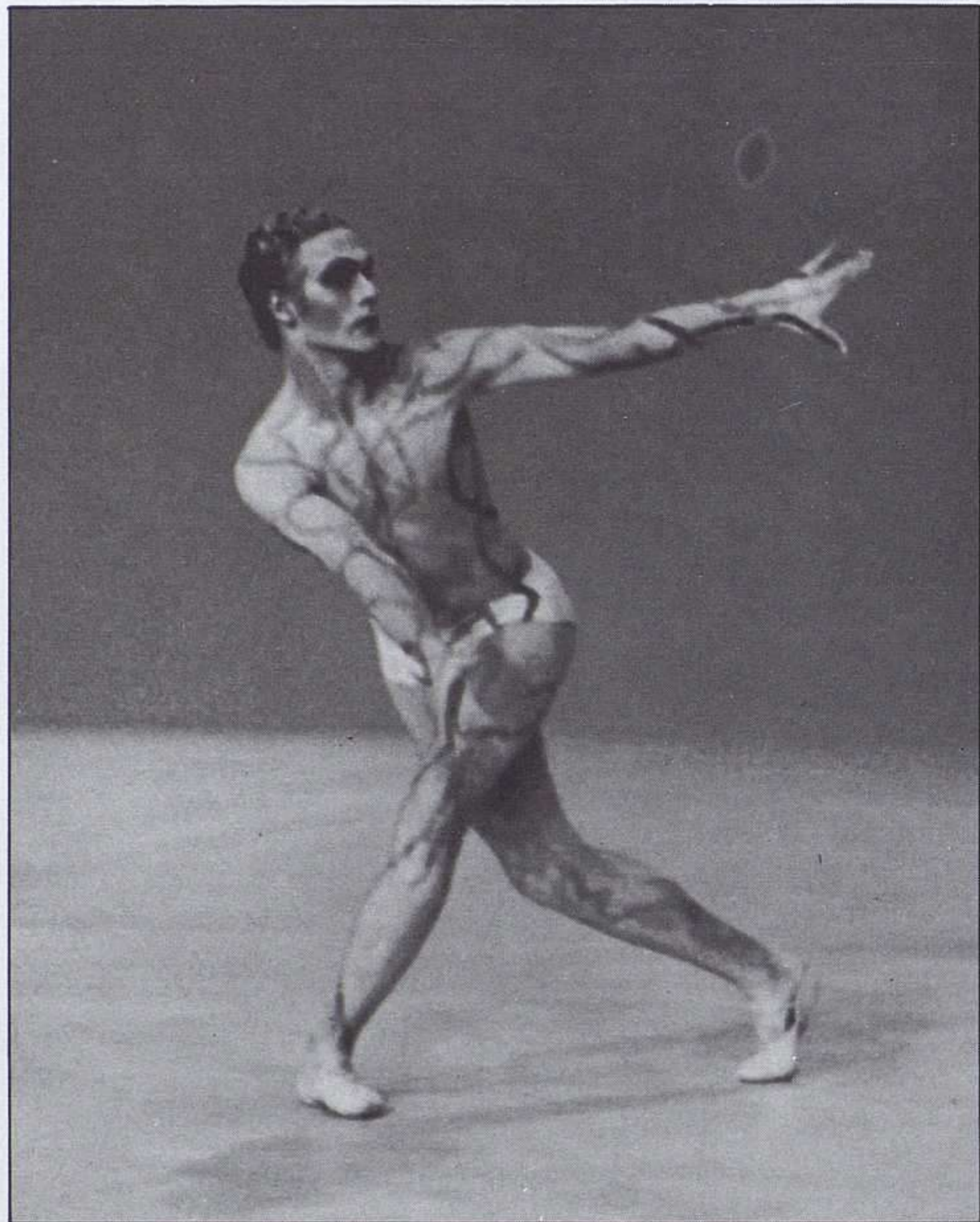
cia ya a la Federación de J.J.M.M., aunque estuviera inactiva y ahora pretende acuerdos especiales con las delegaciones de cercanía geográfica, como por ejemplo Alcalá de Henares. La coordinación con el resto de las sedes se basa en intercambios y cesión de conciertos.

Isabel Falavella apunta que los jóvenes participantes en las actividades de su delegación no le han planteado hasta el momento ningún tipo de problemas, ni han hecho presión para participar en las decisiones o programación de actividades. A.D.



## ANATOLE YANOWSKY:

«EL  
PROBLEMA  
DEL  
BAILARIN  
ES LA  
SOLEDAD»



Por Iris

Anatole Yanowsky nació en Sevilla «como por casualidad». Hijo de un ingeniero industrial de Odesa y de madre vasca —llevada a la Unión Soviética junto a aquellos niños que partieron de Bilbao tras nuestra guerra civil—. Anatole Yanowsky nos recuerda más bien a un rubio vikingo pleno de fortaleza y belleza. Su físico es completamente ruso y su carácter completamente vasco. Una extraña mezcla. Anatole se formó durante su infancia en el Conservatorio de Madrid y posteriormente en la Escuela Internacional de Cannes, pasando a formar parte de la Opera de Lyon en el año 1970. Tres años después es elevado al rango de solista y en el periodo que transcurre entre 1975 y 1977 es nombrado maestro de baile de la compañía y ayudante de dirección. A finales del año 77 es contratado por la Asociación de Teatros Italianos como primer bailarín, profesor y ayudante de dirección en la compañía dirigida por Vittorio Biagi, donde permaneció dos años. En 1979 crea tres coreografías para Televisión Española y participa en espectáculos de la televisión francesa e italiana, colaborando en el grupo de búsqueda musical de Radio-Televisión francesa. Ha participado en numerosos

espectáculos en toda Europa, siendo invitado como primer bailarín en los Festivales Internacionales de Danza de París, Nervi, Venecia, Frankfurt y Roma, obteniendo en todos ellos grandes éxitos de crítica. En el año 1980 participó en el Festival Hispano-americano de Música Electroacústica, con cuatro coreografías. Coreógrafo del programa de Televisión Española **Homenaje a la Pintura**, es en la actualidad colaborador del programa **Paso a Paso**. En el año 1982 funda su propia compañía de ballet: Antar-Danza.

**IRIS.**— ¿Se encuentra satisfecho de trabajar en España como coreógrafo y bailarín?

**ANATOLE YANOWSKY.**— Me encuentro satisfecho porque en España en el mundo de la danza está casi todo por hacer. Ello crea una serie de dificultades que hacen que me sienta un auténtico

pionero. Realmente mis comienzos en la danza fueron más como coreógrafo que como bailarín. Mi transcurrir por la trayectoria artística del baile tenía siempre como objetivo principal el que todo mi vocabulario y la serie de movimientos aprendidos pudieran ayudarme eficazmente en el mundo coreográfico. Diré que mi mundo en la danza está más planteado a nivel de coreógrafo que a nivel de bailarín.

**I.**— ¿En qué papel se encuentra más realizado, en el de pedagogo o en el de bailarín?

**A. Y.**— Son dos papeles complementarios. Quizá como satisfacción personal me encuentro mucho más realizado como bailarín y coreógrafo. Pero en el campo pedagógico es lógico que toda esa serie de conocimientos que he podido acumular a través de los años, trate de transmitirlos a los alumnos.

**I.**— Está casado con una gran bailarina, Carmen Robles. ¿Ha influido en usted respecto a la danza?

**A. Y.**— Si, efectivamente influyó muchísimo porque es muy diferente estar aislado completamente a tener siempre un punto de referencia o un punto de contraste, es decir, que la persona que tienes al lado te diga, esto es válido o esto no lo es; yo opino esto o yo opino lo contrario. Ello crea una serie de campos que uno sólo no podría adivinar en su verdadera amplitud.

**I.**— ¿Encuentra suficiente la ayuda

«En nosotros  
hay cierto narcisismo;  
el bailarín siempre  
ha de estar  
pendiente de  
su cuerpo».

que presta el Estado a la danza actualmente?

A. Y.— Yo no creo que sea insuficiente; es nula. Porque quitando la subvención y total mantenimiento del Ballet Nacional, que es el único que recibe una serie de presupuestos, el resto de la gente que estamos trabajando en España, no percibimos nada o casi nada. Y lo que es poco válido es que un país anuncie dos compañías nacionales, cuando cualquier país europeo o a nivel mundial tiene cuatro, cinco, ocho ó diez compañías. Esto es realizable, porque la danza no se puede marginar en un estilo ni en dos; es necesario formar una serie de compañías que abarquen más o menos todos los estilos de la danza actuales.

forma de concebir la danza y la forma en la que quiero expresarme. Entonces, «handicap» técnico no hay; simplemente por el estilo.

I.— **¿Ha mantenido o mantiene contactos con organismos oficiales que puedan apoyar al sostenimiento de su compañía?**

A.Y.— El único contacto que he tenido ha sido con el Ministerio de Cultura. Yo, en un momento determinado llevé mi «currículum», me ofrecí incluso a hacer coreografías... hay que tener en cuenta que yo tengo realizadas veintitantas coreografías y en Italia se han hecho coreografías mías; acudí al Ministerio y me ofrecí, primero con la compañía, por supuesto, y después incluso para hacer

escuela y se pregunta: «bueno y ahora... ¿qué hago?». Es gente que, al llegar a los dieciséis o diecisiete años necesita estar en escena para mostrar lo que ha aprendido y es ahí donde hay un enorme bache, porque el pase de la escuela a la escena es durísimo. Conozco gente con una gran preparación técnica, que veo que podría emplearlos y llega la hora de bailar una coreografía y me encuentro con ese vacío del que hablo. Eso es terrible. Creo que en la enseñanza de la danza hay un poco como una concepción atlética o física y no concepción artística. Los profesores se centran más en la parcela técnica cuando, realmente, debía estar todo unido: el arte y la técnica. Creo que esta última debe estar en favor del arte, no al revés. No crear en el bailarín la mentalidad de que la técnica es la finalidad. No. Esa técnica, cuanto más técnica mejor, por supuesto, pero ver que hay algo más: desarrollar unas ideas coreográficas... el mundo artístico.

I.— **Aunque sepamos que en España hay en la actualidad buenos bailarines, yo estimo que hay poca valentía para lanzarse y competir en el exterior con extranjeros. ¿Piensa que este sentimiento de inferioridad lo asumen demasiados jóvenes y esta es la causa que les frena?**

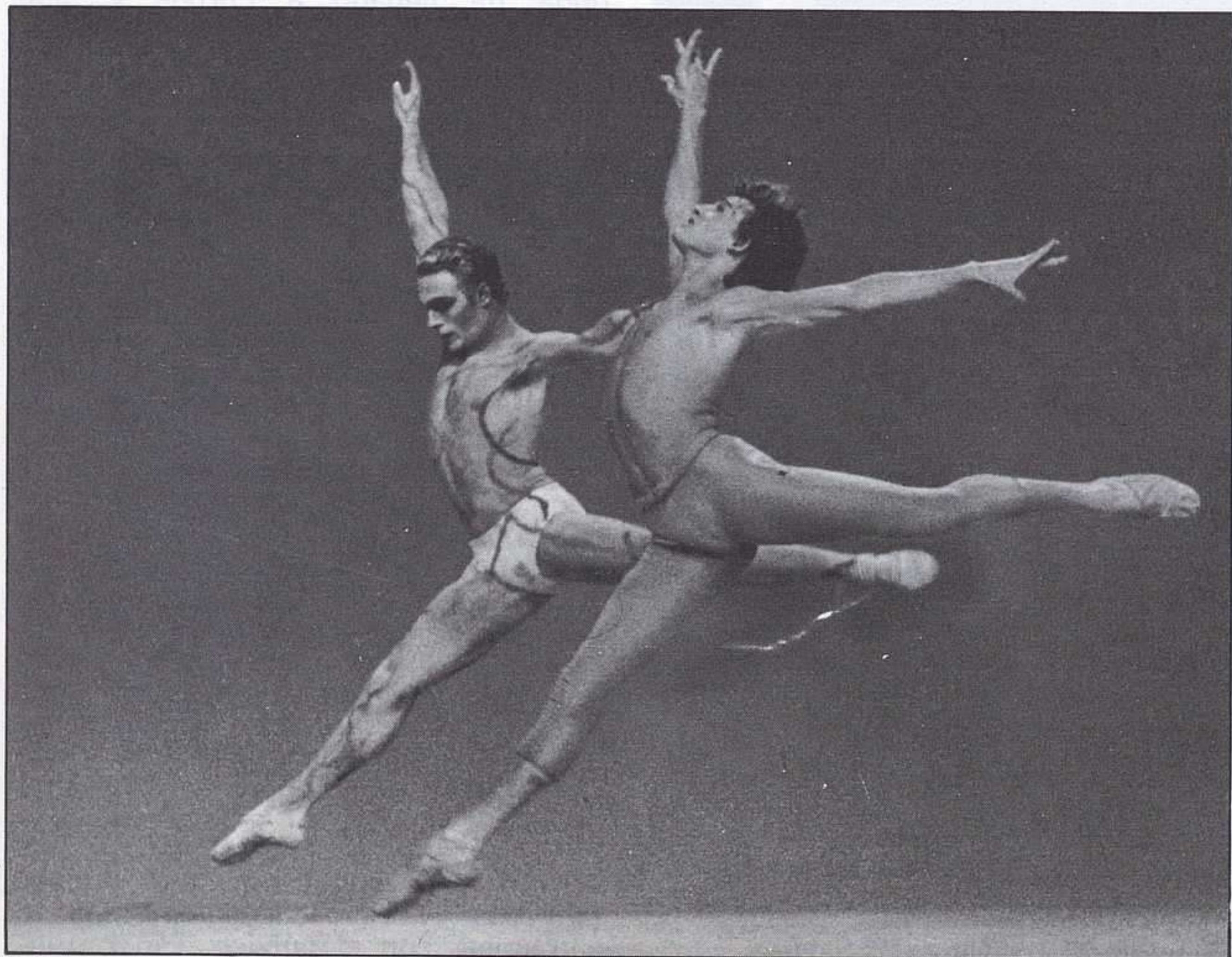
A. Y.— Si, claro. Las causas que pueden frenar a un bailarín son muchas. En el extranjero hay gente muy bien preparada. Tienes que ir con un nivel muy alto, muy superior a ellos si quieres hacer algo. Todos los bailarines hemos sufrido; estoy hablando de los españoles, claro. Primero, por tener que dejar nuestro país para salir adelante. Porque, ¿qué hace un bailarín en España, en un momento determinado, cuando ve que ha cumplido dieciocho años y tiene que elegir entre marcharse o quedarse. Aquí, ya se sabe que el Ballet Nacional, como mucho, absorbe una cantidad mínima de gente. Pueden ser veinte personas a lo sumo. Y ese número ridículo en un volumen de dos mil... no es nada. Osea, que las condiciones son mínimas para permanecer en el país. Con ese problema me enfrenté yo y otros como yo. La única solución que teníamos era irnos al extranjero. Esto lo teníamos clarísimo. Los chicos, más o menos, nos hemos ido casi todos, pero para las chicas es muy difícil. El que una adolescente de dieciséis años deje a sus padres y se marche sola al extranjero, frente a un mundo hostil, en principio, por el idioma, las gentes... Eso es muy duro para una chica. Durísimo.

I.— **¿Cree que el bailarín español encuentra una gran competencia si desea audicionar en el extranjero frente a otros bailarines jóvenes?**

A. Y.— Si, sí; indudablemente. La competencia es grande. Hay que tener en cuenta que a la última audición de Balanchine se presentaron mil chicas para dos puestos. Eso es América.

I.— **¿Ve difícil la vida de un bailarín dentro de una compañía?**

A. Y.— Difícil... bueno, yo no creo que sea más difícil que en cualquier otra profesión. Yo creo que cada profesión tiene sus aspectos negativos. En este caso veo también más dificultades para la bailarina que para el bailarín. El problema es la soledad. ¿Por qué? Porque la gente



Anatol Yanowsky y Nacho Duato en «Canto al compañero errante».

I.— **¿Qué proyectos tiene para su compañía Antar-Danza en este año 84?**

A. Y.— Ahora tenemos una grabación en Televisión Española, que es un homenaje a Passolini y nada más terminar esta grabación actuaremos en teatros. Tenemos diversos contactos con Bilbao, Oviedo, Vigo Festival de Zamora. Todo esto a nivel personal porque hasta la fecha no hemos recibido ninguna ayuda oficial.

I.— **¿Qué tiempo ha utilizado para preparar a sus bailarines y con qué dificultades se ha encontrado?**

A.Y.— He estado casi dos años prácticamente paralizado. Hablo como compañía; precisamente por el «handicap» que supone el preparar un baile de un estilo determinado. El problema de los bailarines es que aunque en España, efectivamente, se encuentran bastante preparados a nivel técnico, han de adaptarse a las coreografías y cada coreógrafo tiene un estilo muy diferente. Esto hace que el trabajo sea muy difícil. Yo llevo dos años trabajando con una serie de gente que, ha de bailar de seis a siete horas diarias para crear este estilo mío, que es mi

coreografías para el Ballet Nacional. Me dijeron que me iban a contestar... y hasta hoy.

I.— **¿Cómo encuentra el nivel de los jóvenes bailarines españoles que estudian actualmente cursos avanzados?**

A. Y.— Primero separemos el nivel técnico del artístico. El técnico es bueno realmente. Yo he encontrado bailarines en España que pueden emplearse ya. Lo que falta es lo segundo, y es lógico, porque al no haber una compañía adecuada, donde ese bailarín que termina la carrera pueda realizarse, sale de la

«El nivel técnico de los bailarines españoles es bueno, pero no el nivel artístico, por falta de compañías».

«La ayuda que presta el Estado a la danza en España es nula».



Yanowsky en el «Idilio de Sigfrido».

GIRA mucho; es muy difícil mantener una amistad. La gente está hablando contigo, te vas a otra compañía, vuelves... y te encuentras sólo. Este es el aspecto negativo. Pero cuando preparas un espectáculo, se produce una comunión entre todos los elementos de la compañía, que te hace olvidar todo lo anterior.

I.— ¿Cree que esta es la causa de que el bailarín tenga una psicología diferente?

A. Y.— Si, puede ser, porque hay en nosotros un cierto egoísmo, casi diríamos un cierto narcisismo. El bailarín siempre ha de estar pendiente de su cuerpo, de todo su físico. La mayoría de la gente no sabe para qué tiene la mano derecha y el cuerpo que tiene es como algo que le lleva de un lado a otro. No tiene conciencia de para qué puede servirle y ésto le crea al bailarín una psicología y filosofía diferentes; algo muy especial nuestro.

I.— Qué da la estética a un movimiento, ¿el cuerpo de un bailarín o el movimiento que de él se desprende?

A. Y.— Yo creo que el propio movimiento. Porque hay cosas en el mundo de la danza muy curiosas. Por ejemplo, ves bailarines o bailarinas cuyos físicos en la calle no te dicen nada y que cuando suben a un escenario se transforman. Toman proporciones diferentes dando una imagen nueva.

I.— ¿Encuentra que hay en nuestro país en la actualidad un movimiento «in crescendo» hacia la danza clásica?

A. Y.— Yo creo que hacia la danza en general. Creo que fue como una onda que entró por el año 65 o 66. Fue el «boom» de la danza. Ahora todo el mundo baila; se piensa en danza. En Estados Unidos, ahora mismo, hay numerosas escuelas de danza. Espectáculos de danza hay todos los días. Esta onda ha llegado a Europa y, por supuesto, que películas como **Flash Dance** y otras tantas tienen una gran influencia sobre la juventud.

I.— ¿Qué les dirías a los jóvenes bailarines españoles?

A. Y.— Quisiera desde aquí animar a todos los bailarines españoles para que sigan adelante y no desfallezcan nunca. Es absurdo el que hayan hecho creer a la gente que si no se tiene una técnica bestial no se es un gran bailarín o bailarina. Eso es una COMEDURA DE COCO como otra cualquiera. Con esto han limitado la danza, porque han anquilosado las mentes de los jóvenes danzarines. Es muy triste ver que gente joven de diecisiete o dieciocho años te dice: «yo no sirvo para bailar». «¿Y por qué no sirves? ¡Ah!, es que no hago cuatro piruetas». A mí esto me parece un error. Se puede hacer una expresión diferente y se puede hacer una danza maravillosa sin hacer cuatro piruetas. No es necesario. ¿Tienes alma o no tienes alma? ¿Eres artista o no lo eres? Esto es lo importante. Y lo primero que hay que preguntar a un futuro bailarín al entrar en un estudio de danza es: «¿Tú a qué vienes, a ser artista o a ser otra cosa?». Porque lo más importante es comunicar con el público. Eso y solamente eso es lo principal. ■

## RITMO BOLETIN DE SUSCRIPCION

LIRA EDITORIAL S.A.

remitir a revista RITMO  
Apartado correos 151036

reservado a la administración

NOMBRE		APELLIDOS		TELEFONO personal: profesional:	
RAZON SOCIAL (para, organismos, sociedades, etc.)					
CALLE O PLAZA			NUMERO		PAIS
CIUDAD			CODIGO POSTAL		

Deseo suscribirme por un año (once números), a partir del mes de.....

Modalidad de pago:

- Tarjeta reembolso  
 Adjunto talón bancario  
 Giro postal número

Suscripción anual:

- España: 3.900 ptas.  
 Extranjero:  Vía terrestre ó marítima: 45 \$ USA.  
 Vía aérea: 65 \$ USA

FECHA:

FIRMA:

# Crítica discográfica

**BEETHOVEN: Egmont, op. 84** (música escénica completa). P. Lorengar, K. Wussow. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, G. Szell. **Obertura de Prometeo.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, C. Abbado. Decca, Ace of Diamonds, 9-42622.

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★

Aparece ahora en España, en edición económica, este **Egmont** beethoveniano grabado hace catorce años y que tiene como protagonista al desaparecido George Szell. La música escénica para el drama de Goethe es muy raramente interpretada y sólo la famosa **Obertura** se ha asentado, con evidente justicia, en el repertorio. No quiere ello decir que los nueve números que componen la partitura carezcan de interés, pero sí que ninguno se acerca a la gran categoría de la **Obertura**. De cualquier modo, es conveniente conocer no sólo la pieza aislada sino el conjunto porque, además de un valor musical nada desdeñable, nos da una idea más completa de lo que Beethoven intentó hacer con la obra de Goethe.

La interpretación es buena en general, con brío y delicadeza, pero la verdad es que esperaba algo más de una batuta tan prestigiosa como la de Szell. Su visión de la **Obertura** es algo alicorta, sin ese aliente trágico que subyace tras las notas. Pilar Lorengar canta bien su breve cometido y el narrador K. Wussow, en su amplia intervención en el núm. 8, me suena demasiado —¿será mía la culpa?— a discurso nazi. El disco se completa con una brillante, en exceso rápida y bastante superficial **Obertura de Prometeo** dirigida por Claudio Abbado a la Filarmónica de Viena. El sonido es aceptable, tal vez un algo apelmazado, y se notan los años transcurridos en relación con las más modernas técnicas. —**MARTIN CODAX.**

**BERLIOZ: La Infancia de Cristo.** E. Morison, P. Pears, J. Cameron, J. Rouleau. Cantores de San Antonio. Orquesta Goldsbrough. Director, C. Davis. Decca Argo 9-90023.9, 2 discos. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★

**La Infancia de Cristo** es una obra conmovedora. Frente a la imagen de un Berlioz desmeleñado, archirromántico, ampuloso, lleno de ruidos y furias es necesario oponer la de un Berlioz tierno, amoroso, sensible, que destila delicadezas y suavidades: el Berlioz de esta obra maestra, singular como todas las suyas,

que debería ser más interpretada en nuestras salas de concierto de lo que lo es en la actualidad. Obra absolutamente necesaria en cualquier discoteca que se precie de tal.

La grabación que comentamos apareció en 1961 y pese a sus años conserva una gran frescura en la interpretación y un sonido muy aceptable. Colin Davis ha sido, desde siempre, uno de los grandes defensores del músico francés y a él se deben algunas de las más interesantes grabaciones de su catálogo. Esta es la primera de las dos realizadas de **La Infancia de Cristo** (la segunda, para Philips, apareció en 1977 con Baker, Tappy y Allen) y en modo alguno es inferior a ella. De su visión de la obra, personalmente prefiero la primera y la tercera parte a la segunda — La Huida a Egipto — a la que le falta un algo más de estilización y de reposo. Las intervenciones corales a cargo de los Cantores de San Antonio son excelentes, así como la actuación de la Orquesta Goldsbrough (nombre de la Orquesta Inglesa de Cámara entre 1947 y 1960), a la que sólo cabría reprocharle cierta falta de decantación tímbrica en los pasajes en forte. Por otra parte, Davis sabe dar la vivacidad requerida a los momentos contrastantes —amenazas de los adivinos, trío de la casa de Sais— sin quebrar la unidad del conjunto. Se nota el amor del maestro británico por esta partitura y ese amor se transmite al oyente.

La interpretación vocal es asimismo muy satisfactoria: Joseph Rouleau hace un Herodes pleno de dignidad, diciendo su texto sin exageración alguna, pero dando el necesario sentido dramático a las preocupaciones que le producen los presagios; y como el padre de familia que acoge a Jesús, José y María, Rouleau matiza adecuadamente su personaje otorgándole humanidad y hombría, Rouleau matiza adecuadamente su personaje otorgándole humanidad y hombría de bien. La voz suena empastada, redonda y hermosa. Elsie Morison podrá no tener una voz de prjmerísima fila pero es cantante sensible y adecuada al papel de María. Menos bueno, aunque aceptable, el barítono John Cameron en José. Peter Pears, en el recitador, vuelve a mostrarse dueño de una excelente técnica, de una gran sensibilidad y de una capacidad interpretativa muy pensada y sabiamente expresada, con lo que supera las evidentes limitaciones de su materia vocal. En suma, una **Infancia de Cristo** muy recomendable y una oportunidad, para los que no la conocen todavía, de familiarizarse con una obra que se encuentra entre las más bellas de todo el siglo XIX.

La toma sonora, aunque con algún ruido de fondo que en la fecha de grabación era inevitable, carece del detallismo de las modernas técnicas pero es satis-

factoria en general, con cierto predominio de la voz sobre la orquesta.

El álbum, de importación, ofrece el texto original francés y su traducción al inglés y alemán, pero carece de cualquier comentario sobre la obra y los intérpretes. —**M.C.**

**BRAHMS: las dos Sonatas para cello y piano.** Lynn Harrell, cello. Vladimir Ashkenazy, piano. Decca 9-41028. Mstislav Rostropovich, cello. Rudolf Serkin, piano. Deutsche Grammophon, 2532 073. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ (Decca)  
★ ★ ★ ★ ★ (DG)  
Sonido: ★ ★ ★ ★ (Decca)  
★ ★ ★ ★ ★ (DG)

Lynn Harrell no es, en mi opinión, y así lo he venido afirmando en anteriores críticas, un cellista de primera clase. Es un buen instrumentista, en posesión de una técnica bastante completa y de un sonido pequeño y no siempre bello. La razón de por qué graba tantos discos hemos de buscarla sin duda en el hecho de que, hoy por hoy, y con excepción de la tristemente malograda Jacques-

FOTO: REG WILSON



Mstislav Rostropovich.

line du Pré, no existe ningún cellista joven capaz de tomar dignamente el relevo de los grandes MONSTRUOS del instrumento: Casals, Tortelier, Rostropovich, Gendron o Fournier (en el violín, en cambio se ha dado toda una generación). Pero, como se necesita un cellista que grabe de nuevo todo el repertorio, pues, a falta de otra cosa, ahí está Harrell.

El cellista americano nos ofrece unas versiones DIRIGIDAS por Ashkenazy, que se erige de principio a fin como cerebro y catalizador de toda la versión. Escuchándola, se siente continuamente cómo Ashkenazy TIRA de su compañero, cómo le va llevando hacia donde él quiere; Harrell a veces va y a veces no.

En la bellísima **Primera Sonata** es mayor el equilibrio entre ambos, a pesar de que, ya desde el comienzo, uno queda boquiabierto ante el excelso acompañamiento (?) pianístico de Ashkenazy. Harrell está en general algo frío y luciendo un sonido apagado, no muy claro, y excesivamente pequeño, faltándole fuerza y potencia sonora en los pasajes intensos. El piano se sigue erigiendo en auténtico protagonista en los dos movimientos restantes, especialmente en el tercero, donde da una auténtica lección pianística por técnica, claridad, musicalidad y comprensión de los pentagramas.

En la **Segunda Sonata**, Harrell sigue en la misma tónica, esto es, corrección generalizada, sonido pequeño —algo mejor en los registros extremos que en el central—, algún que otro problema técnico —especialmente en los cambios de posición largos, donde se escuchan con exceso los arrastres del dedo—, falta de garra, de empuje y momentos aislados de gran belleza —sobre todo en los pasajes líricos y lentos. Ashkenazy sigue estando magnífico, aunque algo menos que en la **Op. 38**. El primer movimiento de la **Op. 99** conoce una traducción deshila-

chada, confusa estructuralmente y mal resuelta musicalmente. Ya desde el principio se echa de menos ese fuego que se esconde tras los pentagramas y que tan bien supieron encender Du Pré y Barenboim. El segundo está mejor planteado y ambos intérpretes exhiben una mayor compenetración que en el difícilísimo movimiento inicial. El tercero carece de la intensidad necesaria —y ahí Harrell es el elemento fundamental por el cual no se logra— y el cuarto acusa una diferente concepción del ambiente a conseguir por parte de los dos artistas. En suma, versiones con un piano protagonista de excepción y un cello relegado a un segundo y discreto segundo plano.

Si invirtiéramos los términos de esta última frase habríamos casi descrito la tónica dominante de la versión que nos ofrecen Rostropovich y Serkin. A lo ya escrito en el núm. 537 de RITMO con motivo del comentario que hice al volumen de la Edición Brahms que recogía toda su música de cámara, sólo añadiré aquí que, tras escuchar una vez más el disco, ratifico que pocas veces he oído a un cellista tocar como lo hace Rostropovich en estas **Sonatas**. Confirmando también, más aún después de haber escuchado a Ashkenazy, que el acompañamiento de Serkin dista mucho de ser el ideal; con todo, en esta versión hay un mayor entendimiento entre cello y piano y una menor diferencia en las calidades de ambos intérpretes. Rostropovich está excelso; Serkin está viejo, sí, pero cumple con creces y a menudo ofrece destellos de su indudable maestría. También aquí es superior la versión de la **Op. 38** a la de la **Op. 99**, pero ambas son, en conjunto, mejores que las brindadas por Harrell y Ashkenazy.

La combinación ideal —¿quién lo duda a estas alturas?— hubiera sido Rostropovich/Ashkenazy. De modo que, salvo que usted quiera hacer un cóctel mental abstrayendo y uniendo las interpretaciones de ambos, habrá de decidirse por una de las dos, a falta, por desgracia, en nuestro catálogo de la de Du Pré y Barenboim (EMI), todavía quizá la versión de referencia global de estas obras. Mis preferencias se inclinan por el disco DG —que, por cierto suena de auténtica antología— pero los pros y los contras ya han quedado expuestos.—

**LUIS CARLOS GAGO**

**BRAHMS: Serenata núm. 1.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 410 654-1. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Brahms compuso sus dos **Serenatas Op. 11 y Op. 16** entre los años 1857 y 1859, período que pasó en Detmold, donde se encargó de la dirección del coro que había creado el rey Leopoldo III, un buen aficionado a la música. Es también en esta época cuando Brahms decide estudiar a fondo la música de Haydn (tríos con piano, cuartetos, divertimentos, casaciones, sinfonías, etc.), constituyendo probablemente este hecho la principal motivación que tuvo para componer su **Serenata núm. 1**. Escrita originalmente para nueve instrumentos, y después de ser estrenada por su amigo y consejero musical Joseph Joachim, fue orquestada pocos meses más tarde, después de que Brahms, siempre tan autocrítico con lo que componía, viera en la partitura original suficientes defectos como para tildarla de **BASTARDA**: en realidad, la obra tenía una estructura claramente sinfónica, pero Brahms, aterrado por la idea de componer una sinfonía —ya

se sabe, las de Beethoven pesaban en él como una losa—, había decidido titularla serenata. Escrita en seis movimientos, y en su orquestación definitiva, es una obra de transición, una especie de ensayo que, mirando hacia Haydn y Beethoven, prepara el camino a la que más de quince años después se convertiría en su **Primera Sinfonía**.

La versión de Claudio Abbado se puede calificar de extraordinaria y, a la vez, de singular. El director italiano, al contrario de lo que suele ser frecuente, acentúa más el aspecto sinfónico de la obra; y aunque no se puede decir que su concepción sea especialmente dramática, tampoco está pensada desde una perspectiva lúdica. Es una versión enérgica, luminosa, sólida, transparente, amplia y, por supuesto, perfecta en cuanto a idioma. Es —a mi juicio— todo esto y posiblemente mucho más, pero quizás pueda no convencer plenamente —no es mi caso, desde luego— a aquéllos que vean esta obra de forma más intimista o contemplativa, menos reflexiva, más clásica y, desde el punto de vista sonoro, más recogida. En otras palabras: Abbado la interpreta con los ojos puestos en el Brahms más maduro, con la perspectiva que le confiere el conocer a fondo sus grandes obras sinfónicas.

Una versión —maravillosa versión— más en la línea a que me referí más arriba sería la de Haitink/Concertgebouw de Amsterdam, desgraciadamente descatalogada en España (es realmente sorprendente lo poco que venden los discos Brahms en nuestro país). En el mercado español están disponibles las de Kertesz/S. Londres (no demasiado recomendable) y Boult/F. Londres, esta última desconocida para mí, pero de la que tengo excelentes referencias (por más que el prensado español deje bastante que desear). Pienso, pues, que la alternativa Abbado/F. Berlín es la más recomendable.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

**BRUCKNER: Te Deum. Helgoland. Salmo 150.** Jessye Norman y Ruth Welting, sopranos; Yvonne Minton, mezzosoprano; David Rendall, tenor; Samuel Ramey, bajo. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon, 410650-1. Digital (**Te Deum**).

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Esta versión del **Te Deum**, de Bruckner, apareció hace un par de años en el mercado español, acoplada junto con la **Octava Sinfonía**, y ya fue comentada por Juan Ignacio de la Peña en el núm. 521 de nuestra Revista. Como decía nuestro compañero, la actual interpretación de Barenboim se sitúa, equidistante, entre las dos modélicas aportaciones de Jochum y Karajan, que representarían a su vez los dos polos opuestos a la hora de enfocar



Yvonne Minton.

esta partitura. Barenboim posee parte del misticismo de Jochum y también la brillantez externa de Karajan; sin embargo, su ecléctica versión, sumamente contrastada, no resulta tan perfectamente acabada como ninguna de las dos citadas (todas en DG), ya que existen pasajes (como, por ejemplo, el *Aeterna fac...*, o el final) que resultan un tanto bruscos y descuidados. Con todo, la versión es globalmente muy buena y, desde luego, superior a la anterior interpretación del propio Barenboim, en EMI-Acorde. El cuarteto solista, con una Jessye Norman imponente, es casi ideal, ya que el tenor —cuya voz resulta muy cambiante de color— no está totalmente acertado. En su descargo hay que decir, no obstante, que la parte de tenor de esta obra es una de las más endiabladamente difíciles que se han escrito, y casi ninguno de sus colegas (quizá Schreier) sale mejor parado.

El disco se completa con dos piezas corales no demasiado conocidas, sobre todo, la cantata «**Helgoland**». Se trata de un grandilocuente y solemnisimo himno de acción de gracias (basado en un poema pagano), para coro masculino y gran orquesta, compuesto por Bruckner en 1893 (las resonancias de la **Octava Sinfonía** son evidentes). El **Salmo 150**, más conocido, es obra de mayor enjundia musical y también de mayor dificultad coral (la tesitura de las sopranos es extrema). La versión de Barenboim es apasionada y vehemente en ambas obras, pero, al igual que en el **Te Deum**, en el **Salmo** no alcanza el grado de redondez de Jochum; como casi siempre, Barenboim nos regala instantes inefables junto a otros algo tumultuosos y no tan cuidados. La labor del Coro y de la Orquesta de Chicago es realmente excelente.

El sonido de la grabación es muy brillante en ambas caras, no habiendo excesiva diferencia entre el **Te Deum** (que es digital) y el resto, grabado en 1980.—**LUIS SALES.**

**HAENDEL: Cantatas.** Emma Kirkby y Judith Nelson, sopranos; David Thomas, bajo; Susan Sheppard, cello; Christopher Hogwood, clave. Decca-L'Oiseau Lyre, 9-40032.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Poco a poco, la obra vocal de Haendel va llegando a nuestro país, en cuanto a grabaciones se refiere. Después de varias publicaciones de oratorios, óperas, arias y diversas composiciones, aparece ahora este disco que incluye dos de las **Cantatas italianas** (las núms. 36 y 37, de un total de 72 composiciones), dos de los **23 Dúos italianos** (X, XV y XVI) y uno de los dos **Tríos italianos** (el núm. 1). Las cantatas ocupan los lugares preferentes del registro, y por ello se explica el título otorgado al mismo. Los cantatas incluidas se dividen en dos partes, cada una de ellas formada por un recitativo y un aria.

El trío *Se tu non lasci amore* es la más teatral de las partituras incluidas en el presente registro; aquí, los personajes dialogan, se contrastan, y crean una situación dramática, aunque ninguno reciba una identidad propia, sino que se dedican a cantar las tres las mismas palabras. Los tres Dúos, por su parte, incluyen temas melódicos que Haendel utilizará en su célebre **Mesías**, por lo que resulta muy interesante escucharlos con otros textos y en otro idioma, y además aclaran muchas cuestiones léxicas del citado oratorio. Todas las partituras presentan signos de la maestría compositiva de Haendel, su gran conocimiento de la voz humana —a la que exige mucho—, la perfecta adecuación al texto y la creación, con su ayuda, de unos paisajes estéticos idealizantes y puros, en los que la personalidad humana encuentra interlocutores a quienes expresar sus sentimientos más íntimos, la queja ante una realidad dolorosa, la respuesta ante un desprecio amoroso, o argumentos filosóficos en torno a la vida (como en el Dúo XV, único en el que no aparece el tema del amor); son una perfecta muestra de la adopción de los paisajes arcádicos de la antigüedad clásica.

La serie L'Oiseau Lyre, y dentro de ella los registros en los que interviene Christopher Hogwood tanto al clave como en la dirección, suelen presentar un mismo conjunto de intérpretes, con escasas variantes. Este hecho, en lugar de producir un posible cansancio auditivo para el oyente o una cierta limitación en cuanto a la adopción de un determinado estilo interpretativo, consigue por medio de esa homogeneidad reunir un equipo que se pueda acoplar perfectamente a los rasgos de identidad de cada uno de los compositores con los que se enfrenta; no hay divismo: éste se sustituye por un total servicio a la música.

Ello no quiere decir que no haya soluciones discutibles, sobre todo en un campo tan resbaladizo como el de la interpretación de la música barroca, ni que,

como en esta ocasión, las versiones estén exentas de fallos, motivados por las limitaciones de los cantantes; pero, en suma, se ha propuesto la empresa con seriedad y con preocupación por lo esencial de las obras.

La interpretación menos afortunada del disco resulta ser la de la **Cantata 36**, que resulta ser una obra prácticamente imposible de cantar con una mínima corrección, por exigir una voz de características muy determinadas, con graves profundos, pero también agudos brillantes para la primera parte, y para la segunda una línea de canto delicada y lírica. David Thomas, a quien está encomendada, es un cantante interesante, con una correcta técnica, personalidad y un timbre agradable, pero no del todo definido. No posee ni los rotundos graves, ni tampoco agudos valientes (esto último, además, se malogra por el rápido ritmo exigido por la obra); la coloratura y las agilidades no son realizadas con limpieza, y tiene dificultades en los saltos de octava; su dicción italiana es poco elegante, y confunde a veces el descriptivismo con lo teatral en sentido exagerado. Con todo, y pensando en la terrible dificultad de la partitura, sale relativamente airoso del empeño, cosa que muy pocos (Ramey acaso) podrían hacer hoy. La **Cantata 37** la canta Judith Nelson con gran corrección y sensibilidad, conociendo muy bien el estilo. Tanto en esta intervención como en los dúos, que realiza con Emma Kirkby, se alcanzan altos extremos de expresividad. Las dos sopranos se compenetran perfectamente, y casi consiguen entre las dos disimular sus defectos, que son el timbre algo infantil y los sonidos fijos de la Kirkby, y el empobrecimiento de la zona aguda de la Nelson. Como siempre, el nivel más alto de las versiones lo consigue el espléndido acompañamiento de Hogwood, pleno de imaginación, elegancia, variedad, consistencia, sentido de la ornamentación y belleza del sonido, a lo que sin duda contribuye el instrumento utilizado, construido por Jacobus Kirckman. Susan Sheppard, la cellista, con otro instrumento de época, podía haber contribuido con algo más de personalidad y carácter, aunque su labor es muy correcta.

La grabación y el prensado son excelentes, sin que las voces primen sobre el acompañamiento. El sonido de los instrumentos está perfectamente recogido.

Se incluyen textos originales y traducción castellana, así como un interesante artículo.—**RAFAEL BANUS.**

**MAHLER: La Canción de la Tierra.** Dietrich Fischer-Dieskau, James King. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Leonard Bernstein. Decca, Ace of Diamonds, 9-42606.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

En un año es la tercera versión de **La Canción de la Tierra** que



Gustav Mahler (1860-1911).

me ha tocado criticar, y aunque recordaba ésta como de referencia —editada ahora en serie económica—, tener que volverla a oír de nuevo, a pesar del tiempo transcurrido, me resultaba un poco duro. Pero nada más empezar mi actitud cambió por completo, porque sentí como si la oyerá por primera vez, tal es el carácter de vivencia absoluta que encierra. Por un lado Bernstein y la Filarmónica de Viena están electrizantes, derrochando sentimiento e incisividad tímbrica a partes iguales. Por otro lado, Fischer-Dieskau está espeluznante, llegando a hacernos olvidar a las mismísimas Christa Ludwig o Janet Baker, que ya es decir. James King, por su parte, está espléndido, aunque en el tercer movimiento, *Von der Jugend*, el más lírico de todos, su voz resulte algo metálica y pesada. Pero desde el punto de vista interpretativo está irreprochable.

La grabación sigue vigente (es de 1967). El único fallo es la falta de los textos, algo imperdonable. A pesar de esto, mi recomendación es total. Una versión imprescindible.—**TARTESSOS**

**MAHLER: Sinfonía núm. 3 en Re menor, «Sueño de una Mañana de Verano».** Marjorie Thomas, contralto. Coro Femenino de la Radio de Baviera. Niños Cantores de Tölz. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, Rafael Kubelik. Deutsche Grammophon-Privilege, 2726063, 2 discos.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Con la publicación de la **Tercera Sinfonía** se completa la reedición del ciclo-Mahler de Rafael Kubelik, en serie Privilege. Disponer en serie económica de un integral de la calidad interpretativa, altísima, de éste, con sonido y presentación formidables, es algo que me parece importante destacar.

Dentro de una calidad media, como digo, muy elevada, la **Tercera Sinfonía** que comentamos constituye no sólo una de las cimas interpretativas del ciclo (tal vez la más alta), sino una de las tres mejores versiones que conozco de la obra. Efectivamente, después de Abbado (DG), que ostenta un primerísimo lugar con su genial recreación (y sin cono-

cer aún la nueva versión de Solti), yo situaría a un parecido nivel las maravillosas interpretaciones de Horenstein (Unicorn) y Kubelik. En realidad, se puede decir que estas dos últimas se complementan en sus divergentes enfoques; la acidez, el desgarrro, la angustia de Horenstein tienen su adecuado complemento en la visión poética, amorosa y pastoral de Kubelik. No se piense, a partir de esto, que el maestro checo hace una versión blanda de la tremenda partitura mahleriana; por el contrario, toda la carga de angustia, todos los extremos deliberadamente vulgares de esta compleja y dialéctica obra, se hallan presentes, sólo que sometidos a un tratamiento constructivo. El caos con el que comienza el colosal primer movimiento tiende rápidamente a la organización, y de ahí parte un encendido y pastoral canto a la naturaleza y al amor. El bellissimo sonido orquestal, desprovisto de aristas, que obtiene Kubelik a lo largo de toda la partitura contribuye también a esta impresión de calidez, tan grata. Las trompetas entonan sus llamadas con voz cálidamente dulce, e igualmente los trombones y trompas. Todas las secciones de la magnífica Orquesta de Baviera dan en esta versión lo mejor de sí mismas.

El *O Mensch!* es uno de los puntos culminantes de toda versión de la **Tercera**. En este caso, Marjorie Thomas canta con una voz de auténtica contralto, profunda y cálida, el emocionante mensaje. Kubelik, por su parte, detiene el tempo y nos regala una prodigiosa ambientación nocturna, en la que los sonidos de la orquesta se entremezclan con la voz, en un conjunto de profunda belleza.

Por lo demás, tanto el *Bimm bamm!*, clarísimo y sin estridencias, como el inmenso canto al amor del final, que en manos de Kubelik adquiere una intensidad y una emoción enormes, contribuyen a hacer de ésta, como decía antes, una de las tres grandes versiones de la **Sinfonía**. Sólo la existencia de la genial interpretación de Abbado, me impide conceder la máxima nota a Kubelik, en cuyo trabajo encontrarán, quienes no puedan acceder a aquella, una opción plenamente válida.

El sonido, como el de todo el ciclo, es de auténtico lujo. La grabación (1967), dirigida por el famoso ingeniero de la D.G. Heinz Wildhagen, es un ejemplo de cómo se podían hacer las cosas bien hace diecisiete años, incluso tratándose de programas sonoros complejos como éste. Salvando todas las distancias con las modernas técnicas digitales, me permito darle al sonido la máxima puntuación, pues me cuesta imaginar un disco económico que suene mejor. La presentación es excelente (el primer movimiento está contenido íntegro en una cara, sin el tradicional corte) y sólo es de lamentar que haya sido sustituido el magnífico artículo de Pérez de Arteaga (en la edición original), por uno, más o menos de circunstancias, firmado por Heinrich Kralik.—**L.S.**

**MOZART: Serenata núm. 13, K. 525, «Pequeña Música Nocturna».** Serenata núm. 9, K. 320, «del Postillón». Orquesta Filarmónica de Viena. Walter Singer, trompa de postillón. Director, James Levine. Deutsche Grammophon, 253 20 98. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ (K. 525)  
★ ★ ★ ★ (K. 320)  
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Este disco es el primero de una integral dedicada a las serenatas de Mozart, que Deutsche Grammophon parece haber encomendado a James Levine. Como introducción a esta ambiciosa empresa, el polémico e irregular director americano ha recurrido a dos de las serenatas más conocidas y, sobre todo la primera, más trilladas. Los resultados son, como vamos a ver, bastante desiguales.

Respecto a la famosísima y comprometedora **Eine Kleine Nachtmusik**, uno no acaba de dilucidar si lo mejor de la versión —a saber, el fraseo inefable de las cuerdas, la transparencia del sonido, el nervio mozartiano de los violines, etc.— es atribuible a Levine o a la cuerda de la Filarmónica de Viena. Sin embargo, si que podemos identificar lo menos bueno como achacable al director: cierta precipitación en el tempo, una evidente falta de sutileza en el *Andante*, un estilo claramente forzado, *APRENDIDO*, de recién llegado, etc. La versión simplemente pasable, carece, desde luego, de la purísima naturalidad de Boskovsky (Decca) y de la genialidad de concepto de Böhm (DG). Una última observación: Levine repite el desarrollo y la reexposición del primer movimiento, lo que, en una página tan conocida y oída como esta, resulta —al menos para mi gusto— innecesariamente reiterativo.

FOTO: REG WILSON



James Levine.

En la **Serenata del Postillón** los resultados son francamente mejores. Levine acierta plenamente tanto en el carácter sinfónico de los movimientos extremos como en el más delicado de los centrales, y se muestra más personal en toda la obra. La interpretación es muy vital, lo que sin duda beneficia a los tres movimientos concertantes centrales, que suelen resentir otros enfoques más blandos. El director los toca con sobriedad y, ciertamente, con buen gusto. Excelen-

tes los dos minuetos y formidable el movimiento inicial, pleno de energía, arrogancia y festividad, con una coda brillantísima. Es una lástima que el «Presto» final, aunque también está bien tocado, no tenga la misma presencia; Böhm (DG), por ejemplo, lo saca con mucho más empaque. Increíbles los solistas de madera de la Filarmónica de Viena, y un poco distante la trompa de postillón. En suma, versión muy acertada, parangonable —aunque distinta— a las de Böhm (D.G.) y Boskovsky (Decca).

El sonido de esta grabación es de los buenos; timbre purísimo, PRESENCIA orquestal de gran naturalidad, adecuado relieve sonoro, etc. Por lo demás, excelentes comentarios de Ruiz Silva, y fea portada a base de una foto del director.—L.S.

**MOZART: Conciertos para violín y orquesta núms. 1 y 2.** St. Paul Chamber Orchestra. Pinchas Zukerman, violín y director. CBS D37833. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

En el núm. 542 de RITMO comentábamos la versión que Pinchas Zukerman nos ofrecía de los **Conciertos núms. 3 y 5** de Mozart. En esta nueva entrega de lo que parece presentarse ya como una nueva integral, se ponen nuevamente de manifiesto todas aquellas virtudes que entonces señalamos, predicables también de la primera integral (con Barenboim al frente de la English Chamber), criticada, asimismo, en su momento y justamente merecedora en 1981 del Premio RITMO correspondiente al apartado Conciertos. Con todo, son éstos que ahora comentamos los mejores **Conciertos** mozartianos que hemos escuchado al violinista y director judío, en cuya carrera sigue apreciándose una continua línea ascendente.

Ambas obras —pero especialmente el **Concierto núm. 1**— conocen, de principio a fin, una versión extraordinaria. La dirección posee fundamentalmente las siguientes virtudes: estilo impecable (lo que, viniendo de un instrumentista, es especialmente significativo), fraseo cuidadísimo, excelente articulación, perfecto equilibrio entre las voces (los compases 80 ss. del Adagio de este **Concierto núm. 1** son objeto de un magistral planteamiento en este sentido), acertadísima gama dinámica y presencia sonora justa de los bajos. Por lo que respecta a la parte solista, la ejecución de Zukerman es también un compendio de virtudes: su sonido se sigue mostrando como el ideal en este repertorio, los portamentos son escasos y discretos y los golpes de arco son los idóneos; el legato y la articulación contribuyen, por último, a que el estilo y el fraseo sean, como ya se señaló respecto a la dirección, plenamente mozartianos. En conjunto, se puede decir que estamos ante versiones íntimas, casi camerísticas, menuhianas, en cierto modo, y dotadas

de un inmenso poder de comunicatividad.

La St. Paul Chamber Orchestra —que parece ir modelándose a imagen y semejanza de su director— suena mejor en cada nuevo disco que la escuchamos. Zukerman opta —acertadamente, a mi entender— por un conjunto de dimensiones reducidas, en el que destaca una extraordinaria y disciplinada sección de cuerda y un viento idiomático y de muy bello sonido.

La grabación es de mayor calidad que la de los **Conciertos núms. 3 y 5**, en la que, como señalamos, la orquesta sonaba demasiado lejana. Aquí, el sonido orquestal es claro y natural y el del violín se escucha perfectamente empastado con aquél. En suma, disco absolutamente recomendable, aunque, visto el panorama, quizá sea mejor esperar unos meses y hacerse con la integral.—L.C.G.

**MOZART: Serenata núm. 10, para 13 instrumentos de viento, en Si bemol mayor, K 361 «Gran Partita».** Instrumentistas de viento de la Filarmónica de Berlín. DG 2532 089.8. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Este disco pertenece al álbum «100 años de la Filarmónica de Berlín: Conjuntos de cámara», cuya crítica apareció en el número 527 de RITMO perteneciente a Noviembre de 1982. En ella, Luis Carlos Gago, a quien se debió el comentario, recomendaba, como muy superiores, las versiones de Otto Klemperer y Daniel Barenboim —actualmente descatalogadas—. Por mi parte, después de escuchar estas versiones —personalmente prefiero la de Barenboim—, estoy completamente de acuerdo con su crítica. Los solistas de la Filarmónica de Berlín, extraordinarios virtuosos, no logran con su perfección y su bello sonido —demasiado pastoso para Mozart—, y ayudados por una magnífica grabación, sacar de esta **Serenata** todas sus posibilidades, haciendo una versión bastante monótona y falta de gracia y profundidad, salvo en contados momentos.—T.

**PACHELBEL: Canon Giga. VIVALDI: Concierto para cuatro violines Op. 3 núm. 10; Concierto para dos trompetas RV 537. GLUCK: Danza de las Furias y Danza de los Espíritus (Orfeo). HAENDEL: Llegada de la Reina de Saba (Solomon); Obertura, Minuetto y Giga (Berenice); Air y Hornpipe (Música Acuática).** The Academy of Ancient Music. Director, Christopher Hogwood. Decca L'Oiseau-Lyre 9-40035.

**PACHELBEL: Canon y Giga; Partie en Sol Mayor; Partie en Mi Menor; Aria con variaciones en La Mayor. BUXTEHUDE: Sonata en Sol Mayor;**

**Sonata en Si bemol Mayor; Sonata en Do Mayor.** Musica Antiqua Colonia. Director, Reinhard Goebel. Archiv, 25 33 469.

Interpretación: ★ ★ ★ (Oiseau Lyre)  
★ ★ (Archiv)  
Sonido: ★ ★ ★ ★ (L'Oiseau Lyre)  
★ ★ ★ ★ ★ (Archiv)

No sé si será que estoy perdiendo el gusto, pero estos discos no me gustan. Digo esto porque, releyendo la crítica que Queipo de Llano hizo en el núm. 528 de RITMO al álbum «**Música alemana anterior a Bach**» (del que se ha extraído el segundo de los discos que comentamos), leo que «Goebel y su grupo realizan una auténtica recreación. Las calidades sonoras son increíbles. La utilización de instrumentos antiguos no peca, en ningún momento de frialdad o de historicismo. Nada huele a rancio, todo está vivo, presente, real». En parecidos términos se expresa Lionel Salter en la cada día menos fiable **Gramophone**, aunque adornando sus afirmaciones con extrañas teorías en torno al fango (sic) que empapa, según él, las versiones llamémoslas tradicionales. De modo que, sí, ya empiezo a dudar seriamente de mi capacitación para distinguir lo bueno de lo malo y de lo de lo menos bueno.

El **Canon** de Pachelbel es para mí, en ambas versiones, casi irrecognocible, y que conste que esto sólo lo digo a título de observación, ya que en nada prejuzga la bondad o la maldad de aquellas, porque también los **Cuartetos** de Brahms en manos del La Salle eran irrecognocibles, lo que no obstaba en absoluto para que fueran realmente antológicos. Ambos grupos lo tocan mucho más deprisa de lo habitual (Goebel aporta en el disco Archiv algunas razones del porqué de la rapidez, cuya valoración dejo a gusto del consumidor; lo que no explica es el porqué de la rapidez progresiva de su versión), plagado de ornamentación y adornado, asimismo, de los habituales tics de esta clase de agrupaciones. A lo mejor, insisto, estoy equivocado, pero me parece una versión absolutamente trivial y superflua de esta música, y no me considero, ni mucho menos, como también dice Lionel Salter, un amante de las viejas y ricas sonoridades románticas. Ambos grupos tocan muy bien, no desafinan apenas y tienen un sonido empastado y atractivo —más por lo puramente novedoso que por su belleza intrínseca—, a veces incluso demasiado bonito, por lo que se cae en un cierto preciosismo sonoro, parece que buscado (la **Suite en Mi Menor** de Pachelbel es un buen ejemplo), tanto más curioso cuanto que es aquél precisamente uno de los blancos preferidos de la furibunda crítica que los historicistas dirigen a las interpretaciones TRADICIONALES. Con todo, prefiero la versión de Hogwood (con órgano en vez de clave) que, aun sin gustarme, es más clara y está mejor estructurada que la de los alemanes.

Todas las obras que recoge el disco Archiv son auténticas jo-

yas, ejemplos bien reveladores de la grandeza de los compositores alemanes de la generación anterior a Bach, hoy relegados tan injustamente a un segundo término. El nivel interpretativo es muy similar a lo largo de todo el registro: quien guste de este modo de acercamiento al Barroco musical se derretirá materialmente en su silla, ya que los alemanes se encuentran quizás más cerca que nadie de la más pura y estricta ORTODOXIA HISTORICISTA; quien, por el contrario, mire con recelo aquél, sólo podrá disfrutar escuchándolo a pequeñas dosis suficientemente espaciadas en el tiempo. Creo que este es el único modo de que estos últimos disfrutemos con la calidad de unas obras que, aun interpretadas con criterios que no compartimos (no por considerarlos erróneos, ojo, sino simplemente porque conducen a unos resultados que no nos LLEGAN, y si la música no llega...), siguen pudiéndose escuchar como auténticas obras maestras (el **Aria con Variaciones** de Pachelbel, por ejemplo, es una verdadera delicia musical).

En el disco de Hogwood —que firma unos comentarios muy alejados de su habitual tono musicológico; éste es un disco dirigido a consumidores de hits barrocos— hay de todo. Se puede afirmar en general que su Academia suena mucho mejor cuando adopta dimensiones orquestales que cuando queda reducida a un grupo de cámara. Así, la **Danza de las Furias** —dirigida con mucha intención y sentido dramático— o la **Obertura, Minuetto y Giga de Berenice**, conocen versiones que distan de ser anodinas, cosa que sí ocurre, en cambio, con el **Concierto Op. 3 núm. 10** de Vivaldi o el referido **Canon** de Pachelbel. A destacar la más que meritoria labor de Michael Laird (habitual colaborador del gran David Munrow) y de Iain Wilson a las trompetas naturales en el **Concierto vivaldiano**. Muy inferior en calidad es, en cambio, la ejecución del flautista Stephen Preston en la **Danza de los Espíritus** de Gluck: su afinación es dudosa y su sonido frágil, inconsistente y seco.

En suma, el disco de Archiv es, en lo que respecta a las obras, recomendable a todas luces; mucho menos el L'Oiseau-Lyre, refrito en su mayor parte de extractos de obras mayores. El interés de la interpretación lo dejo al gusto de la mayor o menor MODERNIDAD del oyente. La puntuación atribuida más arriba responde —ya lo aclaré en mi comentario a la **Op. 3** vivaldiana de Hogwood, aparecida también en el núm. 528 de RITMO— no a la interpretación EN SI, considerada como una mónada leibniziana, sino a lo que ha supuesto PARA MI.—L.C.G.

**PURCELL: Música para teatro.** Volumen I: **Abdelazar. La inocencia desolada. El galán casado. El nudo gordiano deshecho.** 9-40027. Volumen II: **Bonduca. Sir Anthony Love. Circe.** 9-40028. Aca-

demy of Ancient Music. Joy Roberts, Judith Nelson, Elisabeth Lane, Prudence Lloyd, sopranos. James Browman, contratenor. Paul Elliot, Alan Byers. Peter Bamber, tenores. Christopher Keyte, bajo. The Taverner Choir. Cembalo y Director: Christopher Hogwood. Decca Oiseau-Lyre.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Estamos en la primera mitad del año discográfico y no sabemos qué novedades nos pueden aguardar, pero con las salvedades que se quieran, debo decir que estos dos discos que aquí se comentan, más los tres que cierran la serie hasta completar el total de cinco que Hogwood ha dedicado a la obra teatral del maestro inglés, constituyen un afortunadísimo acierto y cuentan con mi voto para los premios RITMO del año 1984.

Por el interés intrínseco de estas piezas, si no todas ellas maestras, sí de gran belleza, por la magnífica interpretación vocal e instrumental, por el exquisito trabajo del director, tanto al frente a la orquesta como ante el teclado del cembalo, por la extraordinaria prestación orquestal, y por la calidad de la grabación y su prensado y la cuidada presentación, nada puede escapar al elogio.

En el breve período de tiempo que discurre entre 1659 y 1695, en tan sólo 36 años de vida, Purcell construyó una obra musical imperecedera. Sigue siendo considerado, con suma razón, el mejor compositor inglés, el más completo y el más abierto a las distintas expresiones de su época. Pronto se reveló como fecundo autor de óperas, de música de escena, de odas y de los denominados cantos de bienvenida (welcome songs), así como de cantatas profanas, de anthems, de services, de arias sacras, de composiciones litúrgicas de distinta índole, de duetos y tercetos con bajo continuo, catches, obras para clave, para órgano, para instrumentos de cuerda. En total, cerca de quinientos títulos. Su habilidad consistió en aceptar, en las formas compositivas adoptadas, no sólo toda sugerencia tradicional de su tierra, sino además las novedades, procedentes en su mayoría de Italia y Francia, consiguiendo un lenguaje que se desarrolló en el arco de apenas quince años, a partir de 1680, fecha que figura al pie de las **Fantasías a cuatro voces para violas** y de una oda compuesta para celebrar el regreso de Carlos II a Londres.

También 1680 marca el comienzo de su actividad teatral, con música de escena para **Teodosio** o **La fuerza del amor**. En sólo tres lustros Purcell tuvo tiempo para afirmarse con una riquísima producción, en la que se mostraba indistintamente progresista o conservador. El amor por el pasado, en el que fue educado en la Capilla Real, brilla particularmente en su producción litúrgica, mientras que en las fantasías, en las sonatas y en las escenas teatrales, como las que

contienen los dos discos que comentamos, especialmente el segundo de ellos, daba imágenes musicales nuevas por los procedimientos armónicos y contrapuntistas, que le llevan a combinaciones sonoras inesperadas, excelentes. Purcell hizo incursiones afortunadísimas en el cromatismo peculiar del siglo XVII, del mismo modo que en los años de su plena madurez supo volver con elegancia al estilo diatónico, ya practicado en sus primeras partituras para la iglesia.

Descubrir para nuestro público —conocedor eso sí, de sus obras maestras como **Dido y Eneas**, **La Reina de las Hadas**, **La Reina india** y **El Rey Arturo**— este catálogo de pequeñas piezas para la escena es una tarea que nunca agradeceremos bastante a Hogwood y su grupo.

Sin alcanzar la cohesión de las obras citadas, las contenidas en los discos que comentamos, así como en los que en un inmediato futuro irán apareciendo hasta completar los cinco ejemplares editados por L'Oiseau-Lyre, constituyen un filón de bellezas, tanto desde el punto de vista instrumental como desde el vocal. El



Henry Purcell (1658-1695).

encanto, la magia, la finura y la exquisita sensibilidad que puso Purcell en estas páginas es inolvidable, como así pienso que lo será para quienes tengan el acierto de comprar estos discos.

A ello colabora, sin duda de forma decisiva, la excepcional interpretación de la Academy of Ancient Music, bajo la batuta de Hogwood y con un plantel de cantantes que van desde la excelencia —en los casos de Judith Nelson, James Bowman y Paul Elliot— hasta una contribución de un nivel medio notable del resto. El propio Hogwood actúa con gran distinción al cembalo. Desquemos la propia interpretación de esta orquesta de cámara, que a la par de hacerlo con instrumentos originales, lo que no sería bastante, se conduce con una idoneidad sin par, creando un mundo sonoro perfectamente purcelliano.

Las características técnicas de la grabación son las habituales en los discos de L'Oiseau-Lyre: magníficas. Oyendo estos discos y tras la lectura del artículo de nuestro compañero Orozco sobre el disco compacto, creo que mucho habrá de perfeccionarse éste, para que pueda superar a

ejemplares como éstos. Los comentarios que acompañan a los discos, obra de Hogwood y de Richard Lockett, son útiles y preciosos. La presentación gráfica, inatacable.

Conclusión: Me he quedado, razonablemente, sin adjetivos; en cualquier caso, cómprese estos discos sin el más mínimo titubeo.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO**

**PURCELL: Música para teatro, vol. IV: Anfitrión. La Esposa virtuosa. El Solterón.** Judith Nelson, soprano. Matyn Hill, tenor. Christopher Keyte, bajo. The Academy of Ancient Music. Director, Christopher Hogwood. Decca L'Oiseau-Lyre 9-40030.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Es un privilegio del trabajo musicológico de nuestro tiempo el haber elevado a su verdadera categoría compositiva a un creador de la talla de Henry Purcell. El inglés, que destaca notablemente entre los contemporáneos de su país y puede alinearse perfectamente junto a los genios del continente, ha merecido una atención especial por su escritura vocal. Su sentido dramático cristalizó, sobre todo, en la ópera, campo en el que se produce la obra maestra **Dido y Eneas**. No lejos de este enfoque podemos ubicar, con mayor o menor participación de la voz, la cuantiosa obra para el teatro. La música que Purcell concibe con este motivo se sitúa, en muchas ocasiones, muy por encima de las calidades literarias de dramas y comedias. Así ocurre en este disco, cuarto de la serie que se viene editando, que presenta las obras que se indican en el encabezado sobre textos de Dryden, D'Urfey y Congreve.

Para la recuperación de estas partituras se ha partido de una concepción independizadora de todo motivo extramusical. Esto se hace evidente en las partes orquestales, pero alcanza lo mismo a las cantadas, que pasan así a convertirse en una suerte de arias de concierto. La ordenación originaria de los números ha sido alterada para lograr con ello una mayor efectividad concertística.

Las recreaciones de Hogwood son sensacionales. Hay todo un despliegue de fuerza y energía, pero también de transparencia y, ante todo, de estilo.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA.**

**RODRIGO: Concierto de Aranjuez. Tres piezas españolas. Invocación y Danza.** Julian Bream, guitarra. Orquesta de Cámara Europea. Director, John Eliot Gardiner. RCA RL-84900.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Se podría decir, como en la última posguerra, que no habiendo pianista sin su versión del **Concierto núm. 2** de Rachmaninov, tampoco hoy va a ser posible un concertista de guitarra sin su correspondiente hechura al de **Aranjuez**, excepción manifiesta del maestro Segovia, no se sabe muy bien si por un velado desdén o por algún prurito desconocido. Hace poco —RITMO núm. 541— nos tocó criticar la versión de John Williams con la Orquesta de Filadelfia y Eugene Ormandy. Otorgamos cuatro estrellas respectivamente a interpretación y sonido. Ahora nos llega la de Julian Bream con la Orquesta de Cámara Europea y John Eliot Gardiner dirigiéndola, por lo que no sería cuestión más que de redosificar los adjetivos elogiosos para justificar la correspondiente concesión subjetiva de cinco estrellas a interpretación y sonido, saliendo más o menos rutinariamente del paso. Pero como la rutina es un burdel, según aseguraba Jean Genet, no voy a hacer esta vez una crítica en el sentido habitual.

Hásemme ocurrido practicar un conocido experimento: he colocado las dos versiones simultáneamente sobre sendos platos, canalizándolos respectivamente



Joaquín Rodrigo.

para cada uno de mis oídos, los he puesto en marcha y aplicando ligeros roces de mano sobre cada soporte, he mantenido un paso del discurso sonoro muy próximo, aunque no sincrónico, para distinguir la ejecución de cada intérprete y todo ello en perjuicio de sus respectivas exposiciones agógicas —constantemente neutralizadas por mis intervenciones manuales— pero en beneficio de una observación microestructural muy reveladora, aunque ciertamente la macroestructura, repito, queda absolutamente echada a perder. Este procedimiento, estéticamente bastante insoporrible —raya en lo sadomaso— permite una penetración analítica sorprendente sobre la ejecución de cada intérprete, convirtiéndolos en denunciadores de sus propias versiones. Tiene todas las trazas de un careo de comisaría, que si está bien hecho —simplemente a base de cotejar cada frase del mismo pasaje, a la manera de cómo son comparadas las respuestas de dos supuestos implicados en alguna fechoría,



desde que se les plantea a cada uno la misma pregunta: «*Tu compañero dice que tú eres el asesino ¿Tú qué dices?*»; que si está bien hecho el careo, decía, acababan saltando por los aires todas las coartadas que suelen elaborarse también en el mundo de la interpretación instrumental. He aquí algunas de mis más verificadas conclusiones: Desde los primeros compases, se percibe cómo Julian Bream ha asumido mejor que la obra es de origen español y en consecuencia le da más amplitud dinámica, más fogosidad, resultando inicialmente John Williams más flemático, más gris, más inglés... Ello hace que en seguida Bream se encuentre con un compás por delante de Williams, para ir cediendo inmediatamente esa ventaja hasta reducirla casi a cero, hacia la mitad del primer movimiento; que donde uno liga, el otro pica o al revés; que las fermatas de Bream son fieles a lo sugerido por Rodrigo, mientras Williams las hace propias y altera en número y agudeza sus notas (con lo cual restablece un antiguo derecho del solista); que los *forti* de Bream son más *forti* y los *piani* de Williams son más *piani*; en general Bream matiza y marca más rotundamente, mientras Williams se muestra con más delicadeza; en consecuencia Bream aparenta mayor dominio mecánico que Williams, lo que puede ser resultar completamente falso; el discurso de Bream es más expresivo pero arriesga la elegancia; a la inversa, Williams se muestra más elegante pero roza la sosería. Bream puede pasar por ser más músico y Williams por estar más en poeta. Todo esto no ha de llevarnos a afirmar que sean dos estéticas o dos técnicas contrarias, antes bien, resultan dos ejemplares de una escuela muy semejante. Lo que ocurre es que este procedimiento o método de seguimiento interpretativo proporciona una visión de muchísimos aumentos que amplifica mil volúmenes lo que a simple oído —por no decir vista— valoraríamos con repetición de juicios, como cuando comparamos dos gotas de agua. Y eso era lo que yo quería evitar: repetir una crónica.

Los acompañamientos orquestales son irreprochables en ambos casos, si bien la tímbrica de la paleta instrumental europea resulta más pastosa que la de la orquesta de Filadelfia. Esta observación va resultando una característica peculiar de las agrupaciones o conjuntos con material humano cosmopolita, en donde las diferentes procedencias instrumentales dan un sonido más opaco, quizá como consecuencia de la aportación de mayor número de armónicos.

La cara B de este disco, conteniendo **Tres piezas españolas** de Rodrigo —Fandango, Passacaglia y Zapateado— más la **Invocación y Danza** en homenaje a Falla, son dos composiciones tratadas por Julian Bream con las características interpretativas de lo que ya hemos apuntado para el **Concierto de Aranjuez**: gran expresividad, sonido rotundo y mecánica sin flaquezas, a prueba de toda

precisión, en cualquier pasaje. En resumidas cuentas, la destreza de la guitarra de Bream da como resultado final que no parezca menos lírica que la de cualquier otro, pero más épica que la de todos los demás.—**SABAS DE HOCES.**

**SAINT-SAËNS: Concierto para violoncelo y orquesta núm. 1. CHAIKOVSKY: Variaciones sobre un tema rococó. FAURE: Elegía para violoncelo y orquesta Op. 24.** Frédéric Lodeón, violoncelo. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. Director, Armin Jordan. Erato 75102. Digital.

Interpretación: \* \* \* \* \*  
Sonido: \* \* \* \* \*

Podría haber sido éste un buen disco. Frédéric Lodeón es un instrumentista que toca con inteligencia y buen gusto; tiene una técnica lo suficientemente sólida para enfrentarse a las piezas más representativas del repertorio celloístico, lo que, en principio, justificaría la docena larga de grabaciones que ya ha realizado como solista para la firma Erato. Pero no lo es porque ni Armin Jordan, ni la Orquesta Filarmónica de Montecarlo, ni siquiera la toma sonora del mismo están a la altura en general marcada por aquél. Lo más interesante de esta grabación sea quizás las **Variaciones sobre un tema rococó**, muy bien tocadas por Lodeón y no demasiado mal acompañadas —a pesar de alguna rudeza fuera de tono— por Jordan. Aquí el solista se muestra brillante y seguro en la ejecución, por más que no llegue a revelar en su interpretación una concepción de la obra especialmente madurada. Está bastante bien; nada más. En Saint Saëns, la cosa cambia: ahí sí se echa en falta un músico de más envergadura para CANTAR de forma más sentida. El acompañamiento en esta ocasión es claramente vulgar, muy poco personal. Por lo que se refiere a la **Elegía** —obra de la que actualmente no hay ninguna otra versión en el mercado español—, desde mi punto de vista, está mal concebida por ambos. Da un poco la impresión de que está en el disco como pieza de relleno; parece que está sólo leída. La Orquesta Filarmónica de Montecarlo es un instrumento insuficiente en los tres casos. La grabación quiere ser espectacular, pero resulta de una dureza tímbrica que en ocasiones es francamente molesta. Para el **Concierto** de Saint-Saëns recomendaría, sin ninguna duda, la versión de du Pré/Barenboim, en la serie económica de EMI Acorde. De las **Variaciones rococó** es espléndida la versión de Rostropovich/Karajan, para DG, pero están ya descatálogadas. No me parece interesante la de Harrell/Maazel (Decca) y desconozco las de Myung-Wha Chung/Dutoit (también en Decca), ambas disponibles en España.—**P.G.M.**



**SANZ, GASPAR: Instrucción de Música sobre la Guitarra Española.** Ernesto Bitetti, guitarra. Hispavox, Colección de Música Antigua. Vols. 42-44. (90) 197302, 3 discos.

Interpretación: \* \* \* \* \*  
Sonido: \* \* \* \* \*

Dentro de la Colección de Música Antigua Española, editada por Hispavox y cuyo conjunto de ocho estuches publicados, incluyendo un total de 41 discos forman la más notable obra de recuperación musicológica propia, nos ha llegado ahora un noveno estuche con tres nuevos elepés, que hacen los volúmenes 42, 43 y 44, conteniendo la obra de Gaspar Sanz: **Instrucción de Música sobre Guitarra Española**, editada integralmente y escrita en su tiempo para el príncipe Juan de Austria, hijo de

No obstante, Bitetti ha asumido el laborioso trabajo de pasar la original escritura en tablatura para cinco cuerdas —o mejor dicho: órdenes, es decir cuerdas dobles— a notación moderna, o diastemática que diríamos con rigor de profesor de Teoría. Además, Bitetti se ha esforzado, según es manifiesto al ponderar su trabajo, en aplicar las explicaciones y consejos técnicos del texto original con el fin de reflejar fielmente el estilo de la época. Explicaciones que aparecen en tal **Instrucción...** con una profusión inusitada en métodos anteriores y que Gaspar Sanz se propuso modificar, como importante norma pedagógica para el discípulo. Apuntemos con curiosidad que sólo el título de la obra, recortado aquí en siete palabras, llega a reunir en el original un total de setenta palabras. Por otra parte y como es sabido, la guitarra del XVII contaba únicamente



Ernesto Bitetti.

la actriz María Calderón y de Felipe IV, en cuya corte fue Gaspar Sanz profesor y compositor, posteriormente considerado el más importante de la guitarra barroca española. La obra mencionada constituye una valiosísima reunión de danzas cortesanas y populares, ya de origen europeo o bien netamente españolas: gallardas, folías, zarabandas, chaconas, jigas —como se escribía en el XVII—, jácaras, hachas, vueltas, paradas, españoletas, canarios, pasacalles, pavanas, alemandas, villanos...

Tanto la transcripción como la interpretación corren a cargo del guitarrista Ernesto Bitetti, que cuaja aquí un trabajo cumbre en su laboriosa carrera musical. Bitetti estudió a fondo la obra de Gaspar Sanz, aunque no nos dice en las notas acompañantes si tuvo en cuenta para ello el precedente trabajo de transcripción del organista del Pilar, Gregorio Arciniegas, que permanece inédito.

con esos cinco órdenes, afinados sólo los tres primeros como se hace hoy y en diferente octava aunque con iguales notas —al cuarto y quinto orden— no llegándose al uso de una sexta cuerda hasta finales del siglo XVIII, aportación debida al famoso Padre Basilio —fray Miguel García en realidad, de la orden del Cister— que fue instructor de la Reina María Luisa, esposa de Carlos IV. Esta menudencia plantea en toda labor de transcripción peliagudos problemas de respeto o mejoración en la escritura original, particularmente referida al adecuado uso de contrapuntos y bajos. Aquí es donde hubiera sido recomendable la consulta o contraste con las posibles soluciones de la anterior transcripción mencionada de Gregorio Arciniegas. En cualquier caso Bitetti asegura haber tomado en estos aspectos «*delicadas y reflexivas decisiones*» que le creemos de muy buena gana, al oír sus correctísi-

mas interpretaciones, si bien desde una audición con criterios irremediamente fuera del contexto de la obra, que data nada menos que de 1674. Solamente haríamos la observación negativa de encontrar escasas las ilustraciones internas. Bitetti podría haber incluido en su monumental reproducción musical el apropiado texto ilustrativo con suficiente extensión, que sin duda le ha debido proporcionar su trabajo investigador. Suponemos que si no lo ha hecho se deberá a las clásicas urgencias comerciales, siempre cicateras con la ilustración cultural, de toda producción discográfica, cuyas orientaciones habituales posponen, casi siempre, las demandas minoritarias de una clientela interesada en una información musicológica, pareja en extensión y profundidad al nivel de las grabaciones puestas ahora a disposición del público mayoritario. No obstante, algo se explica Bitetti acerca de su trabajo, si bien sólo sobre una decena escasa de títulos de entre su total de setenta repartidos por tres discos. Ha sido una ocasión perdida para la musicología. Otros trabajos del mismo sello se han presentado con documentación más abundante y no creo que ello haya ido en su perjuicio.

La grabación ha sido realizada en la Iglesia de San Bernabé de El Escorial, con lo que el sonido trata de reproducir eso que hemos quedado en llamar la RESONANCIA CRONOLOGICA si pensamos en el siglo de su construcción —el XVI— por Juan de Herrera. Algo han de tener esos muros que no se da en un estudio de grabación. En cuanto a la presentación, en estuche, tan sobria como ya es costumbre en esta colección.—S. de H.

**SCHOENBERG: Scherzo para cuarteto de cuerda. Ein Stelldichein. Die eiserne Brigade.** Transcripciones de Busoni, J. Strauss II, Schubert, Sioly y Denza. Schoenberg Ensemble. Director, Reinbert de Leeuw. Philips 65 70 811.

Interpretación: ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Un disco atractivo. En él se contienen tres piezas poco conocidas de Schoenberg y seis arreglos de otros compositores. Las piezas son: un fragmento —un **Scherzo**— de un **Cuarteto de cuerda** de juventud (1897), todavía muy dentro de la tradición del siglo XIX; **Ein Stelldichein** (Una Cita) (1905) para oboe, clarinete, violín, chelo y piano, obra inacabada pero muy bella, inspirada en un poema de Richard Dehmel de claro sabor romántico, y la muy original marcha **Die eiserne Brigade** (La brigada de hierro) (1906), basada en el cuento de **Los músicos improvisados**, para cuarteto de cuerda y piano, a los que se unen rebuznos, quiquiriquís y otros INSTRUMENTOS. Los arreglos fueron realizados por Schoenberg para cubrir necesidades ya económicas, ya de práctica de transcripción. Así nos encontramos con una **Serenata** de Schubert para soprano y clari-

nete, fagot, mandolina, guitarra y cuarteto de cuerda, un curioso **Funiculí funiculá** para bajo, clarinete, mandolina, guitarra y trío de cuerda, a los arreglos camerísticos de los suntuosos valses de Johann Strauss **Rosas del Sur** y **Vals del Emperador**. Y aunque las versiones originales de estas obras tan conocidas no serán nunca desplazadas por éstas de Schoenberg, es interesante conocerlas porque además revelan el indudable sentido lúdico de un gran compositor al que siempre asociamos con subconscientes, intelectualismos y seriedades. No sé si la severa **Berceuse elegiaque** de Busoni transcrita para nueve instrumentos mejora o pierde en relación al original, que es para orquesta sinfónica, ya que la desconozco, y lo mismo me ocurre con la breve melodía vienesa **Weil i a alter drahrer bin** arreglada por el compositor para seis instrumentos. El conjunto del disco es variado, agradable e interesante. La interpretación es muy buena y muy sentida, y en las piezas más ligeras aflora el buen humor. El Conjunto Schoenberg parece encontrarse a gusto y conocer a fondo las partituras, y su director Reinbert de Leeuw muestra sensibilidad tímbrica, exactitud y flexibilidad de enfoques. Los dos solistas vocales, la soprano Wendela Brongeeest y el bajo Lieuwe Visser, sin tener grandes voces, cumplen con discreción. El sonido es nítido y bien equilibrado aunque mi ejemplar presenta a veces algunos ruidos parásitos en su cara segunda. En conjunto, un disco muy recomendable.—M.C.

**SMETANA: Mi País** (ciclo de seis poemas sinfónicos para orquesta). Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Rafael Kubelik. Deutsche Grammophon, Privilege, 27 26 515. 2 discos.

Interpretación: ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Con motivo de cumplirse el primer centenario de la muerte de Bédrich Smetana la Deutsche Grammophon ha reeditado en su sello económico Privilege el ciclo de seis poemas sinfónicos **Mi País**, verdadero monumento musical del nacionalismo checo. La interpretación es la misma del registro que durante años se nos había ofrecido en un álbum doble de la DG.

**Mi País** es la obra más representativa de Smetana. Está escrito entre 1874 y 1879 mientras su autor sufría un irreversible ataque de sordera que habría de degenerar en inestabilidad nerviosa. La situación económica adversa y el relativo exilio interior a que le somete la oficialidad fueron los padres de esta composición. Sin embargo, y aunque pueda parecer lo contrario, **Mi País** no es una obra de exilio resentido, no es una música de resignación, es un canto a la nostalgia de «los campos y bosques de Bohemia», una reflexión sobre la fuerza y la belleza de la patria del compositor. En este sentido el

**Cuarteto núm. 1 «De Mi Vida»**, de Smetana, ayuda a fijar dicha afirmación. En esta genial obra de cámara, nacida de las mismas circunstancias que **Mi País**, incluso coincidente cronológicamente, abundan más los temas tranquilos, los recuerdos agradables que los pasajes crispados representativos de las desgracias —no escasas— que Smetana sufrió en su vida. El **Cuarteto núm. 1** acaba con un **Vivace** cuyos últimos compases son de esperanza.

La batuta de Kubelik encuentra, sin embargo, y contra esta opinión que acabo de expresar, un carácter de gesta en la obra y así, consigue, a través de una ejecución impecable, sensacionales resultados en poemas que se adaptan muy bien al carácter expresivo del director checo: es el ejemplo del número tres del ciclo, **Sarka**. Pienso, no obstante, y salvando las naturales diferencias entre lo que supone la audición completa y la de un sólo fragmento, que es muy superior el bellísimo **Moldava** que Karajan ha grabado, regrabado y reeditado un sinfín de veces en la EMI, que esta versión de Kubelik. Pero en estos momentos, la suya ofrece el atractivo de ser una edición completa de **Mi País**. Casi todas las ofertas discográficas españolas sólo contienen algunos de los poemas, exceptuando la muy interesante y lírica versión de Sawallisch en la RCA, también completa. Sin embargo podría haber sido suficiente la edición RESUMIDA en un solo disco del ciclo de **Mi País**; una selección que hubiese servido para los fines que se ha podido proponer la Deutsche Grammophon.

Concluiré diciendo que el sonido, a pesar de la distancia de doce años que nos separan de la grabación, es bueno y bastante transparente para no haber sido grabado en digital. A la correcta audición ayuda un buen mensaje, sin ruidos, y unos interesantes comentarios que se incluyen en la carpeta.—FELIX PALOMERO.

**SOLER, JOSEP: Diaphonia.** Het Nederlands Blazerensemble, Director, Edo de Waart. **Das Studien-Buch.** Jane Manning y Eulalia Solé. **Cuarteto de cuerda.** Cuarteto Parrenin. Ensayo, ENY-955.

Interpretación: ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Josep Soler concede un valor primordial a la maestría y el oficio en el engranaje compositivo; se explica así su admiración por Conrado del Campo, confesada recientemente en esta Revista. Su música, expresionista, atonal sin demasiadas derivaciones, heredera directa del mundo conceptual de la Escuela de Viena, refleja una ardua elaboración, una complejidad que se emparenta en otros aspectos con el arte de Hindemith. El propio Soler reconoce hoy la creciente opacidad de su obra y, paradójicamente, es ahora mismo cuando ésta empieza a despertar un inte-

rés cierto en amplios sectores. Las composiciones que se incluyen en este disco son ya algo lejanas y abarcan una década de creación. Los intérpretes, todos ellos extranjeros, a excepción de la gran pianista Eulalia Solé, contribuyen con su acreditada calidad al nivel general del volumen. **Das Stunden-Buch** (1961) es un homenaje a Rilke, uno de los poetas predilectos de Soler, con una memorización subterránea, a través de sendas citas, de Richard Strauss y Alban Berg. Canta la obra, con absoluto dominio de su lenguaje, una gran especialista en la música vocal actual, la inglesa Jane Manning. **Diaphonia** (1968) recupera el sentido original del vocablo como sugerencia de la fuerza polifónica de sus tejidos y del valor que Soler otorga a la tradición cercana o remota.

Es intérprete un director, Edo de Waart, que ya grabó hace años una espléndida versión de otra obra con similares dispositivos instrumentales, la **Sinfonía para instrumentos de viento**, de Stravinsky. El **Cuarteto de cuerda** (1970) aplica un serialismo nítido y directo a un medio camerístico clásico. El Cuarteto Parrenin saca buen partido de una obra que estrenó en Barcelona hace doce años. La calidad del sonido es superior a la media en este tipo de ediciones, lo que debería resultar ejemplarizador, como vía para añadir interés a discos a los que el consumidor habitual es remiso por principio.—JOSE MANUEL BEREÁ

**R. STRAUSS: Una Sinfonía Alpina, Op. 64.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Andrew Davis. CBS, 37292. Digital. Importado.

Interpretación: ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★

La **Sinfonía Alpina**, última de las grandes partituras orquestales de Richard Strauss, representa, por otro lado, la cumbre del gran poema sinfónico posromántico de carácter abiertamente descriptivo y sometido a riguroso programa extramusical. Si es de rigor admirar en esta vasta composición el talento descriptivista y PICTORICO del autor (que, al igual



Andrew Davis.

que en la **Sinfonía Doméstica**, se proponía rivalizar con la pintura y la literatura como instrumentos descriptivos), hay que admitir también que un fresco musical de tamañas proporciones y tan endeble sustento estructural resulta vacío, grandilocuente y —si la versión a través de la cual se nos presenta no es muy buena— bastante insoportable.

Precisamente porque uno de los valores de la partitura —quizá el único apreciable— es el de desarrollar al máximo las potencialidades tímbricas de la gran orquesta moderna, esta obra requiere una interpretación que asuma sin ambages la característica espectacularidad del poema. Existe en nuestro catálogo una versión que cumple perfectamente ese requisito, que es la de Von Karajan (DG). La que ahora se comenta, por desgracia, no pasa de ser una bienintencionada, pero terriblemente mediocre, aproximación al gran poema de Strauss, concebida —equivocadamente— más desde una óptica intimista que externa y espectacular. Todo queda en ella pequeño, alicorto y desustanciado, aunque —también hay que reconocerlo— haya momentos de buen gusto y finura discursiva. En conjunto, empero, la versión sucumbe a la falta de interés general de la obra.

El sonido del disco es también muy discreto a pesar de ser un moderno digital, y el prensado es flojo (toda la primera cara del ejemplar que me han cedido para esta crítica presenta un ruido de fondo discontinuo muy molesto).—L.S.

**STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera.** Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon 25 32 075. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Sorprendente versión de **La Consagración de la Primavera**, debida a un director del que esperaba una concepción totalmente distinta. Todos conocemos el temperamento, a veces desbordado, de Leonard Bernstein; cabía esperar, por tanto, una **Consagración** brutal, casi histérica. Pero mis previsiones eran equivocadas, y quizás mi error se deba a que el magnífico director americano es menos descontrolado, menos histérico de lo que parece, y que, tras su popular apariencia fogosa y desmelenada, oculta una cabeza clarísima, una mente musical moderna y un raciocinio controlador formidable.

Entre las innumerables versiones de la célebre partitura de Stravinsky —aquí es obligada la consulta de la Discoteca Básica de González Mira, RITMO núm. 528— yo destacaría dos concepciones extremas: por un lado, la de Muti (EMI), en la que se da rienda suelta a la carga brutal y primitiva de esta música; por otro, la visión MODERNA de Boulez (CBS), reflejando el aspecto más

contemporáneo de estos pentagramas.

Bernstein toma elementos de ambos, pero se muestra diferente y sumamente personal en su estudiadísima concepción de la obra. Por una parte, las agresivas fuerzas primitivas —que tan magistralmente pone de relieve Riccardo Muti— se nos revelan en esta versión como a través de una mampara protectora de cristal, o a través de un documental cinematográfico; vemos el horror del sacrificio y la barbarie, pero no nos sentimos inmersos en él —como con Muti—; con Bernstein hay una protectora distancia entre el objeto y el espectador y todo está controlado por la batuta. El resultado es también una cierta frialdad interpretativa, una cierta falta de emoción.

La versión resulta magistral desde el punto de vista de la realización orquestal. Es evidente que estamos ante el Bernstein-compositor-contemporáneo y no ante el director romántico. El lúcido análisis que hace de la partitura, de sus ritmos, de sus timbres, la dirección musical de sus estructuras (en una línea similar a Boulez), produce resultados sorprendentes; ciertos pasajes de la obra —por ejemplo, las dos introducciones— recuerdan en muchos aspectos a la música de la Segunda Escuela Vienesa. El control orquestal y la claridad expositiva son siempre máximos, incluso en fragmentos como *La procesión del Sabio*, donde Bernstein acentúa hasta la exageración lo descarnado, disonante e hiriente del pasaje; o en la impresionante danza final, en la que, por momentos, parece que la barrera contenedora se va a romper y vamos a ser poseídos por la fiera. Con todo, y a pesar de su indudable interés, esta versión —tan fría y cerebral— no alcanza las cotas de genialidad de las dos citadas anteriormente como referencia.

Sonido claro y bien timbrado de una grabación hecha en estudio —al menos, no se indica lo contrario—, en la que todo se oye en su debida proporción. Demasiado orden, tal vez, para una obra de esta naturaleza. Para finalizar, hay que destacar los excelentes comentarios de nuestro compañero González Mira.—L.S.

**STRAVINSKY: Pulcinella** (ballet completo). Yvonne Kenny, Robert Tear, Robert Lloyd. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. EMI 067-14 33 171 T. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★

El doble hecho de que **Pulcinella** sea una partitura bellísima, y de que tenga una importante significación histórica por haber iniciado con ella su autor el periodo neoclásico (**Pulcinella** es el primer retorno), da a cualquier grabación de este ballet que aparezca en nuestro mercado un relieve especial, sobre todo porque el número de grabaciones de la obra son escasísimas entre



nosotros; ésta de Marriner al frente de la Academy of St. Martin-in-the-Fields es exactamente la tercera.

La mayor virtud de esta versión reside en que refleja a la perfección el carácter camerístico de **Pulcinella**, y en que las intervenciones de todos y cada uno de los instrumentistas de la Academy hay que situarlas, a lo largo de toda la obra, en el camino que va de la suma eficiencia a la brillantez. Si en este ballet lo difícil es mantener el equilibrio entre el retorno (Pergolesi y sus contemporáneos) y el comentario del autor, Marriner ha puesto el acento claramente en el jolgorio napolitano dieciochesco, y seguramente sin pretenderlo ha dejado un poco en la sombra el apasionante comentario stravinskiano. El trío vocal compuesto por Ivonne Kenny, Robert Tear y Robert Lloyd es tan correcto en los aspectos técnicos como mediocre en los niveles interpretativos. Pero los aspectos realmente negativos son el prensado, muy malo, tanto que empaña la nítida dirección de Marriner, y el esquema de la obra que incluye la carpeta y que en modo alguno facilita la audición. No conozco la versión de Rattle con la Northern Sinfonía (EMI-Edigsa), pero la de Abbado con la Sinfónica de Londres (D.G., sólo disponible en álbum de 4 discos) me parece muy superior a la comentada en todos los aspectos excepto en uno, el señalado carácter camerístico.—FRANCISCO HERNANDEZ PEREZ.

**STRAVINSKY: Sinfonía en Do Mayor. Sinfonía en tres movimientos.** Orquesta de la Suisse Romande. Director, Charles Dutoit. Decca, 9-40024.1. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

No hay en Stravinsky una visión unitaria de la sinfonía. Cuando se aparta del modelo recibido suele optar por una instrumentación infrecuente: **Sinfonía de los Salmos**, práctica que va unida a una total alteración de la idea formal misma en **Sinfonías para instrumentos de viento**. Es en su etapa neoclásica cuando va a acercarse más a la sinfonía tradicional. En este período surgen las dos partituras ahora grabadas, **Sinfonía en Do Mayor** (1940), y **Sinfonía en tres movimientos** (1945).

Charles Dutoit ha conseguido una magnífica exposición de ambas páginas. Centra su atención, ante todo, en la rica escritura rítmica que late en las obras. Su control, a este respecto, no decae desde el primer compás hasta el último. Sobresalen los subrayados, de especial virulencia, en metales, percusión y cuerdas. El **COLOR** es otro de los aciertos de las versiones, resaltando los tratamientos de las maderas, que pertenecen totalmente al mundo del autor.

La Orquesta de la Suisse Romande realiza un trabajo memorable. Parece, al menos a juzgar por este disco, que vuelve a encontrarse en un buen momento. Recordemos, por otro lado, lo unida que en el pasado estuvo la formación suiza a las obras del compositor ruso.—E.M.M.

**SZYMANOWSKI: Sinfonía núm. 3 «El Canto de la Noche» Op. 27. Sinfonía núm. 2 Op. 19.** Ruzard Karczkowski, tenor. The Kenneth Jewell Chorale. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, Angel Dorati. DECCA 9-40037. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Karol Szymanowski, prácticamente un desconocido en nuestras salas de concierto y nuestra fonografía, es un eslabón inimitable para la comprensión de la música polaca de la presente centuria. Su fuerte y original personalidad creadora mereció la atención de RITMO no hace demasiado tiempo. A esas páginas remito al lector: Número 526, Octubre 1982. Tadeusz Kaczynski: **Karol Szymanowski y la música europea del siglo XX**, pp. 13-15.

Dentro del ciclo sinfónico del compositor polaco resulta ejemplar **El Canto de la Noche**. En esta partitura se amalgaman algunas de las grandes líneas del estilo de Szymanowski: eclecticismo, raíz popular, inspiración literaria, uso de grandes medios a los que se unen coros y solista, pasajes de fragmentación camerística, etc.

El disco que comentamos es una magnífica ocasión de acercarse a Szymanowski. Las interpretaciones que realiza Dorati de ambas Sinfonías son de una muy alta calidad. Se respeta el peculiar mundo tímbrico del autor desde una visión pasional. Se constata el carácter adelantado de las dos obras, pues datan de fechas tan tempranas como 1910 y 1916. Sobresalientes las prestaciones de coro y orquesta en el **Opus 27**, donde también hace bastante más que cumplir el tenor Karczkowski.—E.M.M.

**TELEMANN: Conciertos para oboe en Mi menor, Re menor, Do menor, Fa menor y Re mayor.** Heinz Holliger, oboe. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Directora, Iona Brown. Philips 65 14 232. Digital. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

La peculiar posición de Telemann dentro de la música europea, su contacto e influencias permanentes de las distintas escuelas europeas (especialmente la francesa y la italiana), su cosmopolitismo, y porqué no decirlo, incluso su longevidad, le valieron, entre otras cosas, para constituirse en uno de los músicos más prolíficos y versátiles del Occidente. Acaso sea esa la razón por la que más de una vez el oyente no acabe de discernir si estamos ante un compositor estrictamente barroco, preclásico o clasificable dentro de lo que llamamos música galante. La explicación está en que Telemann fue todo eso y mucho más.

Todas estas reflexiones deben hacerse ante la aparición de este disco que comentamos, integrado por cinco **Conciertos de oboe**, que podemos situar entre la estética barroca y preclásica. No estamos ni ante el barroquismo puro de un Vivaldi, ni dentro de una línea clásica, como puede ser el concierto de Mozart. Hay en estas obras elementos que superan la estética del veneciano y que preludian el sentimiento del salzburgués. En cualquier caso, se trata de un conjunto de estimable valor artístico, donde Telemann utiliza a fondo las diferentes posibilidades expresivas del oboe (desde su carácter pensativo, hasta su faceta mordaz y en ocasiones morbosa). La orquesta también es tratada con enorme habilidad, y el resultado es, a la vez, variado y cautivador.

Desde un punto de vista interpretativo, el protagonista es, sin duda, Heinz Holliger, que nuevamente, como en Vivaldi o Marcello, nos da una auténtica lección, por sonido, por adaptación a cada una de las obras, por sensibilidad. Una verdadera maravilla. No podemos sino dejarnos ganar por la cristalina sonoridad de su instrumento en pasajes como el Andante del **Concierto en Mi menor** que abre el disco, o por el virtuosismo frenético del Vivace del **Concierto en Re mayor**. La Academy bajo la dirección de Iona Brown rememora viejas glorias, y gana en sutileza y ductilidad, frente a Marriner, que suele conseguir de la agrupación mayor dinamismo y fuerza.

La grabación, realizada por el procedimiento digital, es de una limpieza extraordinaria, que roza a veces con la frialdad. El sonido del oboe resulta natural y está recogido con gran calidad, sin que, como ocurre en tantas ocasiones, destaque excesivamente de la orquesta, ni ésta oculta su sonido en los tutti. No consta ni fecha de grabación, ni quiénes han sido los técnicos de sonido. El prensado es notable, sin que lleguen a apreciarse molestos ruidos de fondo, y por otro lado la dinámica del disco es mejor que las que suele producir la técnica digital, con su ya conocida tendencia a igualarlo todo por el mismo rasero electrónico.

La conclusión es sencilla: un disco excelente, por interpretación y sonido, y unas obras que

merece la pena conocer y disfrutar.—G.Q.L.I.O.

## RECITALES

«ASSOCIACIO CATALANA DE COMPOSITORS» (Volumen 1). **OLIVES: Variaciones sobre un tema de Alban Berg; LEWIN-RICHTER: Secuencia II; SARDA: Le serpent; ROGER: Trilogia; D. PADROS: Musik im Raum.** Orquesta de Cámara de Munich. Director, Hans Stadlmair. Claudia Brodzinski-Behrend, Sigfried Behrend, Sigfried Fink. Trío de París. Conjunto de Cámara de Basilea. Ensayo, ENY/ACC-001.

Interpretación: ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Este primer volumen de la serie discográfica que inicia la Associació Catalana de Compositors parte de un proyecto básico similar al de la colección de la ACSE, pero lo lleva a cabo con supuestos muy diferentes. La ACSE apoyaba su iniciativa en una subvención pública, la del Ministerio de Cultura, otorgaba a cada disco un carácter monográfico desde un punto de vista instrumental y hacía partícipes de su espíritu promocional a los intérpretes españoles. La ACC se acoge a un patrocinio privado que no se especifica, plantea cinco obras de muy variados géneros y no incluye ni un solo intérprete español (ni catalán, naturalmente). En el texto de presentación que aparece impreso en la carpeta del disco (que, por cierto, incluye una original portada de Ráfols Casamada, la misma que ilustra el libro **Llibre per a piano**), se recuerda la marginación del compositor actual, la mútua incompresión entre creador y público, consideraciones todas muy válidas. Sin embargo, aún muchos ven a los compositores catalanes como una clase privilegiada dentro del pobre panorama español, una clase muy respetable y con figuras de primera fila que sabe encontrar insospechados soportes financieros para grabar discos en el exterior o poner en pie festivales, fundaciones y organismos que difundan en óptimas condiciones su música. Refiriéndonos concretamente al presente disco, muy bien grabado, señalemos que la obra de Olives, escrita en 1981 para orquesta de cuerda, es un cuidado trabajo de corte expresionista, sin demasiadas sorpresas. **Secuencia II** (1972) no es una composición particularmente significativa, sobre todo si tenemos en cuenta que Lewin-Richter es un autor que ha dedicado la mayor parte de su producción al medio electroacústico. La obra de Sarda es una original partitura vocal, sobre texto del Marqués de Sade, que contiene rasgos de buen humor y un intencionado simplismo instrumental. Miquel Roger, un joven

autor catalán, anuncia en su **Trilogía** un buen oficio. Sin pretender innovaciones significativas en un medio, el trío de cuerda, a la vez tradicional y susceptible de ellas, se mantiene en una línea muy catalana de formalismo y rigor de escritura. **Musik im Raum**, que llega al oyente con una toma de sonido muy efectiva, busca, como su propio título indica, la obtención de espacios sonoros envolventes, y lo hace con un admirable tacto arquitectural. La composición de Padrós es la más convincente del disco.—J.M.B.

«MUSIQUE POUR LA CHAMBRE DU ROY». **COUPERIN: La Françoise. Airs sérieux. PIGNOLET DE MONTECLAIR: Le triomphe de la Constance. FORQUERAY: Suite I. COUPERIN: Suite de Symphonie en trio. LECLAIR: Sonata en Re mayor Op. 9/6. MARAIS: Suite en Fa mayor. Le Tableau de l'operation de la Taille. PIGNOLET DE MONTECLAIR: Pan et Syrinx. MARAIS: La sonnerie de Sainte-Genevieve du Monde Paris.** Judith Nelson, soprano. The Academy of Ancient Music. Director, Christopher Hogwood. Decca, L'O. seau-Lyre 9-90028.4, 2 discos.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★

Bajo el título de *Musique pour la chambre du Roy* nos presentan estos dos discos una insustituible selección de obras creadas entre 1697 y 1747 con destino a la institución musical cortesana de Versalles que recibiera el sello del gobierno de Lully en los primeros años del reinado de Luis XIV. Surgen en este entorno, como ilustra la grabación, cantantes o arias francesas —Couperin, Pignolet de Montclair—. Suites bien para conjunto instrumental reducido —Couperin, Marais—, bien como expresión del virtuosismo solista en Forqueray y Leclair. Sobre el nivel medio de esta producción de impulso cortesano basta acudir a la cabecera de nuestra reseña para comprobar que figuran los más grandes nombres de la música barroca francesa con muy pocas excepciones.

Un registro de estas características amplía nuestra imagen de la Academy of Ancient Music y de su extraordinario conductor, Christopher Hogwood. No conocíamos a estos artistas en un empeño tan decididamente camerístico, ni manejándose en un estilo de peculiaridad propia como el barroco francés. El resultado hay que calificarlo como un acierto total y sin fisuras. Los dos polos sobre los que giran las interpretaciones son el máximo rigor estilístico y el virtuosismo instrumental más excelso. Pese al gran nivel de todos los integrantes de la Academy en esta ocasión, destacan la línea de canto en la actuación magistral de Judith Nelson en una de sus más grandes grabaciones que la

recordamos y el dominio de Christophe Coin en Forqueray y Marais, casi al nivel genial de un Jordi Savall. Coin se confirma como uno de los tres o cuatro primeros gambistas —toca igualmente bien el violoncelo barroco— del momento actual. La violinista Monica Huggett sale realmente airoso de la endiablada **Sonata** de Leclair. Baste decir que su virtuosismo no desmerece junto al de Coin. Hogwood, al clave y como director, lleva en sus concepciones la columna vertebral de las recreaciones. Disponíamos quizá de una versión aún más depurada instrumentalmente (Quadro Amsterdam, Telefunken TK 11550/1-2) de las dos páginas de **Les Nations** de Couperin que figuran aquí, pero, en general, estamos ante una soberbia reproducción, imprescindible para el amante o simplemente interesado por esta época de la música, del marco sonoro francés de este tiempo.

La transparente toma de sonido viene a favorecer las de por sí claras exposiciones de los músicos.—E.M.M.

«VALSES SINFONICOS». **R. STRAUSS: Valses de El Caballero de la Rosa. WEBER/BERLIOZ: Invitación a la Danza. GOUNOD: Vals de Fausto. CHAIKOVSKY: Valses de La Bella Durmiente y Cascanueces.** Orquesta Sinfónica de Viena. Director, Willi Boskovsky. EMI 067 1431721. T. Digital.

Interpretación: ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★

La carrera directorial y discográfica de Willi Boskovsky se ha centrado, desde sus comienzos y muy preferentemente, en la interpretación de los valeses, polcas y otras composiciones de Johann y Josef Strauss, incluyendo una excelente versión, con grandes cantantes, de **El Murciélagos**, la opereta de Strauss hijo que tanto gustaba a nuestro don José Ortega y Gasset (véase el artículo de Andrés Fernández Rubio en el número 539 de RITMO).

El disco que ahora comentamos recoge algunos de los valeses sinfónicos de Richard Strauss, Tchaikovsky, Gounod y Weber, compuestos como muestra de la admiración que éstos sintieron



Willi Boskovsky.

por la célebre danza vienesa. A ellos habría que añadir, aunque desde luego su interpretación queda excluida de este disco, el tratamiento personal que hace Mahler de los valeses, utilizados como citas en alguna de sus sinfonías, pero la diferencia es abismal: las obras que se presentan en el registro de EMI son auténticos valeses que los compositores citados introducen en su obra para lucimiento de bailarines o concesión al público. Lo de Mahler es alusión profunda, e intencionadamente deformada.

Las versiones de Willi Boskovsky son bastante buenas: este violinista metido a director tiene una gran experiencia en los conciertos de Año Nuevo con la Filarmonía de Viena, antes de que los dirigiese Maazel, y aunque en esta grabación Boskovsky se presenta con la Sinfónica de la capital austríaca, el resultado es igualmente satisfactorio, aunque nada más: cualquier gran director habría realizado una interpretación más densa, menos superficial, más en la tradición sinfónica.

A la casi aburrida recreación de los temas de **El Caballero de la Rosa** de Richard Strauss, bien expuestos por director y orquesta, y que ocupan por su extensión la parte más importante del disco, hay que añadir las bellas versiones de valeses famosos: el poemático **Invitación a la Danza** de Weber en orquestación de Berlioz; el del **Fausto** de Gounod y las dos genialidades que consigue Tchaikovsky quien, ante la fama de esta danza, opta por introducirla en sus ballets más famosos: **Cascanueces** y **La Bella Durmiente**.

Lo que causa extrañeza es la mala calidad del sonido, a pesar de que se señale como digital. Parece que la causa pudiera estribar en el pésimo prensaje que presenta el disco. Desprecintado, el que a este crítico le llegó presentaba, en primera audición, algunos ruidos y una nube que impedía la audición perfecta. El sonido no tiene la transparencia que se suele dar cuando las grabaciones son digitales y cualquiera le hubiese echado a ésta de Willi Boskovsky no menos de diez años. Un aliciente menos a la nueva edición de EMI que, por otra parte, no aportaba nada destacable al mercado discográfico español.—F.P.

«**ARRAU: UNA RETROSPECTIVA**». Obras de LISZT, SCHUMANN, CHOPIN y DEBUSSY  
CBS 293, 3 discos. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★

Con motivo de sus 80 años, Claudio Arrau ha venido recibiendo numerosos homenajes por parte de las compañías discográficas, que o bien han lanzado nuevas grabaciones o relanzado otras de antigüedad varia. A estas últimas pertenece el presente álbum CBS, que recoge diversos registros del artista chileno realizados entre 1946 y 1952. Arrau es un pianista de tradición germana que estudió y

se formó en Berlín. Su principal maestro, Martin Krause, había sido discípulo del mismo Liszt, y a su muerte en 1918, cuando Arrau contaba sólo 15 años, siguió fielmente los consejos y los métodos de estudio de su maestro sin querer entregarse a nuevas manos. Esto debió marcarle decisivamente porque si bien en su repertorio habitual han figurado Liszt, Debussy y Ravel, han sido Chopin y los grandes románticos alemanes Beethoven, Schumann y Brahms los más firmes pilares de sus conciertos. Arrau ha cultivado un pianismo sinfónico, atento más a las estructuras arquitectónicas de las obras que a la transparencia, la precisión o los matices de color, si bien ello no quiere decir que las haya descuidado. Esto se ha venido poniendo de manifiesto en sus numerosas grabaciones y lo he podido costatar en las ocasiones que he tenido de asistir a sus conciertos. Un pianismo más emparentado con un Kempff o un Backhaus que con un Michelangeli, un Pollini o un Rubinstein.

En este álbum, Arrau toca varias obras de Liszt —el **Concierto núm. 1** y la **Fantasia Húngara** (con la Orquesta de Filadelfia y Ormandy) y las **Rapsodias húngaras núms. 8, 9, 10, 11 y 13**—, Schumann —**Kreisleriana** y **Arabesque**— el **Andante spianato y gran polonesa** de Chopin, **Pour le piano** y **Estampas** de Debussy y los dos primeros números del **Gaspard de la Nuit** de Ravel. En todos ellos muestra su gran categoría como músico y como artista aunque, como es lógico, no coincide en todo con los criterios interpretativos que me parecen más válidos. Su **Kreisleriana** es excelente por poderío y remanso poético, por profundidad conceptual y espléndida realización; en cambio, su **Arabesque** me parece en exceso apresurada y sin alcanzar la preciosa esencia melancólica que encierra. Los ejemplos de Liszt muestran a Arrau en todo su dominio virtuosista pero siempre con el gran mérito de no hacer de las notas un pretexto banal para su lucimiento, sino que busca un Liszt trascendente, quizá a través de la vía de una germanización más que la de un Liszt precursor evidente del impresionismo. Tal vez los ejemplos de Debussy y Ravel, con ser buenos y, en momentos, muy buenos —**Toccata** de Debussy— no alcancen las cotas de otros grandes intérpretes de los maestros franceses; me parece que les falta algo de color, de sensualidad, de languidez —en los momentos requeridos—, de creación de una atmósfera misteriosa. Pero, insisto, siempre dentro de una realización de indiscutible categoría. El Chopin del **Andante spianato y Gran Polonesa brillante**, acompañado por la Little Orchestra Society (una Orquesta de Nueva York activa entre 1947 y 1975) dirigida por Thomas Scherman, es un Chopin sobrio y al mismo tiempo solemne y cantable al que tal vez reprocharía una cierta frialdad inicial. Excelente el fraseo y las incursiones intimistas en su buscado contraste con la

espectacularidad general de la obra.

Como es lógico, el sonido no es del todo satisfactorio, pero dadas las fechas de grabación es muy estimable. En conjunto, un álbum interesante, dirigido más a los admiradores de Arrau y a los coleccionistas que al público en general. En cualquier caso, un testimonio de la madurez interpretativa de un gran pianista.—M.C.

«**MUSICA VIENESA DE LA EPOCA PRECLASICA**». **Concierto para violín. STARZER: Divertimento en Do mayor. DITTERSDORF: Sinfonía en La menor. ALBRECHTSBERGER: Fuga a cuatro en Do mayor. Concierto para oboe. SALIERI: Concierto para violín, oboe y violoncelo. WAGENSEIL: Sinfonía en Do mayor. VANHAL: Sinfonía en Sol menor.** Camerata Bern. Holliger, oboe. Füre, violín. Pache, viola. Demenga, violoncelo. Director, Thomas Füre. Archiv 410 599-1, 3 discos. Digital. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

El conciso lenguaje de las calificaciones de interpretación y sonido dadas a este álbum habla por sí sólo de sus méritos. Pero lo escueto de su mensaje es absolutamente insuficiente para revelar qué nos propone y concede esta grabación. Los ecos y la trascendencia de la Escuela de Mannheim se nos ha hecho llegar a través de numerosos estudios, de no pocas grabaciones, de su influencia decisiva en la formación de la sinfonía clásica. La Escuela de Viena del siglo XVIII no ha tenido tal suerte, y después de la atenta escucha de este álbum, no se entiende bien por qué. Este es sin duda el primer mérito de estos tres discos que comentamos.

Otto Biba, en el excelente ensayo que incluye el álbum, describe con acierto la Viena de entonces. «*La vida musical vienesa de esta época, que se sitúa entre el barroco y el clasicismo, debe claramente su complejidad y variedad al hecho de haber sufrido ella misma un cambio. Los géneros musicales que nos interesan aquí —en primer lugar la sinfonía y el concierto— encontraron en la nobleza y en la Iglesia sus más importantes promotores, que no pueden reducirse sólo a los personajes que habitan en Viena. En esta ciudad, capital y residencia del Santo Imperio Romano-Germánico, las familias nobles tenían sus palacios en la periferia de la residencia imperial, de la que imitaban más o menos el estilo... Fue en Viena donde la burguesía adquirió una nueva conciencia de sí misma y asumió en la vida musical un papel nuevo y autónomo. Incluyendo intensamente la música en la escena doméstica, favoreció el desarrollo de la música de cámara, y tomando parte en los conciertos públicos, abrió caminos a la sinfonía y al concierto.*

Entiendo que la lectura de este ensayo es decisiva para la valoración de las obras que integran el álbum. Algunos de los compositores son conocidos entre nosotros, como Salieri, Dittersdorf, otros lo son menos, caso de Albrechtsberger o Wagenseil, y por último, figuran obras de autores desconocidos para la gran mayoría como son Monn, Zimmermann y Vanhal.

La impresión general que me ha causado la audición del conjunto de obras es que no nos hallamos ante verdaderos genios de la música, pero tampoco ante simples artesanos. Dentro del estilo vienés de la época debemos reseñar importantes hallazgos técnicos, sugerencias, esbozos en ocasiones, que son el firme fundamento de los grandes creadores. Aquí se inspiraron, consciente o inconscientemente, los grandes genios de su generación y de la posterior, y sin su labor fecunda, las creaciones inmortales de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert hubieran sido otras.

Muy interesante es la **Fuga a cuatro** de Albrechtsberger, precedida de un encantador **Andantino**. De gran calidad es también el **Triple Concierto** de Salieri, el de oboe de Dittersdorf y su **Sinfonía**. Menos interesantes, pero también dignas de atención, son las obras de Monn, con una muy notable escritura en la parte de solista del **Concierto de violín**. Asimismo quiero destacar el carácter de la **Sinfonía** de Vanhal, muy próximo a Haydn y al espíritu del **Sturm und Drang**, donde la armonía y color sonoro son claves. Muy en la línea de Monn se encuentra la **Sinfonía** de Wagenseil, muy afín a la obra y el estilo de C.P.E. Bach. Por último, el **Divertimento** de Starzer es una curiosa composición en cuatro tiempos que tiene más de sinfonía que de divertimento, en el sentido estricto del término, pero que en el fondo parece querer escapar de cualquier clasificación formal y en la que destaca la amplia utilización del mezzoforte y los contrastes dinámicos.

La interpretación, a cargo de la Camerata de Berna, bajo la experta dirección de Füre y con la colaboración de solistas extraordinarios, que van desde el propio Füre al violín, pasando por el oboe de Holliger o el violoncelo de Demenga, es simple y llanamente exquisita. Quizás sea el adjetivo adecuado, pues antes que el virtuosismo, o la propia consideración del sonido de los instrumentos originales, está una cuidadosa planificación sonora, una ajustadísima sensibilidad, que, en todo caso, nos conducen a lecturas inatacables. La grabación digital nos transmite perfectamente esta atmósfera, y el silencio inmaculado del prensado deja que llegue hasta nosotros con toda nitidez no sólo el preciosismo de la interpretación, sino la gracia, la nobleza y el equilibrio de los integrantes de una escuela, si no tan trascendente como la que se crearía más de cien años después en la propia Viena, sí al menos como para no haber caído en tan injusto olvido. Le invito, con entusiasmo, amigo lector, a que lo constate.—G.Q.LI.O.



# Ford Granada Ghia. Signo de admiración.

Club de Golf de Pals (Gerona).

Todo en el Granada Ghia, es admirable.

Desde su diseño, todo un signo de lujo, elegancia y distinción, hasta su potente motor de 2.800 c.c. de inyección. Altas prestaciones con la seguridad de un gran coche.

Su interior une el confort del aire

condicionado, el cálido tacto de las aplicaciones en maderas nobles y los avances tecnológicos en equipamiento: Ordenador de viaje con doce funciones. Elevalunas, retrovisor y techo solar accionados eléctricamente. Y lo más admirable de todo: el Granada es el coche de gran lujo cuyo precio le

proporcionará una agradable sorpresa.

Disponible en motores de gasolina de 2.3 l. y 2.8 l. inyección y Diesel de 2.5 l., versiones sedán y familiar. Terminación GL y Ghia.

Venga a verlos a cualquiera de los 400 Puntos de Venta y Servicio Ford.

**Ford Granada. Para el que sabe.**

Recuerde: Ford Credit. Pague su Ford con dinero de Ford.  
Garantía de 12 meses, y de 6 años contra la perforación por corrosión.

FORD GRANADA



Diseño y Calidad

Por Luis Carlos Gago

**BACH: Sonatas y Partitas para violín solo, BWV 1001-6.** Nathan Milstein, violín. Deutsche Grammophon 2709 047, 3 discos. Importado.

Interpretación: ★ ★ ★ ★ ★  
Sonido: ★ ★ ★ ★ ★

Tengo este álbum desde hace ya varios años y nunca pensé que tuviera que criticarlo. Felizmente, ha aparecido por fin, con casi una década de retraso, en nuestro país y, desgraciadamente, me ha caído en suerte —o desgracia— comentar unos discos que nunca he dudado en incluir entre las joyas de mi modesta discoteca y por los que no puedo ocultar un extraño y especial cariño. A pesar de todo, y venciendo una no pequeña resistencia, voy a tratar de ser imparcial con ellos, aunque, como se verá, no son muchos los reparos que pueden hacerse a este álbum único y profusamente galardonado (Grammy, Prix Mondial du Disque de Montreux, Prix de L'Union de la Presse Musicale Belge...).

En primer lugar, una necesaria referencia a las obras. La literatura para violín solo anterior a Bach no es especialmente abundante. Entre los compositores que abordaron este difícil género merecen ser destacados Thomas Baltzer, Nicola Matteis, Heinrich Biber (su impresionante **Passacaglia** es una dignísima antecesora de la **Ciaccona** bachiana), Johann Jakob Walther (**Hortulus chelicus** y **Scherzi de violino solo**), Johann Paul von Westhoff (**Suite en La Mayor**) y Johann Georg Pisendel. Todos ellos intentan, claro, convertir a un instrumento esencialmente melódico como es el violín en un instrumento polifónico, susceptible de ser destinatario de las complicadas construcciones contrapuntísticas tan queridas de los alemanes.

Bach conocía a la perfección las posibilidades de los instrumentos de cuerda; no en vano fue un consumado intérprete del violín —especialmente en su juventud— y de la viola, que tocaba, en palabras de su hijo Carl Philipp Emanuel con «*el adecuado volumen y dulzura*». Si a ello unimos las circunstancias de que, ya a los 35 años, Bach era un perfecto conocedor de las diferentes tendencias musicales europeas y de que su genio, ya por entonces, superaba con mucho al de la mayoría de sus contemporáneos, no es difícil comprender por qué sus **Sei Solo**

a violino senza basso accompagnato supusieron no sólo el comienzo de la madurez de un género todavía incipiente, sino también prácticamente su fin: sólo Bartók —basta examinar los títulos asignados a tres de los movimientos de su extraordinaria **Sonata para violín solo**, o el acorde en Sol Menor con que ésta se inicia, idéntico al que abre la colección bachiana— puede ser considerado un digno continuador de la línea emprendida por el Cantor de Leipzig; otros cultivadores del género —Prokofiev, Ysaye,

mas técnicos que presentan estas obras y que hacen de ellas el eje y la meta de la carrera de todo violinista. Sí hemos de señalar, en cambio, un aspecto de la construcción de estas obras cuyo conocimiento es de una fundamental importancia para poder llevar a cabo una audición comprensiva de los mismos: la polifonía.

Los acordes se presentan, sin duda alguna, como el principal escollo a superar por el intérprete. La actual curvatura del puente del violín impide que el arco —



Honegger, Bloc— nos han legado obras de una calidad más que estimable, pero inferior —técnica y musicalmente— a las de Bach y Bartók.

Las **Seis Sonatas y Partitas** de Bach han de ser valoradas fundamentalmente desde estos dos aspectos. Técnicamente, la colección es un completo muestrario de todas las posibilidades del violín (Paganini iba a ser, un siglo más tarde, quien plasmaría en sus **24 Caprichos** una nueva concepción del virtuosismo violinístico, éste de marcado carácter finalista), que se erige aquí claramente como un instrumento polifónico más, que requiere, eso sí, de un ejecutante en posesión de una solidísima técnica para que esta dimensión polifónica pueda llegar al oyente en toda su plenitud. No es éste el lugar para examinar con el detalle que merecen los muchos proble-

cóncavo y con las cerdas totalmente tensas— pueda deslizarse a la vez por más de dos cuerdas (Sol-Re, Re-La, La-Mi). Sí es posible hacer sonar tres —o al menos que el oído perciba tal simultaneidad— mediante un movimiento enérgico del brazo derecho, tomando como centro del golpe de arco la cuerda intermedia, pero lo que es físicamente imposible es el lograr que las cuatro cuerdas suenen al mismo tiempo, al igual que si un pianista pulsa cuatro teclas de su instrumento. La **Sonata núm. 1** comienza ya precisamente con un acorde de cuatro notas —Sol, Re, Si bemol, Sol—, que sirve también para cerrar este Adagio inicial, la Fuga o el Presto final; en ésta, un elevado número de estos acordes, que son usualmente interpretados partiéndolos (dividiéndolos en dos partes de otras tantas notas ejecutadas sin

interrupción) o arpegiándolos (desgranando el acorde nota por nota). Uno de los datos reveladores de las excelencias de un intérprete de estas **Sonatas y Partitas** es justamente el modo en que resuelve la interpretación de estos acordes.

Otro tema no menos importante relacionado con el aspecto polifónico de estas obras es el de respetar al máximo la escritura paralela de las voces, cada una de las cuales aparece perfectamente independizada en la escritura bachiana, como puede observarse claramente en el manuscrito de la Sarabanda de la **Partita núm. 1** que se encuentra en esta misma página. Bach escribe una plica para cada una de las notas, lo que da una idea bien clara de la marcha autónoma de cada una de las voces. Pues bien, el problema se plantea fundamentalmente para el violinista en los pasajes en los que cada una de aquéllas está escrita en valores de diferente duración, esto es, cuando en una de las voces se mantiene una nota, mientras que en otra u otras varias coinciden en el tiempo con aquélla. Este problema no es insoluble cuando dichas notas están ligadas, ya que esto, en el violín, se traduce en la ejecución de ese pasaje sin cambiar la dirección del arco; el oyente percibirá entonces la polifonía con igual claridad que a un pianista que, mientras mantiene pulsada una tecla toca —con otros dedos— dos o más sucesivamente. Sí lo es, por el contrario, cuando no existe la ligadura; en ese supuesto, las notas más breves exigen un cambio de arco, mientras que la larga obliga a no cambiar de dirección (de lo contrario, se escucharán dos notas; esa misma, pero repetida). Volviendo al símil pianístico, sería como si en vez de mantener la tecla mientras dura el valor total de la nota —o hacerlo con ayuda del pedal—, el pianista pulsa, levanta el dedo y vuelve a pulsar la misma tecla: en este caso escucharemos dos notas y no una.

Todo esto comporta que el intérprete de estas **Sonatas y Partitas** encuentra gravísimos problemas para expresar y exponer con calidad la perfecta polifonía de Bach, ya que, en el segundo supuesto, habrá que reducir la duración de la nota más larga en aras de separar perfectamente las de valor más reducido (en nuestro ejemplo pianístico, el

ejecutante levantaría el dedo, pero no volvería a pulsar por segunda vez la misma tecla, a pesar de la intención original del autor, que asignó a esta nota un valor mayor del asignado por el intérprete). Todo ello implica que, en una ejecución violinística, no todas las voces polifónicas se escucharán constantemente, sino que alguna (s) quedarán continua y momentáneamente interrumpidas. También aquí la pericia del violinista se pone manifiestamente de relieve, ya que ha de tratar que la resonancia o el carácter de

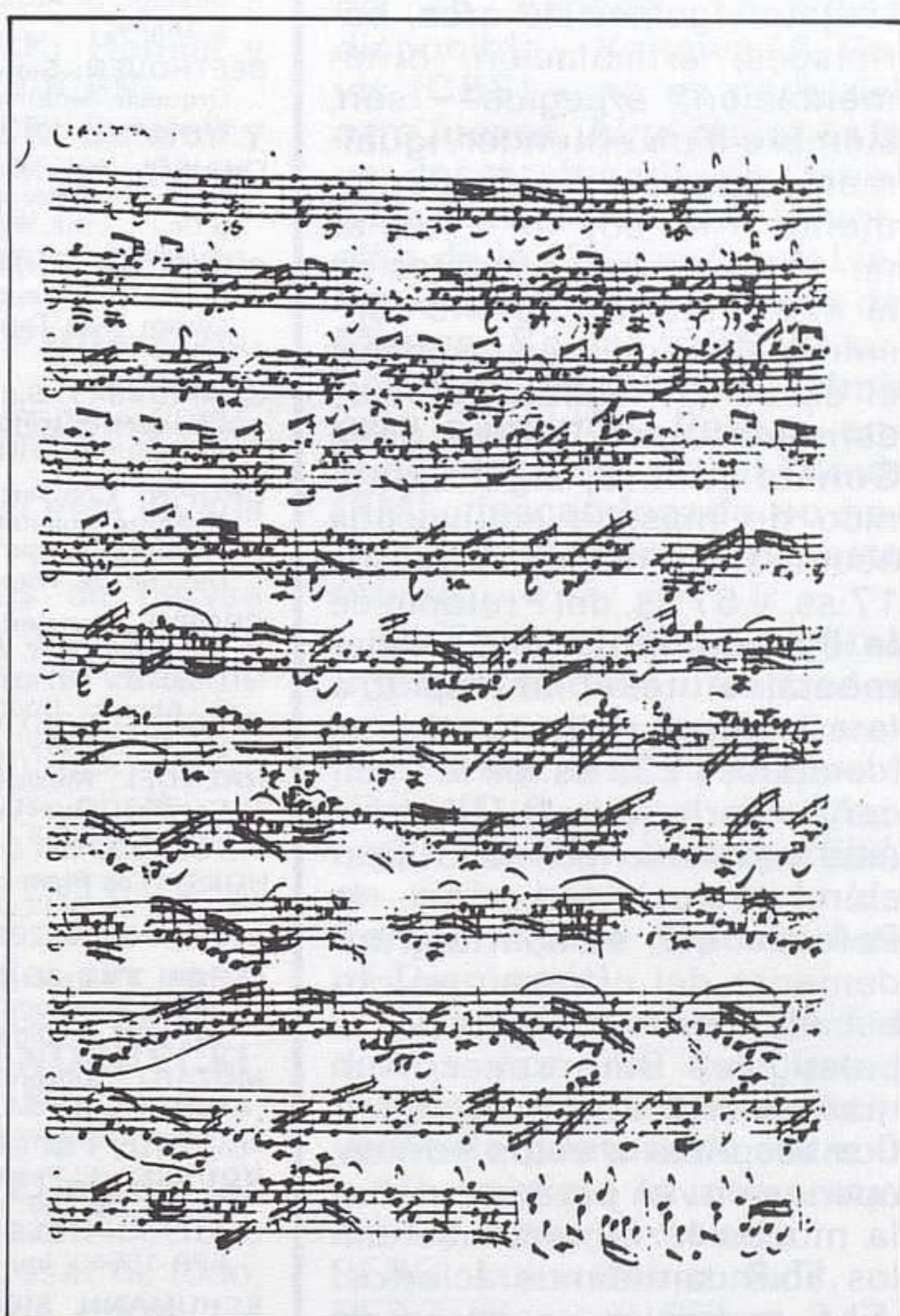
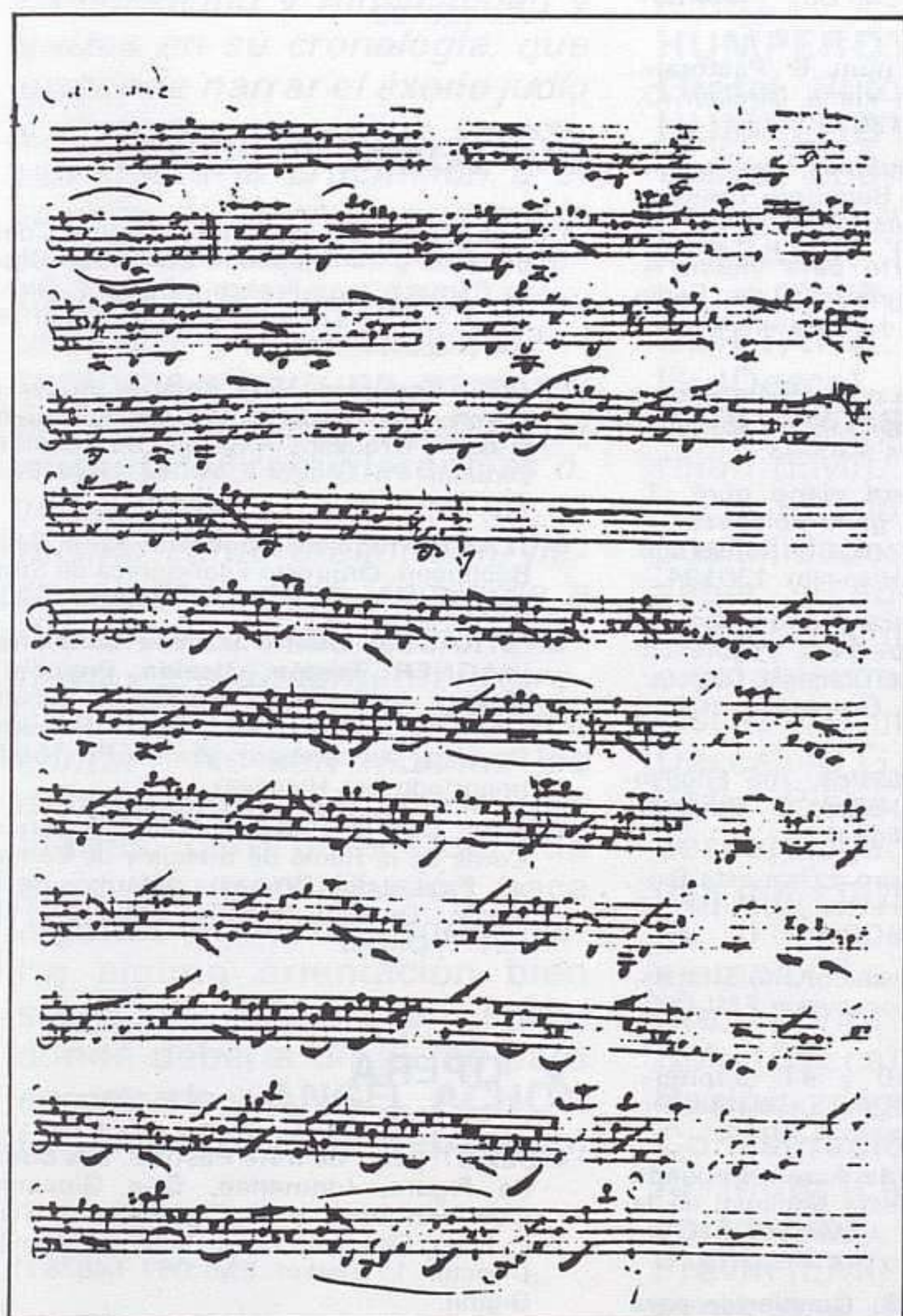
bién ha de conferir mayor importancia a la voz que en ese momento expone el sujeto de la fuga (o a la melodía principal). El problema es de mediana dificultad cuando es la voz más aguda —la que mejor percibe el oyente— la protagonista, de gran dificultad si lo son las intermedias y de enorme si lo es la más grave (en este caso el ejecutante ha de invertir la dirección natural del arco para interpretar los acordes —de la cuerda más grave a la más aguda—, para poder finalizar su RECORRIDO precisamente

estilo italiano (o incluso el francés), entre lo eclesiástico y lo danzable, hacen de estas partituras un «corpus» único por su variedad y perfección. Las tres Fugas se sitúan entre las más originales de Bach —que supo acomodar la compleja construcción de aquéllas a la, «a priori», inidoneidad del violín para ejecutarlas—, varios de los movimientos lentos menos conocidos de la colección —la Sarabanda de la **Partita** núm. 1, el Largo de la **Sonata** núm. 3— se encuentran entre las músicas más emocio-

(más tarde también con Ysa-ye) y forma dúo desde muy joven con el pianista Vladimir Horowitz, con quien mantendrá a lo largo de los años una asidua colaboración. Ambos salen de Rusia en 1928, desarrollando fundamentalmente el resto de su carrera artística en Europa y Estados Unidos. Cuando grabó estas **Sonatas y Partitas** contaba, pues, Milstein 71 años. Previamente, había registrado aquéllas para el sello Capitol (hoy EMI C187-81814/15, descatalogado y prácticamente inencontrable) en una grabación modélica; la comparación de ambas revela la evolución de un artista.

La increíble técnica de Milstein le permite, lo que no es demasiado frecuente, no luchar, en el sentido más literal de la palabra, contra las obras. Evidentemente, sus facultades eran plenas en la versión de 1957; en la que ahora comentamos se detectan mayores dificultades al abordar determinados pasajes pero, con todo, la perfección técnica sigue siendo sorprendente. En ningún momento —y en esto lamento discrepar con la opinión de J.L. Pérez de Arteaga, expresada en un breve comentario a esta grabación en el núm. 468 de RITMO con motivo de la obtención del galardón de Montreux— Milstein se muestra desbordado o impotente ante los múltiples escollos técnicos de la partitura, que no salva sólo con absoluta naturalidad, sino que además no le fuerzan —como a otros— a limitarse y conformarse con superar aquéllos: Milstein está continuamente interpretando y no sólo ejecutando.

Con, quizás, la excepción de Szeryng, creo que nunca había escuchado con una lógica y claridad tales la polifonía de estas obras. La diferencia fundamental entre ambas versiones es que el violinista polaco resulta sumamente frío, demasiado perfecto; Milstein es, además, profundo y cautivador: su modo de hacer música te arrastra irremisiblemente. Ya en el Adagio de la **Sonata** núm. 1 escuchamos un fraseo sublime, en el que la música asciende, desciende o permanece, todo ello con una fluidez y una comunicatividad milagrosas. Todos los difícilísimos movimientos lentos —especialmente los que abren las dos primeras **Sonatas**, plagados de ornamentación— conocen una interpretación sobria, emocionante y en absoluto romántica, un calificativo cada día más despres-



la nota cuyo valor ha sido recortado sean lo suficientemente grande o importante para que el oído perciba —o crea percibir— una línea de continuidad. La actitud del oyente es, asimismo, no menos importante: no ha de conformarse con percibir la voz más aguda —lo más fácil y cómodo—, sino tratar de seguir, aun con esfuerzo, las líneas intermedias y la más grave; de lo contrario, estas perfectas construcciones quedarán convertidas en inconexos ejercicios de contrapunto.

Un tercer problema se halla fundamentalmente en las tres majestuosas fugas de la colección, aunque, en menor medida, se encuentra presente en casi toda ella: el violinista no tiene sólo que hacer sonar todas las notas integrantes de un acorde —lo cual ya supone una extrema dificultad—, sino que tam-

en la más grave, lo cual es, en cierto modo, contra natura). Por ello es en las fugas donde realmente se miden la técnica y la inteligencia musical de cualquier violinista.

Con todo, las **Sonatas y Partitas** de Bach presentan pasajes de imposible (el ya aludido problema de mantener la duración real de determinadas notas) o casi imposible (los dobles trinos previos al acorde final del Grave de la **Sonata** núm. 2 todavía no se los he escuchado a ningún violinista; sólo es posible tocarlos situando los dedos a idéntica altura del mástil en dos cuerdas diferentes) ejecución. Bach fue, sin duda, demasiado exigente.

Musicalmente, por fin, estas obras marcan uno de los hitos de la producción bachiana. La continua alternancia entre monodía y polifonía, entre el estilo alemán y el

nantes escritas por su autor y la Ciaccona, bueno, escapa a toda descripción o panegírico: ella es en sí misma un auténtico prodigio de variedad y perfección, una de las cimas indudables de la música instrumental barroca.

Una vez aclarados estos aspectos —labor quizás árida, pero necesaria; no es imprescindible conocer en detalle los problemas técnicos que una partitura presenta a su intérprete, pero sí tener en cuenta cómo aquéllos condicionan de modo decisivo el resultado de la labor de éste—, es el momento de comentar la interpretación que realiza Nathan Milstein de estas **Sonatas y Partitas** bachianas. Antes, algunos datos sobre este violinista, desgraciadamente muy poco conocido en nuestro país. Nacido en Odessa en 1904, estudia con Auer y Stolyarsky



tigiado desde que muchos se dedican a adjudicarlo frívola e irremisiblemente a toda versión que no reúna determinados requisitos «a priori»; escúchese, si no, el Andante de la **Sonata núm. 2**, que por «tempo», sonido, fraseo, concepción y estilo es todo menos decimonónico. La interpretación de las Fugas es, asimismo, admirable, tanto por su solidez estructural como por la claridad con que escuchamos siempre el bajo y la voz que enuncia el sujeto de fuga. Milstein también sabe transmitir aquí la increíble lógica interna de estos pentagramas.

Igualmente perfecta es la traducción de lo que podríamos denominar la polifonía «subintelecta», tan abundante en los muchos movimientos escritos a la manera de un «moto perpetuo», como una sucesión ininterrumpida de semicorcheas (los movimientos finales de las tres **Sonatas**, el Preludio de la **Partita núm. 3**, la Double de la Corrente de la **núm. 1**, etc.). No basta aquí con tocar y afinar este auténtico maremágnum de notas; es necesario descubrir las muchas progresiones existentes, los pequeños esquemas repetidos periódicamente: en este sentido todo el Allegro final de la **Sonata núm. 2** es un inmejorable ejemplo no sólo del descubrimiento, sino, lo que es más importante, de su plasmación sonora. Por otro lado, los compases 93 ss. del Preludio de la **Partita núm. 3** — en los que Milstein va dejando suspendidas mágicamente determinadas notas— son significativos de cómo la música más sublime y profunda se esconde en estas partituras incluso en los pasajes monódicos más aparentemente sencillos (de ahí que los intentos de Schumann y otros por COMPLETAR estas obras con un acompañamiento pianístico deban ser calificados, como poco, de aberrantes).

Algunos achacarán a Milstein ciertas —aunque escasas— desafinaciones, y no dejan de llevar razón. Pero eso es aquí lo menos importante. Cuando uno escucha una Ciaccona como la que interpreta el violinista judío —un hito en la historia de la interpretación violinística y de la bachiana y una palpable demostración de cuál es el instrumento más idóneo para ejecutarla—, en lo último que ha de reparar es que en determinados acordes el Si bemol o el Sol sostenido hayan quedado un poco bajos. No. Imagino que con

repetir y hacer otra toma se hubieran podido subsanar tales ANOMALIAS, pero ello hubiera restado coherencia, unidad, solidez y convicción a una interpretación que se define perfectamente con estos cuatro calificativos. Es mejor así.

El sonido de Milstein es increíblemente bello, terso y apropiado y, salvo en contadas ocasiones, está siempre adornado con el «vibrato» justo. El registro grave es especialmente llamativo por su redondez y el agudo es sorprendentemente cálido. Otros aspectos puramente técnicos — «legato», golpes de arco, bariolages, articulación, ornamentación, arpeggios— son, siempre a mi entender, igualmente asombrosos. Evidentemente —no soy un mitómano— hay ciertos aspectos de la interpretación que no considero plenamente acertados: el excesivo «legato» con que es interpretada la Fuga de la **Sonata núm. 3**, algún armónico de más, la equivocada acentuación de los compases 17 ss. y 67 ss. del Preludio de la **Partita núm. 3** y, fundamentalmente, el no respeto a la escritura original bachiana (compases 233 ss. de la Ciaccona, por ejemplo), defecto éste motivado por la utilización de una edición —la Peters— que se aparta grandemente del original, no publicado hasta 1958 (!) por la prestigiosa Barenreiter. Aun manteniendo una postura crítica respecto a estos puntos, apenas sirven para oscurecer la mucha luz acumulado con los abundantísimos aciertos.

La grabación, a cargo de Klaus Hiemann, es extraordinaria, natural y creo que perfectamente descriptiva de la belleza del sonido de Milstein, que utiliza para la interpretación de estas obras —compuestas en Kóthen en 1720— un maravilloso instrumento de la época, un Stradivarius de 1716.

En suma, registro imprescindible, abstrayendo incluso la deprimente circunstancia de que el mercado español no cuenta actualmente con ninguna versión de estas obras, tan maltratadas por otros violinistas (con Ricci y, sobre todo, Heifetz y Kremer, a la cabeza) y tan maravillosamente interpretadas por un Milstein maduro y en permanente estado de inspiración. No dude en pagar el precio, quizás algo elevado al tratarse de un álbum de importación, pero no olvide que se trata de unas magnas obras de una excelsa interpretación. Será un tesoro compartido.—L.C.G.

## Discos editados

Entre el 5 y el 30 de junio de 1984

### I. ORQU TAL

**BACH: Concierto para clave.** R. Veyron-Lacroix. Orquesta de Cámara Jean-François Paillaud. Director, J.F. Paillaud. Erato EPR 15505 (vol. 1) y 15506 (vol. 2). Importados por Hispavox

**BACH: Conciertos para violín núms. 1 y 2. Concierto para 2 violines.** S. Accardo, A.S. Mutter. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, S. Accardo. EMI 067-14304201 T. Digital.

**BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6 «Pastoral».** Orquesta Sinfónica de Viena. Director, O. Klemperer. Hispavox 130192.

**CHAIKOVSKY: Cascanueces, selección.** Orquesta Sinfónica de Baltimore. Director, S. Coen. Hispavox 130207.

**CHAIKOVSKY: Concierto para violín.** A. Rosan. Orquesta Sinfónica de Radio Luxemburgo. Director, L. de Froment. Hispavox 130195.

**CHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 «Patética».** Orquesta Filarmónica de Trieste. Director, H. Hollreiser. Hispavox 130193.

**CHOPIN: Concierto para piano núm. 1. Andante spianato y gran polonesa.** P. Frankl. Orquesta Sinfónica de Innsbruck. Director, R. Wagner. Hispavox 130194.

**CHOPIN: Concierto para piano núm. 2. Polonesa núm. 5, Op. 44.** I. Pogorelich. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 410 507-1.7. Digital.

**HAENDEL: Música Acuática.** The English Concert. Director y clave, T. Pinnock. Archiv 410525-1.3. Digital.

**HOLST: Los Planetas.** Coro y Orquesta Sinfónica de San Luis. Director, W. Susskind. Hispavox 130200.

**LEHAR: 7 Valses.** Orquesta Johann Strauss, Viena. Director, W. Boskovsky. EMI 067-1435401 T. Digital.

**MOZART: Sinfonías 40 y 41 «Júpiter».** Orquesta del Mozarteum, Salzburgo. Director, L. Hager. Hispavox 130191.

**ROUSSEL: El Festin de la Araña. Pequeña Suite, Op. 39.** Orquesta Nacional de la RTF, París. Director, J. Martinon. Erato EPR 15540. Importado por Hispavox.

**SCHUMANN, SIBELIUS: Conciertos para violín.** G. Kremer. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, R. Muti. EMI 067-1435191 T. Digital.

**R. STRAUSS: Don Juan. Muerte y Transfiguración.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, R. Strauss. Hispavox 130202. Mono.

**VIVALDI: Conciertos para violín P 7, 153, 338, 415 y 419.** Y. Menuhin. Orquesta de Cámara de Polonia. Director, J. Maksymiuk. EMI 067-1434421 T. Digital.

**WAGNER: Rienzi, Tannhäuser: Oberturas. Lohengrin: Preludios I y III. Los Maestros Cantores: Preludio I.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Tennstedt. EMI 067-1435781 T. Digital.

**WAGNER: Escenas orquestales de Lohengrin, Maestros Cantores, Parsifal, Rienzi y Walkyria.** Orquesta Sinfónica de San Luis. Director, J. Semkow. Hispavox 130 206.

**WALDTEUFEL: 8 Valses y Polcas.** Orquesta Cincinati Popos. Director, E. Kunzel. Hispavox 190149. Digital.

### II. CAMARA

**SCHUBERT: Quinteto de cuerda.** Cuarteto Alban Berg, H. Schiff. EMI 067-1435291 T. Digital.

**SCHUBERT: Quinteto para piano y cuerda «La Trucha».** L. Kentner, Cuarteto Húngaro. Hispavox 130199.

### III. INSTRUMENTAL

**BACH: Pequeño Libro de Organo.** M.C. Alain. Erato EPR 15501 y 15502. Importados por Hispavox.

**BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 «Patética», 14 «Claro de Luna» y 23 «Appassionata».** W. Klien. Hispavox 130 197.

**CHOPIN: 14 Valses.** A. Simon. Hispavox 130203.

**LISZT: 8 Rapsodias Húngaras.** B. Vazsonyi. Hispavox 130204.

**MOZART: Sonatas para piano núms. 8, K 310; 13, K333 y 14, K. 457. Fantasía en Do menor, K. 475.** D. Matthews. Hispavox 130198.

### IV. VOCAL Y CORAL

**DELALANDE: De Profundis. Regina Coeli.** Solistas. Coral Stephane Caillat. Orquesta de Cámara Jean-François Paillaud. Director, S. Caillat. Erato EPR 15510. Importado por Hispavox.

**FAURE: Requiem. Misa Baja.** A. Auger, B. Luxon. Coro del King's College, Cambridge. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Ph. Ledger. EMI 067-1434151 T. Digital.

**MOZART: Requiem.** Solistas. Coro Bach, Boblingen. Orquesta Filarmónica de Stuttgart. Director, R. Bader. Hispavox 130208.

**R. STRAUSS: Cuatro últimas Canciones. WAGNER: Tristán e Isolda: Preludio y Muerte de Amor de Isolda.** M. Caballé. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, A. Lombard. Erato EPR 15538. Importado por Hispavox.

**VERDI: Cuatro Piezas Sacras.** A. Auger. Coros de la Radio de Suecia y de Cámara de Estocolmo. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, R. Muti. EMI 067-1435 721 T. Digital.

### V. OPERA

**MOZART: arias de Il Re Pastore, Las Bodas de Figaro, Idomeneo, Don Giovanni, Così fan tutte y la Clemenza di Tito.** L. Popp. Orquesta de la Radio de Munich. Director, L. Slatkin. EMI 067-1467871 T. Digital.

**VERDI: La Traviata, selección.** V. Zeani, I. Buzea, N. Herlea. Coro y Orquesta de la Opera de Bucarest. Director, J. Bobescu. Hispavox 130207.

### VI. RECITALES

**«CANCIONES DEL RENACIMIENTO.»** De BONNET, CADEAC, CERTON, JANEQUIN, LASSUS, LE JEUNE, MAUDIT, PASSERAU y DES PRES. Conjunto Vocal Philippe Caillard. Director, Ph. Caillard. Erato EPR 15519. Importado por Hispavox.

**«CANCIONES DE ROMEROS Y PEREGRINOS.»** 3 Cantigas de ALFONSO X; 4 obras del Livre Vermell; Canciones de ciego; Romances, etc. Grupo Universitario de Cámara de Compostela. Director, C. Villanueva. Hispavox 160209.

**«MUSICA ORQUESTAL FRANCESA.»** Obras de CHABRIER, DEBUSSY, DUKAS y RAVEL. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, E. van Remoortel. Hispavox 130 201.

**«PERCUSION, ESTRELLAS DE LA.»** Obras de BEETHOVEN BERLIOZ, BIZET y PACHELBEL. The All Star Percussion Ensemble. Director, H. Faberman. Hispavox 190 148. Digital.

**TROMPETA: CONCIERTOS BARROCOS.** De STOELZEL, TELEMANN Y VIVALDI. M. André, B. Soustrot. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. EMI 067-1435301. T. Digital.

**«VIOLIN, EL.»** Obras de RAVEL, SAINT-SAËNS Y SARASATE. A. Rosand, M. Walevsky. Orquesta de la Radio del Suroeste de Alemania. Director, R. Reinhardt. Hispavox 130205.

# Consulta

Como suscriptor de la Revista RITMO, me permito molestarles para rogar de su amabilidad, ayuda para localizar un disco titulado **Victoire**, que me encarga persona a la que tengo mucho interés en complacer. Por toda referencia me indica se trata de «un disco de música descriptiva, anónima, producto de un laborioso proceso de selección de música antigua, compuesto por seis piezas de muy muy diversa naturaleza en su composición y musicalidad y quizás en su cronología, que pretende narrar el éxodo judío y distintos episodios sucesivos hasta la crucifixión o el triunfo de la cruz, que es la parte final con claras connotaciones wagnerianas. Hay una parte final —las bienaventuranzas— que no es canto gregoriano pero que tiene muy claras reminiscencias o, quien sabe, si es anterior al mismo canto gregoriano, pero, en todo caso, recuerda a dicho canto, monótono, repetitivo y profundamente expresivo de lo que pretende contar». No son muchos los antecedentes que puedo facilitarles, pero parece ser fue disco de gran difusión hace algunos años. Les agradecería alguna orientación bien sobre el disco, bien sobre donde debería dirigirme para encontrarlo.—**ANGEL ACHON LALMOLDA** (San Sebastián)

## RESPUESTA

Sentimos no poder darle ninguna pista acerca del disco que nos pregunta. Nuestros redactores han consultado incluso el Archivo de Radio Nacional sin ningún resultado. Publicamos su consulta por si algún lector tiene más suerte que nosotros.

## VERSIONES RECOMENDADAS

Desearía saber qué versiones disponibles o en próxima catalogación me recomendarían de las siguientes obras: **CHAIKOVSKY**: Cascanueces (versión íntegra). **BEETHOVEN**: Egmon. **DVORAK**: Sinfonía del Nuevo Mundo R. **STRAUSS**: Cuatro últimos «lieder». **WAGNER**: Lieder Wessendonck. **BERG**: Cinco canciones orquestales.

De los **Cuatro últimos «lieder»** he visto en algunos establecimientos de esta capital las versiones de Kanawa y Davis (CBS) y Janowitz y Karajan (D.G.). De los «Lieder», de Wagner, la versión de Minton y Boulez. (CBS).

Así mismo, quisiera conocer cuál es su opinión de estas versiones:

**BERG**: Lulu. **Woozbeck**. Lear, Fischer-Dieskau. Böhm (D.G.).

**BERG**: **Woozbeck**. Boulez (CBS).

**HUMPERDYNCK**: Hansel y Gretel. Pritchard (CBS).

**HUMPERDYNCK**: Sanson y Dalila. Ludwig, King, Weikl. Patane (Eurodisc).

**MOZART**: Thanos. Harnoncourt (Telefunken).

**SMETANA**: Mi Patria. Kubelik (Decca).

**R. STRAUSS**: Salomé. Karajan (EMI).

Por último, y si está en sus posibilidades, me agradecería saber si además de Ferysa conocen alguna distribuidora o establecimiento de venta de discos de importación de la Decca, D.G., Philips, Erato, EMI. Pienso en obras ya descatalogadas o no distribuidas por Polydor. EMI española, o Hispavox, como por ejemplo: **La mujer sin nombre**, Böhm (D.G.). **Elektra**, Solti (Decca). **PENDERECKI**: Pasión según San Lucas. Consagración de la Primavera, Mutti (EMI). **El niño y los sortilegios**, Maazel (D.G.) o Previn (EMI). A pesar de todo, estas dos últimas obras las ha publicado la EMI española pero el sonido es un horror. Quizás las tengan en la Tienda Ritmo.—**AGUSTIN SANTANA TORRES** (Las Palmas).

## RESPUESTA

De las tres únicas grabaciones completas disponibles del Cascanueces de Chaikovsky (A. Davis en CBS, Ansermet y Bonyngé en Decca) le recomendamos la última, sobre todo teniendo en cuenta la calidad técnica de la grabación.

Egmont íntegro no hay ninguno, aunque no tardará mucho en aparecer la magnífica interpretación de Lorengar/Szell (Decca). Excelente, así mismo es la selección de Nilsson/Klemperer (EMI Acorde), esta ya disponible.

Sinfonía del Nuevo Mundo. **Giulini/Chicago** (D.G.), **Kondrashin/Viena** (Decca), **Böhm/Viena** (D.G.) o **Karajan/Berlín** (EMI) y, en serie económica, la no menos sensacional de **Fricsay/Berlín** (Privilege), entre las versiones accesibles aquí y ahora.

De los Cuatro últimos «lieder», de Strauss existe una interpretación inalcanzada de **Schwarzkopf/Szeel** (EMI), lamentablemente ya no en España. La única disponible —Kanawa/A. Davis (CBS)— no es nada del otro jueves. Algo mejor es la ya descatalogada de **Janowitz/Karajan** (D.G.). La versión de los **Wessendonck Lieder wagnerianos** a cargo de **Minton/Boulez** (CBS) es suficientemente buena como para adquirirla. Pero si encuentra la de **Baker/Boult** (EMI, descatalogada no hace mucho) es preferible esta última.

De Zaratustra, las mejores interpretaciones realizadas se encuentran aquí: **Karajan/Berlín** (D.G.) y **Maazel/Viena** (D.G. digital, con Macbeth). También es magnífica, en serie económica, la de **Karajan/Viena** (Decca, Ace of Diamonds).

Mi opinión acerca de los discos por los que usted pregunta voy a dársela brevemente puntuando entre 0 y 10, primero la interpretación y luego el sonido.

**BERG**: Lulu, Böhm. 8/7.

**BERG**: Wozzeck, Böhm. 9/7.

**BERG**: Wozzeck, Boulez. 8/8.

**HUMPERDYNCK**: Hansel und Gretel, Pritchard, 8/8.

**SAINT SAËNS**: Sanson y Dalila, Patané. 6/6.

**MOZART**: Thanos, Harnoncourt. 9/9.

**SMETANA**: Mi País, Kubelik/Viena. 9/4.

**R. STRAUSS**: Salomé, Karajan. 8/10.

En Madrid, tanto en el Real Musical como en Espasa Calpe y en la Tienda Ritmo, se pueden encontrar discos importados de todas o casi todas las marcas que usted señala, pero no de una gran cantidad de títulos ni de forma continuada.—**ANGEL CARRASCOSA**.

## CENTROS DE INVESTIGACION MUSICAL

Les quedaría muy agradecido si tuvieran la amabilidad de indicarme las señas del centro de investigación musicológica, centro de documentación de Barcelona y similares, así como bibliografía concerniente a Mariano Soriano Fuertes, realmente Soriano Piqueras, murciano sobre el cual estamos muy interesados.—**JOSE GARCIA MORALES** (Murcia).

## RESPUESTA

Hay varios centros de documentación musical en España: Instituto de Bibliografía Musical, c/ Peñuelas, 12, 6º, Madrid-5. Teléfono: 227 76 66. Sociedad Española de Musicología, c/ Juan Alvarez Mendizábal, 65, dpdo. 3º, Madrid-8. Teléfono: 241 31 65. Centro de Documentación de Música Contemporánea, Fundación Juan March, c/ Castelló, 77, Madrid-6. Teléfono: 435 42 40. Instituto Español de Musicología, c/ Egipcíaca, 15, Barcelona. Institut de Musicología, Barcelona.

En cuanto a Mariano Soriano Fuertes, la bibliografía que nos remite Jacinto Torres, del Instituto de Bibliografía Musical, es la siguiente:

**GARCIA SECO**, José Andrés: Mariano Soriano Fuertes y Piqueras, músico murciano del siglo XIX. Murcia: Sucesores de Nogués, 1961, 17 págs. 24,5 cm. (Es tirada aparte de la «Primera Serie de Estudios Murcianos», secciones de Historia y Literatura de la Academia Alfonso X el Sabio).

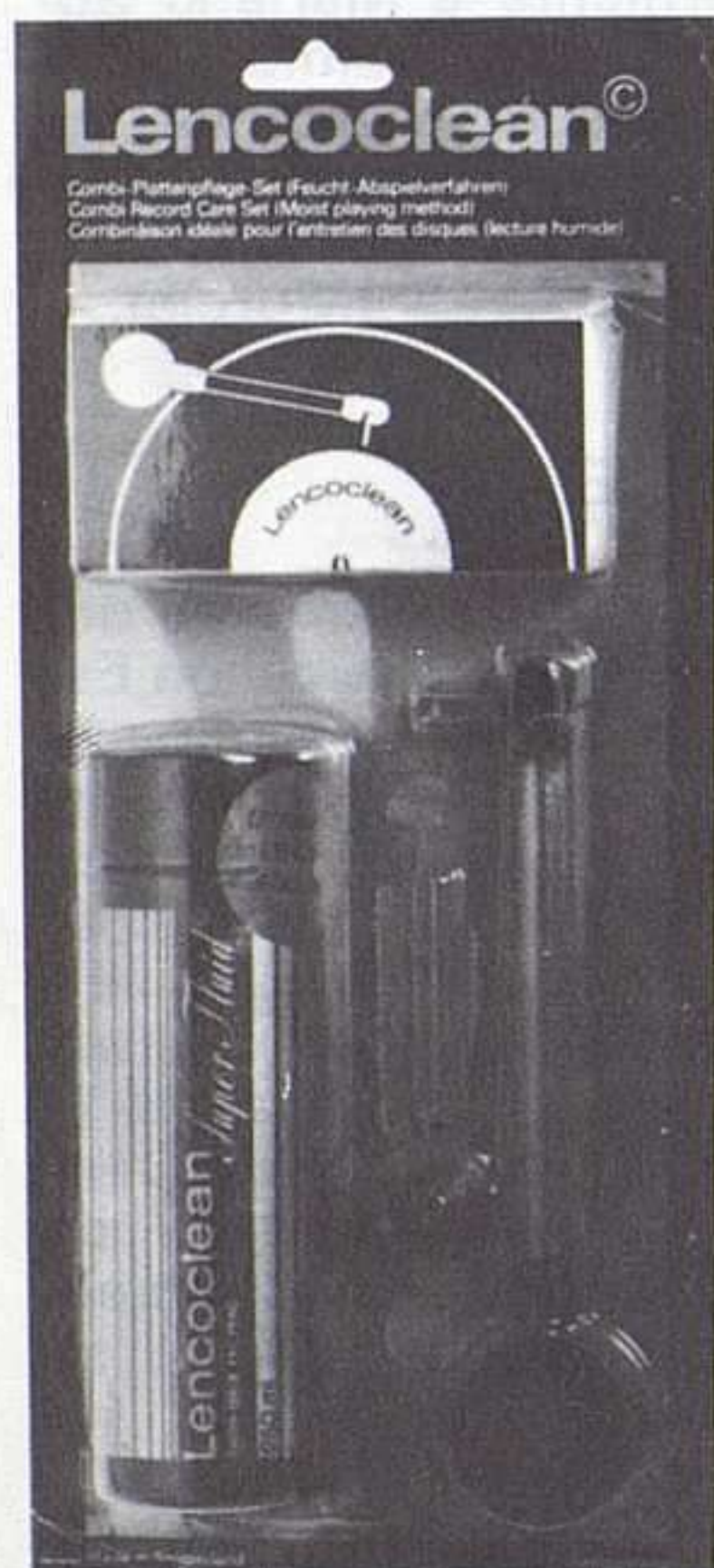
**MARTIN MORENO**, Antonio: Hilarion Eslava polemista; la polémica en torno a la historia de la música española. En la Monografía Hilarion Eslava. Pamplona: Inst. Príncipe de Viana, 1978. Pág. 265-306. 23,5 cm. (Artículo principalmente centrado en la polémica mantenida con Mariano Soriano Fuertes a través de la prensa de la época).

# Lenco

Para obtener  
máxima fidelidad

## MANTENIMIENTO Y LIMPIEZA TOCADISCOS HI-FI

**LENCOCLEAN L**  
Compuesto de brazo automático,  
dosificador de líquido, líquido y  
gamuzas 2.102,-



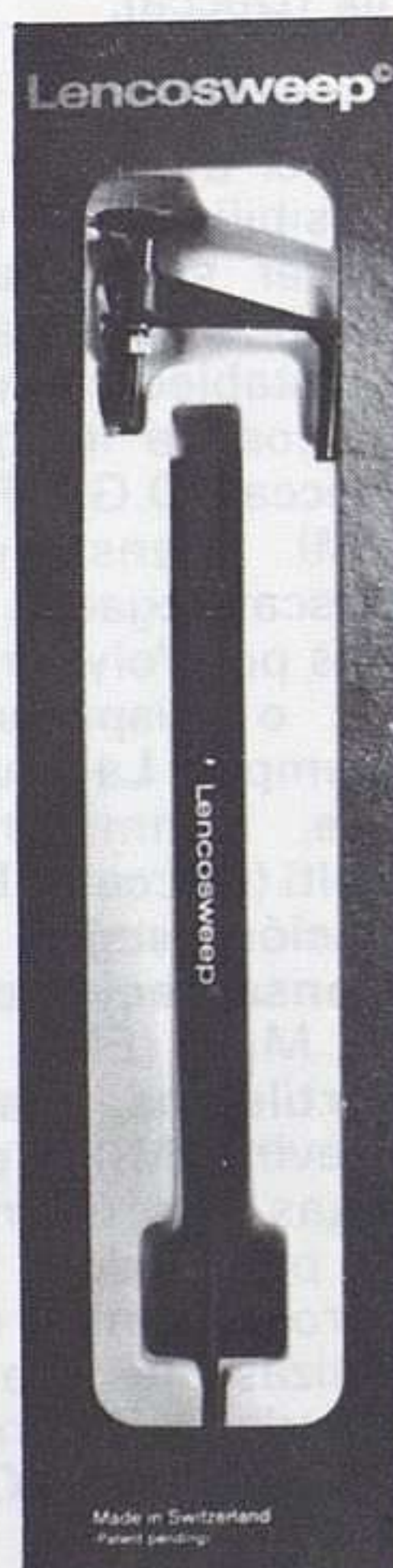
**LENCOCARE S**  
Líquido para limpieza de  
agujas 220,-



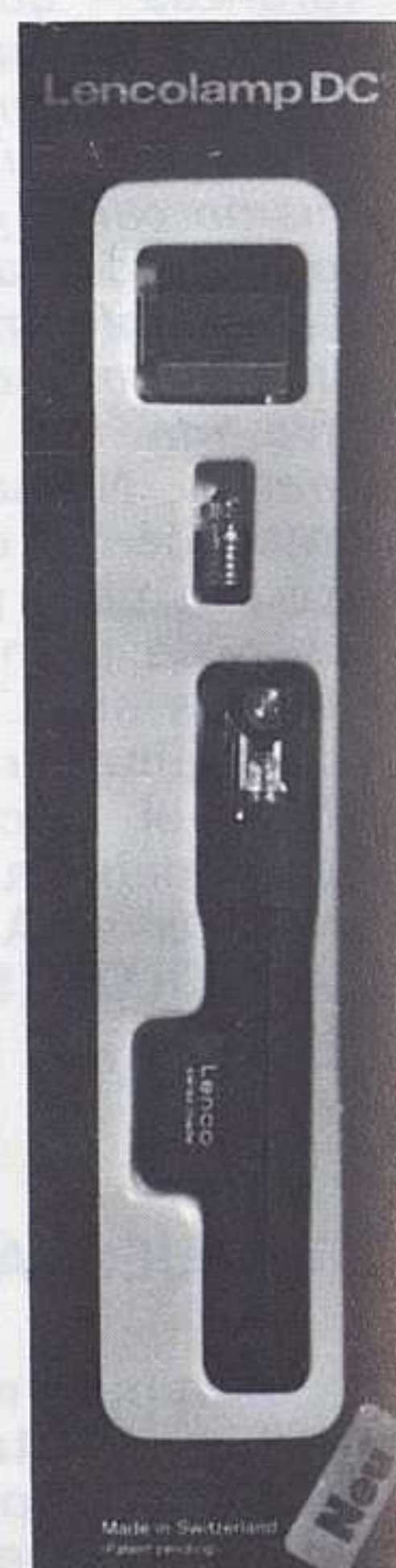
**LENCOCARE S MKII**  
Líquido, espejo y cepillo  
especial para agujas 562,-



**LENCOSWEEP MKII**  
Brazo de limpieza  
de discos, sistema  
antiestático y seco 1.745,-



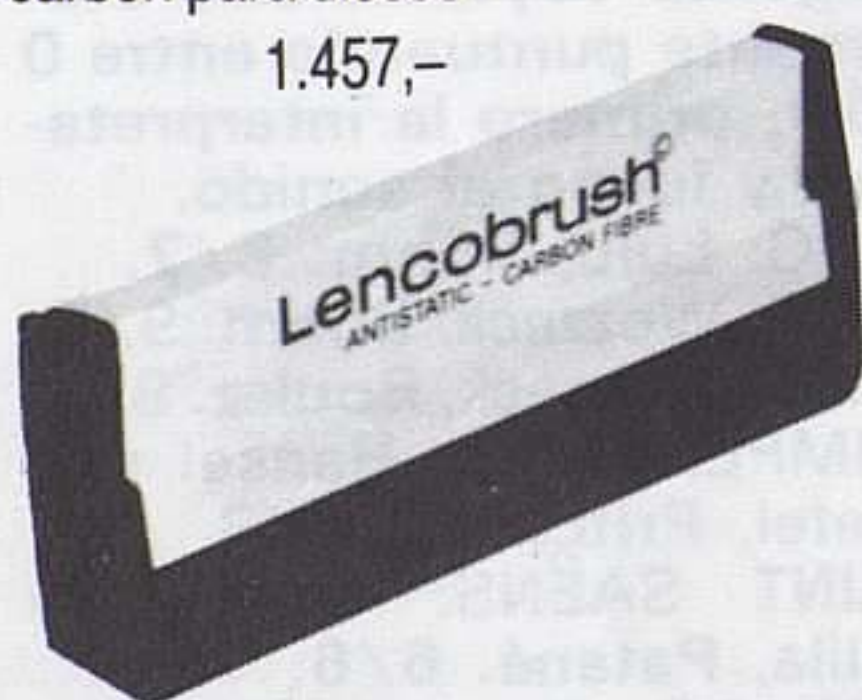
**LENCOLAMP DC**  
Lámpara para  
colocar en la tapa  
de metacrilato del  
tocadiscos,  
encendiéndose y  
apagándose  
automáticamente 2.187,-



**LENCOSUPERFLUID**  
Líquido antiestático para  
discos 462,-

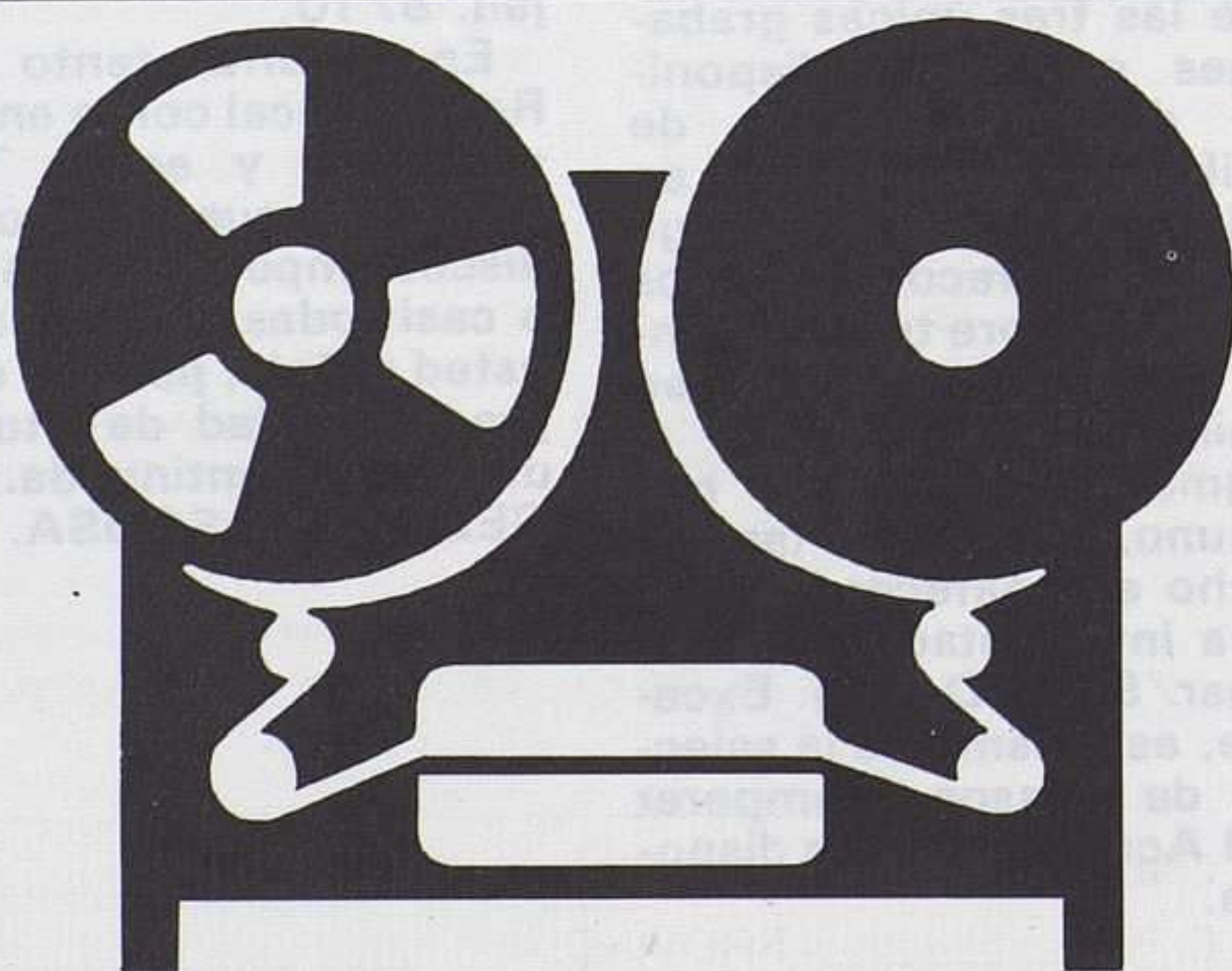
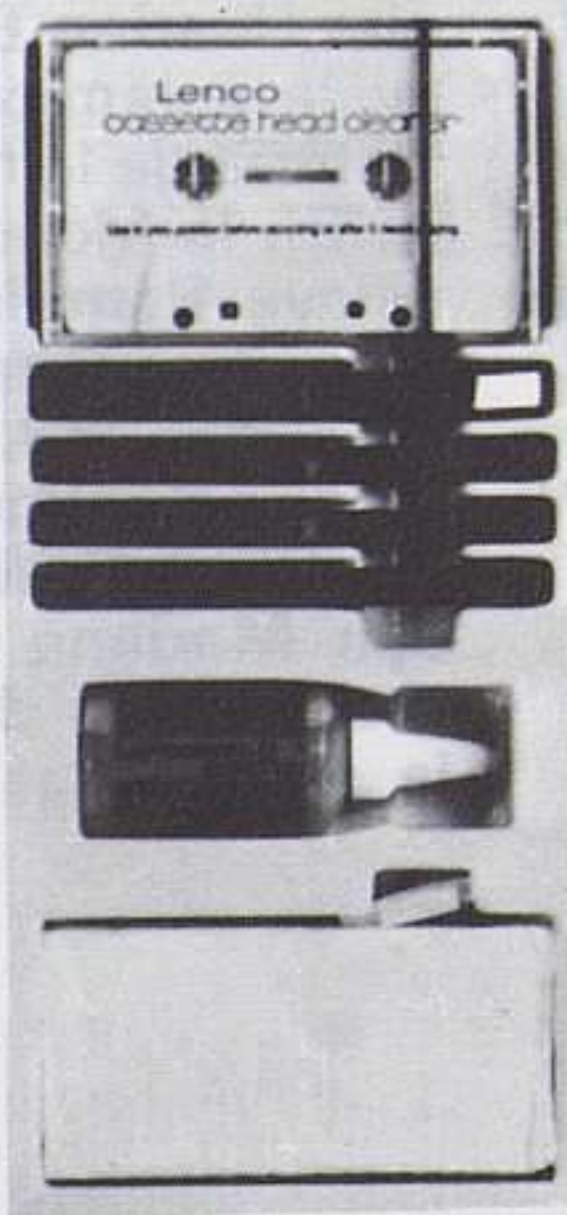


**LENCOBURSH**  
Cepillo especial de fibra  
de carbón para discos 1.457,-



## MANTENIMIENTO Y LIMPIEZA MAGNETOFONOS Y CASSETTES

**LENCOCARE C MKII**  
Conjunto de cinta  
limpiadora, líquido,  
cepillos especiales  
limpiacabezales, espejo  
gamuza para  
magnetófonos y  
cassettes 1.995,-



**LENCOCARE CDC**  
Conjunto de cepillos limpiacabezales,  
espejo y líquido 1.170,-



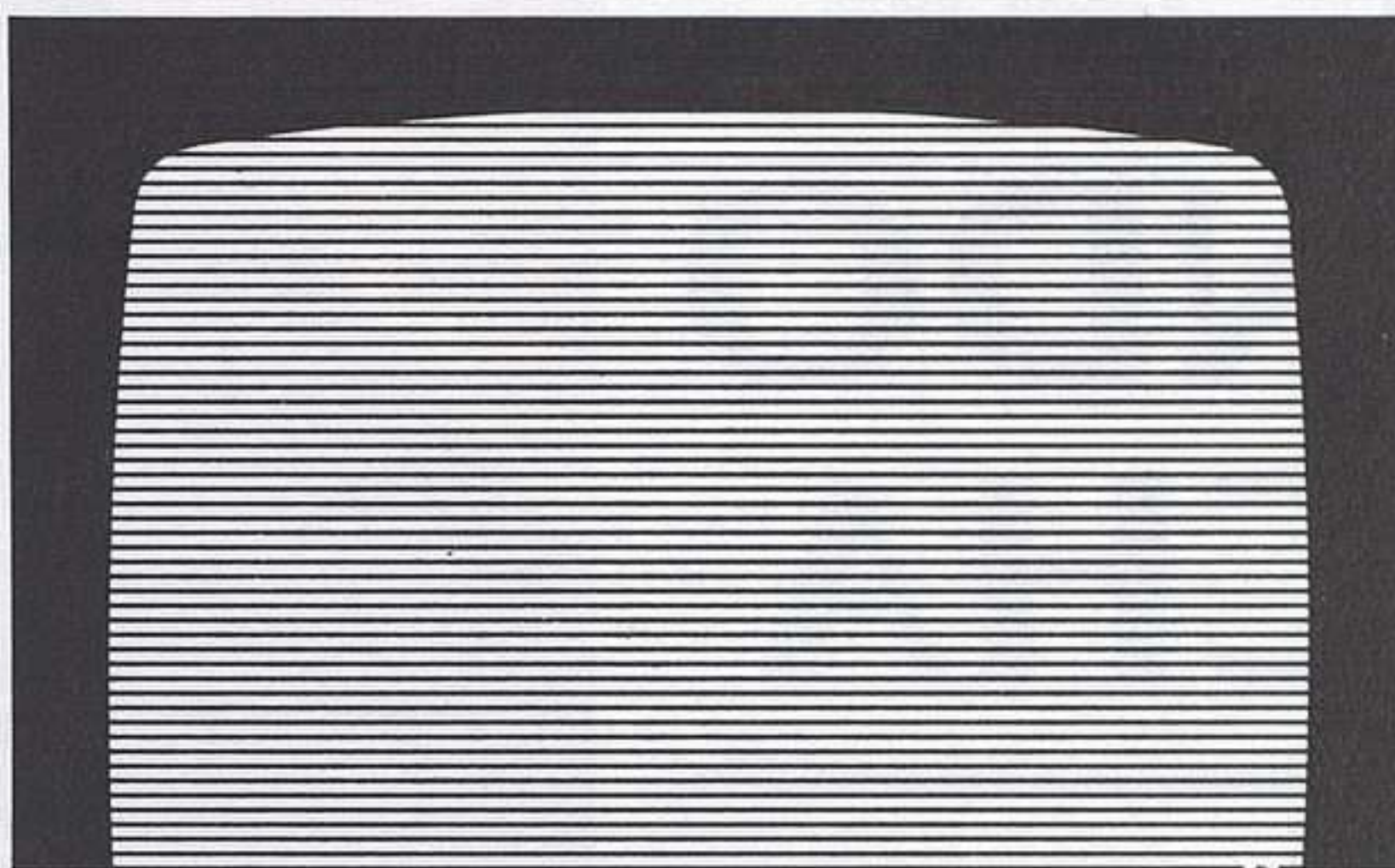
...tener la  
...ad de su equipo.

# Lenco

## MANTENIMIENTO Y LIMPIEZA VIDEOS

**AVL 14**  
Spray anti-humedad para  
cabezales

1.295,-



**AVL 21**  
Conjunto de limpieza con líquido, espejo,  
palitos y linterna

2.497,-



**AVL 30**  
Botella de líquido  
limpiador

372,-



**AVL 19  
CHARLY**  
Conjunto de cinta  
limpiadora, tres  
líquidos, spray  
anti-humedad,  
espejo, palitos  
y linterna

8.980,-



**AVL 22**  
Conjunto de reparación con cortadora-  
empalmadora, cuchilla de corte, y tres  
cintas de  
empalme

5.500,-



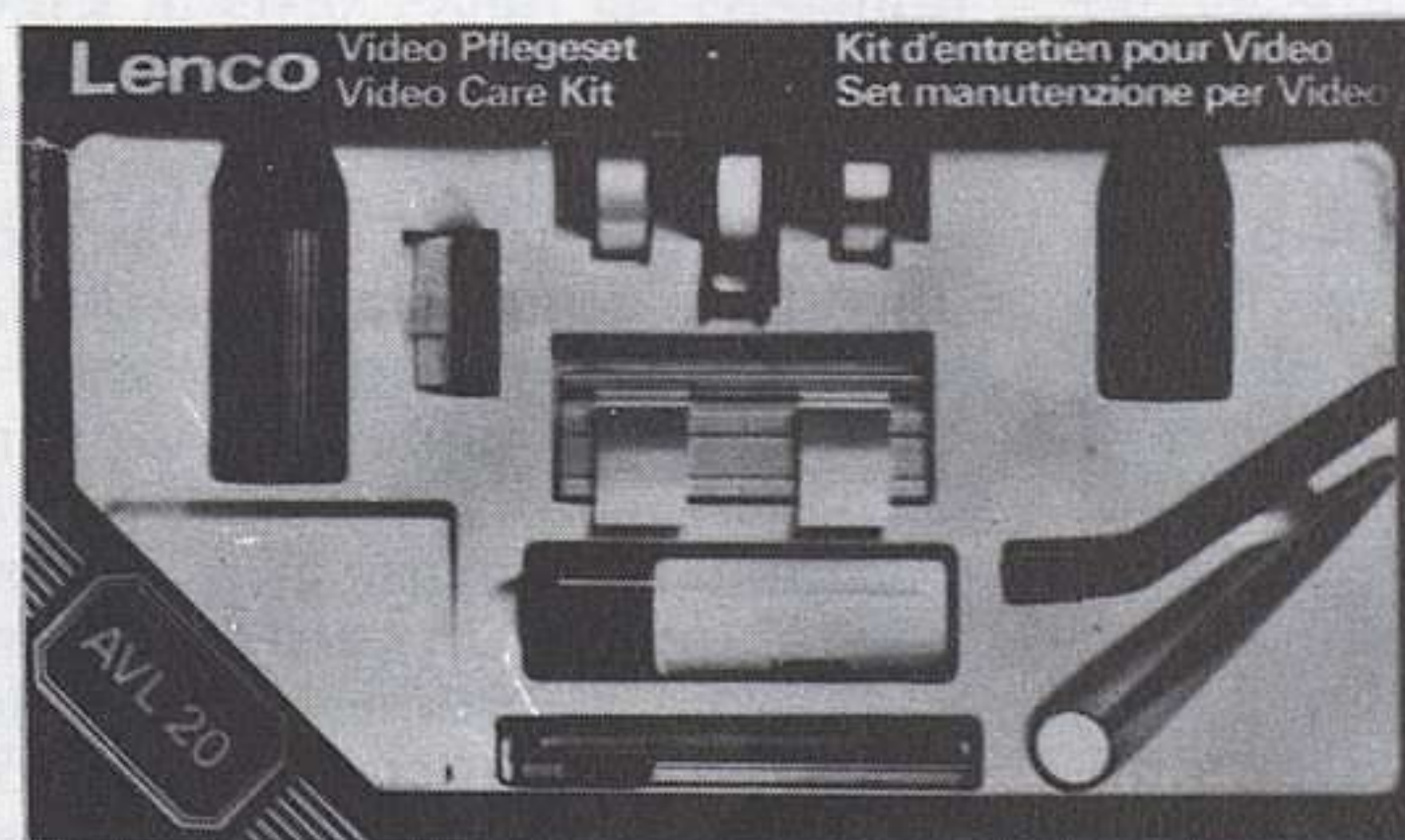
**AVL 31**  
Conjunto de tres palitos  
limpiadores de  
cabezales

320,-



**AVL 20  
DELTA**  
Conjunto de reparación y  
limpieza con aparato de  
corte y empalme, tres  
cintas de empalme,  
cuchilla, tres líquidos,  
spray anti-humedad,  
palitos, espejo y linterna

8.605,-



**AVL 23**  
Conjunto de reparación  
**PROFESIONAL** con  
cortadora-  
empalmadora,  
cuchilla de corte  
y cintas  
de empalme

10.882,-

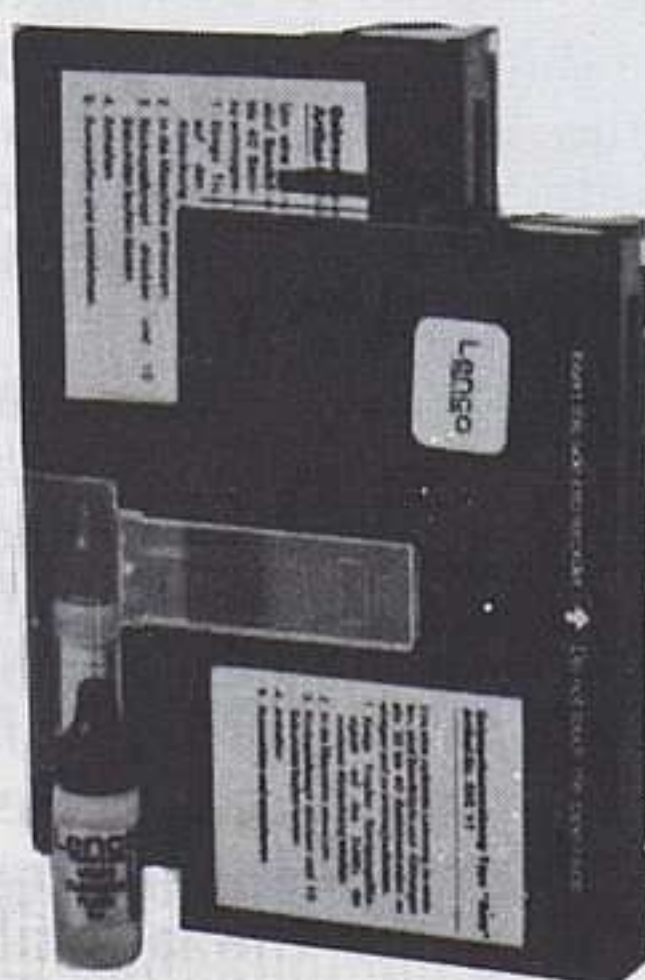


**AVL 10**  
Cinta limpiadora VHS con líquido  
incorporado

6.270,-

**AVL 11**  
Cinta limpiadora Beta con líquido  
incorporado

6.270,-



### CUPON DE PEDIDO A PRUEBA

Para remitir a CIVASA - Manigua, 50 Barcelona 08027 Tel. 93/340 08 00

REFERENCIA	CANT.	ARTICULO	PTAS.

GASTOS DE ENVIO  
TOTAL DEL C/R

FORMA DE PAGO. Contra reembolso, pagando al recibir el paquete, en el bien entendido que si en el pl. de 10 días de su recepción no quedara totalmente satisfecho, le aceptaremos la devolución del producto mitiéndole el importe del mismo.

NOMBRE \_\_\_\_\_

CALLE \_\_\_\_\_ CIUDAD \_\_\_\_\_

D.P. \_\_\_\_\_ PROVINCIA \_\_\_\_\_ TEL. \_\_\_\_\_

Firma

# EN LA MUERTE DE FERNANDO REMACHA

El 21 de febrero pasado, en su casa de Pamplona, fallecía a los ochenta y cinco años Fernando Remacha.



Por Ramón Barce

**H**abía nacido en Tudela en 1898. Estudió primero comercio y luego, en Madrid, estudió violín con José del Hierro y composición con Conrado del Campo. En 1923 ganó el Premio de Roma, y estuvo en la Academia Española, en San Pietro in Montorio, cinco años. Allí aprendió mucho de Gian Francesco Malipiero. Al regresar en 1928 a Madrid, gana por oposición una plaza de viola en la Orquesta Sinfónica. Poco después, Bacarisse, que dirigía Unión Radio, le contrata para la pequeña orquesta de la emisora. Bacarisse y Urgoiti fundaron en 1929 la empresa Filmófono, una productora cinematográfica que tuvo enorme éxito con películas muy comerciales que dirigía Buñuel y en las que actuaba Angelillo. Remacha era subdirector de la empresa, se ocupaba de la parte musical y dirigía además la tienda de discos de Filmófono. Se casó con Rafaela González en 1932 y ganó el Premio Nacional de Música en 1933 por su **Cuarteto con piano**.

Fueron años prósperos en todos los sentidos. Remacha ganaba dinero y tenía trabajo interesante. Con la guerra las cosas cambiaron. Tras diversas vicisitudes —también hay hechos favorables, como la concesión de un nuevo Premio Nacional de Música en 1937—, y la ulterior confiscación de la empresa por los franquistas, Remacha y su familia regresan a Tudela, donde trabajan en la ferretería de su padre hasta 1957. Fueron años oscuros, pero poco a poco Remacha fue saliendo de su inactividad. En 1947 gana un concurso local con su **Cartel de Fiestas para piano**. En 1949 el Ayuntamiento de Pamplona le encarga las **Vísperas** para

San Fermín, encargo del que resultará una de sus obras más importantes. En 1955, con Carmelo Llorente, funda la Escuela de Solfeo y Canto «Joaquín Gaztambide», y el Coro de Tudela. Finalmente, en 1957 se crea el Conservatorio «Pablo Sarasate» en Pamplona y Remacha es nombrado director, trasladándose a la capital navarra, donde residirá hasta su muerte. En 1963 se construye un nuevo edificio para el Conservatorio. Remacha conseguirá convertirlo en una institución modélica.

En 1975 deja el Conservatorio, aunque aún dió algunas clases particulares a sus alumnos. Pero, cada vez más enfermo, irá paulatinamente abandonando toda actividad. En 1980 recibe el Premio Nacional de Música por tercera vez (posiblemente un caso único en España), y en 1982 el premio Pablo Iglesias. Por entonces, la Asociación de Compositores encarga una biografía de Remacha al crítico pamplonés Alberto Fraile «Filare», que aparecerá este año y de la que proceden la mayor parte de los datos que aquí recogemos. Estos últimos años, en fin, ha habido una evidente voluntad por parte de los medios musicales españoles de compensar al compositor navarro de su ostracismo de la postguerra.

Remacha pertenece a esa amplia «Generación de la República» de la que formaron parte también Bacarisse, Bautista, Rodolfo y Ernesto Halffter, Pittaluga, Salazar. Como ellos, recibe el influjo directo de Falla, Stravinsky y la escuela francesa (Debussy y Ravel); al mismo tiempo mantiene en general las formas neoclásicas (quizá aquí ha de pesar la influencia concreta y personal de Malipiero); y, finalmente, mantiene una estrecha relación con los materiales populares, especialmente con el folklore vasco y navarro. En algunos casos, tanto en obras juveniles como en algunas de sus últimas páginas, Remacha parece

tantear algunas expresiones más revolucionarias, pero regresa siempre a esas raíces básicas. Su producción no es muy amplia, y, curiosamente, hay en ella un alto porcentaje de obras escritas por encargo o para concursos. Quizá esta misma circunstancia haya contribuido a mantener en Remacha (además de su formación y de sus convicciones) un talante neoclásico y popularista.

Hay un aspecto especialmente importante en Remacha, y es su actividad pedagógica. Sus numerosos alumnos coinciden en considerarlo como un profesor verdaderamente entregado a su tarea, generoso de su tiempo, minucioso y flexible. Y también como una persona esencialmente honesta y auténtica.

Tengo de él un recuerdo peculiar. Creo que fue en 1974. Pasé por Pamplona y quise conocerle. Fui a verle a su modesto piso de la calle Olite. Me recibió como si me conociera de toda la vida, y se puso a hablar, a hablar interminablemente de sus tiempos prósperos y felices, de los años treinta. La enfermedad de Parkinson se le manifestaba ya muy claramente en una dislexia desesperante para el que le escucha. Se me escapaban palabras y frases, y no entendía más que una parte de lo que él me contaba, muy divertido y sonriente. Yo oía de vez en cuando nombres conocidos: Salazar, Esplá, Urgoiti, Pittaluga. Seguramente contaba anécdotas muy curiosas y llenas de ironía, pero yo no podía apenas comprenderlas.

Algún tiempo después fui a visitarle de nuevo, en compañía de Agustín González Acilu. Le ví más apagado, menos comunicativo. No sabía bien dónde habían ido a parar algunas de sus partituras. Agustín le alcanzó varias de las carpetas que yacían en la parte inferior de la estantería, y Remacha las abrió y las ojeó confusamente y sin fijeza. Sobre él se cernían ya el olvido y la conformidad.

## EL METODO SUZUKI

Por María José Díaz

Para entender la pedagogía Suzuki es imprescindible conocer los principios filosóficos en los que ésta se basa; método concebido a partir de la idea de que un niño sin problemas de audición puede expresarse con un instrumento de la misma forma con que desarrolla su capacidad de aprender un lenguaje, el idioma materno. La relación entre el niño y la madre constituye la piedra angular para fomentar la capacidad intelectual a través de la creatividad musical.

Es precisamente el Instituto para la Educación del Talento, nombre que se le dio a la primera escuela Suzuki, la que recoge la idea fundada en el criterio de aplicar el método a cualquier parcela de la educación con el fin de crear personalidades equilibradas y sensibilizadas hacia una estética.

hereditario. El director Honda explica este concepto: «Si se hace correr los cien metros a un conjunto de niños, unos serán más rápidos que otros; pero los más lentos llegarán al final de la meta si se les da tiempo».

Lo mismo ocurre con el violín. Cuando niños de la misma edad comienzan una lección, unos lo aprenderán inmediatamente; lo cual no implica que los más rápidos hayan heredado el don de captar a mayor velocidad y con mayor prontitud. Existen otros factores a tener en cuenta como es el reconocimiento de ciertos límites, por ejemplo, la edad. En efecto, se ha comprobado que la posibilidad de adquirir un buen sonido disminuye después de los diez años. Tanto la afinación como el sonido o la habilidad de una técnica han de aprenderse antes de la pubertad.

### Memorización

El juego es incluido como elemento esencial para facilitar el aprendizaje de forma que este deleite y divierta, evitando así que resulte una materia árida y aburrida.

Al principio, el proceso de memorización se canaliza sin el solfeo solamente por medio del ritmo, fraseo y educación del oído, y adaptando todo ello al instrumento. Para ilustrar cómo se consigue reunir en un mismo ejercicio la memorización y el juego tomaremos como ejemplo una de las experiencias realizadas

para dos violines de Bach. Los niños permanecen todos muy atentos porque en cualquier momento, no teniendo en cuenta la partitura, se producirá la entrada del otro grupo. Esto mismo hace con cualquier otra obra como el **Concierto en La menor** de Vivaldi, en el que ha de seguirse mentalmente la melodía, interviniendo únicamente cuando Suzuki dé la entrada a uno u otro grupo como si de un juego de tenis se tratara (o a todos a la vez).

Especial tratamiento es el que recibe el ritmo, y muchos son los ejercicios encauzados con el fin de potenciarlo desde el primer contacto con la música, como por ejemplo el del profesor que marca el ritmo de una obra por medio de palmadas y los niños tienen que adivinar la obra de que se trata. Este es un ejercicio de concentración en ritmo, ya que al no escuchar la melodía han de ejercitarse en unidades rítmicas y «tempo». Muchos son los juegos basados en la memoria auditiva, fraseo o mecánica, como es el de que un niño toque una obra con la mano izquierda, mientras otro niño pasa el arco por el violín del primero.

### El ambiente: padres y profesores

El último capítulo dedicado al tema de la filosofía Suzuki es el que corresponde a los padres y profesores. En esta enseñanza juegan un papel fundamental, ya que cuando el niño tenga edad de coger el violín (a los tres años) será el padre o la madre quienes asistan primero a las clases y aprendan, en presencia del niño, a colocar y coger correctamente el arco. Durante tres meses hasta aprender las primeras piezas del método, el niño acude a las clases sin que le sea permitido tocar el violín. Esto permite estimular el deseo de imitación y es la vía por la cual los padres puede más tarde ayudar al niño para que, al estudiar en casa, su postura sea correcta desde el principio, de manera que no adquiera vicios difíciles de corregir posteriormente.

Es importante, por otro lado, incentivar al niño mediante el aplauso y la felicitación, animándole en todo momento en el esfuerzo por mejorar y superarse. Esto debe guiar la actitud del profesor, quien por medio de juegos debe enseñar la base técnica del instrumento. Por este motivo la formación de un profesor no acaba nunca porque lo esencial es crear niños felices, no niños-prodigio, así como el desarrollar técnicas pedagógicas nuevas y exactas.

### Dinámica de clases

Al principio las clases son muy cortas y se dan dos por semana: una individual y otra en grupo. A medida que el alumno avanza, las obras van haciéndose más complejas, no sólo en técnica sino también en expresión.

El maestro tiene que ayudar al alumno con imágenes y ejemplos para



Los niños adquieren la afinación, sonido y técnica antes de la pubertad.

### Ritmos de aprendizaje

Se comete el error de creer que la Educación del Talento niega el factor

por Suzuki: reúne cincuenta o sesenta niños y los divide en dos grupos. El maestro hace un gesto a la izquierda o derecha —sin ensayo previo— y la mitad avisada comienza a tocar el **Concierto**

Primera variación del «Twinkle, Twinkle».

provocar el desarrollo y dominio de su sensibilidad y permitir que se exprese a través de la música.

## Etapas que componen el estudio del Método

Para los niños que empiezan con edades comprendidas entre tres y seis años lo que se utiliza no es el violín, sino una caja de madera rígida pero ligera, y el arco lo constituye una vara de 39 cm. de largo y 1 cm. de diámetro. Esto, unido al ritual que implica el saludo (así como su cariz disciplinario) y la primera obra (**Twinkle, Twinkle**) conformarán el marco definitorio de las primeras clases.

Unas etapas se superponen a otras progresivamente, de manera que para lograr incorporarse a las etapas superiores es necesario superar las anteriores. En la «*primera etapa*» lo esencial es establecer la posición de equilibrio, y para conseguirlo se dibuja en una cartulina la posición que han de adoptar los pies. En la «*segunda etapa*» se observan los movimientos de la columna al pasar de una posición de equilibrio con los pies juntos a otra con los pies separados. Es necesario buscar la posición más natural, tendiendo hacia la izquierda. En la «*tercera*» hay ejercicios con el arco (la vara), que son los que se realizarán con la ayuda del profesor; también se procederá en esta etapa a experimentar con el ritmo de la primera variación del **Twinkle, Twinkle**. La «*cuarta etapa*» sirve para que los alumnos cojan de forma correcta la caja y la vara. Durante el transcurso de la «*quinta etapa*», se comprende el espacio y el ritmo de forma global. Se procede a la entrega del arco verdadero para estimular al niño. En la «*sexta etapa*» ya pueden tomar el violín definitivo. Se procede a hacer cambios de ritmo de las cuerdas Mi a La

(en la cuerda Mi, el punto de contacto está muy cercano al puente). El paso siguiente será establecer la diferencia de ángulo entre el Mi y La, así como intentar que el mismo niño determine el control entre La y Mi, no cambiando de timbre. Todo esto se produce mientras se continúa haciendo el ritmo de la primera variación **Twinkle, Twinkle**.

Cuando se ha comprendido el cambio de cuerdas los puntos que quedan establecidos definitivamente son: 1. La posición (siempre hay que volver sobre detalles. Formación del triángulo nariz-cuerdas-piernas). 2. Buena afinación. 3. Noción de parar el arco con el brazo. 4. Buen sonido. 5. Concepto de cambio de cuerdas con la mano.

## Proyectos en España relativos al Método

La Asociación Española del Método Suzuki fundada recientemente en España tiene como misión básica la de difundir el sistema educacional por medio de cursos, conferencias, seminarios, etc... Otra labor prioritaria que tiene planteada dicha asociación es la creación del «Instituto Español del Método Suzuki» para formar profesores y una escuela que acoja a niños desde los tres años. Estas perspectivas cuentan con una deficiente infraestructura económica y material, con lo que los problemas de financiación y capitalización suponen el mayor obstáculo para su implantación, pero ello no impedirá que así se haga.

Digna mención ha de hacerse a la escuela que funciona en San Sebastián, denominada Centro para la Investigación de la Pedagogía de Instrumentos de Cuerda, que lleva a cabo una valiosa labor divulgativa y pedagógica patrocinando cursos y actividades para profesores.

## UN CONCIERTO EN ESPAÑA

El pasado 31 de mayo tuvo lugar el concierto a cargo del conjunto de niños del Talent Education Tour (Instituto para la Educación del Talento) en el salón de actos de la sede del INI.

Los niños japoneses —cuyas edades oscilaban entre los seis y trece años— consiguieron arrancar del asombrado y expectante público calurosos aplausos que se tradujeron al final de la velada en el reconocimiento significativo respecto a la eficacia del Método Suzuki.

Obras de gran colorido y dificultades técnicas fueron interpretadas alcanzando unas cualidades rítmicas y creativas poco usuales (más si tene-

mos en cuenta las edades de los pequeños artistas). Combinando en unión perfecta, el carácter autodisciplinario —inherente al método— y la capacidad de convertir en deleitoso juego el contacto con el instrumento, desarrollaron el repertorio del programa con obras como el **Concierto en Mi menor**, de Mendelsson; primer movimiento del **Concierto núm. 1 en La Menor**, de J.S. Bach; **Danza folklórica rumana**, de B. Bartók; el primer movimiento del **Doble Concierto**, de J.S. Bach; **Preludio y Rondó Caprichoso**, de Saint-Saens y **Aires Gitanos**, de Sarasate, entre otras.— **M.J.D.**

# FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CAMBRA DE CAMBRILS 1984 DEL 7 AL 29 JULIOL

- 1 CONCIERTO INAUGURAL**  
Sábado, 7 de julio a las 22, 15 h,  
PARQUE SAMA  
**SOLISTAS DE ZAGREB (YUGOSLAVIA)**  
Obras de: Haydn, Vivaldi, Beethoven.
- 2 CONCIERTO POPULAR GRATUITO**  
Jueves, 12 de julio a las 22,15 h,  
CRIPTA DEL SANTUARIO  
**INDIANAPOLIS INTERNATIONAL ENSEMBLE OF BUTLER UNIVERSITY**  
Obras de: Bach, Beethoven, Mendelssohn.
- 3 CONCIERTO**  
Sábado, 14 de Julio a las 22,15 h,  
PARQUE SAMA  
**ESBART DANSAIRE DE RUBI**  
Ballet Folklórico Catalán
- 4 CONCIERTO**  
Domingo, 15 de Julio a las 22,15 h,  
CRIPTA DEL SANTUARIO  
**DUO TIELES (CUBA)**  
Violín-piano  
Obras de: Mozart, Brahms, Mendelssohn
- 5 CONCIERTO-CONFERENCIA GRATUITO**  
Martes, 17 de Julio a las 22,15 h,  
CRIPTA DEL SANTUARIO  
**LA GUITARRA CLASICA EN EL MARCO DEL FESTIVAL**  
SITUACION ACTUAL DE LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA  
a cargo del Maestro **José Tomás de Alicante**
- 6 CONCIERTO-LA GUITARRA CLASICA**  
Jueves, 19 de Julio a las 22,15 h,  
CRIPTA DEL SANTUARIO  
**MANUEL GONZALEZ (Guitarra)**  
Obras de: Bach, Sor, Tarrega, Albéniz.
- 7 CONCIERTO**  
Sábado, 21 de Julio a las 22,15 h,  
CRIPTA DEL SANTUARIO  
**TRIO LIVSCHITZ (SUIZA)**  
Obras de: Bach, Beethoven, Brahms.
- 8 CONCIERTO DE GUITARRA CLASICA**  
Jueves, 26 de Julio a las 22,15 h,  
CRIPTA DEL SANTUARIO  
**CARLES TREPAT (Guitarra)**  
Obras de: Pachelbel, Turina, Pujol, Albéniz.
- 9 CONCIERTO**  
Sábado, 28 de Julio a las 22,15 h,  
PARQUE SAMA  
**GRUP DE METALL CIUTAT DE BARCELONA**  
Programa a determinar.
- 10 CONCIERTO-CLAUSURA DEL FESTIVAL**  
Domingo, 29 de Julio a las 22,15 h,  
PARQUE SAMA  
**MONTSERRAT CABALLE-MIGUEL ZANETTI**  
Recital de canto  
Piano cedido por CASA HASSEN - (Madrid)

### PRECIOS

1-3-9: 700 Pts.  
CONCIERTOS: 4-6-7-8: 500 Pts.  
10: 2.000 Pts.  
Estudiantes con carnet: 50% reducción.

CON LA COLABORACION DE: DEPARTAMENT DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA. DIPUTACIO DE TARRAGONA. AJUNTAMENT DE CAMBRILS. CAIXA D'ESTALVIS PROVINCIAL DE TARRAGONA.

# Libros y partituras

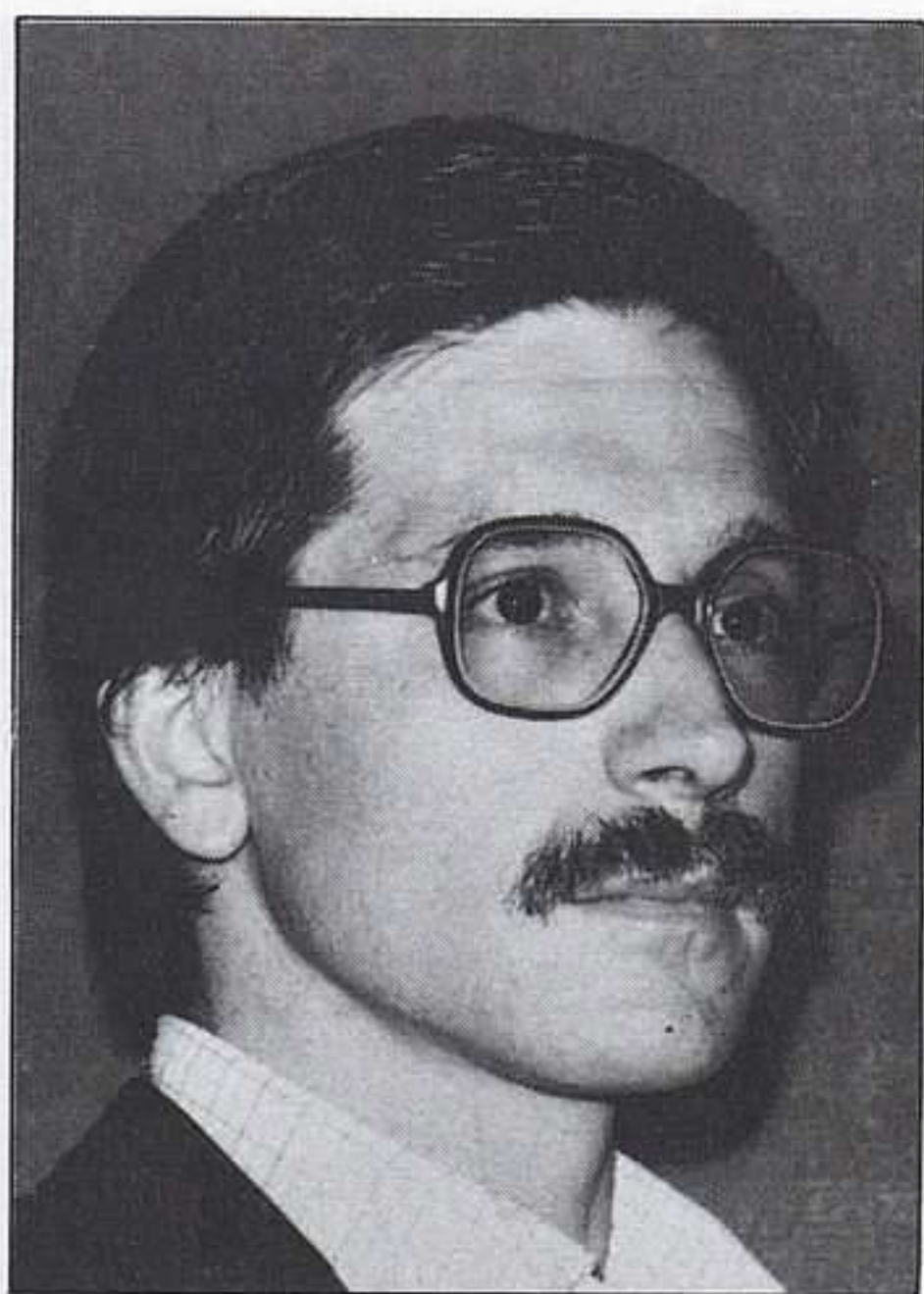
**PEREZ MASEDA, Eduardo:**  
**El Wagner de las ideologías.**  
**Nietzsche-Wagner.**

Ministerio de Cultura. Dirección de Música y Teatro. Madrid, 1983. 376 páginas.

Dentro de la conmemoración, en nuestro país, del centenario de la muerte de Wagner, hay que celebrar la aparición de este libro de Pérez Maseda (Madrid, 1953), en primer lugar porque un estudio amplio y documentado sobre Wagner y escrito por un músico español tiene su especial importancia. Federico Sopeña, a quien va dedicada la obra, nos traza en su prólogo un resumen del reflejo que ha tenido la obra de Wagner en España y se felicita de que músicos y a la vez estudiosos de la música aborden temas como los aquí tratados «rompiendo así una cierta prisión nacionalista que es continua desventura de nuestra musicología oficial (...). La artesana archivera ha sido vista como fin y no como medio: aunque es verdad que queda mucho por hacer en el campo de la documentación, creo que debe hacerse compatible hasta el heroísmo con los grandes temas de la música universal». Pero la publicación de estudios serios SOBRE Wagner, como éste de Maseda, o de la más reciente biografía wagneriana, como la de Martin Dellin aparecida en Alianza Editorial, sigue sin acompañarse de la publicación de las obras literarias del compositor alemán. Y este desequilibrio, muy peculiar en nuestro país y casi grotesco en el caso de algunos autores, necesita una adecuada corrección. Urge la publicación de las obras wagnerianas, o al menos de su «corpus» más significativo, en ediciones críticas y traducciones solventes.

La primera parte del libro la dedica Pérez Maseda a la «evolución intelectual y pirueta política» de Wagner. Recorre sus primeras tendencias y pasiones como la mujer y el teatro, las influencias, como la de su tío Adolph, el periodo parisino y la Revolución. Es decir, un sumario repaso biográfico que a partir de las relaciones entre Wagner y

Bakunin deja paso a un estudio cada vez más sólido y que abandona la exposición anterior, algo lineal. El libro toma creciente interés al tratar de las grandes obras teóricas de Wagner y de la influencia de Schopenhauer, de los últimos años y de **Parsifal**. De especial interés me resultan los capítulos dedicados a la pirueta política de Wagner y a su utilización posterior, por ejemplo, por parte del nazismo. Me parece acertada la aceptación realista del Wagner ideólogo, desde su comprensión histórica y desde una postura personal amplia que asume incluso la AMBIGÜEDAD del personaje. Pérez Maseda se desmarca tanto de las interpretaciones más reaccionarias como de los tópicos desmitificadores y de su pretendido progresismo, que suele plantearse bien como una piadosa REPARACION o REDENCION de la obra de Wagner, bien como una grosera sim-



Eduardo Pérez Maseda.

plificación de la complejidad de su obra, reduciéndola a una retórica puesta al día, a un intento de adecuarlo a la pura consigna. Así, Pérez Maseda nos cita la pancarta «reconciliar a Wagner con la democracia», esgrimada por Walter Scheel en su discurso en Bayreuth de 1976. Pérez Maseda recurre a fuentes diversas, procedentes del campo musical, literario, político, filosófico y, naturalmente, de las propias obras de Wagner para aproximarnos circularmente a los temas tratados. Falta, para mi gusto, un apéndice que reúna sistematizada la bibliografía, las fuentes directas e indirectas utiliza-

das y que aparecen con breves referencias en el texto o en notas a pie de página.

La segunda parte del libro está dedicada a la relación Nietzsche-Wagner. Una relación repetidamente estudiada porque propicia una gran riqueza interpretativa y porque, lógicamente, sobrepasa el interés humano de sus protagonistas y su innegable poder de seducción. Como nos dice Pérez Maseda «el binomio Nietzsche-Wagner va a marcar profundamente la vida artística e intelectual del siglo XX, sobre todo en las vertientes musical y literario filosófica. Nada va a ser igual en estos ámbitos después de Wagner y después de Nietzsche». Es comprensible, pues, que este mismo tema haya suscitado, en el año del centenario, numerosos artículos (entre otros recordaré **Wagner-Nietzsche: la dimensión de un error** de R. Argullol, en **Camp de l'arpa; Wagner en el espejo de Nietzsche** de Blas Cortés, en RITMO, núm. 533, y **Nietzsche sin Wagner. La música como destino** del propio Pérez Maseda, en RITMO núm. 529 y la publicación del libro de Dietrich Fischer-Dieskau **Wagner y Nietzsche. El mistagogo y su apóstata**, en Altalena, y que data de 1974. Hay que añadir la aparición de las biografías de Nietzsche y de Wagner, acaso las más amplias y documentadas que hoy existen, y que ofrecen valiosas aportaciones a esa relación: la de Curt Paul Janz, **Friedrich Nietzsche**, en cuatro tomos (dos por publicar) en Alianza Universal, y la de Martin Gregor-Dellin **Richard Wagner**, en dos tomos, en Alianza Música y magníficamente traducida por Angel-F. Mayo. Y una sugerencia: ¿por qué Alianza no se decide a publicar las obras más significativas de Wagner tal como ya hizo con las de Nietzsche en su libro de bolsillo?

Pérez Maseda, al hilo cronológico de la relación Wagner y Nietzsche, va planteándonos toda la dimensión intelectual que acompaña cada uno de sus momentos. Las numerosas citas que nos ofrece Pérez Maseda me parecen muy escogidas, y puede servir como prueba, es casi un test, del trabajo minucioso realizado por el autor y de su comprensión de los distintos aspectos del problema,

de toda la discusión intelectual que se nos plantea. Es en los capítulos en torno a **El nacimiento de la tragedia** donde la exposición tiene quizá mayor altura conceptual. En este punto quiero recordar al lector un interesante trabajo publicado por Ramón Barce en 1972 y titulado **Cuestiones musicales a cien años de distancia (A favor de Nietzsche**. Ed. Taurus) y donde se abordan las posiciones filosóficas de Nietzsche ante la música y el fenómeno teatral. De todo lo que implica intelectualmente esa relación Nietzsche-Wagner nos da Pérez Maseda una versión completa, aunque obviamente ceñida siempre a esa RELACION. Quiero decir que, a partir de la obra completa de cada parte, sea de Wagner o de Nietzsche, los análisis conceptuales pueden tener, lógicamente, una mayor amplitud. El estudio, por ejemplo, de la Estética en la obra nietzscheana es algo todavía por hacer en gran medida, como ha dicho E. Trias.

Respecto a los datos utilizados por Pérez Maseda he de señalar que dispone ya de fuentes, como los **Diarios** de Cósima, publicados en 1976, que faltaban en estudios anteriores como el de Fischer-Dieskau. Respecto a las causas de la ruptura con Wagner, Maseda no ha podido incluir algún dato reciente, como el aportado por Martin Dellin sobre la correspondencia entre el Doctor Otto Eiser y Wagner, que trata sobre las actividades sexuales de Nietzsche, que éste supo y que explica los términos «ofensa mortal» empleados por el filósofo en su correspondencia. No obstante, el peso que le otorga Dellin me parece excesivo y descentrado en el conjunto de la historia. Pérez Maseda muestra una conveniente prudencia al valorar la importancia del «monotema obsesivo Wagner (ver capítulo X) en el proceso de la enfermedad de Nietzsche y en su final, aspecto este muy tergiversado por wagnerianos y cuyos detalles científicos me hubiera gustado comentar con más detalle, por simple curiosidad y por algo más que afición médica. En conjunto, los análisis de Maseda me parecen acertados, destacando algunos detalles lúcidos y que tienen su importan-



cia para no viciar desde el principio los análisis conceptuales de la relación Nietzsche-Wagner, como éste que sostiene contra algunos wagnerianos: «Carece de importancia el hecho de que Nietzsche fuera mejor o peor compositor» (pág. 230). Tampoco, en otros aspectos, cede a ciertos prejuicios que puede provocar la lectura apasionada de Nietzsche a la hora de afrontar la obra y la figura wagneriana. Libro, en suma, valioso y documentado.—**BLAS CORTES.**

**H.J. KOELLREUTTER: Estética. A procura de un mundo sem «vis-a-vis». Reflexões estéticas en torno das artes oriental e occidental).**

Tradução e coordenação: Salomea Gandelman. Editora Novas Metas Ltda., São Paulo, 1983, 80 págs.

H.J. Koellreutter es una de las personalidades más decisivas de la música brasileña. Nacido en Freiburg en 1915, pasó exilado a Brasil en 1937 y comenzó allí su múltiple actividad como intérprete, compositor y pedagogo. En 1962 estuvo en Alemania; de 1965 a 1969 dirigió el Goethe-Institut en Nueva Delhi, pasando con el mismo cargo a Tokio de 1970 a 1975, y de nuevo a Brasil, en Río de Janeiro, de 1975 a 1981. Koellreutter, que en principio era un compositor tradicional (discípulo de Hindemith y Scherchen), introdujo luego en Brasil el serialismo y actualmente produce partituras que él llama «planimétricas» y que, de una manera u otra, son gráficos musicales.

Pero en todo caso, Koellreutter ha mostrado siempre una inquietud espiritual y filosófica admirable, y la ha comunicado generosamente. Esa inquietud y esa irradiación constituyen sin duda lo más valioso de su personalidad, concentrada y rebosante siempre de actividad interior.

El librito que ahora nos llega incluye, además de un informativo prólogo de Salomea Gandelman, las doce cartas cruzadas en 1974-76 entre Koellreutter y el profesor japonés Satoshi Tanaka. La versión japonesa del libro ha aparecido en 1983 en las ediciones de la Universidad Meisei de Tokio. El tema fundamental de las cartas es la diferencia entre la cultura japonesa y la occidental, so-

bre el fondo idealista de la construcción de una cultura comprensiva y PLANETARIA. Tanto Koellreutter como Tanaka se esmeran con sutileza en señalar algunos rasgos distintivos de ambas culturas, aportando algunas ideas —especialmente en el terreno estético— realmente esclarecedoras. Transcribimos, por ejemplo, este brillante párrafo de Tanaka: «Cuando estuve en Europa, ví y escuché numerosas obras de arte que me causaron la impresión de que en ellas todo está descrito y expresado hasta el último detalle. Tal arte me parece demasiado elocuente y hasta locuaz, sin lugar para el vacío y para el silencio. No existe lo inconcebible, lo vago, lo velado, ni tampoco la expresión indecisa (ambigua), discreta u oculta. Todo es claro, brillante, macizo, fuerte y extrovertido. Todo es repleto y abundante. Y estas otras afirmaciones que definen bien algunos aspectos de la estética japonesa: «La historia del Japón es muy distinta de la de occidente; no tiene un desarrollo continuo, ni fases de transición. Consiste, al contrario de la occidental, en períodos de desarrollo conclusos e independientes que se siguen unos a otros sin lógica interna convincente, y que dan la impresión de un catálogo». «Para nosotros, el mundo consiste en varios espacios distintos dispersos sobre el globo; en ellos entramos y salimos cuando nos parece. Para los europeos y para los árabes, en cambio, el mundo se presenta como un espacio sea abierto o cerrado, pero único, del cual les parece inconcebible salir».

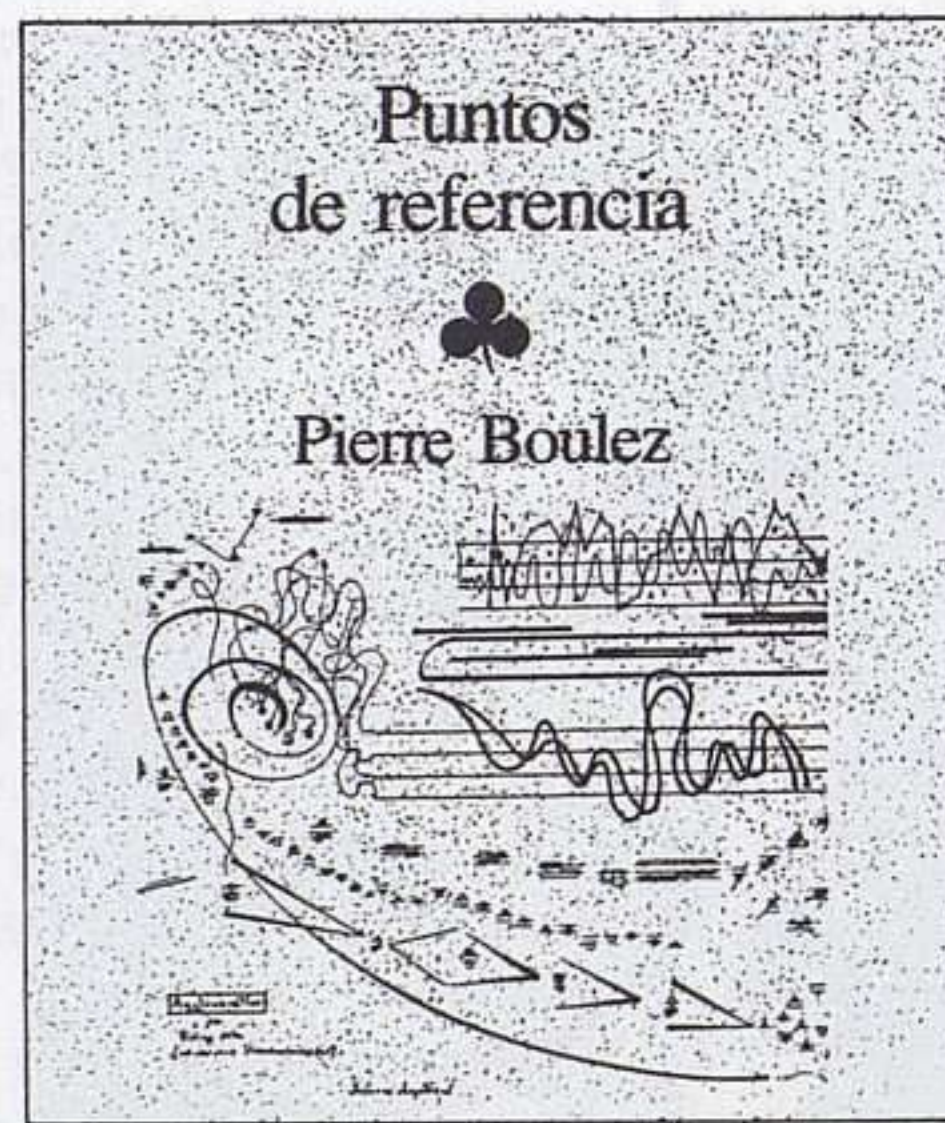
En cuanto a Koellreutter, describe así la cultura japonesa: «La cultura japonesa parece ser estática y debe ser comprendida como tal, porque en la historia cultural del Japón no hay conflicto ni confrontación de ideas y las formas de manifestación cultural parecen haber sido yuxtapuestas por mero azar. Porque la cultura japonesa vive en el presente y renuncia a toda especulación sobre el futuro». Por otra parte, Koellreutter aduce muchos ejemplos de arte europeo (alemán especialmente) próximos a la concepción oriental (él mismo ha escrito música con textos japoneses y partiendo de supuestos orientales). En este sentido —en el difícil y problemático trasvase de ambas estéticas— reside el mayor interés del libro, que es una jugosa, inteligente y atractiva reflexión sobre un tema que, en su vertiente musical, nos

afecta profundamente desde hace ya un siglo.—**RAMON BARCE.**

**Pierre BOULEZ: Puntos de referencia.**

Recopilación de Jean Jacques Nattiez publicados por Christian Bourgois con el título de **Points de repere**. París 1981. Editorial Gedisa, Barcelona 1984, 495 páginas.

Que la literatura musical está de moda queda fuera de toda discusión; no hace falta más que ver la abundante bibliografía que aparece constantemente al mercado. De día en día se aumenta el número de editoriales, que abren una colección destinada a promover el interés sobre la música sea éste meramente biográfico —aspecto que empieza a estar un tanto agotado, aunque no definitivamente resuelto— o temático. Ello no es más que un vivo reflejo de la vitalidad que obtiene en nuestros días



la actividad musical que va adquiriendo solidez cultural para equipararse a las artes tradicionalmente más estudiadas y asimiladas por una amplia capa de la sociedad; en este cometido nuestro país todavía tiene que realizar un largo camino.

Pero un capítulo al que se suelen hurtar la mayoría de las editoriales, tanto por su dificultad como por la escasez que todavía existe de material es el de la reflexión sobre el material sonoro, aquello que podríamos denominar tanto estética musical, como sociología de la experiencia musical. En este sentido cabe loar la publicación que comentamos. **Puntos de referencia**, aparecido recientemente en Barcelona de manos de una editorial novel, Gedisa S.A.

El material en cuestión es un amplísimo panorama del pensamiento de uno de los grandes creadores y pensadores musicales del presente siglo, Pierre Boulez, de cuyo **Marteau sans maître**, o de sus discutidas pero en cualquier caso interesantes interpretaciones de la Tetralogía del **Anillo del Nibelungo** wagnerianas realizadas en la meca del wagnerismo en los años 1976-80 en colaboración con Patrice Chéreau todos los lectores de RITMO han tenido puntual referencia. Habida cuenta de la necesidad que tiene la reflexión sobre la estética musical contemporánea y una ciencia tan nueva como la sociología musical de una cierta sedimentación, no se puede esperar que las generaciones nuevas aporten datos significativos en este campo; es necesario, pues, esperar que aquellas figuras que cuentan ya con una importante experiencia en el campo de la composición y en el de la pedagogía de las nuevas corrientes musicales se dignen sistematizar su pensamiento. Mientras tanto, sean bienvenidas las antologías de escritos publicados en distintos medios de comunicación, ya sean revistas especializadas, tapas de discos, o, simplemente, en los programas de cursos impartidos por tales personalidades.

Aunque tal método pueda parecer un tanto provisional, continúa siendo válido para los interesados en conocer el pensamiento musical contemporáneo; no hay más que recordar el interés que continúa despertando aquél célebre grupito de conferencias de Igor Stravinsky publicadas bajo el título de **Poética Musical** que son un verdadero punto de referencia de cualquier estudioso sobre el pensamiento musical del compositor ruso y un reflejo de la vitalidad de la música en nuestro siglo.

El más importante inconveniente de **Puntos de Referencia** es sin duda la falta de sistema, pues al tratarse de una recopilación de escritos diversos, el recopilador no ha podido hacer otra cosa que reunirlos para temas y proporcionar al conjunto una cierta unidad ideológica que acaba siendo muy endeble. La primera parte de la publicación, «Imaginar» comprende reflexiones sobre la estética, la forma, análisis sobre algunas obras destacadas del propio autor y una mirada crítica sobre el papel del compositor; la segunda, «Miradas sobre otros» es un variado estudio de las figuras más

importantes de la música, desde Wagner hasta Berg; la tercera, «Itinerario retrospectivo» se acerca a la sociología del hecho musical en nuestros días, la problemática que despierta la nueva música y su público.

Pierre Boulez utiliza como es habitual un lenguaje muy directo, en algunas ocasiones un tanto oscuro y denso, pero, ayudado por una estudiada tipografía, el libro se vuelve didáctico y, en cierto modo, interesante por incidir en buena parte de aquellas cuestiones pendientes sobre el quehacer musical contemporáneo. En estos textos podemos descubrir hasta qué punto la música como actividad relativamente artesanal en siglos pasados ha adquirido con pleno derecho la categoría de metalenguaje al que sólo se puede acceder mediante un período de aproximación lento y, en algunos casos, duro, pero no más duro que para lograr captar todo el contenido conceptual y referencial de los grandes artistas plásticos y literarios de nuestro siglo.

Por las páginas de **Puntos de referencia** aparecen, pues, los nombres de Bruno Maderna, de Olivier Messiaen, Edgar Varese, Hermann Scherchen, el tándem Kandinsky-Schoenberg, referencias a **Pelleas und Melisande**, al **Pierrot Lunaire**, a **Lulu** o el **Parsifal**, un amplísimo repertorio de los hitos más destacables del acontecer musical de los últimos cien años que, ayudado por el índice de autores y temas incorporado al final del libro permite al estudioso utilizar la publicación como obra de consulta rápida para conocer el pensamiento de Boulez sobre algunos de los temas escasamente tratados en la bibliografía musical contemporánea.—**XOSE AVIÑO A.**

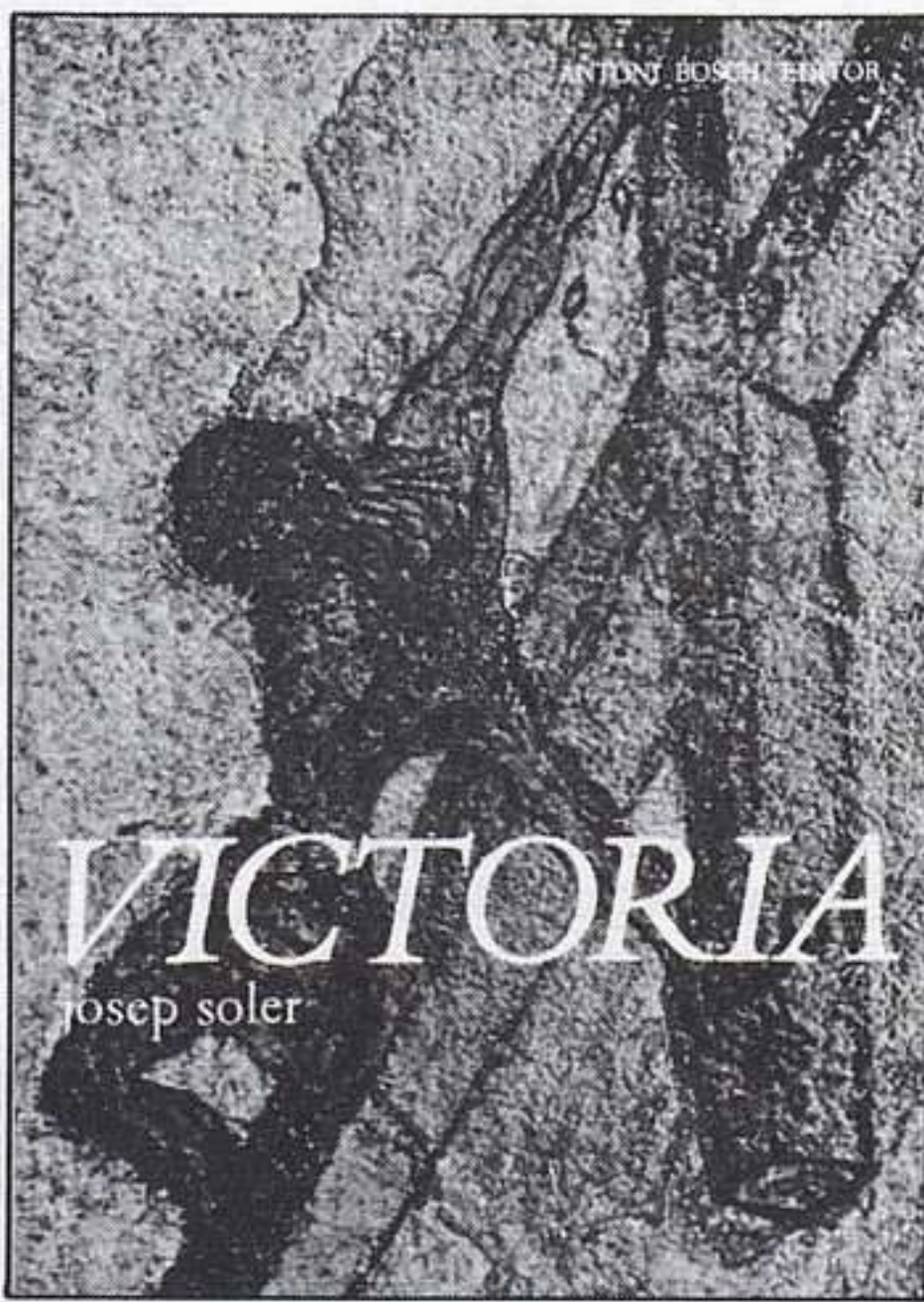
**JOSEP SOLER: Victoria.**

Antoni Bosch editor, Barcelona, 1983. 160 págs.

Que un compositor actual se interese por Tomás Luis de Victoria hasta el punto de escribir una obra sobre él es un síntoma verdaderamente saludable. Josep Soler nos da, en este libro, un ensayo admirable sobre el más grande de los músicos españoles. No hace mucho que otro compositor, también catalán,

Josep Cercós —en colaboración con Josep Cabré—, publicaba otro trabajo sobre Victoria (Espasa-Calpe, Madrid, 1981), del que nos ocupamos en su momento. En ambos casos, lo más importantes es —por encima de todo dato histórico o documental— la reflexión que el autor hace sobre un músico lejano en el tiempo y por tanto en la estética y en toda su circunstancia.

Soler no se detiene en el dato erudito, y prefiere examinar los grandes rasgos psicosociales del siglo XVI como base para aproximarse a la comprensión de Victoria. Es una actitud perfectamente válida que intenta —y consigue— una panorámica de alto nivel y una síntesis fructífera. Si recordamos las quejas de José López Calo publicadas no hace mucho en esta misma revista sobre la necesidad de una musicología de perspectivas más generales; o las llamadas que ha hecho a menudo Emilio Casares en torno al problema de la función cultural de los trabajos musicológicos, habremos de considerar que el libro de Josep Soler entra de lleno en



la categoría de los ensayos intelectuales que tienden a una visión cultural y abarcadora.

Pensamos que ciertamente es ésta una vía de penetración en la ciencia histórica musical tan válida como pueda serlo la más erudita o minuciosa. Soler apenas utiliza la bibliografía estrictamente victoriana (Haberl, Henry Collet —reeditado en 1975—, Pedrell —en cuyo libro de 1918 hay documentos que no figura en su edición de Victoria en Leipzig—, Ferreol Hernández —donde hay importantes novedades documentales—, y el mismo Cercós-Cabré), lo cual podría reprochársele al autor si se

hubiera propuesto una biografía detallada. Soler prefiere, en cambio, hacer uso frecuente de textos místicos (algunos impresionantes), o de los **Ejercicios** de Ignacio de Loyola, o del siempre retorcido y morboso Huysmans. Es, repetimos, ante todo, la reflexión inteligente de un compositor ante una estética y unas circunstancias históricas determinadas.

No sería fácil resumir el breve pero intenso libro de Soler. Deben apuntarse, sin embargo, algunas ideas que lo presiden y sustentan. Ante todo, la doble perspectiva con la que se enfoca todo hecho histórico: la nuestra —parcial, determinada por nuestro propio momento y juzgado—, y la de aquel momento, que debemos tratar de reconstruir con la mayor fidelidad y neutralidad posibles. Luego, el mundo en el que vive Tomás Luis de Victoria es un mundo totalmente sacralizado y dominado por el triunfo de la muerte y por la escatología. La idea del pecado y del obligado sufrimiento penitencial para superarlo era un sentimiento absolutamente vivo y real, presente y cotidiano. También lo era la relación de dependencia entre amo y criado, entre rey y vasallo, entre guía y ejercitante, entre la divinidad y el hombre. Esta relación de temor y de anhelo, engendradora de pasiones destructivas y devoradoras, se manifiesta en el arte litúrgico muy claramente. Un arte obligadamente funcional, «factor imprescindible en la técnica del dominio de las masas», al que Victoria, ajeno espiritualmente al Renacimiento, se entrega por completo. Lo admirable de Victoria, como de otros artistas de su tiempo que se limitaron a ese mundo funcional y alienante, es que «fue y sigue siendo el maestro de la más aguda emoción».

Hay páginas estremecedoras y deslumbrantes en el libro de Josep Soler. Aspectos de la historia y del espíritu humano tratados con sutileza, clarividencia y dramatismo. Un libro, en fin, trágico y hermoso.—**R.B.**

**BLASCO, Juan Antonio: Método de Dulzaina y Colección de Tocatas para Dulzaina.**

Piles, Editorial de Música. Valencia, 1983.

En el País Valenciano hay una tradición y cultura musical, que para sí quisieramos en otras partes del Estado español, incluida la capital Madrid. Una tradición que sus moradores dan señales constantemente de en qué consiste y por qué. Algunas de ellas son la enseñanza generalizada de la música popular y la edición del interminable repertorio localista. La Editorial Piles de Valencia tiene catalogados y publicados numerosos trabajos al respecto, entre los que nos ha llegado un **Método de Dulzaina** y una serie de álbumes con temas para tal instrumento. El método es dentro de su condición, una publicación pedagógicamente concisa y apropiada para la difusión y aprendizaje de tal instrumento —indudablemente de procedencias árabes, cuya cultura organológica llenó de instrumentos exóticos a Europa a través de España— la dulzaina, que junto con el «tabalet» o tambor de acompañamiento, hacen el conjunto que amenizan tan frecuentemente las fiestas valencianas. Después, la colección de «tocates» extienden el repertorio, a disposición de los dulzaineros, con aires propios de una riqueza y variedad desconocida: tonetas, fandangos de Xátiva, Dansa de Sueca, Torras de Xiva, Dansa de Moixent, Pasodoble Fallero, la Xiva o jota valenciana, Ball de Vetes, Paloteo de Boltaña, pastorettes, folías, xicoteta o habanera, el pasacalle Quarts del Valls... todos debidos a una recopilación —cuando no composición— de Juan Antonio Blasco, especie de Joaquín Díaz valenciano, que desde los seis años practicó instrumentos diversos como el tabalet, la dulzaina, el clarinete, la tuba, el trombón, el cornetín, la guitarra... paseándose brillantemente por incontables europeadas folklóricas, intérprete de la obra de Joaquín Rodrigo **La destrucción de Sagunto** y viviendo en definitiva de las costumbres de su tierra, en la que ejerce como profesor —«mestre dulçainer»— en la Escuela Municipal de Música «José Iturbi» de Valencia.

La edición papel es impecable y algunas de las transcripciones temáticas puestas en solfa, resultan al observador curioso llenas de un perfume y arcaísmo propios de los antiguos Modos, en los que tan inmersos se encuentran nuestras peculiares formas folklóricas.—**SABAS DE HOCES.**

## PROMUSICA

### Lluís Claret: la confirmación de un gran artista

Por Luis Sales

La Orquesta Filarmónica de Moscú es, junto a la de la Gewandhaus, el conjunto sinfónico más prestigioso de los que nos han visitado este año. La posibilidad de comparar la calidad orquestal de ambas formaciones se presenta interesante, ya que si la de Leipzig era un típico ejemplo de las características orquestas centroeuropeas, la de Moscú lo es de las rusas.

Conocemos otros buenos ejemplos de orquestas soviéticas —Filarmónica de Leningrado, Orquesta del Estado de la URSS— y todas responden a parecidas características. La más notoria de ellas es el volumen sonoro que son capaces de desarrollar; pero no me refiero solamente al volumen del tutti orquestal en un fortísimo —que también—, sino a la sorprendente potencia de, por ejemplo, un solo de clarinete, o de fagot, o de violín. No es corriente en los conjuntos occidentales que exista un tal recorte sonoro entre los distintos instrumentos y grupos (de ahí la habitual costumbre de doblar, por ejemplo, la madera) de la orquesta. A partir de esta característica de que cada uno de los instrumentos puede, si lo desea, potenciar su volumen hasta extremos increíbles, la Orquesta de Moscú admira por su claridad tímbrica. La cuerda hace honor a la fama que esta sección tiene en las formaciones rusas: violines cristalinos, bajos poderosos, imponente fuerza de ataque, etc. Con todo, no es una cuerda tan prodigiosa como la de la Filarmónica de Leningrado, que, al menos para mi gusto, es —junto con la de la Filarmónica de Viena— la mejor cuerda que conozco. En cambio prefiero el metal moscovita al de sus colegas leningradienses, ya que me parece menos estridente y mejor timbrado. Poderosa percusión, centrada en un timbal preciso, serio, meticoloso, que actuó en todo momento dentro de coordenadas absolutamente musicales.

Dimitri Kitaienko, ya lo conocíamos, es un director inferior a las posibilidades

de su Orquesta. Al igual que Kurt Masur, está en posesión de una buena técnica, sabe construir normalmente bien las estructuras sonoras, da buen relieve a las obras que interpreta, pero nada más. Sus interpretaciones van de lo aséptico a lo descaradamente efectista.

Y de aséptica habría que calificar la, por otro lado, correctísima versión que dio de la *Sinfonía Clásica* de Prokofiev; si la ejecución orquestal fue prodigiosamente clara, la versión careció, en cambio, de gracia, de intención, de ironía, características estas que posee esta fina composición y que otros maestros han sabido revelar; la interpretación de Kitaienko fue excesivamente cuadrada, casi de CAJA DE MUSICA. Algo parecido puede decirse del *Concierto para piano y orquesta núm. 1*, de Chopin, que tocaron, muy en consonancia, el director ruso y el joven pianista Nikolai Demidenko. La labor de éste último no pudo resultar más pulcra y exquisita, casi mozartiana—, pero de ningún modo puede identificarse semejante visión con el romanticismo amplio y expresivo que contiene esta obra. La batuta siguió estas mismas coordenadas interpretativas y nos describió la partitura de forma casi metronómica, sin apenas matizar el tempo, cosa que —ya se puede imaginar— resulta casi inconcebible en una composición como ésta.

Floja me pareció también —calidades orquestales aparte— la versión de la *Sinfonía Manfred*, de Chaikovsky, de la que Kitaienko realizó una pintura excesivamente gruesa, por un lado, y exclusivamente folklórica, externa y efectista, por otro. El intenso contenido dramático de la composición se perdió por el camino. Por otra parte, el director alteró el conocido final de la obra, suprimiendo los acordes de órgano y la marcha fúnebre, y colocando, en su lugar, la más efectista coda del primer movimiento.

Bastante mejor fue la versión que, al día siguiente, tuvimos de *Una vida de héroe*, de Richard Strauss. Se trata, en realidad, de una composición más épica que la anterior, y por tanto, era previsible que encajara mejor con los planteamientos de Kitaienko. En este caso, por fortuna, el director no abusó del efecto fácil al que se puede prestar la partitura, sino que construyó la interpretación con arreglo a pautas más musicales. Es de destacar la muy meritoria labor del violinista Valentin Juk, concertino de la Orquesta, en toda su larga parte, que desarrolló con el arte propio de un verdadero solista.

Pero, sin duda, el punto más atractivo de estos dos conciertos radicó en la intervención del violoncelista catalán Lluís Claret, como solista de las *Variaciones Rococó*, de Chaikovsky. Claret es suficientemente conocido como para que descubramos aquí que se trata, no sólo del mejor cellista español, sino —creo que ya puede empezarse a decir— de uno de los más importantes del mundo. Si su técnica es admirable y le permite una afinación y un volumen sonoro tan sorprendentes como los del propio Rostropovich, su arte para frasear responde a una confesada herencia de Pau Casals. Se presenta así lo que, si sigue por este camino, puede llegar a ser, dentro de poco, la más prodigiosa síntesis de los dos mayores genios del

FOTO: BARCELO



Lluís Claret: la herencia de Pau Casals

violoncelo que hemos conocido en este siglo. Su interpretación de las **Variaciones Rococó** fue fascinante por su color, variedad de acentos, virtuosismo, elegancia en el fraseo, etc. Lástima que el respaldo orquestal de Kitaienko fuera tan basto, apresurado y poco propicio.

FOTO: BARCELO

## Margaret Price: una cantante eximia

El esperado recital de «lieder» de Margaret Price fue, sin duda, el concierto más sobresaliente de todos los escuchados por este crítico durante el mes de mayo, en el marco de la presente edición de Pro Musica. La cantante inglesa posee y —a pesar de su ya no excesiva juventud— conserva una de las voces más completas y hermosas de su cuerda de soprano lírica (o, más exactamente, lírico-«spinto»), cuyas cualidades más notorias, quizá porque ya no suelen ser muy frecuentes en otros cantantes de su misma edad, son la extensión considerablemente amplia de la tesitura y la igualdad de color en todos los registros. Es la suya una voz que por su extensión, riqueza tímbrica y facilidad de proyección recuerda, en no escasa medida, a la de esa otra grandísima cantante llamada Jessye Normann; quizá la Price no posea un instrumento tan poderoso en graves como el de la cantante negra, pero en cambio, su voz nos suena más fresca y, tal vez, más natural. En todo caso, la potencia, la densidad armónica, la calidad intrínseca del instrumento de Margaret Price son aspectos que, más allá de la inteligencia o arte de la cantante para utilizarlos, llaman poderosamente la atención. Estamos, por otro lado, ante una voz de enorme flexibilidad, de gran versatilidad, una voz que canta desde Mozart hasta Alban Berg, pasando por Wagner, Mahler y Richard Strauss, sin olvidar el repertorio italiano, y especialmente, Verdi.

En el presente recital, centrado en el «lied» germano, Margaret Price dio una bella muestra de su capacidad para adaptarse a los distintos estilos y lenguajes musicales y de identificarse con el contenido poético y expresivo de los diferentes textos. Sin salirse de un enfoque eminentemente lírico supo crear, a lo largo del recital, una atmósfera de progresivo dramatismo, que permitió apreciar con meridiana claridad todo un variado repertorio de posibilidades vocales y expresivas. El programa comenzó con una sencilla y natural interpretación de la **Pequeña Cantata Alemana, K. 619**, de Mozart, en la que ya pudimos apreciar una gran pureza estilística y un hábil manejo de los recursos canoros. En la siguiente serie de canciones, ocho «lieder» de Brahms —un mundo sonoro y expresivo totalmente distinto del anterior en el que la Price se muestra evidentemente más cómoda—, la cantante cambió sorprendentemente el sobrio



La naturalidad en la expresión de Margaret Price.

estilo con el que había interpretado la obra mozartiana, así como la técnica de emisión, el fraseo y la expresión, para adaptarlos al mundo del lirismo romántico. El cambio fue muy notable y la voz adquirió calidades y matices nuevos.

El mayor grado de sutileza y expresividad se alcanzó, no obstante, en los magníficos cuatro «lieder» de Richard Strauss, que la soprano cantó en la segunda parte, y que en cierto modo supusieron la cima expresiva de todo el recital. El modo sutilísimo como Margaret Price cantó la difícilísima «Wiegenglied», con un control absoluto de la emisión y de la afinación —tan difícil en esta media voz—, manteniendo al mismo tiempo la tersura del sonido y sin perder la respiración, es uno de los ejemplos más sobresalientes que pueden ponerse de la categoría de esta gran cantante. Se podrá decir, tal vez, que en este repertorio straussiano no alcanza el grado de refinamiento de una Schwartzkopf, o el nivel de sensualidad de una Caballé, pero seguramente, la Price aventaja a ambas en belleza de voz. Los cinco **Rückert-Lieder**, de Mahler, que cerraban el programa, mostraron una vez más las grandes posibilidades vocales de la soprano en cuanto a volumen y extensión (es un ciclo que normalmente cantan las mezzo-) y también su intensa expresividad dramática. Entre los bises nos regaló el aria de **Adriana Lecouvreur**, cantada con gran lirismo y dulzura.

Actuó como pianista acompañante el conocido Geoffrey Parsons, quien reveló, como tantas otras veces, un conocimiento del mundo del «lied» y una sensibilidad artística que van mucho más allá del mero oficio.

## Otros conciertos

Los demás conciertos celebrados durante el mes de mayo (salvo una sesión a cargo del grupo «Hesperion XX», a la que, por desgracia, no pude asistir) se han movido, en términos generales, dentro de un nivel de discreta suficiencia más bien próxima a la mediocridad, con sólo algunas notables excepciones en materia de solistas.

La visita anual del Pro Musica Chorus de Londres y de la Orquesta de Cámara Inglesa se está haciendo cada año menos interesante, a causa, seguramente, de la ausencia de directores verdaderamente inspirados que hagan rendir de un modo auténticamente artístico —y no meramente efectista— el conjunto formado por estas dos importantes agrupaciones británicas. La dirección de este año, confiada al inglés Jeffrey Tate, ha contribuido muy poco —a pesar del descomunal éxito de público (que suele ser directamente proporcional al efectismo y ruido producido por las orquestas y, sobre todo, por las masas corales)— a que las excelentes cualidades del coro inglés quedaran de manifiesto con la misma brillantez de otros años; y lo mismo puede decirse de las otras veces admirable ECO, que en esta ocasión estuvo fallona y vulgar. Tate es un hombre tremendamente autoritario, que exige de sus huéspedes unas prestaciones enormemente fuertes y voluminosas, pero escasamente finas y poco musicales. En este sentido, es un tipo de director efectivo, seguro en el compás, claro en la planificación de masas, pero excesivamente apremiante y marcial, y muy ruidoso. Su versión de **La Creación**, de Haydn, decididamente romántica y beethoveniana por la potencia y la fuerza de las acometidas, careció, sin embargo, de la delicadeza, de la musicalidad, de la riqueza de contraste, de la fantasía, del claroscuro; en fin, de tantas otras cualidades que debe poseer este fino oratorio haydiano; la interpretación fue tremendamente ruda y ruidosa. La labor de los tres solistas fue muy desigual, debiéndose destacar la del bajo, Peter Meven, como la más coherente y musical, quedando muy por debajo el tenor, Thomas Moser, y la soprano ligera, Jil Gomez, que resultó prácticamente inaudible. Hay que decir en su descargo que Jeffrey Tate estuvo verdaderamente despiadado con sus tres solistas, a los que ignoró por completo en el acompañamiento de sus respectivas árias, preocupado tan sólo por obtener efectos orquestales.

El oratorio **Elías**, de Mendelssohn, interpretado al día siguiente, resultó poco matizado y mal articulado; la versión que se nos ofreció vino a consistir en una mera sucesión de números, más o menos grandilocuentes, pero sin la debida progresión. Los solistas estuvieron más afortunados que los de la víspera, sobre todo las dos mujeres, la soprano Arleen Auger y la mezzo Linda Finnie, que cantaron con excelencia sus respectivas —y difíciles— partes; algo menos logrado, aunque suficiente, el tenor Philip Langridge, y más flojo el joven barítono Peer-Arne Wahlgren, que interpretaba el papel de Elías.

La reacción del público fue, los dos días, desmedida, fenómeno que ocurre en el Palau cada vez que actúa —bien o mal, da lo mismo— una formación coral.

Discreto concierto, a pesar nuevamente del éxito popular, el de Iona Brown, al frente de la Orquesta de Cámara Noruega. Se trata ésta de un conjunto de cuerdas joven (fundado en 1975), de cierta calidad, pero que debe pulir mucho su sonido, mejorar su afinación y adquirir, en suma, una mayor personalidad sonora e interpretativa. De las obras que interpretaron en la primera

parte —Suite Holberg, de Grieg, Adagio para cuerdas, de Samuel Barber, y Pequeña Serenata Nocturna, de Mozart— sólo esta última pieza resultó plenamente convincente por afinación, justeza y estilo. En la segunda parte, Iona Brown recurrió a uno de sus mayores éxitos —Las cuatro estaciones, de Vivaldi— que ya había interpretado hace unos años en el Palau (mucho mejor, por cierto) con la Academia St. Martin-in-the-Fields. Sin duda es esta una obra que, al igual que antes decía de los coros, garantiza el éxito popular a quien desee interpretarla; basta ver el LLENO que se produce siempre que se programa la célebre partitura vivaldiana, que goza de un inusitado favor entre los jóvenes. Pero lo cierto es que, en esta ocasión, la Brown nos dio una versión excesivamente licenciosa, descaradamente romántica y totalmente narcisista, muy alejada de la maravillosa interpretación HAYDIANA que le oímos la otra vez. La violinista abusó cuanto quiso del efecto fácil, aunque para ello tuviera que forzar el estilo de la obra, hasta el extremo de que en algunos instantes pareciera que estuviéramos escuchando un concierto para violín y orquesta del siglo XIX. El soporte orquestal de los músicos noruegos fue muy gris y estuvo en todo momento supeditado al lucimiento de la ESTRELLA; particularmente pobre y sosa fue la actuación del clavecinista que realizaba el «continuo». La respuesta del público fue, no obstante, apoteósica.

Tampoco tengo nada extraordinario que decir del concierto ofrecido por la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín (dirigida por el joven y afamado Ricardo Chailly), que no sea referido a la formidable actuación de Martha Argerich,

como solista del **Concierto para piano en Sol mayor** de Ravel. Efectivamente, pocas veces puede oírse esta obra, tan bella y colorista, del compositor francés, interpretada con mayor conocimiento de causa, con mayor profundidad y con semejante rigor pianístico. Fue, desde luego, el piano el protagonista absoluto de la interpretación y ello a pesar de una orquestación tan moderna y festiva como la prevista por Ravel. Al comienzo del «Adagio», la pianista argentina alcanzó unos grados de expresividad, un dominio del matiz, verdaderamente asombrosos, que dieron al conjunto de la versión un carácter marcadamente dramático. El acompañamiento orquestal de Chailly fue, por el contrario, pobre, descolorido y en algunos momentos inexacto.

En la segunda parte, con la **Séptima Sinfonía** de Anton Bruckner en los atriles, el joven maestro —que es una de las últimas revelaciones discográficas— demostró su inmadurez y su escasa capacidad para edificar una partitura de semejante contenido musical y tamaño complejidad estructural. La hermosa sinfonía bruckneriana se hizo esta vez interminable, al ser tocada sin el menor sentido de la proporción, ni de la progresión. Una dinámica corta, unos fortísimos masificados, una incapacidad, siquiera, para frasear con cierto vuelo los temas más melódicos del primer movimiento, hicieron de éste una interpretación sencillamente aburrida.

La Orquesta, la famosa RIAS de Berlín, se nos reveló como un conjunto de gran calidad, poseedor de un material sonoro formidable, a pesar del poco aprovechamiento que de él extrajo su titular.

nica, estuvo absolutamente falto de comunión con el espíritu de las obras que ofrecía, y cuando la orquesta hubo de interpretar una pieza sin el atractivo de los solistas (como el **Divertimento**), se convirtió en un pasaje sumamente aburrido. Por lo demás, la actuación de Carmen Bustamente logró dar interés al concierto, pues interpretó magistralmente ambas cantatas. Aunque su voz no sea muy potente y evidencie cierto cansancio en obras de por sí agotadoras, el gusto en la dicción y su estilo, depurado y muy en consonancia con el periodo barroco, junto con una afinación perfecta y la limpieza de la emisión dieron un resultado ampliamente satisfactorio. El trompeta solista, Francesc Luis i Brunet, mostró también una buena actuación. No, en cambio, la orquesta, pues los violines perdieron el compás en el primer movimiento debido a una falsa entrada que estuvo a punto de desbocar la pieza, entre la hilaridad de los propios instrumentistas, todos ellos muy jóvenes.

Sin reservas he de calificar de sobresaliente el recital ofrecido por el conjunto Pro Cantione Antiqua de Londres el día 5 de abril. Huyendo de su habitual repertorio, basado en la polifonía de los siglos XV y XVI, cantó obras de los XIII y XIV. Habiendo comenzado con dos piezas gregorianas (muy bien cantadas, pero sin el ambiente insustituible que les otorgan los monasterios benedictinos), siguieron con diversas piezas de anónimos ingleses, ocasión de lucimiento para las diversas voces solistas, entre las que destacaban el contrateno Charles Brett, comedido y sin exageraciones de mal gusto, y el bajo Michael George, con una voz excepcional, potente, brillante, clara y de una tersura envidiable.

Pero lo verdaderamente magistral del programa ofrecido fue la versión de la **Messe de Nôtre Dame** de Guillaume de Machaut. El conjunto, dirigido en esta visita por Mark Brown, recreó una interpretación ágil, nada pesada o excesivamente historicista, dominada por la musicalidad y el afán de que la obra se comprendiera y gustara a un público no necesariamente entendido, pero a la vez sin renunciar a una visión austera y exacta de la partitura, que fue leída a capella, sin acompañamiento: se convirtió en un auténtico goce tanto artístico como espiritual, pues pocas veces he podido escuchar una **Misa** de las características innovadoras de Machaut con mayor deleite propio ni con mayor convencimiento de los mismos intérpretes.

## La «Pequeña Misa Solemne», de Rossini

Por Roger Alier

Debemos felicitar a los organizadores de esta VII Semana de Música Religiosa por haber sabido incluir esta obra entre las restantes del ciclo, sin dejarse llevar

Por Santiago Bueno Salinas

## LA VII SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA DE BARCELONA

La Fundación de la Caixa de Pensions de Catalunya i Balears se ha propuesto tener un papel en el ámbito musical de donde está implantada, y para ello viene organizando diversos conciertos, que en Barcelona se concretan, especialmente, en las Semanas de Música Antigua y de Música Religiosa: sólo deberíamos manifestar el deseo de observar una mayor desconcentración de este tipo de actividades culturales, pues la cantidad de público que logra reunir podría hacer viable la repetición de tales conciertos en otras capitales catalanas como de las Baleares.

En esta edición, la Semana se ha desarrollado entre el 26 de marzo y el 11 de abril pasados. Entre las obras programadas que no comentaremos se ofrecieron la **Messe de la Pentecôte** de Messiaen y una muestra de música y danza tradicionales de Indonesia (lo único del programa que no puede caer directamente bajo la consideración de música religiosa). Junto a estos conciertos mayores (de los cuales comentaremos dos más adelante), se dió la interesante iniciativa de ofrecer la actuación de corales diversas (en las que tan rica es Cataluña), tales como la Agrupación de Vilafranca del Penedés, la Coral Cántiga, la Coral Canigó de Vic y el Cor Montserrat, en obras centradas en la polifonía renacentista y barroca.

El concierto ofrecido por la Orquesta de Cámara Mozart de Hamburgo se basó en un programa al servicio de la soprano Carmen Bustamante, pero que tenía bien poco de música religiosa (en realidad, sólo la última pieza): el **Concierto núm. 2 en Re mayor para trompa**, de Haydn; el **Divertimento núm. 10 en Fa mayor KV 247**, de Mozart; la **Cantata de Boda núm. 202 «Weichet nur, betrübte Schatten»** y la **Cantata núm. 51 «Jauchzet Gott in allen Landen»**. En realidad, únicamente la soprano logró interesar, ya que ni la Orquesta ni el director lograron convencer. Este último, Robert Stehli, aunque con buena téc-

por la corriente, todavía viva, aunque en declive, de que la música de los autores de fines del siglo XVIII y del XIX no es verdaderamente religiosa. La razón aducida para este distinguido es que tiene semejanza (a veces cierta, no hay por qué negarlo) con la música de teatro de estos mismos compositores.

Esta actitud, surgida al calor de determinados elitismos espiritualistas que surgieron a consecuencia del Romanticismo y se gestaron lentamente en la misma Iglesia, culminó en el célebre **Motu Proprio** de Pío X, en 1904, y ha causado un daño tremendo en el campo de la música religiosa, convirtiendo la mayor parte de la producción del siglo XX en un amasijo de músicas pseudo-palestrinianas de muy escasa personalidad y menor atractivo, verdadero desierto sin equivalente en la historia de la música eclesiástica, pese a las excepciones de rigor. No pretendemos discutir el

bras muy acertadas la inclusión de esta obra en la Semana de Música Religiosa (y esto es un signo obvio de dos cosas: que la actitud que antes comentábamos está cambiando, y que todavía no ha cambiado lo suficiente, puesto que hay que justificarlo). La Coral Cármina dio una excelente versión de las partes corales de la pequeña-extensa misa rossiniana y fue, sin duda, el fulcro de la audición por su ajuste, corrección y musicalidad.

La versión utilizada fue la original, con dos pianos (Angel Soler, eficiente como siempre, y Maria Drets, también eficaz, aunque un punto nerviosa en algunas intervenciones) y un armonio,

a cargo de Francesc Pi, adecuado y puntual.

En cuanto a los solistas, hay que achacar a nerviosismo y una cierta inexperiencia las pequeñas irregularidades del tenor, Josep Benet, quien sin embargo mostró una voz de timbre agradable y de flexibilidad prometedora. Francamente bien Carmen Bustamante, cuyo cometido no tenía nada de sencillo, y especialmente cálida y conmovedora la voz de la contralto Montserrat Martorell, quien nos dio una espléndida lección de musicalidad y elegancia que figuraron entre lo más notable de la velada. Bien el bajo Jordi Ricart, sumándose al conjunto con eficacia.

## «DIDO Y ENEAS» EN MATARÓ

No se trata, por supuesto, de enmendar la plana a Virgilio descubriendo ahora que los amores de «Dido» y «Eneas» se desarrollaron en la costa catalana, y no en Cartago, sino de informar a nuestros lectores de una meritoria iniciativa desarrollada de un modo totalmente desinteresado por un grupo de jóvenes músicos y aspirantes a profesionales de la música que reunieron esfuerzos y no regatearon sinsabores para poner en pie una ardua empresa: dar una audición de la ópera de Purcell, «Dido and Eneas» en su versión original inglesa y en forma de concierto.

**N**os consta que en su audaz empresa toparon con incompreensiones de todo tipo, desde la negativa de determinada iglesia para que el templo se cantara semejante procazidad («*juna ópera! jamorios!*») hasta la falta de apoyo de las entidades corales locales que no quisieron sumarse a la empresa, creyéndola tal vez inviable.

Lo cierto es que el 11 de mayo, en la Iglesia de San José de Mataró, tuvo lugar el singular experimento. Fue una noche de infierno: un diluvio acompañado de abundante aparato eléctrico cayó sobre la ciudad, y sin embargo se reunieron en el templo más de seiscientas personas (!) para presenciar la audición. La orquesta, adaptada a las circunstancias por el director, Joan Vives sin apartarse de las tradiciones de la época barroca, arrancó con seguridad bajo la batuta del jovencísimo pero musical maestro y todo funcionó dentro de una corrección francamente loable. Indudablemente, la experiencia prosperó sobre todo por el alto nivel de los solistas vocales: una «Dido» elegante-

IIIª setmana de música antiga de Mataró

### L'òpera barroca



**Dido and Aeneas**  
de Henry Purcell

per a cor, solistes i orquestra  
(versió oratori)

Organitza:  
**Trio Iluro**

Collabora:  
**RADIO MATARÓ**

Patrocina:  

 Patrocina: **Municipal de Cultura**

11 de maig de 1984  
2/4 d'onze de la nit  
Església de Sant Josep

mente cantada por la soprano Pilar Adán, quien supo dar a las notas inferiores (el papel suele ser cantado por mezzo-sopranos) el cuerpo necesario y dio emotividad y pasión a la excelente aria final de la obra; un «Eneas» juvenil y bien timbrado a cargo de Enric Illana, una «Belinda» flexible y eficaz en la voz de Maria Remei Paretila, y una grata sorpresa en la excelente voz de mezzo-soprano de Maria Josep Vilarroya, quien dio vida y vigor al personaje de la «Bruja Mayor», con una voz de una densidad y belleza sorprendente en una muchacha de tan pocos años. Completaron el reparto con eficacia Encarnació Soler («Primera Bruja» y «Segunda Dama») Rosa Canals («Segunda Bruja») y Pere Mariano («Marino»).

Hay que señalar que la audición (que se repitió el 25 de mayo en Premia de Mar) figuraba dentro del conjunto de actos musicales de la III Semana de Música Antigua de Mataró, patrocinada por el Patronato Municipal de Cultura, con la colaboración de Radio Mataró y la intervención organizadora del Trío Iluro.—R.A.



Gioachino Rossini (1792-1868)

derecho de la Iglesia a propugnar cuál sea el tipo de música que cree más conveniente para el culto, pero lo cierto es que la actitud de 1904 dio como resultado muy pobres frutos y, además, la propia Iglesia ha acabado pasando de las severidades del **Motu Proprio** al más libérrimo tratamiento de la música pop en el templo. Para este viaje no hacían falta semejantes alforjas.

Por otra parte, en la crítica a la teatralidad de la música de Rossini (o de Mozart, o incluso de Haydn) subyace una falsedad evidente. Si Bach hubiese escrito óperas, ¿no habría sido con música que nos recordaría a cada paso su música sagrada? Si Wagner hubiese escrito música religiosa fuera del teatro, ¿no habría una indudable semejanza entre sus dramas musicales y sus hipotéticas misas? ¿Qué tiene entonces de extraño que la **Pequeña Misa Solemne** de Rossini nos lleve en algún momento a la memoria los más célebres pasajes de su producción operística?

La audición, que contó con el concurso de la Coral Cármina, bajo la dirección de Jordi Casas, quien antes de empezar la audición justificó con pala-

## CONCIERTOS FINALES DEL CICLO DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA

Por Rafael Banús

Dos orquestas muy diversas en cuanto a su calidad han puesto punto final a un ciclo de muy estimable altura como fue el organizado por la Universidad Complutense sobre la Orquesta de Cámara.

La primera agrupación, la Orquesta de Cámara Mozart de Hamburgo, produjo una sorprendente decepción por su mediocridad. El director, Robert Stehli, se encarga únicamente de marcar el compás, pero está poco atento a conseguir la cohesión entre los instrumentistas, a remarcar el papel del bajo continuo, a conseguir una línea ejecutoria unitaria, un empaste y un control, aspectos todos ellos que brillan por su ausencia. Los instrumentistas tampoco son de gran clase, y las ocasiones en que pudieron tocar como solistas lo hicieron de modo inadmisibles (casos de la violinista Renate Huckling, de técnica deficiente, que destrozó el **Concierto para violín y orquesta en La menor, BWV 1041**, de Bach, o del trompista Makiko Kinuta, ínfimo en su versión del **Concierto para trompa en Re mayor** de Haydn, en el que mostró unos sonidos cuya procedencia no se distinguía). Con estos elementos, no se puede plantear un estilo mínimamente interesante, y mucho menos calar en el sentido de las composiciones, que se hicieron eternas e interminables. El programa añadió **Una broma musical**, de Mozart, en la que las disonancias tan atractivas no tuvieron ningún sentido al ir precedidas constantemente de notas desafinadas, y la suite **Don Quijote**, de Telemann, la partitura MENOS MAL interpretada.

La Orquesta de Cámara de la Academia Franz Listz de Budapest reveló el otro lado de la moneda. Preparación técnica, musicalidad, conocimiento estilístico, calidad, precisión, sonido homogéneo y bellísimo y ejecuciones impecables son algunos de los rasgos que se observan en sus versiones. La única pega es la figura de su director, el concertino Janos Rolla, que es un violinista de gran clase, pero al que le falta personalidad a

la hora de abordar las composiciones; debería infundir más vigor en general y procurar una mayor diferenciación en las características de los diversos autores. El primer programa incluyó la **Casa-ción núm. 63, KV 99**, Mozart, tocada de modo limpio, con gran conocimiento del estilo clásico, como también se apreció en la versión de la **Sinfonía núm. 52, en Do menor**, de Haydn, con algo más de personalidad; el sustrato clásico también fue correctamente aplicado a la **Sinfonía núm. 9 en Do menor**, una de las doce escritas por Mendelssohn en su juventud para orquesta de cuerda, y aquí el director resaltó el carácter de Romanticismo que late junto al esquema clásico (se trata de una partitura de gran belleza). Después, tres **Danzas húngaras** de Brahms (núms. 1, 4 y 6) en un discutible arreglo para agrupación de cámara, con menos carácter que el original y que la versión para orquesta sinfónica, aunque hay que reconocer la pulcritud y belleza sonora con que fueron expuestas. Finalmente, un Bartók de enorme elegancia en las cuerdas, con ritmo vertiginoso —muy bien captado—. La Universidad Autónoma, en concreto su departamento de música que, dirige José Peris, han tenido un buen final para su ciclo. Esperemos que el próximo tenga los mismos alicientes que éste.

## EL COLORIDO Y SENTIDO DE LAS DANZAS ANCESTRALES DE JAVA.

Las actividades musicales comienzan a multiplicarse en la vida madrileña, con la incorporación de nuevas entidades patrocinadoras, que permiten una mayor variedad en cuanto al tipo de espectáculos y conciertos, y una movilidad respecto a los esquemas tradicionales. En esta ocasión ha sido la Caja de Pensiones catalana la que ha traído al grupo de Java Central «Sasono Mulio Dance Company». Su actuación, llena de colorido, de barroquismo oriental, supuso una apertura del horizonte tradicional del ballet y de la música instrumental y vocal. Su danza aprovecha unos movimientos de las plantas de los pies desconocidas para el ballet clásico, y una gran movilidad en todo el cuerpo, principalmente las manos, dotadas de ese peculiar magnetismo de las danzas orientales.

La formación instrumental que utilizan estos conjuntos es el «gamelan»,

integrado por elementos de percusión afinados, y cuya composición suele variar, aunque normalmente aparecen xilófonos, metalófonos, juegos de gongs, tambores, carillones de bambú, celestas, címbalos, flautas (suling), una variante del violín (rebab); estos dos últimos suelen doblar la voz del cantante. El material del que están hechos varía (puede ser de bronce o hierro). Las escalas utilizadas para la afinación de estos instrumentos son la «pelog» (siete distancias desiguales, una especie de modo menor)

FOTO: ARCHIVO DE LA CAIXA DE PENSIONES



The Sasono Mulyo Dance de Java.

y la «slendro» (cinco intervalos iguales, correspondencia con la escala mayor). La música presenta unos temas largos, con valores extensos, que sirven de base sobre la que algunos instrumentos improvisan figuras rápidas, creando una armonía rica en intervalos, en ritmo y en contrastes, si bien nunca se pierde ese sonido «ostinato». Tambores realzan el ritmo, y flauta y violín («suling» y «rebab») colaboran a la manifestación del tema principal.

Las danzas presentan elementos religiosos, centrados en las figuras míticas de guerreros, príncipes y profetas, y

poseen ese clima ritual de ceremonia tan frecuente en la danza oriental. El movimiento es muy elegante en algunas danzas, de refinamiento insuperable, y en otras aparecen motivos más populares, violentos, abigarrados y coloristas. La leyenda popular y la religión son algunos de los temas que también tratan las danzas. La compañía Sasono Mulio presenta estas danzas con una gran pureza respecto a las fuentes originales, con lo que la fuerza expresiva, coreográfica y teatral se presentan en toda su intensidad. La preparación de los componentes del grupo es magnífica, enormemente coherente y precisa, y a la vez espontánea, sin producir un efecto artificioso ni excesivamente intelectualizado. Una ráfaga de colorido y pasión.— **R.B.**

## MUSICA PARA TODOS

Por Gerardo Queipo de Llano

Miente quien afirma que la afición musical en nuestro país no ha crecido. Cada vez es mayor el número de aficionados, a quienes, sin duda, no se les ofrece, aún, todo el panorama que exige un nivel cultural europeo; pero qué diferencia se aprecia ya con épocas no demasiado lejanas.

En cualquier caso, el círculo en el que se inscribe la actividad de la música sigue siendo aún pequeño. Casi siempre *somos los mismos*, es un comentario típico en descansos de conciertos, óperas, representaciones musicales de cualquier tipo. Y sin desmentir lo anterior, esto último también es verdad.

Se aprecian síntomas evidentes de que la música puede dejar de ser en un futuro no muy lejano la cenicienta de las artes en nuestro país. Y digo esto porque, aunque no a nivel oficial, empieza a construirse la casa por los cimientos. La escuela y la comunidad vecinal son dos indicadores muy importantes. Cuando en estos dos núcleos se vislumbra una nueva vida en la actitud frente a la música, algo importante empieza a cambiar.

Estas breves reflexiones me han sido sugeridas por dos actos musicales recientes que he tenido el placer de presenciar, aunque de naturaleza muy modesta, pero ambos cargados de simbolismo, respecto a lo que se ha dicho.

El Instituto Nacional Fortuny de Madrid, bajo los desvelos de su profesora de música de E.G.B. María Teresa Grandía, organizó para los alumnos de los cursos superiores una excursión a Santo Domingo de Silos y Covarrubias

con el objetivo esencial de que chicos y chicas en edad escolar apreciaran la magnificencia del gregoriano y la exquisita sonoridad del órgano de la Colegiata de Covarrubias, en cuyo altar mayor, los propios alumnos dieron un pequeño concierto. Resultó emotivo ver el interés y el alto espíritu de este grupo de jóvenes, quienes no ocultaron su satisfacción por cómo habían pasado la jornada.

De otra parte, el Ayuntamiento de un diminuto pueblo de la provincia de Madrid, Arroyomolinos, ha incluido por vez primera en su jaranero programa de fiestas un concierto de música clásica celebrado en la Iglesia de la Villa, prácticamente ante todo el vecindario. Un dúo de flautas dulces, integrado por alumnos del Conservatorio de Madrid (Faustino J. Porras Robles y Javier Barceló Rodríguez) interpretó ante tan inusual audiencia obras de Daniel Purcell, J.B. Loeillet, Haendel, Telemann, Valentine y Morley. Sin desdeñar en absoluto la más que notable interpretación de los dos jóvenes instrumentistas, que se apoyaban en un programa barroco perfectamente pensado, lo más trascendente resultó, sin duda, poder captar la atención, la exquisita corrección de un público, que en su gran mayoría, oía por primera vez este tipo de música, y de ellos, muchos niños y jóvenes.

Son dos lecciones de sencillez y sobre todo de esperanza. Mientras existan iniciativas similares, la afición no sólo no morirá sino que su crecimiento está asegurado. Por eso creo que es importante hacerse eco de algo que, en principio, pueda parecer una minucia, pero para quien esto escribe se trata de dos hechos trascendentes que exigen publicidad y sobre todo una continuidad en el futuro.

## MUSICA DE CAMARA DE LA GENERACION DE LOS MAESTROS

Por Enrique Martínez Miura

El último ciclo organizado por la Fundación Juan March dentro del curso 83-84 ha ofrecido la oportunidad de tomar contacto con un importante sector, el camerístico, que figura entre los menos cultivados por las ejecuciones públicas de la música española contemporánea. La serie de conciertos, integrada por los cuatro primeros miércoles de mayo, centró su atención únicamente en torno a cuatro nombres de la llamada "generación de los maestros": Granados, Turina, del Campo y Gómez. Dos de los autores transcendentales de la etapa quedaron fuera; uno de ellos, Manuel de Falla,

porque nunca se acercó a este tipo de música; el otro al que nos referimos, Isaac Albéniz, por la imposibilidad para el programador de dar con el paradero de un **Trío con piano** cuya existencia es conocida. Los cuatro conciertos han venido a completar, aunque sea de una forma obligadamente breve y parcial, la imagen que poseíamos del nacionalismo musical hispano, generalmente entendido a través de las obras creadas para el piano. La revisión siempre tendría el interés de dar a conocer un pensamiento camerístico con calidad, que todavía vemos desconectado de la tradición de un XIX por estudiar, nacido en la primera mitad de nuestro siglo. Por lo escuchado puede confirmarse que es en este terreno donde un Turina da lo mejor de su producción, en tanto que las elaboraciones de un Julio Gómez nos parecen totalmente prescindibles.

Dos obras de Turina abrían la primera sesión: **Círculo Op. 91** y el **Trío núm. 1 Op. 35**. El españolismo hace su aparición de una forma mucho más marcada en esta segunda página, pese a lo riguroso de la construcción, que en aquella, influenciada en lo cíclico por presupuestos a lo Franck y por un tenue impresionismo en *Amanecer*. El Trío Mompou montó aceptables lecturas de las dos partituras. Se dieron ciertas oscuridades iniciales en **Círculo** y el sonido de los instrumentos de cuerda, violín y violonchelo, resultó algo áspero. Los unísonos entre ellos fueron problemáticos por la *colocación* forzada del violonchelo de Pilar Serrano. La calibración dinámica del tiempo final, *Crepúsculo*, compensó las deficiencias anteriores. El Trío se concibió desde lo romántico, pero tomando un cariz sensual casi debussyista en ocasiones, sobre todo en el movimiento lento. La inclinación por lo cantable en la *Sonata* que culmina la obra hizo que se echaran en falta otros aspectos, como los de equilibrio sonoro.

El **Trío Op. 50** de Enrique Granados es una creación de fácil escucha, basada en un directo melodismo y con escasas preocupaciones formales. Los miembros del Mompou se movieron con la soltura técnica que era esperable. Quizá se podía haber dotado de más calor a la expresión, sin embargo la versión fue más que suficiente, resaltando una brillante exhibición instrumental, aun con cierta acritud, en el *Scherzetto*.

El **Cuarteto Plateresco** de Julio Gómez, ya en el segundo concierto, es una composición de nacionalismo algo ramplón por su literalidad excesiva. El paso del tiempo ha sido inclemente con ella. Los temas salmantinos de los que se parte no son lo bastante ricos en posibilidades para una obra que supera la media hora de duración. Gómez agolpa temas y edifica desarrollos sin un verdadero entendimiento de la esencial forma del cuarteto. La interpretación del Cuarteto Hispánico Numen no contribuyó a salvar una obra difícilmente rescatable. Acerca de los problemas, que para quien esto escribe presenta esta formación de cámara ya han sido descritos en otras oportunidades en estas mismas páginas. No nos reiteraremos sobre ellos. Siguen en vigencia. En la versión del **Cuarteto** de Gómez, que venimos comentando, faltaron exactitud, variedad rítmica y hasta precisión en la afinación en deter-



minados instantes. Sobraron, por el contrario, pasión y acaloramiento.

De Conrado del Campo se habían seleccionado dos de sus **Caprichos Románticos**. Sin desdeñar esta partitura, pensamos que se desaprovechó la ocasión de tocar alguno de los cuartetos, concebidos formalmente como tales, de su amplia colección. La interpretación no acertó a expresar la intimidad del «Preludio» y la dispersión de elementos fue el signo de la ejecución del «Scherzo vivo y caprichoso».

Mucho más centrado estuvo el Numen en la **Serenata Op. 87** de Joaquín Turina, que recreó, a su mejor nivel en la tarde, con un colorido impresionista. El Cuarteto Hispánico Numen sintonizó apropiadamente con la languidez de este Turina que intenta y logra una singular propuesta estructural.

El tercer concierto de la serie agrupaba el **Quinteto en Sol menor** de Granados y el **Quinteto Op. 1** de Turina. Las interpretaciones debidas al Quinteto Español, con un grado cierto de solvencia, no pasaron de ser lecturas de compromiso. El **Quinteto** de Granados es obra ambiciosa, con pretensiones ORQUESTALES un tanto en la línea de Schumann. Una interpretación unitaria y atenta a los planos pudiera probablemente hacer olvidar las endebles de la página. No ocurrió así en la escuchada, que pecó además de sonido poco bello y de una propensión a decaer en la tensión. Las líneas quedaron notablemente mejor dibujadas en la versión que los mismos intérpretes dieron del **Quinteto Op. 1** de Turina.

En el concierto de clausura del ciclo se programaron de manera atrayente obras confiadas al violín, la viola y el violonchelo, todas con acompañamiento de piano y, en la segunda parte, un cuarteto con piano. Así, pudo constatarse el elevado nivel técnico e interpretativo de los miembros del Cuarteto Emera.

La **Sonata para violín y piano** de Julio Gómez es, de nuevo, una partitura a olvidar. Su desarrollo en cuatro tiempos es un constante declinar del interés. Manuel Villuendas y Josep Colom realizaron una plasmación clara y mesurada, manteniendo un estimulante diálogo instrumental. El violinista sorteó con fortuna el PAGANINIANO «Allegretto vivace».

Por la **Romanza Op. 5** de Conrado del Campo pudimos juzgar el terso sonido del viola Humberto Orán. Su lectura fue globalmente de gran atractivo por la tímbrica, pese a algún oscurecimiento, si bien pasajero, con respecto al piano. La **Improvisación Op. 7**, para violonchelo y piano, del mismo autor, tuvo en Rafael Ramos un intérprete de excepción. El músico canario confirmó su estupendo momento y la altura que alcanza en la práctica de la música de cámara. Destaquemos su maestría instrumental, lo ajustado de su afinación y la intensidad expresiva.

Finalmente, se ejecutó el **Cuarteto con piano Op. 67** de Turina. Uno de los logros ejemplares dentro de la música de cámara de su autor. El Emera sonó magníficamente conjuntado, por el empuje de las cuerdas y la imbricación del piano, así como por la exactitud en los ataques. Se dió una muy alta comunicación de la obra; subrayemos, otra vez, la

actuación de Ramos que dijo de forma soberbia su melodía, que otorga al cuarteto un sentido cíclico. Fue patente que nos encontrábamos ante la interpretación más preparada y conseguida de todo el ciclo.

## TERCERA TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES

La tercera convocatoria de la Tribuna de Jóvenes Compositores, actividad de impulso a la creación y difusora de la misma, organizada por la Fundación Juan March, cuya importancia ha sido comentada por extenso en otra ocasión en estas mismas páginas (RITMO núm. 534, junio 1983, pp. 43-45), celebró la interpretación pública de las obras seleccionadas el pasado 30 de mayo en

Tribuna de 1983 que la composición española actual esta limando su virulencia experimentadora, incluso entre los más jóvenes como es este caso. Se ha accedido a una etapa de asentamiento. Hay una VUELTA a los orígenes de la avanzada en nuestro siglo. En las obras que han llegado a esta Tribuna se dió un porcentaje apreciable en el que la huella de la escuela de Viena era incontestable. También se comprueba una baja en cuestionar la grafía tradicional, se regresa a la precisión en la notación. Únicamente la obra de Ramón Roldán se apartaba de esta constante por su personal escritura.

Formaban el programa del concierto: **Dos piezas para diez instrumentistas** de Jacobo Durán-Lóriga. Sus dos partes, **Divertimento** y **Nocturno**, provienen de un mismo material, pero el tratamiento y los «tempi» son diversos. Se integran en un todo, cuyo orden de presentación queda a la decisión del intérprete. Los **Diálogos** de Ramón Roldán, para contrabajo y piano, alternan la fijación tradicional de células que reaparecen a lo largo de la obra y la aleatoriedad que explota las posibilidades del instrumento tratado como solista. **D'Humanal Fragment** de Benet Casablanca desarrolla un lenguaje decididamente serial sobre tres poemas de Josep-Ramón Bach. La idea de unir textos poéticos al cuarteto de cuerda aparece ya en el **Segundo**



El Grupo Koan, dirigido por Encinar, en la Fundación March.

la sede central de la Fundación.

La edición que comentamos ha tenido ciertos rasgos distintivos, que por razones de espacio señalaremos brevemente. Un comité de lectura, formado por Carmelo Bernaola, Tomás Marco y Josep Soler, ha hecho llegar seis obras a esta fase final. De su análisis, y con las debidas precauciones, podemos deducir las preocupaciones recientes de los creadores más jóvenes. Asistimos a un auge de la composición en Cataluña, si juzgamos por la importante representación de autores de esta región —cuatro de las piezas tocadas eran obras de catalanes— en esta Tribuna. Es evidente, desde luego, que la creación se ve potenciada en esta zona del país con una superior eficacia organizativa y de todo tipo, que en el resto de España. Ya apuntábamos al reseñar la

cuarteto de Schoenberg. El **Quartet de corda** de Ernest Martínez Izquierdo, puramente instrumental, es un notable ejercicio para un autor todavía en formación. **Dämmerungen ohne Dich** de Alberto García Demestres, igualmente para cuarteto, presenta en la partitura un poema paralelo, que parece ser su idea generatriz, pero la obra puede entenderse aislada de su conexión literaria. El equilibrio e independencia de las voces hacen de su redacción un logro. Los **Dos poemas d'Emily Dickinson** de Josep Lluís Guzmán, para mezzosoprano y conjunto de cámara, se construyen desde una serie y no se desconectan de la influencia de los tres vieneses.

Las interpretaciones gozaron de la solvencia del grupo Koan y su director

José Ramón Encinar. Se alcanzó un nivel estimable, al tratarse de obras nuevas, pero se echó en falta una mayor diversificación para cada autor. El tratamiento tímbrico y el virtuosismo instrumental no fueron todo lo marcados que sería deseable para dotar a las versiones de vida propia. Los planos dinámicos quedaron algo descuidados. En muchas de las obras tocadas se solicitaba una matización exquisita, casi siempre en sonoridades muy tenues, que no obtuvieron la respuesta más atenta del grupo Koan. Montserrat Comadira, que cantó las obras de Casablancas y Guzmán no logró comunicar todas las connotaciones poéticas de los textos. Joaquín Alda, acompañado al piano por María Elena Barrientos, se mostró imaginativo, con algún problema, en *Diálogos* de Rol-dán.

## CASTILLA POR TRES HORAS

Por Javier Monjas

**Más que nacer, en Madrid deberían acabar las carreteras de España. Madrid es algo así como un agujero negro espacial que todo lo absorbe con avaricia centrípeta y que lo expulsa luego en otras formas reelaboradas que hoy día reciben el nombre de MOVIDA. Durante las pasadas fiestas de San Isidro —compendio sistematizado e ideológico de tal MOVIDA— hemos vuelto a ver sus más distintas manifestaciones, en las que, por caber, ha cabido hasta folklore castellano.**

**Y** es que, como también es muy sabido, cuando en 1561 las Españas adquieren capital metropolitana, Castilla pierde villorrio manchego. Quizás porque San Isidro vivió una época en que Madrid era todavía Castilla —aunque Castilla no fuera aún Castilla del todo— corren vientos de castellaneidad exaltada durante unas dos o tres horas al año, probablemente con el arcaico interés de consumir su regionalidad frustrada a base de celebración periódica.

He aquí, pues, que desde que el profesor Tierno rige —y corrige— los madriles con vara ilustrada se ha consolidado un festival folklórico castellano en el que la representación madrileña es, como mucho, la de los técnicos del montaje. Un miembro de la Concejalía de Cultura me decía que participarán grupos madrileños «cuando aparezcan y sepamos que

existen». La Villa y Corte de Madrid asiste a un acto de este tipo con mentalidad de acto cultural.

Este año, el Concejo Comunero organizó un homenaje —con entrega de placas honoríficas— a los dulzaineros mayores de sesenta y cinco años de varias provincias castellanas, incluida Madrid, que venía representado por un grupo de Segovia. Tuvieron que ser los comuneros de Colmenar Viejo quienes organizaran el acto porque en Madrid no hay más de cuatro miembros.

Alguien comenzó a perorar desde el escenario sobre la castellaneidad y la dulzaina, «una forma cultural que habla sólo de la unidad del pueblo castellano», y que aquello constituía «una lección de convivencia. Cuando otro alguien quiso pronunciar «unas breves palabras» recibió la fuerte pitada de los que van a divertirse con la curiosidad de los abuelitos enjutos y una jota mal bailada. Aquello era una más de las atracciones de las fiestas y para mítines sobre la castellaneidad había que buscar otros ámbitos. Por toda enseña matritense, tres o cuatro banderas castellanas y alguna castellano-leonesa (un miembro del Concejo Comunero me comentaba que no existe Castilla-León, ni Castilla-La Mancha, ni Cantabria, ni Madrid, y que el sistema de autonomías impuesto era ficticio, y que «allí donde hay castellanos se encuentra Castilla»).

Un público de calidad varia y no muy definida aplaudía los manidos arreglos del Nuevo Mester de Juglaría con fervor poco purista y sí muy risueño, mientras uno de los tamborileros me manifestaba su desdén ante una música tan insignifi-



cante, deslumbrado porque la dulzaina, como el folklore, no se aprende sino que se vive.

Y en la Villa y Corte de Madrid es difícil vivir en clave de dulzaina. Los abuelitos homenajeados se marcharon despacio mientras con la noche Madrid se volcaba en su auténtico folklore, el de la MOVIDA, en el que entre verbenas y sintetizadores olvidaba que había vuelto a ser Castilla durante tres horas.

## De Madrid al cielo



«De Madrid al cielo» desaparece de RITMO como tal sección escrita por Arturo Reverter, quien, a causa de su nombramiento como director de Radio 2, ha declinado la titularidad de esta sección aunque permanecerá como colaborador asiduo de nuestra revista. La crítica concertística de Madrid será cubierta a partir de ahora en equipo, por varios colaboradores habituales de RITMO y estructurado en diversos temas, tal como se hace con Barcelona en la sección «Don Taddeo in Barcellona».

# País musical



## REPASO DE LA TEMPORADA 83-84

Dentro del panorama musical de Alicante capital durante la temporada 1983-84 hemos de destacar, sobre todo, los actos organizados por el Excmo. Ayuntamiento, por la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, por el Conservatorio, por la Schola Cantorum Lucentina y por la Sociedad de Conciertos, sin olvidar los conciertos programados por la Caja de Ahorros Provincial y el Concurso de Bandas de Música organizado por la Excmo. Diputación de Alicante.

La nueva corporación está evidentemente preocupada por el mundo de la música, y, ha realizado esfuerzos muy loables en los últimos años por la difusión de ésta. Durante este curso ha programado dos ciclos: en el mes de octubre tuvo lugar el II Festival Internacional de Música en el que resaltaríamos la actuación de I Solisti Italiani, el recital de guitarra de Narciso Yepes en la Catedral de S. Nicolás y la conferencia de José Peris Lacasa sobre la **Obra y personalidad de Oscar Esplá** en cuyo acto celebrado en el Salón Azul del Ayuntamiento recitó sus **Canciones playeras** Rafael Alberti. Solo hemos de lamentar de este ciclo el reducido aforo del Salón Azul y los problemas de acústica que tiene la Concatedral de S. Nicolás. Todos los alicantinos esperamos que estos pequeños inconvenientes sean subsanados próximamente y que los actos que organice el Ayuntamiento o cualquier otra entidad pública o privada puedan tener un marco más adecuado.

Durante el mes de abril el Ayuntamiento programó el IV Ciclo de Música de Cámara. A nuestro parecer, fue muy

importante el recital de violín y piano de Victor Martín y de José Antonio Alvarez Parejo en el Salón Azul del Ayuntamiento y el concierto de la Orquesta de Cámara del Conservatorio Oscar Esplá dirigida por Adolfo Gutierrez Viejo en el mismo marco.

### Jornadas de Música Contemporánea

Organizadas por el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, por el Excmo. Ayuntamiento de Alicante y por la Sociedad de Conciertos tuvieron lugar estas jornadas del 23 al 31 de enero. Comenzaron con una conferencia de Tomás Marco sobre el **Panorama de la Música del siglo XX** y las clausuró otra de Luis de Pablo con ilustraciones musicales de su obra. Pudimos escuchar asimismo al Coro Nacional de España y al extraordinario Grupo Koan y también en el marco del Museo de la Asegurada que alberga la colección Sempere, una conferencia de Cristóbal Halffter sobre **La música y la pintura en el espacio y en el tiempo**.

Esperamos que los organizadores de estas jornadas consigan que esta experiencia se repita en años sucesivos en Alicante y sobre todo que sean auténticamente de música contemporánea sin ninguna concesión hacia otra clase de compositores y obras que ya tienen cabida en otros actos que se programan en Alicante.

### El Conservatorio, en periodo de adaptación

El Conservatorio, en el periodo comprendido desde la integración a la Administración del Estado hasta la fecha, ha vivido una etapa de adaptación al funcionamiento de los conservatorios estatales. Su principal problema ha radicado en conseguir dotación de las plazas de profesores correspondientes a las asignaturas obligatorias que se cursan en el Centro y que anteriormente las impartían profesores del Conservatorio en función de acumuladas.

Entre los conciertos que se han celebrado sobresale la actuación de la Orquesta Nuevos Solistas de Viena, la

de la Orquesta del Conservatorio de Szeged de Hungría y la del Cuarteto Endres de Munich.

### La Schola Cantorum Lucentina

Integrada por Alumnos del I.B. Jorge Juan bajo la dirección de José María Vives, nació en 1977 como sencilla agrupación coral que poco a poco se ha ido enfrentando con obras de gran magnitud y dificultad. Durante este curso recordamos la interpretación de la **Misa Solemne III** de Charles Gounod, el **Requiem** de Mozart y el auténtico consueta de la **Festa o Misterio** de Elche.

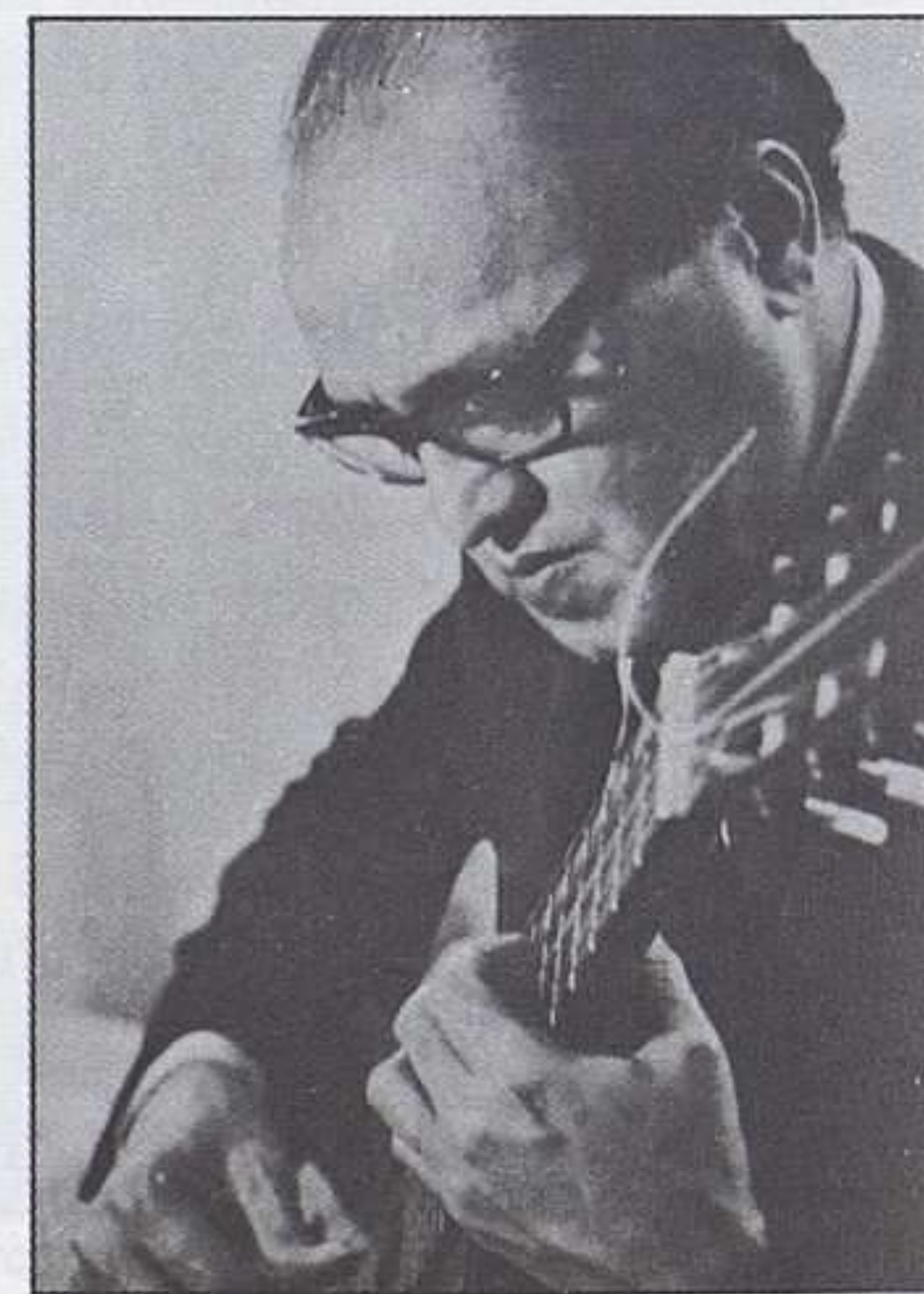
### Sociedad de Conciertos

Creada en 1972 como fruto de la inquietud de un grupo de amigos que querían que Alicante tuviera representatividad en el mundo de la música, y que los alicantinos pudiesen escuchar conciertos y recitales en su ciudad con una cierta regularidad. Este grupo, pobre en recursos pero millonario en ilusiones, ha conseguido que a lo largo de estos doce años por nuestra ciudad hayan desfilado los artistas de máximo prestigio en el mundo.

Durante el curso que acaba de finalizar ha programado veinticinco actos de indudable calidad. Casi todos se han celebrado en el Teatro Principal, joya arquitectónica de nuestra ciudad cuya acústica envidiarían muchas salas de concierto, y esto no es una apreciación personal, sino el juicio de tantos y tantos artis-



tas que han visitado nuestra ciudad. Cabe destacar el concierto por el Trío Beaux Arts, el recital de guitarra de Alirio Díaz, el de flauta de Jean Pierre Rampal, el de clave de Rafael Puyana, los de piano de Eliseo Virsaladse y de Christian Zacharias, el de violoncello de Lluís Claret, la visita de las orquestas de Franz Listz de Budapest, del Coro y Orquesta de Marburg, de la Sinfónica de la Radio Bulgara y la Orquesta del Siglo XVI.—**VICTORIA CA-SARES.**



Alirio Díaz.



El Trío Beaux Arts.



## PROLIFICA CAJA DE AHORROS

La Caja de Ahorros de Badajoz está batiendo el record en organizar conciertos en el presente curso 83-84. Continúa la serie de recitales en capital y provincia con la participación de Joaquín Parra (piano), Joaquín Fernández Picón (órgano), Enrique Molina (guitarra), Grupo de Flautas del Colegio de Prácticas Aneja al Magisterio, Coral Villanovense, Coro del Conservatorio Superior de Música de Badajoz, etc.

### Emotivos conciertos sacros

Con la Iglesia de la Concepción de Badajoz totalmente abarrotada de público, el Coro del Conservatorio local ofreció un emotivo concierto sacro en vísperas de la Semana Santa.

Fueron interpretadas obras del repertorio gregoriano, cancionero de Medinaceli, Victoria, Palestrina, un estreno de Manuel Almansa, profesor del Conservatorio pacense (muy acertada en su construcción y contenido), del extremeño J. Alfonso García, una serie de corales de J.S. Bach, el **Stabat Mater** de Kodály y el **Alleluia** de Purcell.

El Orfeón Cacereño, la Orquesta de Cámara de Badajoz y la solista María Dolores

Travesedo, ofrecieron el domingo de Ramos en la Catedral pacense otro concierto sacro de ambiciosos vuelos bajo la dirección de Manuel Almansa. Colaboraron conjuntamente en la consecución de este concierto el Ayuntamiento, Diputación Provincial y Caja de Ahorros de Badajoz.

Con una primera parte «a capella», el Orfeón interpretó obras de Victoria, Palestrina, Guerrero, etc., bajo la dirección de Trinidad León. En la Segunda, la soprano madrileña María Dolores Travesedo junto con orquesta y coro interpretó el **Magnificat**, de Vivaldi.

### Cuarteto de la RTV de Bulgaria

La Junta de Extremadura, Diputación Provincial, Ayuntamiento, Caja de Ahorros de Plasencia y Juventudes Musicales de Badajoz, auspiciaron una serie de conciertos por la provincia a cargo del Cuarteto de la RTV de Bulgaria, espléndido grupo integrado por V. Valtchev (violín), P. Manuilov (violín), D. Zahariev (viola) y Y. Bayrov (violoncello). En Badajoz capital tuvieron una feliz actuación en la Casa de Cultura a finales de abril. El grupo constituye un auténtico homenaje a esta especialidad camerística.

En el **Cuarteto en Remenor** de Schubert se pudieron ir calibrando las excepcionales cualidades de este grupo búlgaro. Afinación, estupendo ajuste, sonido limpio y lleno de flexible musicalidad, especie de distintivo o denominador común.

Tras el **Adagio y Minueto** perteneciente al **Cuarteto Op. 54, núm. 2**, de Haydn entramos en la curva ascendente de la velada con el **Cuarteto Op. 10** de Debussy. Fue aquí donde el grupo alcanzó su cénit. La conjun-

ción de estos cuatro maestros resalta como primerísima cualidad. Justeza que se aprecia notablemente en los ataques, sencillamente perfectos, y la unidad conseguida, hasta un punto que nos hacía la impresión de estar escuchando un solo y bien tañido instrumento.—**ENRIQUE MOLINA SERRA.**



## EL AULA DEL BANCO DE BILBAO

Una gran actuación que el Banco de Bilbao, en colaboración con el British Council, ha desarrollado en el Aula de dicho Banco, ha sido la de The Scholars. Una excelente composición de soprano, contra-tenor, tenor y bajo que ofrecieron un recital basado en madrigales renacentistas, obras de compositores ingleses del siglo XVIII, expuestas con frescura y elegancia.

El II Festival de Jazz de Bilbao, organizado por la Sociedad Coral de Bilbao ha tenido jornadas de éxito, con Monty Alexander, Trasatlántic y La Locomotora Negra.

La Caja de Ahorros Vizcaína y la Federación de Coros de Vizcaya (BAE) organizan un nuevo ciclo de conciertos corales, consecuentes con su propósito de difusión cultural en este campo tan apreciado por los vizcaínos.

Esta primavera el ciclo se desarrolla en cincuenta y seis poblaciones vizcaínas y en él participan cuarenta y cuatro de los coros federados, que han sido distribuidos en catorce grupos de tres coros que cantarán en sus lugares de origen y además, en otras poblaciones que de momento no cuentan con coro propio.

### Podium de Juventudes Musicales

Juventudes Musicales de Bilbao, ha presentado en el II Podium de Jóvenes intérpretes, al guitarrista Eugenio Tobalina, con obras de Sor y Turina; a Inés Gómez (piano) con obras de Brahms, Pou-

lenc, Ravel y Debussy; a Belén Duque, (piano) con Rachmaninoff y Listz y a Nekane Iturrioz al acordeón, interpretando obras de C. Dimarco y S. Scappini.

La Asociación Vizcaína del Acordeón, ha celebrado su III Certámen de Acordeón «Bizkaia», bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros Vizcaína, habiendo obtenido el resultado siguiente:

En la categoría «Infantil», primer premio, Flor Mari Fernández Elgorriaga de Irún (Guipúzcoa); segundo premio Miren Gotzone Aldazábal Bilbao, de Berriatua (Bizkaia) y tercer premio, para Lorena Larribas Curiel, de Balmaseda (Bizkaia).

En la categoría «Juvenil», primer premio para Angel Luis Castaño, de Irún (Guipúzcoa), segundo premio a Maria Belén Ajuria Zubero, de Usánsolo (Bizkaia) y tercer premio para Javier Rico Ruiz, de Eibar (Guipúzcoa).

Antes de la actuación de estos ganadores, intervino el concertista francés Serge Clemens, y la Orquesta de Acordeones de Bilbao, que dirige el maestro Loroño, con un repertorio de obras clásicas y de autores vascos, como Barraincúa y Guridi. Con éste acto, dicha Asociación ha clausurado su temporada del curso 83-84.

### Conmemoración del primer centenario del órgano «Cavaillé-Coll»

En la Basílica Nuestra Señora de Begoña se han celebrado tres grandes conciertos: el primero a cargo del organista, José Manuel Azkue, interpretando obras de Bach, Cesar Franck, Gorriti, Guilmant, Iturriaga y Widor. El segundo concierto de órgano estuvo a cargo de José Enrique Ayarra, Canónigo-Organista, titular primero de la S.P. y M.I. Catedral de Sevilla.

Su concierto tuvo gran calidad artística y musical, la primera parte con obras de Mendelssohn, Franck, Guilmant, y Max Reger, y luego con un programa de J. Guridi, E. Gorosarri, E. Torres, y L. Vierne que no tuvo ninguna tacha, destacando el final, de la **Primera Sinfonía**, de Vierne (1870-1937), que fue de una ejecución verdaderamente primorosa.

El tercero y último concierto, ha sido a cargo de la eminente organista catalana, Montserrat Torrent, que nos ha deleitado con un extraordinario recital en el que



FOTO: LOPEZ PESINI

El Coro del Conservatorio de Badajoz.

incluyó el **Preludio y Fuga en La menor** de Brahms, **Pastoral** de Mompou, **Pastoral** de Soler, **Variaciones sobre un canto vasco** de V. Zubizarreta, y **Grande Piece Symphonique**, de C. Franck. Montserrat Torrent, tiene una gran sensibilidad que penetra en el alma del que escucha su música, y nos lleva al entusiasmo que ella pone para deleitarnos y hacernos sentir este bello instrumento que es el órgano.



Alfredo Kraus.

## Recital de Kraus

El tenor Alfredo Kraus, acompañado al piano por José Tordesillas, ha actuado en el Teatro Coliseo Albia, en concierto en favor de los damnificados por las lluvias torrenciales.

En honor a la verdad, Kraus, en su bello gesto de cantar para una causa tan humanitaria, había calado muy hondo y nos demostró hallarse aun en unas condiciones óptimas, hasta el punto de llevarse de calle como se suele decir, al público bilbaíno.

El programa que trajo no fue sólo de trámite: entre la primera y segunda parte, Kraus cantó de **Manón**, el recitativo «Je suis seul» y el aria «Ah' fuyez douce image», de **Werther**; el aria «Pourquoi me reveiller», recitativo y cavatina de **Romeo y Julieta** y ya en la segunda parte, «Romanza» de **La Favorita**, recitativo de **Lucia de Lamermoor** y aria de **La Traviata**, correspondiendo el resto de obras a la parte de piano sólo que interpretó magistralmente José Tordesillas.

El tenor Alfredo Kraus, estuvo marcado por el signo de una técnica y línea de canto magistrales; su poder de comunicación es tal que el público estaba totalmente entregado por su honradez profesional, e incluso se permitió darnos hasta cinco propinas, incluyendo **Oñazez** que cantó en euskera con una gran delicadeza, terminando su recital

con la interpretación de la famosa aria «La donna è mobile» de **Rigoletto**. En definitiva, un gran triunfo de Alfredo Kraus.—**JOSE DE URQUIJO.**



## CICLOS DE MUSICA RELIGIOSA

Como ya es tradición, el Santuario de la Bien Aparecida fue hermoso ámbito del Ciclo de Música Religiosa, mantenido durante trece años por encima de vicisitudes en su financiación. Menos mal, y esto hay que significarlo, que la Consejería de Cultura y su nuevo titular, Mariano Mañero, consciente de su importancia, ha decidido su patrocinio. Creo que es justo, por cuanto conserve algo con incentivo, antes que lanzarse nuevas creaciones, que de no estar bien pensadas, no merecen la pena. Tres conciertos han informado esta manifestación. El primero estuvo a cargo de Montserrat Torrent y el trompetista Vicente López. Decir que la Torrent es magnífica organista no es decir prácticamente nada. Más bien, y me quedo corto, habría que indicar el asombro que me produjo oír en la **Corrente italiana** de Cabanillas, y sobre todo en la monumental **Gran Pieza Sinfónica** de Cesar Franck. Fue, por otra parte, compañera precisa, con nitidez tímbrica, de Vicente López, instrumentista seguro y con dúctil sonido. Ductileza, alta técnica vocal y unción fueron las características del espléndido Coro Madrigal de Sofia que brindó una primera parte a los cantos litúrgicos ortodoxos, mucho mejor resultó que la serie de madrigales que daban cuerpo al segundo bloque de su espléndido trabajo. Y como tal hay que calificar el hecho por la Coral Salvé de la **Misa Criolla**, página de Ariel Ramírez, con la presencia del autor al piano, Jaime Torres, virtuoso en el charango, y un conjunto fenomenal de músicos argen-

tinios. Los resultados, magníficos.

Por su parte, el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santander celebró su Ciclo de Música Religiosa que ofreció un brillante recital de órgano, dos trompetas, a cargo de Christopher Bowers, Michael Laird y David Staff. El barroco estuvo servido con rigor estilístico por los solistas de la Camerata de Madrid, con Alvaro Marías, mientras que el Coro Donosti Ereski hizo un muy buen programa dedicado al gregoriano. Y como cierre, el ya citado Coro Madrigal de Sofia. La Fundación Marcelino Botín ofreció un Concierto a cargo del Cuarteto Haydn, auspicio la reaparición del Orfeón Cantabro, con su nueva directora María Luz Pardo. Y también, en la Semana Santa la Coral de Santander ofreció una serie de conciertos en Inglaterra, donde según su direc-

tora, Lynde Kurceknabe, han obtenido éxitos muy notables.

## Música de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo»

Dentro de la programación de la Universidad «Menéndez Pelayo» de Santander, la música tendrá presencia en el verano del 84. Por una parte, el gran tenor Alfredo Kraus impartirá unas clases magistrales en torno a la técnica del canto, cuya anterior experiencia en Madrid obtuvo magníficos resultados. Por su parte, Federico Sopeña dirigirá un seminario presentado bajo el epígrafe **Introducción a la música**, y se anuncia otro, dirigido por Miguel Ángel Samperio en torno al compositor y su obra.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA**



## XIII SEMANA DE PRIMAVERA

Se inició la XIII Semana Musical de Primavera que promueve el Conservatorio Superior de Música, con la Orquesta Sinfónica de Sandviken, que se nos ofrecía como plato fuerte. En el programa, la **Danza eslava núm. 8**, de Dvorak; la **Suite Karelia**, de Sibelius; la **Música para Orquesta**, de H. Eklund; Romanza de la **Suite pastoral**, de E. Larsson, y la **Sinfonía española** de Laló, actuando en esta última como violín solista el polaco Adrian Brodecki. El comentario no puede ser muy afortunado, comenzando por la composición de la orquesta: seis contrabajos, seis chellos, siete violas y violines. Esto motivaba que en algunos pasajes de las obras, por ejemplo en la balada de la **Suite Karelia** resultara opaco el sonido de los chelos. Pero lo peor de todo fue el metal, y

la madera, aunque en menor medida. En la **Danza** de Dvorak, el metal resultaba bronco, singularmente los cuatro trombones; los oboes y clarinetes no consiguieron en todo el concierto la afinación requerida. Únicamente se salvaban las flautas. Quizá en el tercer movimiento de la **Suite Karelia** fue donde consiguió la orquesta los mejores planos. La **Sinfonía española** fue naturalmente, la pieza de mayor agrado del público. Las ligeras imperfecciones del solista Brodecki — portamenti en la entrada y varios pasajes, poco sonido, ligeros roces— quedaban suficientemente compensados con la asimilación de la obra y, sobre todo, con una expresividad exquisita, lo que motivó los reiterados aplausos del respetable. La dirección de Ulf Sandborg, correcta; quizá hubiese exigido más énfasis en algún momento.

No obstante nuestro veredicto final debe ser positivo: Sandviken es una pequeña ciudad sueca de menos de veinticinco mil habitantes, que es capaz de sostener una orquesta de más de sesenta miembros. A nosotros nos parece inaudito, pero es así. No se puede, pues, pedir otra cosa.

El viernes siguiente, el japonés Toru Kannari, guitarra clásica, nos ofreció un programa con **Tres danzas** de Pretorius, **Chacona**, de Bach; **Tema y variaciones**, de Giuliani; **Variaciones a través de los siglos**, de Castelnuovo-Tedesco; **Valses poéticos**, de

Granados; **Habanera**, de E. Halffter, y las **Danzas del Corregidor**, de Falla. El concertista posee esas cualidades a que nos tienen acostumbrados los orientales: dotados de una voluntad de hierro, llega a dominar el instrumento; una digitación perfecta; pero quedaba atrás el alma de la música, extendiendo el tiempo natural de las piezas en un éxtasis inexplicable.

El sábado cambió totalmente el signo de la Semana con el recital de violonchelo y piano, a cargo de Alvaro Campos y Juan Miguel Moreno. La razón de parentesco del segundo e íntima amistad del primero con el cronista hacen imposible un análisis objetivo del concierto. Sí dejaremos constancia, como **SIGNOS EXTERNOS**, de lo siguiente: Córdoba, que es una ciudad pobre en actos culturales y, más específicamente, musicales, tenía previsto para este día un concierto de la soprano María Elisa Garmendía y el pianista Ignacio Agustí, en el Palacio de los Reyes Cristianos; una actuación de la Coral Diego Manrique, en el Círculo de la Amistad, con motivo del pregón de la Romería Virgen de Linares; una sesión de Sevillanas, a cargo de un conocido Grupo de Danza, con motivo de la apertura de la Fiesta del Libro, en el Gran Capitán; el VIII Certamen Internacional de Tunas; la VI Calahorra Flamenca, en la Diputación Provincial; un desfile de carrozas, con intervención de la Banda Municipal, con motivo de la Expo-Motor...

Ello no impidió, contra nuestros temores, que se agotara totalmente el aforo del Auditorium del Conservatorio en la audición del dúo Campos-Moreno Calderón, durante todo el concierto. El programa, **Siete variaciones sobre un tema de la "Flauta Mágica"** de Mozart, de Beethoven; **Sonata** de Debussy, **Variaciones sobre una sola cuerda, de un tema de Rossini**, de Paganini, y la **Sonata en Mi menor núm. 1, Op. 38**, de Brahms. Y ante las insistentes aclamaciones del público, una canción de Víctor Jara. Este programa, promocionado por el Ministerio de Cultura, será interpretado por ambos concertistas en Cuenca, Avila, Salamanca, Valladolid, Palencia, Zamora, Jaén, Campo de Criptana y dos localidades más, que ofrecerán la oportuna referencia.

Cuarto recital, un concierto a cuatro manos de Carmen Deleito y Josep Colom. La

maestría de Colom a la que no le va a la zaga su compañera Carmen Deleito, nos dispensa de todo comentario.

En la quinta jornada de la Semana, recital de flauta y piano a cargo de Raul Pérez y Antonio López Serrano. Raul Pérez posee una exquisita sensibilidad en el empleo del instrumento. Habiendo obtenido la plaza de profesor de flauta en recientes oposiciones, era este su primer concierto en el Centro. Fue muy aplaudido.

El martes día uno, nuevo renacimiento de esta Semana de Primavera, en el sentir unánime del público. El tenor Juan Luque, acompañado al piano por Juan Miguel Moreno, en un programa densísimo, compuesto de veinticuatro piezas. Tenor lírico, de gran fiato, con una facilidad pasmosa para los agudos y una uniformidad tímbrica poco común, a Juan Luque sólo se le puede pronosticar un éxito absoluto allí donde se proponga cantar. Pero quizá la cualidad más destacada, la que no es común en la mayor parte de los cantantes, es su musicalidad, su conocimiento profundo de la medida y el tiempo. De ello nos hizo un auténtico alarde, desarrollando todas las obras perfectamente ajustado a las partituras, en una sincronización total con el piano. Para resumir diremos que todo lo hizo bien. Pero quizá lo mejor de todo fue el lied. Estamos ante un gran tenor de concierto. El numeroso público que llenaba la sala así supo apreciarlo con una larga y extendida ovación a los ejecutantes, que ofrecieron fuera de programa la conocida napolitana **Core ingrato**.

Terminó la Semana con una actuación, breve, el miércoles siguiente, de la Orquesta de Alumnos del Conservatorio. **The Golden Sonata**, de Purcell; **Cuatro Danzas húngaras**, de Bencraf-Kaufner; **Andante**, de Diabelli; y **Siciliana y Concierto en La menor para violín y orquesta**, de Vivaldi. Todo bajo la dirección del profesor Eduardo Lara. Muy aplaudidos, aunque esta vez creo que estuvieron por debajo de sus posibilidades. Hasta aquí la actividad del Conservatorio.

Con anterioridad, el catorce de abril y en el V Ciclo de Música de la Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, en el habitual marco de la Iglesia de San Miguel, el Cuarteto de Cuerda Haydn nos deleitó con un concierto de singular relieve, por su contenido y destreza en la ejecución. En la

primera parte, la versión para cuarteto del oratorio de Haydn **Las siete palabras de Jesucristo en la Cruz**. Toda la belleza del dolor y la angustia del amor que encierra la Pasión en su última hora quedan matizados en la partitura, cuya ejecución fue un dechado de perfección y ajuste, el equilibrio sonoro en los «tutti» y los distintos planos en el diálogo de los instrumentos, el dibujo nítido de la línea melódica en todo instante.

Ocupaba la segunda parte del concierto el **Cuarteto en Si bemol mayor Op. 130**, de Beethoven. Una vez más, el Cuarteto Haydn nos confirmó su merecido prestigio. Lo rubricó el amplio poder de convocatoria —el templo estaba lleno— y los reiterados aplausos del auditorio, puesto de pie al término de la sesión.

## Conciertos de la Diputación

El 12 de abril, en el Salón de actos de la Casa Palacio, un concierto del Conjunto Barroco **Diatessaron**, con obras de los siglos XVII y XVIII, de Telemann, Corelli, J. Kuhnau, J.Ch. Bach, J. van Eyck, L. de Caix y Vivaldi, para flauta, clavicémbalo y bajo continuo, ejecutados con singular elegancia y mesura por Lluís Caso, con flautas de pico y travesera; Mireia Hernández, en el clavicémbalo, y Clara Hernández, con la viola de gamba.

Al día siguiente, una magistral representación de **Los Milagros de Nuestra Señora**, de Berceo, con unas también magníficas ilustraciones musicales de gregoriano, Cántigas de Alfonso X y hasta una canción árabe-andaluza, acompañadas con instrumental del época, dignas de los mejores elogios. La adaptación y dirección musical, de Miguel Groba.

Por último el jueves día 10, Félix Ayo, violín y Emma Jiménez, piano, con la **Sonata en Si bemol mayor K. 454**, de Mozart; **Sonata en Sol mayor núm. 8**, de Beethoven, y la **Sonata en La Mayor, Op. 13**, de Fauré. Una genial y auténtica manifestación de cómo se debe interpretar una sonata de cada uno de estos autores. La interpretación de ambos ejecutantes fue perfecta, en la forma, en el estilo, en la dinámica de cada una de las obras y la expresión de sus movimientos.—**JUAN MIGUEL MORENO BLANCO**.



## LA XUNTA DE GALICIA APUESTA POR LA MUSICA

Convocado por la Consejería de Cultura de la Xunta de Galicia se celebró en Santiago de Compostela los días 1 y 2 de junio un simposio sobre formación musical a los diversos niveles de la educación escolar, desde Pre-escolar/EGB hasta la Universidad. Estuvieron presentes profesores de música de EGB y de BUP, directores y profesores de conservatorios, profesores de música en las unitarias de Formación del Profesorado y catedráticos y profesores de música en las Universidades de varias comunidades autónomas (Asturias, Castilla-León, Andalucía), a fin de asesorarse la Junta más completamente de la realidad de la educación musical en las varias autonomías.

Se estudió la problemática de la enseñanza musical en los diversos niveles de la educación, a fin de acomodar la actual legislación a la nueva realidad de las Comunidades Autónomas, con sus varias competencias en materia de educación y se pusieron las bases para la nueva legislación, que hay que hacer según el nuevo concepto jurídico-administrativo del Estado Español.

Presidía las sesiones el Director General de Universidades de la Junta, Luis Suárez Llanos, si bien a las sesiones en que se trataron los temas referentes a las primeras etapas de la formación estuvieron presentes también los Directores Generales de EGB y de Enseñanzas Medias.

Los resultados fueron calificados por los organizadores de altamente positivos. En algunos casos se redactaron ya los articulados de los documentos básicos que la Xunta de Galicia se propone presentar al Parlamento Gallego para su aprobación, de forma que se implante una nueva era en la educación musical en Galicia. Esta le-

gislación surtirá efecto inmediato, si bien las autoridades de la Consejería son conscientes de que su aplicación tendrá que ser gradual, dados los grandes cambios que va a suponer.

## La Biblioteca del Padre Calo cedida a la Universidad de Santiago

El pasado 17 de abril se firmó el acta de cesión de la Biblioteca del Padre José López-Caló a la Universidad de Santiago. Firmaron el acta el Padre Avelino Fernández, Provincial de la Compañía de Jesús, y el Profesor José María Suárez Núñez, Rector de la Universidad, y, además del mismo Padre López-Caló,

de la muerte del Padre López-Caló, o antes si él y la Compañía de Jesús así lo determinaren; que la biblioteca estará ubicada en la Facultad a la que pertenezca la Cátedra de Historia de la Música, que el Padre López-Caló regenta, o en el edificio de la Biblioteca General de la Universidad; que, en todo caso, la biblioteca formará una entidad independiente de cualquier otra biblioteca de la Universidad; que la Universidad pondrá los medios para que la biblioteca esté a disposición de los estudiosos, cualesquiera que sean, que deseen utilizarla, siempre según las normas generales que rigen para las demás bibliotecas de la Universidad; que cada año la Universidad adjudicará, de sus presupuestos, una cantidad suficiente para mantener

la segunda edición del **Pasionario Mozárabe** de Cisneros (también hay un ejemplar de la edición que hasta ahora pasaba por segunda) y numerosos ejemplares únicos, de obras y ediciones desconocidas, sobre todo de música religiosa (pasionarios, procesionarios, antifonarios, rituales de varias órdenes religiosas...), así como de técnica e historia. Entre los manuscritos hay que resaltar algunos del siglo XV, canciones del siglo XVI, una serie de volúmenes con música de órgano de los siglos XVIII y XIX, que constituye una de las más importantes que se conservan, etc.

Particular importancia reviste el archivo del Profesor López-Caló, con más de mil libretas con sus apuntes en que recoge una ingente docu-

mentación, recogida a lo largo de su vida en los archivos españoles, sobre música española de otros tiempos, sobre todo religiosa, más de cien mil fichas con obras musicales catalogadas, así como un imponente archivo de microfilms, en que fue recogiendo, a lo largo de toda su vida, las mejores composiciones que iba encontrando en los archivos españoles.

Se debe resaltar, finalmente, el fichero de músicos españoles, con más de cuarenta mil fichas, que recogen datos sobre los más varios músicos españoles, que constituye una de las secciones más importantes de esta biblioteca-archivo, que, por una sabia y generosa decisión del Padre López-Caló y de la Compañía de Jesús, se pone al servicio de todos los estudiosos.



FOTO: NOVOA

El Rector de la Universidad, el Director General de Cultura de la Xunta de Galicia y el Padre López Caló en el acto de la firma.

el asesor jurídico de la Universidad, Profesor Frutos, el Decano de la Facultad de Geografía e Historia, Profesor Eiras, el Superior de la Residencia de la Compañía de Jesús de Santiago, el Director General de Cultura de la Xunta de Galicia, Luis Álvarez Pousa y María Teresa López-Caló, hermana y colaboradora, durante muchos años, del mismo Padre López-Caló.

En las cláusulas del documento de cesión se establece que el traslado de la biblioteca, desde su actual ubicación, en la Residencia de la Compañía de Jesús, a la Universidad se deberá hacer no más tarde de un año después

viva la biblioteca, en particular para la continuación de las suscripciones de las revistas científicas a que el Padre López-Caló está suscrito (en este momento veinte y siete revistas y publicaciones periódicas).

La biblioteca del Profesor López-Caló consta de unos siete mil quinientos volúmenes, distribuidos en cuatro salas, una de las cuales está dedicada a las revistas. Incluye, además de la bibliografía moderna sobre temas de su especialidad, una gran cantidad de libros e impresos antiguos, así como numerosos e importantes manuscritos. Entre los primeros destacan el ejemplar único existente de

## Vigo y su Conservatorio Superior

En el diario de Galicia, con fecha de 10 de abril de 1984, aparece recogido el decreto de 23 de marzo por el que se eleva a grado Superior el Conservatorio Profesional de Vigo (cuando redactábamos estas líneas el Conservatorio de La Coruña también había accedido al grado Superior en resolución posterior a la que comentamos. Le dedicaremos en próximos números un espacio al tema). El centro vigués fue fundado en 1956 en el seno de la Corporación Municipal; alcanzó en 1975 el grado Profesional y preparó su acceso al último escalón de la jerarquía musical con el traslado, en 1983, a las magníficas instalaciones de Castrelos: cinco mil metros cuadrados de espacio habitable y ocho mil metros cuadrados de zona ajardinada.



El Conservatorio de Vigo: trece mil metros cuadrados de futuro.

Aunque no hemos seguido los complicados entresijos de este último salto jerárquico, el Conservatorio que dirige Josefa Estarque se ha ganado a pulso esa confianza que conlleva la nueva titulación, confianza arropada e insufurada por un Ayuntamiento — el de Vigo — que digiere en sus presupuestos la totalidad de los cuantiosos gastos que genera LA CASA: instalaciones, profesorado, personal subalterno, material, actividades, etc. También ha contribuido a acelerar este salto la fina atención con que la dirección del Centro ha cuidado los actos colaterales a la actividad académica propiamente dicha: cursos, conferencias, conciertos, etc.

El Conservatorio de Vigo, con más de cuatro mil alumnos, ha emprendido, dentro de este ambiente de encajar bien el porvenir del que le hablábamos, el ineludible compromiso de iniciar un control de acceso del profesorado mediante unas oposiciones rigurosas de los que se convertirán en funcionarios municipales de envidiable coeficiente. Están pendientes en este momento las oposiciones a las disciplinas de Armonía y Formas Musicales (profesor); Violín (cátedra); Piano (auxiliar); Conjunto Coral e Instrumental (cátedra); Violonchelo (cátedra) y Canto (profesor).

Vigo ha emprendido su gran aventura musical y lo ha hecho con todas las SALVAS que un acontecimiento así requiere. Si no me equivoco, los resultados no se harán esperar.

### Curso de Folklore Gallego en Lugo

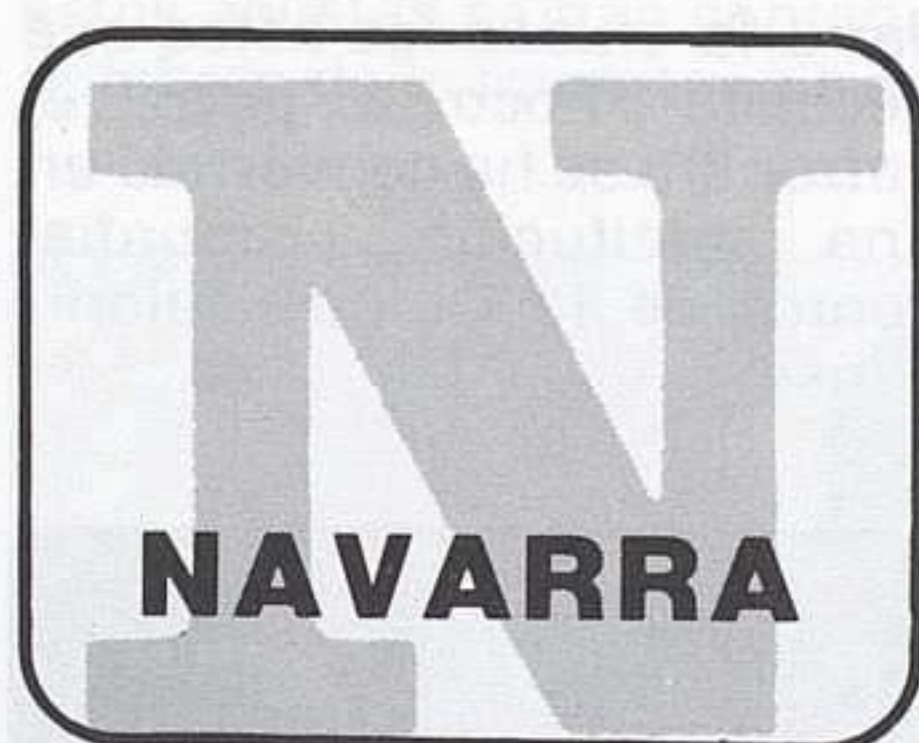
Se ha desarrollado en Lugo, del 19 al 22 de abril, el II Curso de Folklore Gallego que organiza la agrupación Cantigas e Frores y que patrocina la Xunta de Galicia y el Ayuntamiento de la ciudad.

Son varias las lecturas que pueden hacerse de este evento: en primer lugar, señalar el gran interés despertado que ha quedado reflejado en una masiva participación de FOLKLORISTAS de toda Galicia. En segundo término, el ambicioso plan reflejado en programa: ejercicios básicos de danza, ejercicios básicos de coreografía, historia de la danza gallega, apuntes etnológicos, amplia introducción a la música popular gallega, etc. Finalmente, apuntar que esta iniciativa, CONDENADA a

conseguir un enraizamiento dentro de las actividades que en Galicia han florecido orientadas hacia la formación de un personal especializado en diversos terrenos (música coral, didáctica infantil, folklore, etc.), deberá intentar ampliar los cuadros de monitores y tratar de separar de los mismos a aquellos aficionados que poco o nada tienen que aportar en el análisis, estudio y tratamiento de la música o la danza gallega: tal es el caso de los fundadores de Fuxan os ventos, grupo folk de indudable gancho en el panorama de la música gallega de hace unos pocos años

pero de escaso interés y dudosa fiabilidad en los juicios sobre los temas anunciados. Doctores tiene la Iglesia.

La plantilla profesoral de este II Curso de Folklore Gallego estaba integrada por Juan José Linares (investigador folklórico y coreógrafo); José Manuel González Reboledo (director de la sección de etnografía del Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos); Francisco Luengo (artesano de instrumentos) y tres de los fundadores de «Fuxan os Ventos». Resumiendo: ánimo y a profesionalizar los cursos. —CARLOS VILLANUEVA



### LA NUEVA ETAPA DE LA ORQUESTA SANTA CECILIA DE PAMPLONA

Con la nueva subvención que el gobierno foral ha dado a la Orquesta, esta ha podido fijar un poco más sus planteamientos de cara a su continuidad: Miguel Roa como nuevo titular, nuevos componentes, y un local apropiado para ensayar dan a la orquesta una estabilidad todavía insuficiente, pero mucho mayor que la que nunca ha tenido. Esperemos que esto solo sea un paso hacia la total normalización de la orquesta.

En la parte musical, la orquesta ha ganado; cierto

que todavía es pronto para valorar, y también es cierto que problemas como el de la falta de violonchelos todavía no se ha arreglado, pero hay ya unos planteamientos musicales correctos, y unas obras elegidas con buen criterio. Del concierto de marzo destacaría las **Danzas Noruegas** de Grieg, con un tempo ajustado y brillante. Y del concierto de abril, sin duda la soberbia interpretación de Agustín León Ara junto con la Orquesta de la **Sinfonía** de Lalo. Muy bien la **Sinfonía** mozartiana.

### Agrupación Coral de Cámara de Pamplona

La Coral de Cámara, muy renovada y con nuevo titular se va consolidando, a la vez que va adquiriendo nuevas estructuras musicales y programas. En efecto, el dado en la catedral se sale un poco de lo que habitualmente nos ofrecía la Coral. El abordar una obra con instrumentos no era frecuente. El concierto resul-

tó muy interesante, y es sumamente valorable el que los solos corrieran a cargo de los miembros de la misma Coral. Julian Ayesa muy bien al piano, así como P. María Ardanaz en el harmonium.

### La Escolania Loyola

Junto con la orquesta Santa Cecilia interpretaron el **Stabat Mater** de Pergolesi, en el último concierto del pequeño ciclo. Siempre he defendido la durísima labor del director J. Sagües al frente de la Escolanía, y tras este concierto podemos apreciar que el trabajo no es en vano. El timbre de una Escolanía abordando las obras clásicas es único, distinto, limpio, muy agradable y se agradece por lo poco habitual. Dieron la obra con decisión y empaque —se notaba que la tenían muy bien aprendida—. Junto a ellos actuaron María José Bayo (soprano) y Mari Carmen L. Arbizu (mezzo) con acierto, seguridad, y ya con el timbre característico de voces hechas, que contrastaban con las de los chavales. La orquesta muy en su papel, dio una primera parte con Joseph Haydn en el atril, **Las Siete Palabras**, poco escuchadas por aquí y bastante interesantes. Al podium el maestro Roa, titular de la orquesta.

### Patronato del Conservatorio «Pablo Sarasate»

Casi con periodicidad anual, el Patronato viene celebrando el Cursillo de Canto Gregoriano; de modo acertado se programan estos cursillos con continuidad ya que es de todos sabido la gran dificultad que entraña la nueva lectura del Gregoriano. Francisco Javier Lara es el encargado de las clases, por lo que la autenticidad teórica está garantizada. En el recital de canto gregoriano y órgano al que tuve ocasión de asistir, se pudo comprobar la categoría de lo expuesto, sobre todo cuando el propio Lara, José Antonio Pedroarena, de la abadía de Leyre, y otro cantor, interpretaron un delicioso **Alleluia** gregoriano que hizo vibrar al público.

En el auditorium del Conservatorio, y como es habitual, los alumnos siguen enfrentándose a obras de importancia en sus respectivos instrumentos. El concierto dado por los alumnos de M.A. Otaegui pone de manifiesto



La Orquesta Santa Cecilia de Pamplona.



el magisterio de este gran pianista, sobre todo en la interpretación que de Chopin hizo M.A. Olmos, esta fue la obra más aplaudida, quizás también por el autor.

### Un foco más de actividades musicales: el Colegio de Aparejadores

El Colegio de Aparejadores ha tenido la feliz idea de programar pequeños conciertos en su sala de actos para promocionar a los músicos locales. La oportunidad así brindada a José Ignacio Muñoz (clarinete), a Francisco José Lecumberri (flauta) y a J.J. Sánchez Olaso (fagot), ha resultado ser de lo más positiva, en primer lugar porque se saca a la luz, fuera del Conservatorio, un trío de viento que viene trabajando en un repertorio propio y que suena empastado y con una gran riqueza. Las variaciones que del *Don Giovanni* mozartiano hace Beethoven fueron interpretadas muy bien por el trío, con respiración y afinación impecables, con el tempo justo y el sonido igualmente ordenado que el aire.

También la soprano María Eugenia Echarren y el barítono P. Azpeitia tuvieron oportunidad de lucir sus dotes en otra velada muy agradable en la que sobre todo María Eugenia dio unas **Canciones** de Falla, sentidas, llenas, grandes y profundas como la música del compositor requiere.

### El espléndido ciclo la Filarmónica

La temporada pasada, en estas mismas páginas, criticé el ciclo filarmónico por su pobreza y conversión en ciclo camerístico. Este año, por el contrario, la sociedad ha presentado a sus socios un ciclo muy atractivo y con abundantes orquestas, entre ellas la de Estocolmo, y unas orquestas de cámara, como la de Varsovia, de preciosista técnica que entusiasma al público. El Cuarteto de Roma, Elena Bashkírova, un recital de canto con Paloma Pérez Iñigo, que esperemos se repita con otras intérpretes en años venideros, además de una sesión de ópera ha compuesto el interesante ciclo, del que aún quedan la actuación de la Orquesta Nacional de España, y la esperada Orquesta Filarmónica del Rin.—**FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI.**



## LA SEMANA DE MUSICA DE FELANITX

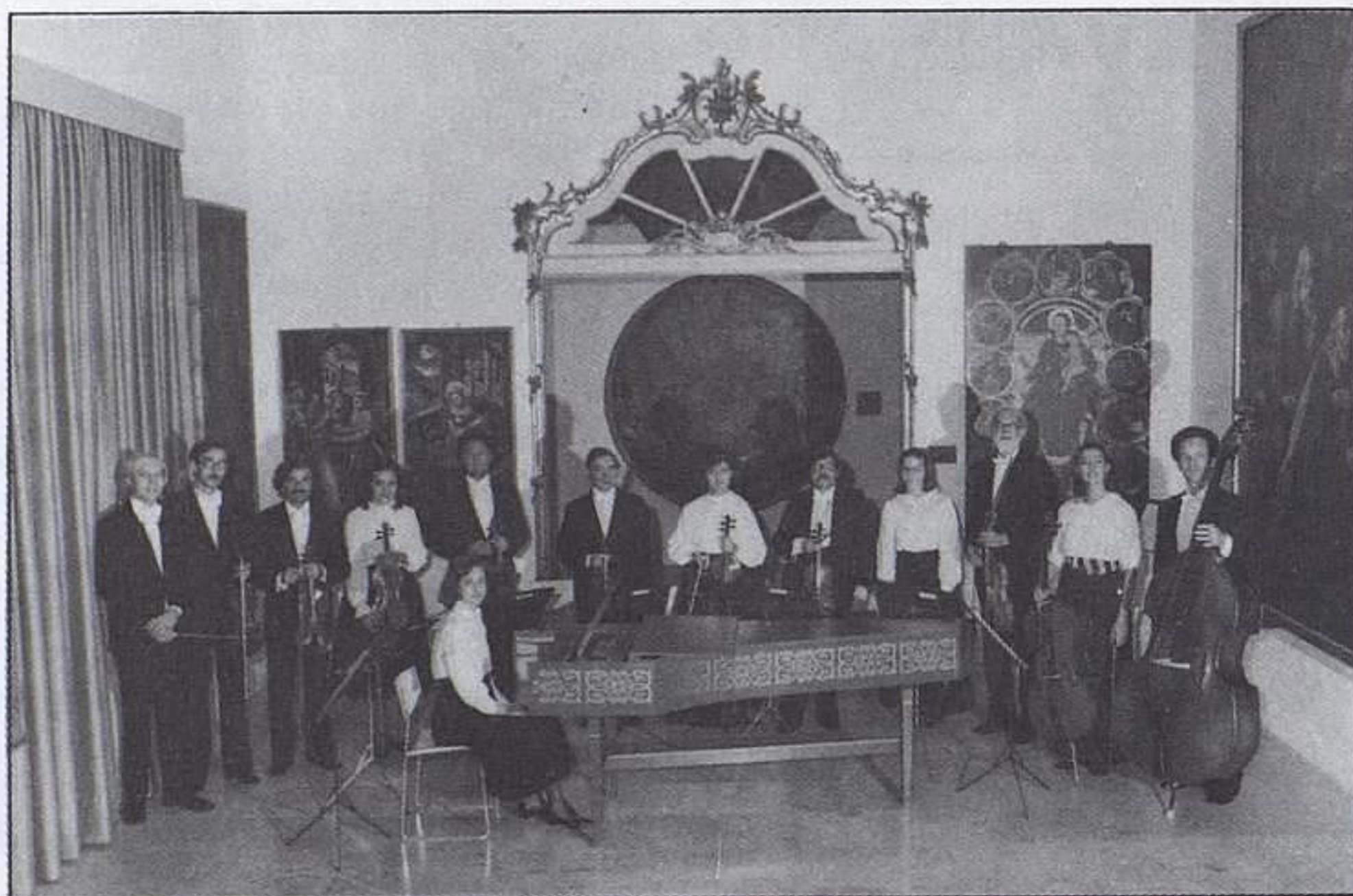
Hablar de centralismo cultural no es ningún absurdo. La masificación de actividades en torno a la capital (sea del Estado, sea de la Comunidad) es un hecho real que puede comprobarse día a día. El pez gordo se come al chico... también en lo que respecta a la Cultura.

Por otra parte, los medios

de Mallorca, pretende reunir todos los datos existentes en la isla que de alguna manera tenga relación con la música.

Pero a lo que íbamos: recientemente se ha celebrado la Semana de Música de Felanitx. Pueblo tradicionalmente musical (Pollença, Valldemossa y Felanitx tienen anualmente un ciclo de conciertos de interés). Como cada año, el Patronato local de música organiza unos días de densa actividad musical coincidiendo con la primavera.

El Patronato de Música de Felanitx aglutina todas las manifestaciones que se refieren a la música. Bajo el patrocinio habitual del Ayuntamiento, el Patronato cuida de dar a la ciudad los actos que necesita. Poco a poco, el Patronato se ha convertido en una institución primordial dentro de la Cultura felanigense.



La Orquesta Solistes de Mallorca, que cerró la Semana de Música de Felanitx.

de comunicación dan siempre mayor preferencia a los acontecimientos de las ciudades grandes que a los de la PERIFERIA. Así pues, para dar una mano a esos grupos que trabajan fuera (en este caso) de Palma dedicaremos la presente crónica a hablar de la música en los pueblos.

También importantes son las actividades musicales que se realizan fuera de Palma. Diversos patronatos de música y entidades varias cuidan de dar cierto movimiento musical en la llamada «part forana». Curiosamente los periódicos englobados bajo el calificativo de «Prensa forana» son los que dedican más atención al mundo de la música. Así por ejemplo, el caso de la revista mensual **Pórtula** cuida mucho la reseña, la investigación y el tema musical. Poco a poco va confeccionando una lista que bajo el título de **Guía musical**

Esta Semana de Música (la octava) contó además con el Patrocinio de otras instituciones como La Consellería d'Educació i Cultura de la Comunitat Autònoma, el Consell Insular de Mallorca y la Caja de Ahorros «Sa nostra».

Del 4 al 13 de mayo diversos conciertos: Lucy Diener (solista de flauta de la Orquesta Estatal de Aquisgrán) y Joan Grimalt (piano) abrieron el festival. Tras ellos, el dúo de guitarra Tomeu Artigues-Josep Sbert. La Banda de Música de Felanitx, el dúo de pianos Margalida Palou-Esther Vives, el Quartet de Cordes Mallorca, la Capella Mallorquina (la cual recientemente ha sacado al mercado un nuevo disco junto con el guitarrista Estrellas con obras de su director Bernardo Julia), Els Nins Cantors de Sant Francesc (concierto patrocinado por la Associació de Veïns de Porto Colom) y la

Orquesta de Cambra Els Solistes de Mallorca, cerrando el ciclo el domingo 13 de mayo.

Los locales donde se celebraban los conciertos (Iglesia de San Alfonso, HH, de la Caridad, Iglesia de Porto Colom, Iglesia Parroquial) dieron cabida al numeroso público asistente. Digo numeroso en el sentido literal del término, porque la afición felanigense es importante; muchas personas tienen en Felanitx afición a la música. Y así, los intérpretes desean ir a la ciudad ya que se sienten en ella bien acogidos. El público de Felanitx (a diferencia del de otros lugares) es cálido y, sobre todo, nada elitista.

Resumiendo: un año más la primavera ha puesto música a uno de los pueblos culturalmente importantes de la isla. Tal como recuerda la introducción del programa de mano del citado ciclo de conciertos: «*Como dijo Cervantes: donde hay música no puede haber nada malo.*».—**PERE ESTELRICH I MASUTI.**



## CICLOS DE FIN DE TEMPORADA

Con el final del mes de mayo van llegando a su término los diferentes ciclos que conforman la temporada musical en la ciudad de Valencia. El II Ciclo de Opera y Solistas, producido a caballo de los meses de mayo y junio, prolonga y a la vez clausura una actividad que se desglosa en el triple aspecto de representaciones líricas (**Don Giovanni**, de Mozart; **Il Filosofo in Campagna**, de Galuppi; **Il Barbiere di Siviglia**, de Rossini, y el ya clásico doblete **Cav/Pag**), conciertos de orquesta (con la Filarmónica del Rin, Orquesta de Cámara de Noruega, «La Follia», Orquesta Municipal de Valencia, Coro y Orquesta del Gran Teatro del Liceo) y camerística (recitales de Rafael Puyana, actuaciones de José Luis García Asensio, etc). Un panorama, como se ve, amplio y variado, del cual se dará cumplida cuenta en otra crónica.

## Ciclo de Guitarra

La Caja de Ahorros, a través de su obra social cultural, ha presentado últimamente varios ciclos de interés. Además de los ya comentados en críticas anteriores, la Caja organizó una serie de siete conciertos, bajo el epígrafe **El Romanticismo en la Música**, con actuaciones de los pianistas José María Colom, Carmen Deleito, Mario Monreal, Anja David, Adolfo Bueso, Perfecto García Chornet, Concha Sánchez Ocaña y Doménica Brunetta, quienes actuaron a solo o formando dúo con los violinistas Lukas David y Juan Llinares, el trompa Juan Luis Llimerá, el barítono Víctor Alonso y el violoncellista Fernando Badía.

Ya en mayo, se ha ofrecido un ciclo de cinco conciertos a cargo de otros tantos guitarristas. Patrick Gaudí, profesor titular de guitarra en el Conservatorio Municipal de Elche, interpretó páginas de Tárrega, Moreno-Torroba, Rodrigo, Albéniz, etc., así como una composición dedicada al propio intérprete por Vázquez del Fresno, titulada **Audio-gramas I**, escrita con ocasión del Festival de Besançon 1983. El guitarrista valenciano Miguel Angel Chapí actuó en conjunción con el grupo de Cámara Collegium Musicum de Valencia, en un interesante programa que acoplaba los dos conciertos para laúd y arco, de Vivaldi, con la **Sinfonía en Re mayor**, de Gossec, y el **Quinteto núm. 4 en Re mayor, G 448**, de Boccherini. El escocés David Russell ofreció obras de Mompou, Granados, Castelnuovo-Tedesco, Ponce, Bach y Domenico Scarlatti. Diego Blanco, Primer Premio del III Concurso Internacional Reina Sofía de 1979, actuó en páginas de Praetorius, Sor, Bach, Ruiz Pipó, Barrios, Asencio, Falla, Albéniz, etc. Por último, el italiano Marco de Santi, ganador en 1982 del Concurso Internacional Andrés Segovia, ofreció una primera parte dedicada a Mauro Giuliani y Giulio Regondi, para pasar después al siglo XX con la **Sonata, Op. 47**, de Ginastera y los **Quatro studi**, del contemporáneo Angelo Gilardino, nacido en 1941.

## Sociedad Filarmónica

La veterana y siempre activa Filarmónica ha ofrecido un total de veintitrés programas, a lo largo del curso 1983-84. De gran número de ellos se ha hablado ya aquí y por esto

quiero referirme tan sólo al conjunto del ciclo, en el cual se han alcanzado cotas de muy positiva calidad. Como parece habitual en las últimas temporadas, se ha producido un porcentaje muy elevado de recitales de piano, más de un cincuenta por ciento de la programación total. Este hecho, que a ciertos sectores de público puede llegar a resultarles monótono, se explica en gran medida por razones que no siempre se encuentran en la voluntad de la junta directiva de la Sociedad, por más que a la mayoría de sus miembros estoy seguro de que no les traumatizará la abundancia de pianistas a lo largo del año. Máxime cuando entre estos solistas se han contado nombres de la importancia de

dáfricano que encontró trágicamente la muerte a pocas fechas de haber actuado en Valencia. También, cómo no, al vencedor absoluto de la última edición del Premio José Iturbi, el joven y prometedor Patrick O'Byrne, cuya actuación fue dedicada a la memoria de la gran pianista española Rosa Sabater, una artista con quien le unían lazos artísticos y humanos. Mención especial merece el español Enrique Pérez de Guzmán, a quien cupo el honor de inaugurar la temporada con un programa realmente espléndido, y hemos de citar a Fernando Puchol, Eliso Virsaladse, cada uno con un estilo y un nivel diversos, siempre dentro del promedio de calidad exigido por la Sociedad.



Fernando Badía.

Aldo Ciccolini, Lelia Gousseau, Misha Dichter, Dimitri Alexeev o Jean Bernard Pomier. Artistas todos de indiscutible peso específico, aún en el caso de que en sus actuaciones para la Filarmónica alguno de ellos no haya respondido a la fama que lo precedía.

Dentro de este capítulo de pianistas hay que recordar la actuación de Marc Raubheimer, el joven pianista su-

Sin ánimo de ser exhaustivo, cabe reseñar en el apartado camerístico al Trío Beaux Arts de Nueva York, protagonista de uno de los conciertos estelares de la temporada, el Cuarteto Beethoven de Roma, los Wiener Kammermusik, el Cuarteto de Israel el dúo formado por Eugene Sarbu (violín) y Caroline Haffner (piano) así como la original composición del trío Llinares, Salanova, García Chornet, que

ofrecieron piezas poco escuchadas para violín, oboe y piano, de J.S. Bach, J.C.F. Bach, Haendel y Telemann. También como artistas valencianos, pero en otro apartado, hemos tenido al Orfeón Universitario, dirigido por Eduardo Cifre, cuya actuación se comentó aquí ya con amplitud.

Por último, pero no en categoría, citaremos la actuación de los Solistas de Zagreb, bajo la dirección de Tonko Ninic, que actuaron al principio de temporada con obras de Vivaldi, Mozart, Janaček y Bartók, y la presentación de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Pilsen, dirigida por Vit Micka y con el concurso de la violinista Jitka Novakova, ya en el mes de mayo.

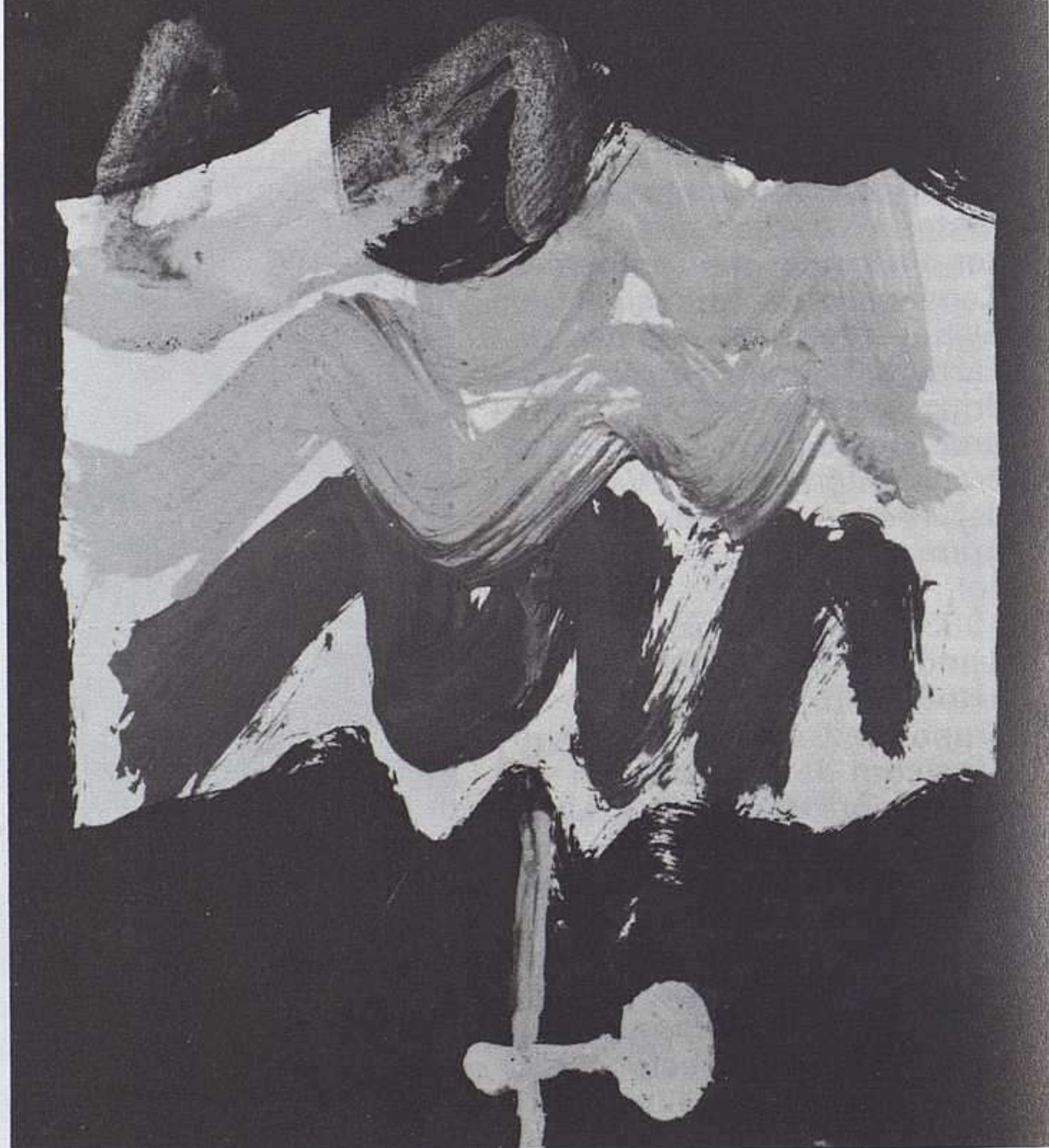
## Orquesta Municipal

La Orquesta Municipal de Valencia ha cumplido el primer curso bajo la nueva rectoría de Manuel Galduf, un músico del que se habló extensamente en nuestra crónica de abril y del que volveremos a ocuparnos en breve. La Municipal vive, nadie lo dude, momentos de zozobra y esperanza ante la perspectiva de esa nueva y prometida Orquesta de la Comunidad Valenciana, en la cual hallaría acomodo la OMV en línea con una serie de elementos nuevos que vinieran a remozar y a ampliar su estructura actual. Al parecer, esta orquesta tendría su sede en el nuevo Palacio de la Música de la ciudad de Valencia, una promesa de la administración actual que, poco a poco y no sin dificultades, puede llegar a ser una realidad no demasiado lejana. Para quienes venimos abogando, desde hace ya muchos años —y de esto tienen cumplida referencia los lectores de RITMO— quizá como la voz que clama en el desierto, en favor de esa tan deseada sala de conciertos, esta perspectiva ha de propiciar nuestro apoyo más decidido. Ello sin perjuicio de que nos hagamos eco de las carencias o deficiencias que se detecten en el empeño y que, con la mejor voluntad de colaboración y sin ánimo destructivo, tendremos que denunciar en estas columnas. Ya que lo único que no pueden exigirnos los responsables actuales de la música en nuestra ciudad es que contribuyamos, con nuestro silencio cómplice, a perpetuar imperfecciones que con el tiempo todos íbamos a lamentar.—GONZALO BADENES MASO.

## XXXIII Festival Internacional LA SUPERACIÓN

*33 Festival Internacional  
de Santander*

*16 Julio 31 Agosto 1984*



Cartel anunciador del Festival. Cuadro de E. Delafoz.

Un año más, el Festival Internacional de Música de Santander anuncia su programa. Es el correspondiente a la trigésimotercera edición, que se celebrará del 16 de julio al 31 de agosto.

Por Ricardo Hontañón Acha

Trinta y tres años es toda una trayectoria en la manifestación musical más importante de la región cántabra. Pero hay que reiterar, e insistir, que la superación de su crisis, que pudo ser mortal, ha sido salvada, sí, por cuanto ha sido asumido por la reciente autonomía. Pero además, por otro hecho que es importante: el entusiasmo, la imaginación y la buena gestión de su director José Luis Ocejo. El ha conseguido unas programaciones relevantes, ha inyectado nuevos revulsivos y ha hecho que el Festival no pierda su vocación universal, y que a la vez se inserte en la dinámica cultural y artística.

Sin caer en chauvinismos, creo que el Festival, junto al Paloma O'Shea, son las dos realizaciones más trascendentales que aquí se han hecho en el período de

democratización y de descentralización. El primero por su revitalización; el segundo por su creación y por su posterior proyección. Los dos indican algo que hay que destacar: la continuidad y la superación constante por encima de cualquier contingencia política. Según noticias, Ocejo ha sido nombrado director del futuro Festival madrileño. No entra dentro de mi competencia valorar este hecho, pero tampoco puedo silenciar lo positivo que el mismo representa para Santander, por cuanto lo que aquí se hace ha trascendido a ambientes madrileños, lo cual es causa de legítima alegría y de espectación con lo que ocurre allí...

Por lo que respecta al Festival de este año, tiene un objetivo. Y es el mantener y aun superar la categoría de gran acontecimiento cultural. Para esto se cuenta con un presupuesto de ciento veintinueve millones de pesetas, aportados en gran parte por el Gobierno Autónomo y el Ayuntamiento santanderino, aparte

# acional de Música de Santander ON DE LA CRISIS



La Iglesia de la Bien Aparecida, uno de los marcos del Festival.

de otras partidas aportadas por el sector privado. Así mismo, se cuenta con otros patrocinios, tales como los del Ministerio de Cultura, Dirección General de Música, o Universidad Internacional Menéndez Pelayo. ¡Ah! Una noticia. Según el Consejero de Cultura, las obras del Palacio de Festivales se iniciarán antes de fin de año. Si esto es así, podemos exclamar: ¡ya era hora! Ojalá no sean palabras, sino hechos.

Y vamos ya con los hechos que se van a producir aquí en julio y agosto, dentro de la programación festivalera, unitaria y versátil, respondiendo al concepto cíclico, tan característico. Y ya muy definido CON CONTINUIDAD el dedicado a la Lírica Mundial. Estará a cargo de Teresa Berganza, con la Orquesta de Cámara Española, dirigida por Victor Martín, interpretará páginas de Monteverdi, Gluck, Vivaldi, Haendel y Mozart. La zarzuela tiene a la Orquesta y Coros de RTVE, con Pilar Lorengar, Paloma Pérez Iñigo y Juan Pons en una jornada, dirigida por Enrique García Asensio, mientras que José Tamayo trae su **Antología de la Zarzuela**. Se cuenta con José Carreras con un programa presentado con la etiqueta de «Temas españoles en el mundo».

Hay imán en el Ciclo Sinfónico-Coral en el que la citada Orquesta radiotelevisiva y su coro hermano es protagonista

de dos sesiones. La primera —como ya se señalaba en RITMO núm. 544— acompañará a los finalistas del VIII Concurso de Piano «Paloma O'Shea», dirigida por Miguel Angel Gómez Martínez, en la segunda, también con la dirección del granadino y con la participación de la Escolanía Santo Domingo Savio, se entra en el Ciclo Mahler —en el que, así mismo, existe continuidad— con su **Tercera Sinfonía**. La Orquesta Sinfónica de Londres con el Orfeón Donostiarra, dirigida por Yuri Ahronovich, hará la **Segunda Sinfonía** del músico bohemio, y la misma agrupación cuenta en su segunda presencia con Joaquín Soriano con la **Totetanz** de Liszt, y a continuación interpretará la **Cuarta Sinfonía** de Bruckner, músico inédito en la Porticada. La música rusa es el denominador común de los conciertos encomendados a la Royal Philharmonic de Londres, con Yuri Termirkanov al frente. Rimsky Korsakov y Chaikowsky en la primera, y la **Quinta Sinfonía** de Chostakovich en la segunda. Esta sinfonía es también nueva en el Festival. Completa este Ciclo los Mozart Players con Ingrid Haebler, en un programa de Mozart. Supuso en 1981 una novedad, bien recibida por todos, la creación del Ciclo de Jóvenes Valores. Entonces se presentó en España al yugoslavo Ivo Pogorelich, cuya posterior carrera le coloca como uno de los

MONSTRUOS. Fue un arranque fructífero que ha tenido continuidad, y que este año cuenta con la Essex Youth Orchestra y con la Joven Orquesta Nacional de España.

Se cuida el Ciclo de Ballet, y se presentan dos sesiones a cargo de un conjunto de estrellas internacionales de la danza. Son figuras pertenecientes a las óperas de París, Stuttgart, Ginebra, Basilea, Gran Teatro francés y del Ballet del Siglo XX de Maurice Bejart. Todas brindarán una antología de los grandes coreógrafos de nuestro siglo. Por su parte, Roland Petit y el Ballet Nacional de Marsella ofrecerá coreografías en torno a la música de Debussy. Hay una jornada dedicada al flamenco, con Mario Maya; otra con el Ballet Nacional, que dirige María de Avila, y se cuenta con Cesc Gelabert.

Los recitales y la música de cámara tienen a Rafael Puyana, a Tamas Vasary, a ese otro gran pianista que es Kristian Zimmermann, al Cuarteto de Praga, a los London Virtuosi, al organista Lionel Rogg, a Nicanor Zabaleta y a Narciso Yepes; a la Orquesta de Cámara Berlioz Estudio Kamerorcherster, de Sofía; al Cuarteto Tranvicio, y un recital de órgano y trompeta con Jackson y Murphy. Destaco la jornada de música española contemporánea con Diabolus in Música y la excelente Esperanza Abad. Anotemos que Joan Manuel Serrat dará otro recital.

Naturalmente, el XIV Ciclo Estival de Música Coral y de Organo en la Bien Aparecida, es uno de los puntos de interés, por cuanto es ámbito precioso para fastos muy notables, dentro de su carácter específico. Otros se ensamblan en la riqueza arquitectónica cántabra.

Como ya es tradición, el teatro se incluye en el Festival, contando con Vittorio Gassman, con el music hall de Broadway **One Mo Time**, con honores de estreno. Miguel Narros dirigirá las **Mujeres sabias** de Moliere, y se presenta el Mimo de Federik. Vuelve The Lindsay Kemp Company y hay otros programas presentados bajo el lema de «Teatro en la ciudad».

Señalemos que la Semana de Cine está dedicada a Gassman, que se celebra el XI Curso de Introducción y perfeccionamiento musical, que los Días Folklórico y Coral se dedican en homenaje a Matilde de la Torre y a Cándido Alegría. No faltan recuerdos a Smetana, García de Carrasqueado, venturosamente recobrado por la Coral de Santander, a León Felipe, a Alfonso X el Sabio, y que se entra ya en en el Año Bach. Hay estrenos, como el de Cristobal Hallfter. Se mantienen los Encuentros, la Misa del Festival, las conferencias y las exposiciones.

Y todo, dentro de lo que Ocejo llama Festival Total. Un Festival que como indicaba J.A. Sandoval busca siempre la superación y el sano inconformismo.

# XI FESTIVAL IBERICO DE MUSICA, DE BADAJOZ

Badajoz ha sabido crear un personalísimo festival musical de gran categoría para beneficio de todos, con bajo costo y equilibrado contenido. Múltiples vicisitudes ha padecido desde su fundación, pero ahí está.

Por Enrique Molina Senra

La Diputación Provincial de Badajoz patrocinó el festival con la colaboración de la Institución «Pedro de Valencia», Conservatorio Superior de Música, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura, Cabildo Catedralicio, Parroquia de San José y «Atril» musical. Fecha de celebración: del 15 al 28 de mayo.

Para el acto inaugural se contó con la presencia del musicólogo Antonio Gallejo, catedrático de dicha especialidad en el Conservatorio madrileño y director de los servicios culturales de la Fundación Juan March. Pronunció una conferencia sobre los autores y obras programados para este año en esta undécima edición. Seguidamente, el catedrático y concertista de guitarra, José Luis Rodrigo, ofreció un interesante recital con obras de Bach, Sor, Marco, Turina, Castelnuovo-Tedesco, Regino Sáinz de la Maza y Joaquín Rodrigo.

José Luis Rodrigo posee unas manos que reflejan una serena personalidad, rico acendramiento interpretativo, acidia propia de los grandes artistas. Extrae un sonido grato del instrumento y matices exquisitos muy fieles a las partituras.

El Cuarteto Emera, integrado por Manuel Villuendas (violín), Humberto Orán (viola), Rafael Ramos (violoncello) y Josep Colom (piano), intervino en segundo lugar, el día 16 de mayo. Actuará en breve en el Festival Internacional de Burdeos y realizará una gira por los Estados Unidos.

Tras un Tríptico, de Pedro Sáenz dedicado al Cuarteto Emera, nos adentramos en el fantasioso mundo del sevillano Turina con su Cuarteto con piano en La menor, Op. 67, inmerso en la sabia fuente del lirismo andaluz que supo captar probablemente como nadie. Es muy popular el «Rondó alla Zingarese» perteneciente al Cuarteto Op. 25, de Brahms, de electrizante ritmo de inspiración húngara.

El Cuarteto Emera produjo gran impresión. Cuatro eminentes artistas que han logrado el espléndido fruto de un sonido y empaste totalmente uniforme y hermoso. Saben adentrarse en el espíritu de la más estricta colaboración, hasta conseguir sonar como un solo y ejemplar instrumento; es la finalidad lograda por las agrupaciones de tal calidad.

Ya en la primera obra de su concierto (Sonata en Sol mayor, K 319), de Mozart, expuesta con bastante belleza y arte, notamos la calidad del violinista Víctor Martín, una de las figuras actuales en su género de nuestra patria. La Sonata núm. 5, de Beethoven («La Primavera»), ofrece melodías de apasionado empuje; acariciantes y suaves cantos de ensimismada intimidad. La segunda parte del programa estuvo dedicada a la música española con las conocidas Seis canciones españolas, de Falla; la Danza núm. 5, de Granados; Tango, de Albéniz e Introducción y Tarantela, de Sarasate.

Víctor Martín finalizó el recital en pleno clima virtuosista. Las obras de Sarasate no llenarán las páginas de los tratados de armonía, pero hay que reconocerle la gracia y enjundia que rezuman. El violinista extrae brillante y limpio sonido. Posee una magnífica técnica en la mano izquierda, musicalidad y acen-

drado ataque con el arco siempre dispuesto para abacar sin el menor titubeo los pasajes más enrevesados, como los malabarismos diabólicos de la partitura de Sarasate. La pianista mejicana Elena Barrientos, tuvo una digna ejecución en su cometido de acompañante.

Se presentaba por primera vez en España la Orquesta Sinfónica de Pilsen (Checoslovaquia). Excelente versión de la Cuarta Sinfonía, de Beethoven, otra que suele programarse poco y que realmente merece más auge del que se le da. Completaba el programa la Sinfonía en Re mayor, de Mozart y Concierto en Do mayor para flauta y orquesta, de Grety, actuando como solista Vojtech Lindaur.

La orquesta actuó al día siguiente con otro programa diferente: Concierto en La mayor, de Mozart, el más conocido de todos los conciertos para violín del niño prodigio; actuando la solista Jitka Novakosa y la Sinfonía Op. 90, de Mendelssohn. Sobre un vehículo ideal, integrado por una elegantísima cuerda, de robusto sostén en los graves, sonoras y aterciopeladas violas y agudos magistrales, fina madera y logrado ajuste en la intensidad de las trompas, hubo un director artista, Vit Micka, seguro y dominador, tanto en los aires de las obras como en el juego de intensidades,

a veces de fantasía, de tanto amaestrar el sonido del conjunto.

El órgano de la nave de la Antigua de la Catedral pacense sonó perfectamente afinado en el ecuador del festival. Annete Blanc, de origen suizo, interpretó obras de Cabezón, Correa de Arauxo, Manalt, Stanley, Cabanilles, Padre Soler y Storace. Casi todas, de los siglos XVII-XVIII. Lo mejor fueron las Sonatas del Padre Soler. Annete Blanc se encuentra en ese período lógico de perfeccionamiento después de haber finalizado la carrera. En la actualidad estudia con el profesor Radulescu, en Viena. En líneas generales, su actuación fue irregular.

El Quinteto Fauré, de Roma, forma un compacto equipo de canoros resultados. Integrado por Jones (piano), Carmirelli (violín), Pellegrino (violín), Paris (viola) y Strano (violoncello), consiguen óptimos resultados. Casi todos pertenecen al famoso grupo I Musici, con numerosas grabaciones en su haber.

Un fuerte programa, sin concesiones ramplonas, ofreció el grupo: Quinteto en Fa menor, de Cesar Franck, el Quinteto en La mayor, Op. 81, de Dvorak. Magnífica agrupación camerística (con un stradivarius incluido). Los sonidos se funden, con admirable homogeneidad. Perfecto empaste, planos sonoros de notable equilibrio y musicalidad, pueden sumarse a la belleza de sonido de los eminentes solistas. Aquí se sacrifica el divismo en aras del conjunto.

La participación extremeña en el festival corrió a cargo del joven emeritense, Carlos Domínguez, pianista de notables facultades que creemos puede llegar a pisar fuerte en el mundo del concierto. Ejecutó con serenidad y acierto páginas de considerables dificultades como los Valses poéticos, de Granados, la Sonata Op. 28, en Re mayor, de Beethoven, Tres preludios del norteamericano Ger-shwin, y otros. Expresa el pianista con delicadeza y estudiados matices. Cuando alcance mayor madurez puede estar

Romao, Horovitz y Salzedo.

Trátase de solistas de primera fila que han sabido conjuntarse de manera ejemplar. Todos son dignos de encomio, pero merece especialísima mención el grato sonido, justeza y afinación de la zona grave de este buen septimino, que sirvió de sensacional apoyo a los no menos hábiles ejecutantes de las regiones agudas.

El Quinteto de Viento del Conservatorio de Madrid estrenó la Suite Extremeña, original de Miguel del Barco, catedrático de Organo del Conservatorio madrileño, nacido en Llerena (Badajoz). El grupo integrado por Arias (flauta), Quirós (oboe), Muñoz (clarinete), Colmenero (trompa) y Merenciano (fagot), componen un sólido bloque instrumental. Si difícil es lograr la aglutinación de solistas para integrarse en un grupo de cámara entre los instrumentos de arco, más raro aún es conseguir tal combinación entre los de viento.

Obras de Mozart, Balay, Gorostiaga, Castillo y Reicha configuraron el programa. La suite de Miguel del Barco fue presentada por el propio autor. En ella plasma el sentir extremeño en la «Alborada», canto alegre mañanero. «Los segadores» es otro de los números que comprende dicha suite. Se trata de una marcha de los trabajadores hacia las tareas cotidianas. Los «Corales» (núms. 1 y 2), son cánticos religiosos del pueblo, sencillos pero de místico contenido. «La siesta» es delicada, con unos trinos iniciales invita al descanso merecido tras la larga jornada matutina, sobre todo en época estival. Finaliza con la conocida «Danza del quita y pon» que Miguel armoniza de graciosa forma.

La clausura del festival corrió a cargo del Cuarteto Renacimiento con la soprano Ana María Leoz y el tenor-contratenor, José Foronda. Dos Cantigas de Alfonso X el Sabio sirvieron como homenaje al insigne rey en el séptimo centenario de su muerte. Seguían en el programa interesantes muestras musicales del Códice de las Huelgas; Livre Vermell, de Montserrat, Cancionero de la Colombina; Cancionero de Palacio; varios anónimos del siglo XVI; un precioso romance de Juan del Enzina; de los vihuelistas españoles Luys de Milán y Luys de Narváez; danzas instrumentales cortesanías de Pierre Phalase y canciones y villanescas espirituales de Guerrero y el pacense Juan Vázquez, el más importante de los compositores nacidos en Badajoz.

Resulta emocionante y conmovedor escuchar las obras de Juan Vázquez, a cuatrocientos sesenta años de su estreno, aproximadamente, y en el mismo lugar donde muchos badajocenses las escucharon, la Catedral, donde fue maestro de capilla.

Ana María Leoz posee una voz clara, diáfana en los agudos, con agradable timbre y musicalidad. José Foronda alcanza alturas increíbles con suma facilidad. Su timbre de voz es muy sobresaliente y escasea en el panorama de los cantantes españoles. Ambos interpretan con fidelidad las partituras sin exabruptos pero con ardientes maneras, acicalamiento e icástico sentido. A todo ello unimos la correcta ejecución del cuarteto integrado por Perales (viella de dis-canto), Martín (viella alto), Bosch (viola da gamba tenor) y Aguirre (viola da gamba bajo).

En resumen: un festival de gran calidad a pesar de su modesto presupuesto.



El Cuarteto Emera, un grupo compacto. Arriba, el Grupo de Metales de Lisboa.

incluido en la serie de los importantes.

Un dúo poco frecuente en los conciertos: laúd tiple o bandurria y guitarra. Pedro Chamorro y Carlos Jiménez, músicos pertenecientes a la Orquesta de Laudes Españolas «Roberto Grandío», ofrecieron con estos instrumentos selectas partituras de la literatura clásica como la Danza núm. 5 («Andaluza»), de Granados, la Malagueña, de Sarasate, etc. Pedro Chamorro posee una lograda técnica instrumental, dominio absoluto del alzapúa, claros armónicos, trinos de total eufonía, diversidad timbrica en sonidos llenos y metálicos, ataques de gaya elegancia... Por todo ello, merecedor de los premios nacionales obtenidos en los años 1976-77. El guitarrista acompañó justamente.

El vecino país portugués aportó su embajada artística a cargo del Septimino de Metales de Lisboa, integrado por Rocha, Carneiro y Reis (trompetas), Coutinho y Campos (trombones), Noguera (trompa) y Lages (tuba), todos ellos excelentes profesionales.

El glorioso siglo XVII ocupó la primera parte del programa con Vivaldi, Praetorius, Locke y Scheidt. En la segunda fueron interpretadas obras de autores contemporáneos como Frigyes, Burrel.

# EL XXXIII FESTIVAL DE OPERA DEL PAIS VASCO



Un momento mítico en la historia de la ABAO: la actuación en concierto de María Callas, el 17 de septiembre de 1959.

Por Carlos Villasol

**E**n cualquier caso, muy pocas soluciones cabían al problema: o bien se convertía el proyecto de brillante festival en un modesto ciclo de cámara, aunque, eso sí, más acorde con las circunstancias, o se trataban de contrapesar las inevitables deficiencias con la atractiva presencia de unos cuantos grandes divos. Este último ha sido el sistema seguido por la Asociación Bilbaína de Amigos de la Opera (pionera de cuantas asociaciones similares existen en España) desde sus comienzos, y, por cierto, no puede decirse que le haya ido mal.

La opción, sin embargo, no deja de correr un grave riesgo, como es el de perpetuar la nefasta igualdad operadiva. En tales condiciones no es raro llegar a observar el fenómeno de cómo a un público que se desgañita en bravos hacia el divo de turno le vence el sopor del aburrimiento ante partituras de la calidad de un *Lohengrin* o un *Eugenio Onegin*, como recientemente tuvimos oportunidad de comprobar. Y es que organizar óperas en este país, y aún más fuera de Madrid o Barcelona, es encarar intrépidamente ese riesgo.

La ABAO, por fortuna, se ha percatado en los últimos tiempos de los peli-

gros del MONOCULTIVO e intenta ofrecernos, tímidamente aún, algo DIFERENTE en un breve ciclo de primavera —a modo de cierta terapia del divismo veraniego—, sirviéndose de las durante tanto tiempo desaprovechadas giras de compañías extranjeras, generalmente de la Europa del Este. Un ciclo que, convenientemente potenciado y ampliado, puede y debe convertirse en el complemento irrenunciable a las rutinas italianizantes del mes de septiembre.

## Kraus, Obraztsova, Cossotto, Ricciarelli, estrellas del Festival

La edición de este año, que ha de desarrollarse entre los días 1 y 13 de septiembre, se inaugurará con *Rigoletto*, la segunda de las óperas verdianas sobre Víctor Hugo. Título predilecto del público bilbaíno —como de tantos otros—: ha sido puesta en escena nada menos que en diez ocasiones desde 1953. Leo Nucci, Adriana Anelli y Dano Raffanti encarnarán los principales papeles. En el foso, frente a la Orquesta Sinfónica de Bilbao, el maestro vizcaíno Urbano Ruíz Laorden, que hizo precisamente con esta misma partitura su debut operístico en estos Festivales hace cuatro temporadas.

Verdi cuenta con una segunda ópera programada, y también es una de las de mayor aceptación popular: *Il Trovatore*

Organizar un festival de ópera en una ciudad que ni siquiera cuenta con un teatro que reúna las condiciones adecuadas para una puesta en escena decorosa, ni para recoger a una orquesta superior al medio centenar de profesores en su foso, quizá sea una temeridad. Pero bien es cierto que cuando una temeridad así se repite, contra viento y marea, a lo largo de más de treinta años, puede llegar a convertirse en hazaña. Acaso pueda resumirse así la historia de lo que ha ocurrido en Bilbao con su Festival de Opera —erigido ahora en el de todo el País Vasco—, que este año celebra su trigésimotercera edición.

(día 8). Mara Zampieri, Giuseppe Giacomini y la gran mezzo verdiana Fiorenza Cossotto serán sus protagonistas vocales. Dirigirá el belga Charles Vanderzand, bien conocido en Bilbao por su labor con la Orquesta Sinfónica, que actúa de nuevo bajo su mando.

La de *Werther* será quizá la representación de la que más pueda esperarse (día 6): Alfredo Kraus y Elena Obraztsova encabezando el reparto, un tenor reputado como el máximo especialista actual en ese «rol» y una mezzosoprano de las excepcionales características de la rusa prometen todo menos la mediocridad y la ausencia de interés. La Orquesta Sinfónica de Euskadi será conducida por el joven director francés Alain Guingal.

Hecha la salvedad de la bellísima partitura de Massenet, el resto de los títulos vuelve a pertenecer al repertorio italiano. Junto a la celeberrima *Norma*, de Bellini, con el mismo elenco principal que *Il Trovatore* (segunda de las funciones, día 4; dirección del asiduo Gianfranco Rivoli), dos óperas de Gaetano Donizetti van a completar esta edición 84: *La fille du régiment* (día 11) y la que constituirá el único estreno del año, *Anna Bolena* (día 13). La soprano Adriana Anelli y, nuevamente, Alfredo Kraus, protagonizarán la primera, junto a Alain Guingal y la Sinfónica de Euskadi, mientras que Katia Ricciarelli y Umberto Grilli, con la Sinfónica de Bilbao y Rivoli, lo harán en la segunda. Todas las partes corales corren a cargo del Coro de la ABAO.

Por Francisco Esnaola

**M**usikaste» es un nombre vasco que significa semana musical. Desde el punto de vista artístico representa un esfuerzo repetido llevado a cabo por la Coral Andra Mari, de la villa guipuzcoana de Rentería, en favor de la música vasca. Se celebra siempre durante el mes de mayo y este año ha cumplido su XII edición. Durante una semana entera, Rentería se transforma en centro de convergencia musical al que acuden las fuerzas vivas del mundo cultural de Euskadi. Allí tienen lugar los encuentros, conferencias, conciertos, actos de fraternidad que constituyen la esencia de su contenido.

La organización de esta semana se apoya preferentemente en un movimiento de profundización musical surgiendo en el seno de la Coral Andra Mari. Este deseo condujo a la creación de un archivo musical que permitiese aglomerar el mayor número posible de partituras relacionadas con la música vasca o con autores vascos. Su nombre «Eresbil» es una contracción vasca de «Archivo de Compositores Vascos».

A partir de esta iniciativa pareció conveniente potenciar la vida musical de los intérpretes vascos mediante la organización de una semana que intensivamente tratase de acumular una actividad musical diversificada. De esta forma, se lograría no sólo interesar en el estudio de la música vasca a los componentes de la coral renteriana Andra Mari, sino aglutinar los esfuerzos llevados a cabo en diferentes lugares de Euskadi.

«Musikaste» viene a ser la culminación, concentrada en un breve período de tiempo, de una labor que se extiende a lo largo del año a través del ciclo «Eresbil Eresiak», serie de conciertos ofrecidos en su salón de actos. Después de haber estudiado durante tres años «El piano en Euskalerría del siglo XVIII al siglo XX» la sección «Eresbil Eresiak» ha comenzado el ciclo «La canción en Euskalerría».

La XII Semana Musical en Rentería tuvo lugar este año desde el 14 hasta el 19 de mayo. Se abrió con una conferencia del P. José López Calo, profesor de Historia de la Música en la Universidad de Santiago de Compostela, que presentó la figura de **Miguel Irizar, maestro del contrapunto (1635-1684)**. La ponencia sirvió para esclarecer datos y configurar más detalladamente la personalidad musical de quien fue maestro de capilla de la Catedral de Segovia durante muchos años.

## Clásicos vascos

En el concierto del martes hubo música de cámara y fueron interpretadas **Recordare, Domine** de Miguel de Irizar (1635-1684), **Entzuizu, Birjin donetsia** de Fray José de Arrúe (1884-1960), **Nostalgia** de Germán Landazábal (1884-1953) y diversas obras del vitoriano Francisco Cotarelo (1884-1943). El joven compositor Alberto Prada interpretó al piano algunas de sus páginas.

## Nuevos horizontes para el txistu

También el txistu, instrumento de antigua ascendencia vasca, reclama un nuevo puesto en la familia musical. José Ignacio Ansorena, director del Conservatorio de San Sebastián, y la Banda Municipal de Txistularis donostiarra ofrecieron, junto a diversos grupos instrumentales, una admirable exhibición en ese tenaz intento de incorporación del txistu al mundo musical. Tomó parte como acompañante el pianista Juan Padrosa. Y se aprovechó la oportunidad para interpretar las obras para txistu premiadas en el Concurso «Isidro Ansorena».

El jueves fue día reservado para la celebración de la fraternidad coral. Mima mucho «Musikaste» la dimensión humana de la práctica musical. Por eso reúne todos los años a un nutrido grupo de coros que fraternizan mutuamente en el canto y en el ágape final. Han participado este año las corales Andra Mari y «Oiñarri» de Rentería, «Aretxabaleta» de Aretxabaleta, «Hondarribiko Eskifaia» de Fuenterrabía y la Coral Iradier de Vitoria.

## Caminos de vanguardia en la música vasca

Las nuevas formulaciones que determinan los caminos musicales de vanguardia han encontrado eco en el País Vasco. Surgen nuevos brotes que necesitan ser conocidos y escuchados. La sesión del viernes estuvo íntegramente dedicada a dos compositores, que personalmente se hicieron cargo de la presentación y dirección de sus obras. Gotzon Aulestia (Ondárroa, 1940) presentó **Gernikan gertatu zen, Ezina y Egia bat esateagatik**. Félix Ibarrodo (Oñate, 1943) ofreció **Sismal, Flumina y Brotes**.

Hubo mucho público para despedir y agradecer la gran semana artística. La sesión se caracterizó por la heterogeneidad de los estilos musicales. Y se confirmó la calidad de los niveles de interpretación habidos a lo largo de la semana. Fueron protagonistas del concierto la coral Andra Mari, que dirige José Luis Ansorena, el txistulari José Ignacio Ansorena, la soprano Maite Arruabarrena, el barítono José María Arbelaz y la Orquesta Sinfónica de Bilbao, bajo la dirección de Urbano Ruiz Laorden.

Abrieron el concierto un villancico **Si me ciega el amor** y el solemne **Miserere** de Miguel de Irizar. El poema sinfónico **En la cumbre del Aztobizkar** de Germán de Landazábal significó un notable descubrimiento. Siguió **Capricho para orquesta** de Emilio Arrieta, compuesto sobre un tema de Gaspar Sanz. Y se reservó para el final el estreno del **Concierto para txistu y orquesta** de Tomás Aragües, que recibió personalmente los aplausos de los asistentes.



José María Franco Gil dirige la interpretación de música contemporánea en el «Musikaste» 83.

## LOURDES

(Francia)

### XVI FESTIVAL DE PASCUA

Por A. Savy

Bajo los acentos de la «Misa Solemnis» de Beethoven se inauguró la XVI Edición del Festival «Música y Arte Sacro» de Lourdes. Esta edición resultó, como de costumbre, un vivo acontecimiento artístico y la calidad del excepcional programa entusiasmó a un auditorio que siguió los nueve conciertos de esta gran manifestación musical. Para los habituales del Festival este año se caracterizó por las grandes revelaciones y las grandes «premières».

La primera de estas revelaciones fue la admirable soprano Gilah Yaron, que mostró en Tarbes su maravillosa voz en el aria Ah Péfido, de Beethoven, la cual apreciamos particularmente en el **Requiem**, de Verdi, en Lourdes. El gran acontecimiento fue, sin embargo, la actuación del célebre Philharmonia Chorus de Londres, al que escuchamos con admiración en los coros de **Fidelio** de Beethoven y en los de **Macbeth** y **Nabucco**, de Verdi. También intervino en el **Requiem** de Verdi y en la **Misa Solemnis**. Apreciamos la justeza de sus timbres y su gran musicalidad.

La más interesante «première» de este Festival fue la programación, el Domingo de Pascua, del oratorio **Paulus** de Mendelssohn, prácticamente esta obra era inédita en Francia y en Lourdes hemos tenido ocasión de descubrirla en la interpretación del Coro Liedertafel de Neustadt. Las partes corales son, en efecto, preponderantes en esta obra, lo que todavía añade alicientes a la interpretación de este grupo coral. Hay que destacar, también, la presentación de los solistas Zeger Vandersteene (tenor) y Peter Lika (bajo).

Otra novedad del Festival fue la tarde consagrada a Marc-Antoine Charpen-

FOTOS: PIERRE DUFFOUR



La Basílica del Rosario de Lourdes, donde se desarrolla el Festival.



El Festival «Música y Arte Sacro» tiene gran afluencia de público.

tier. Gracias al trabajo efectuado en la Biblioteca Nacional francesa por los profesores del Conservatorio de Tarbes y por su director, Jean-Paul Salanne, pudimos escuchar obras inéditas del gran compositor francés, así como su **Te Deum a ocho voces en Do mayor** del que hicieron magnífica interpretación los solistas del conjunto A Sei Voci, que hicieron posible, también esa misma noche en Saint-Savin, otro bello concierto; así como la Coral del Conservatorio de Tarbes y el Coro Ermend Bonnal de Bayona, todos ellos acompañados por la Orquesta de Cámara Nacional de Toulouse, reforzada por elementos del Conservatorio de Tarbes.

Al margen de las obras sagradas, hemos degustado con placer la suntuosa interpretación del **Doble Concierto para**

**violín y violoncelo**, de Brahms, para la que el Festival había solicitado la participación (muy destacada) de Gerard Poullet (violín) y Christoph Henkel (violoncelo). Pudimos igualmente descubrir un joven y prometedor talento en el pianista francés François Killian, que hizo del **Quinto Concierto para piano** de Beethoven una interpretación digna de elogios.

Hubo otras cosas escuchadas en el curso de este XVI Festival de Pascua, cuya parte orquestal estuvo también este año encomendada a la Orquesta del Estado del Palatinado Rhenano, que dirige Kurt Redel. Hemos conocido además, hecho rarísimo, la clemencia de un cielo primaveral que sugería ya al verano.



## LONDRES

(Gran Bretaña)

# «LA GUERRA Y LA PAZ», DE PROKOFIEV

Por Agustín Blanco Bazán

**La English National Opera se enorgulleció en escenificar, en velada única de casi cinco horas, la más completa versión de la obra jamás producida en Occidente. La producción sintetiza no obstante la extensión de la partitura original, prevista para ser representada en dos funciones sucesivas.**

La segunda compañía inglesa de ópera solo pone en escena producciones en su idioma nativo. La deficiencia de legitimidad que resulta de esta última circunstancia se ve a mi juicio compensada por la inteligente programación de una temporada que, como en el caso de **La guerra y la paz** ofrece una inusual oportunidad de acceder a obras relativamente desconocidas u olvidadas. A la English National Opera debo agradecer, por ejemplo, el haberme podido familiarizar con óperas de la importancia excepcional de **El Caso Makropoulos** de Leo Janáček o con **Louise** de Charpentier.

**La guerra y la paz** fue objeto de una producción de altísimo nivel que incluyó a los más celebrados cantantes del elenco estable: el internacionalmente conocido Norman Bailey (Kutuzov), Russell Smythe (Bolkonsky), Eilene Hannan (Natasha) y Malcolm Donnelly (Napoleón).

El escenógrafo Colin Graham tuvo en cuenta las posibilidades cinematográficas que Prokofiev seguramente imaginó y la sucesión de escenas fue acompañada con proyecciones de títulos donde se explicaban al público los acontecimientos principales que iba a presenciar. Dentro de cada cuadro, una sobria y mínima utilización de decorados junto a vestuarios de excelente calidad se ven enmarcados con proyecciones fijas en el fondo de la escena que aluden; ya sea a elementos de la naturaleza o del folklore ruso o a motivos bélicos. La iluminación cumple un papel de extrema importancia en escenas como el incendio de Moscú o en el cuadro final donde una infinita diversidad de colores en el pueblo, soldados, nobleza, clero y militares

de alto rango armonizan gracias al predominio de una luz ambiental de sugestiva tonalidad otoñal.

Al aludir a las características genéricas de la partitura de la obra, James Lockhart, el talentoso director a cargo de la conducción musical de la versión que comento, indicó que su comprensión de la partitura radicaba en una acabada percepción de su intensidad, y variedad de matices propios de una rica orquestación. Advirtió, no obstante, que no deben buscarse en ella indicios de penetración psicológica semejantes a los de, por ejemplo, una obra wagneriana. En efecto, como en otras obras de Prokofiev, la expresividad dramática de **La guerra y la paz**, se consuma en una diáfana y lograda tensión contrapuntística y variedad cromática, pero sin alcanzar la hondura conceptual esencial y definitoria del mensaje tolstoyano. Mi personal parecer es que tal deficiencia se ha visto influenciada al menos en parte por la circunstancia política que el compositor, consciente y a veces inconscientemente, tuvo que aceptar como presupuestos de su acomodamiento a la sociedad stalinista. Veamos: En la obra de Tolstoy, ninguna de las paradojas o conflictos que han contruido a universalizarla se resuelven con la retirada de las tropas napoleónicas, sino que permanecen como parte constitutiva de una naturaleza humana donde la tragicidad y la esperanza se encuentran inseparablemente unidas. Por el contrario, si de acuerdo a una concepción stalinista, la música debía funcionar en forma análogamente eficiente a la industria pesada, mal podemos pretender que el discurso musical se convierta en intérprete de conflictos individuales que por definición el régimen soviético sea incapaz de resolver. En la obra de Prokofiev, por consiguiente, todos los problemas encuentran adecuada solución mediante el triunfo del pueblo ruso sobre su enemigo.

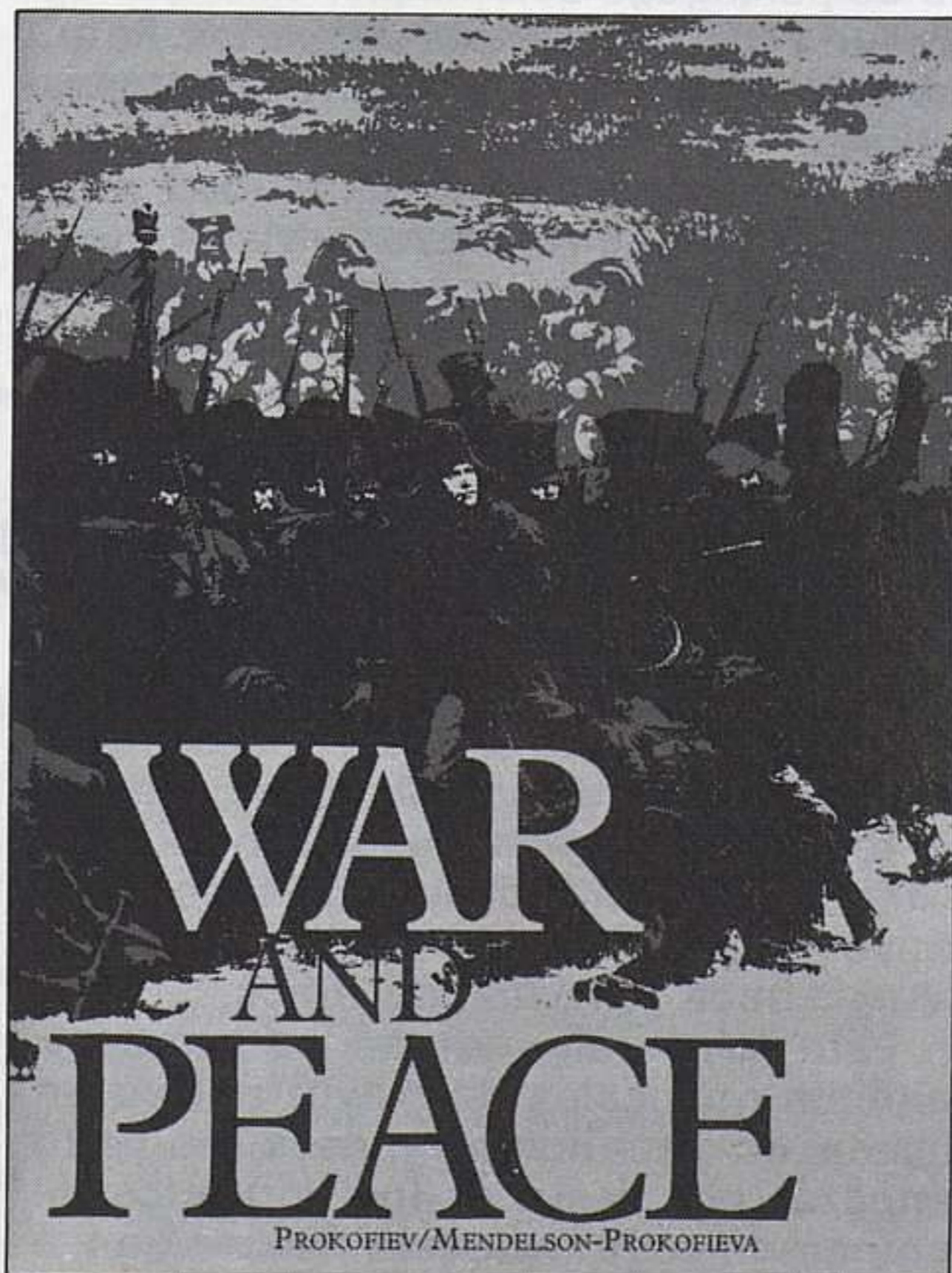
Ahora bien, tal vez la reflexión fundamental a la que nos inducen fragmentos como el **Preludio de Tristán e Isolda** reside en comprobar que es a través de interrogantes no resueltos que el discurso musical alcanza su dramatismo

más sustancial. La tradición operística rusa ofrece en este sentido el monumental y aislado ejemplo de **Boris Godunov**, y aun Chostakovich se empeñó en dotar a su música de una hermética enigmaticidad que cada vez más se descubre como testimonio de la deducible defensa de su libertad creativa frente al opresor. Prokofiev prefirió que su música no constituyera un vehículo de expresión de problemas tan embarazosos.

Hecha esta salvedad, sería injusto pretender que **La guerra y la paz** no es una obra de gran importancia que exhibe momentos de magistral consistencia y expresividad. En la primera parte, las breves incidencias domésticas, y el lirismo breve y espontáneo de las primeras escenas, unidos a ciertos momentos tragicómicos percibidos tanto en el aspecto teatral y la orquestación, alcanzan un efecto operístico casi mozartiano. Sus dos últimas escenas recapitulan elementos dispersos con creciente intensidad; apoyados en importantes contrastes de color y variado cromatismo, los personajes logran su más intensa exposición de conflictos propios, que finalmente se integran al común denominador que constituye la temática central: el desolador anuncio de la invasión napoleónica que sintetiza y cierra la primera parte como una formidable coda dramática, es a mi juicio el mayor hallazgo de la ópera.

La segunda parte es de conmovedora exaltación patriótica. Mas que una ópera es una cantata, donde el pueblo acompaña con magníficos corales las vicisitudes de Borodino, el incendio de Moscú, los fusilamientos, la retirada francesa, las ansiedades de Kutuzov, siempre contenidas por su inquebrantable fe en Rusia, y la apoteósica final. La influencia de **Alejandro Nevsky** es aquí más perceptible que nunca.

Un último momento de intimismo lo constituye el reencuentro entre Natasha y el Príncipe Bolkonski y la muerte de éste último. Prokofiev había concebido la posibilidad de componer **La guerra y la paz** inspirado por el lirismo de la escena. Perdida en medio de la alegoría patriótico-militar, ella no deja sin embargo de constituir el momento musical más afín con la trascendental belleza de la obra de Tolstoy.



Serguei Prokofiev.

LISBOA

(Portugal)

## LA VIDA MUSICAL PORTUGUESA

Por María Fernanda Cidrais

La vida musical de un país, o la que se centra en su capital, no tiene —o no debe tener— como actividad principal la temporada de conciertos que en ella se despliega a lo largo de un periodo. En ciertos casos se trata de una actividad continua, visto que los festivales de verano llenan ahora esa brecha que suponía el vacío veraniego.

Hoy día en París, Londres o Berlín asistimos a ese fenómeno, y cada vez con mayor intensidad. Como en otros terrenos, la dinámica se aceleró, y el ser humano parece que no puede detener su febril actividad, ejerciéndola, es verdad, cada vez con mayor frialdad. A las sociedades de aficionados, eficientes hasta los años cincuenta, ha sucedido una mayor racionalización y profesionalización de la organización de conciertos en su aspecto empresarial. Y los artistas, tan temperamentales, angustiados y recelosos como siempre, se mueven entre esa red internacional, por un lado como materia prima y por otro como supervivientes de una dimensión que nada tiene que ver con ella sino en su apariencia cotidiana.

En Lisboa ocurre como en todas partes, manteniendo no obstante unas características de país periférico europeo. Queramos o no, aquí acaba o comienza esa Europa a la que forzosamente pertenecemos por derecho geográfico e histórico, aunque nuestras miradas más imaginativas y nuestra voluntad más firme hayan buscado en otros horizontes el espacio necesario para la aventura y para la conquista de una identidad esquivada. Desvelados todos los engaños, acabados nuestros sueños marítimos y llamados nuevamente a la tierra, es en ella donde tenemos que vivir ahora nuestra aventura, donde tenemos que imaginar nuestra vida y encontrar nuestra propia identidad, en esta gleba amarga y pobre que nos correspondió a la hora de distribuir la tierra.

Por aquí no pasa casi nada ni casi nadie, todo y todos tienen que venir. Aquí está nuestro lugar de encuentro con los demás y con nosotros mismos. Por eso no

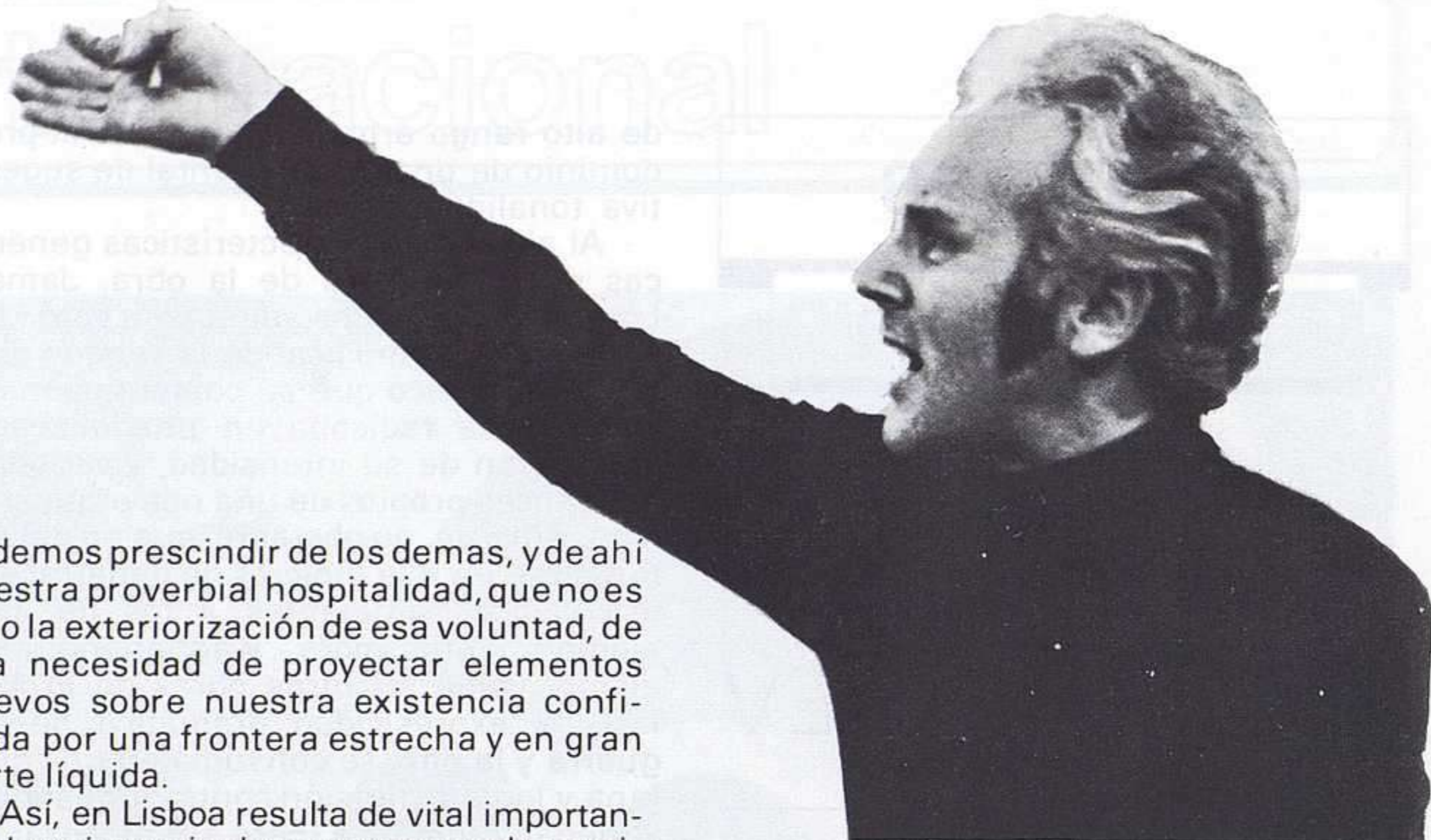
podemos prescindir de los demás, y de ahí nuestra proverbial hospitalidad, que no es sino la exteriorización de esa voluntad, de esa necesidad de proyectar elementos nuevos sobre nuestra existencia confinada por una frontera estrecha y en gran parte líquida.

Así, en Lisboa resulta de vital importancia la existencia de una temporada musical que nos permita establecer puntos de comparación, que nos mantenga en contacto asiduo con esa Europa que también somos, pero de la que nos sentimos tan alejados. Si miramos para la enseñanza de la música tal y como se practica hoy en día entre nosotros, o para las carencias que sufren en todos los niveles nuestras escuelas de música, o para la situación caótica de nuestras orquestas, o para la falta de coordinación que existe en el ámbito de todas las actividades musicales de nuestro país, nos es forzoso comprobar que muchas son las tareas a cumplir, algunas son las buenas voluntades, pero insuficientes o inexistentes las estructuras necesarias.

Escuchar, en estas condiciones, a artistas o a conjuntos de nivel internacional, es quizá una de las mejores maneras de proyectar una esperanza hacia el futuro. No es, ciertamente, la excepción lo que debe constituir una meta —y el gran concertista internacional es sin duda una excepción por excelencia—, pero el ejemplo que irradia debe impulsar nuestra legítima ambición de ganar una calidad que no venga sólo del exterior.

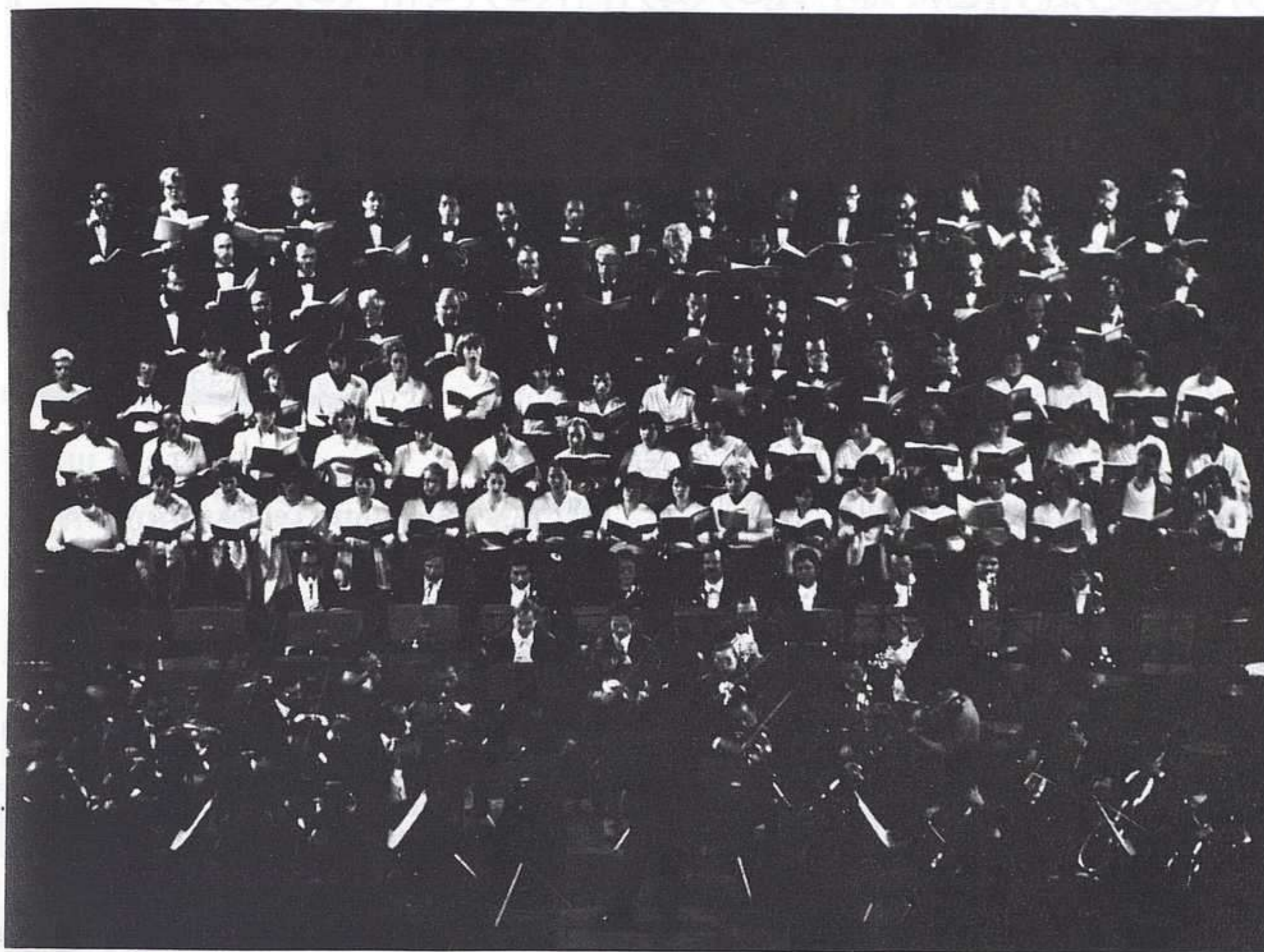
En este capítulo, verdaderamente, algunas cosas han cambiado. Y si nuestros mejores instrumentistas han emigrado, lo han hecho sobre todo por una necesidad de supervivencia y de afirmación que en un país tan limitado no les era posible. Este fenómeno, por lo demás, no es portugués solamente, sino que es común a todos los países pequeños. Pero, incluso los que se fueron, no han roto los lazos con su país, y así tenemos con nosotros, con más o menos regularidad, a los pianistas Sequeira Costa y Maria Joao Pires, el violinista Gerardo Ribeiro y a la guitarrista Ana Bela Chaves, por citar sólo a los cuatro intérpretes más en primera línea. Y entre los que se quedaron aquí no falta un grupo de artistas bien preparados técnicamente, conscientes de su papel en la sociedad, capaces de asegurar esa calidad que deseamos escuchar, e incluso de penetrar en los circuitos internacionales en cuanto haya una oportunidad. Sin olvidar a una generación más joven, todavía en formación, algunos estudiantes en el extranjero, que han dado ya un salto cualitativo y cuantitativo en relación con lo que ocurría hace dos o tres decenios.

Para referir algunos de los acontecimientos musicales de mayor relieve en Lisboa en los últimos meses, es justo empezar por destacar los conciertos de temporada de la Orquesta Gulbenkian, a veces con la colaboración del Coro del



mismo nombre. Aún con los inevitables desniveles de una temporada bastante intensa, contando con un público seguro y entusiasta, esta serie de conciertos se ha convertido en una actividad auténticamente cultural. Dirigida por su titular, Claudio Scimone, o por directores invitados, la Orquesta, en excelente forma, ha colaborado con artistas como el violinista Eugene Sarbu, que ejecutó de manera magistral el **Concierto de Brahms**— y además, en un recital, la integral de las **Sonatas** para violín de Brahms, dentro de los actos organizados por la Fundación Calouste Gulbenkian para conmemorar el 150 aniversario del nacimiento del compositor—; o como el violoncelista húngaro Miklos Perenyi, que en el **Concierto en Re** de Haydn no consiguió, a pesar de su virtuosismo y sensibilidad, hacer olvidar otras interpretaciones más profundas y menos amaneradas; o Peter Zazofsky, excepcional violinista que nos dió una versión muy rítmica y calurosa del **Concierto núm. 2** de Prokofiev; o María Kliegel, inolvidable violoncelista alemana, que en el **Concierto en Mi menor** de Elgar impuso su personalidad y su dominio del instrumento con gran dulzura y firmeza, aparte de todas sus cualidades de afinación, fraseo, cantabile, etc., que la convirtieron en uno de los más notables intérpretes de violoncelo de nuestro tiempo; o el pianista brasileño José Carlos Cocarelli, que en el **Concierto núm. 2** de Saint-Saëns mostró claramente su técnica al servicio de un verdadero temperamento musical.

Entre los directores, Gerard Oskamp se distinguió sobre todo en el concierto sinfónico-coral en que dirigió **La noche de Walpurgis** de Mendelssohn con una fuerza y una intimidad notables. Los solistas (todos portugueses), fueron Marina Ferreira, contralto; Carlos Guilherme, tenor; y António Wagner Diniz, barítono. Los tres contribuyeron al éxito de esta obra tan injustamente olvidada, aunque el principal personaje fue sin duda el Coro Gulbenkian, intenso, enérgico, con verdadero espíritu. Otro concierto destacable fue el que oímos a Christopher Hodwood con el **Salmo Op. 42** de Mendelssohn y el **Te Deum** de Dvorak, obra muy curiosa, en la que los solistas fueron la soprano portuguesa (a pesar del nombre) Jennifer Smith, y el bajo inglés David Thomas. Aunque Hodwood sea sobre todo un intérprete eminente del barroco, su aproximación al romanticismo fue la que se podía esperar de un artista de su



La Orquesta y Coro Gulbenkian.

compresión y de su inteligencia. Hemos de recordar también al maestro Sila Pereira con su excepcional interpretación de la **Sinfonía núm 1** de Bomtempo, realizada con esa inspiración y brillo que le caracterizan; a Michel Tabachnick en las **Cinco piezas Op. 5** y en **Das Augenlicht** para coro y orquesta de Webern; a Fernando Eldoro en la **Sinfonía trágica** de Schubert, tan adecuada a su temperamento intenso y dramático; y a Michel Corboz dirigiendo las **Vísperas** de Monteverdi con la pureza y color que le son habituales, dirigiendo el coro y la orquesta y teniendo como solistas a las excelentes sopranos portuguesas Elsa Saque y Lia Altavilla, a los no menos excelentes tenores ingleses Wynford Evans y John Elwes, y a los bajos Michel Brodard y Oliveira Lopes. Un Monteverdi que no puede agradar a todos por el COMPROMISO romántico que simboliza, pero de cuya sinceridad y magnífica preparación no se puede dudar.

También en la Fundación Gulbenkian, ese centro cultural tan enriquecedor de la vida lisboeta, escuchamos a los Solisti Veneti dirigidos por Claudio Scimone en unas versiones inolvidables de Pergolesi, Vivaldi, Rossini, Verdi y Albi-

noni cuya pujanza y alegría trasalpinas encontraron una expresión y una vivacidad notables por muchos conceptos. No podemos decir lo mismo del **Divertimento KV 138** de Mozart y de la **Noche transfigurada** de Schönberg, sobre todo de esta última, a la que faltó todo su lirismo anterior.

De Viena nos visitó el grupo Die Reihe dirigido por Friedrich Cerha y con la colaboración de la soprano Adrienne Csongery y de la pianista Käte Wittlich, con obras de Webern, Schönberg, Ravel, Stravinsky y Wellesz, en dos conciertos inolvidables precisamente por la expresión interna de la lectura de partituras tan importantes como **Pierrot Lunaire** o la serie de obras webernianas, versiones hechas sobre una interacción interior-exterior en una simbiosis perfecta de compositor e intérpretes. En el ámbito de la música del siglo XX hay que destacar igualmente la presencia del Ensemble Intercontemporain dirigido por Jean-Claude Pennerier, con Antoine Cure (trompeta) y Pierre-Laurent Aimard (piano) con obras de Stockhausen, Guerrero, Luis de Pablo, Reverdy y Messiaen, que fueron interpretadas con las cualidades características del grupo de Pierre

Boulez. Pero el programa, muy fragmentado y sin verdadera línea conductora, desilusionó un tanto, a pesar del interés de cada obra por sí misma. En recitales de música contemporánea destacaron los flautistas Pierre-Yves Artaud y Roberto Fabbriccianni, y sobre todo el Dúo Experimental formado por Martha Herr (voz) y John Boudler (percusión), y el clarinetista bajo Harry Sparnaay.

En la música tradicional, los momentos más altos fueron sin duda los ofrecidos por los pianistas Ivo Pogorelich, muy controvertido por su personalidad e irreverencia (¡pero qué extraordinario pianista!); Miguel Angel Estrella, impresionante en su sencillez expresiva tan directa, tan humana y comunicativa; Sequeira Costa, cuya técnica parece irse depurando cada vez más en la conquista de lo esencial musical; Arnaldo Cohen, que más que virtuoso es un artista, todavía joven, con la perfecta conciencia de la técnica pianística al servicio de una naturaleza musical y ya madura; y Nella Maissa, que sobresale entre nosotros por la elección siempre inteligente y original de sus programas y por su constante predilección por la música portuguesa. En otros instrumentos, Joel Pontet (clave) dió una excelente lección sobre la «musique non mesurée a la française» de Couperin, y tocó un Bach devuelto a su pureza, sin el ropaje sonoro del piano; y Michel Portal (clarinete) con Jean-Claude Pennerier (piano) que nos proporcionaron momentos verdaderamente mágicos, especialmente en las **Phantasiestücke Op. 73** de Schumann y en la **Sonata Op. 120 núm 1** de Brahms. Pues no se trató tanto de un recital como de un raro ACONTECIMIENTO de música de cámara, por el espíritu que reinó entre ambos artistas, por el diálogo conseguido y por las bellísimas sonoridades obtenidas. Y para terminar, una referencia a dos conjuntos alemanes de primerísimo orden: el Cuarteto Cherubini, con obras de Beethoven, verdadera unión de cuatro voces constituyendo una sola en la dinámica, en la agógica, y sobre todo en la intención y en la concepción interpretativa; y el Collegium con Basso (Quinteto de Hamburgo), cuya riqueza de sonoridad y sus logros de unidad y de diversidad son fruto de una larga tradición de hacer música en grupo con una entrega de verdadero amor al arte, sin ahorrar esfuerzos para que todo resulte aparentemente fácil y espontáneo.

(Traducción de Ramón Barce)

## DISCOS CRITICADOS

BEETHOVEN: Egmont (Lorengar, Wussow, Szell). Obertura de Prometeo (Abbado)	37	Llegada de la Reina de Saba. Obertura. Minueto y Giga de «Berenice». Air y Hornpipe de «Música Acuática» (Hogwood).	37	SOLER, JOSEP: Diaphonia (de Weart). Das Studien-Buch (Manning, Solé). Cuarteto de cuerda (Cuarteto Perrenin)	43
BERLIOZ: La infancia de Cristo (Morison, Pears, Cameron, Rouleau, Davis)	37	PACHELBEL: Canon y Giga. Partie en SOL mayor. Partie en Mi menor. Aria con variaciones en La mayor. BUXTEHUDE: Sonata en Si bemol mayor. Sonata en Do mayor (Goebel)	40	R. STRAUSS: Una Sinfonía Alpina (Davis)	43
BRAHMS: Dos sonatas para cello y piano (Harrel, Ashkenazy, Rostropovich, Serkin)	37	PURCELL: Música para teatro vols. I y II (Roberts, Nelson, Lane, Lloyd, Browman, Eliot, Byers, Bamber, Keyte, Hogwood)	40	STRAVINSKY: La consagración de la primavera (Bernstein)	44
BRAHMS: Serenata núm. 1 (Abbado)	38	PURCELL: Música para teatro, vol. IV (Nelson, Hill, Keyte, Hogwood)	41	STRAVINSKY: Pulcinella (Kenny, Tear, Lloyd, Marriner)	44
BRUCKNER: Te Deum. Helgoland. Salmo 150 (Norman, Welting, Minton, Rendall, Ramey, Barenboim)	38	RODRIGO: Concierto de Aranjuez. Tres piezas españolas. Invocación y Danza (Bream, Gardiner)	41	STRAVINSKY: Sinfonía en Do mayor. Sinfonía en tres movimientos. (Dutoit)	44
HAENDEL: Cantatas (Kirkby, Nelson, Thomas, Sheppard, Hogwood)	38	SAINT-SAËNS: Concierto para violoncelo y orquesta núm. 1. CHAIKOVSKY: Variaciones sobre un tema rococó. FAURE: Elegía para violoncelo y orquesta (Lodeón, Jordan)	42	SZYMANOWSKI: Sinfonía núm. 3. Sinfonía núm. 2 (Karczowski, Dorati)	44
MAHLER: La Canción de la Tierra (Fischer-Dieskau, King, Bernstein)	39	SANZ, GASPAR: Instrucción de Música sobre Guitarra Española (Bitetti)	24	TELEMANN: Conciertos para oboe en Mi menor, Re menor, Do menor, Fa menor y Re mayor (Holliger, Brown)	44
MAHLER: Sinfonía núm. 3 (Thomas, Kubelik)	39	SCHOENBERG: Scherzo para cuarteto de cuerda. Ein Stelldichein. Die eiserne Brigade (de Leuw)	43		
MOZART: Serenata núm. 13. Serenata núm. 9 (Singer, Levine)	39	SMETANA: Mi País (Kubelik)	43		
MOZART: Conciertos para violín y orquesta núms. 1 y 2 (Zukerman)	40				
MOZART: Serenata núm. 10 para 13 instrumentos de viento (Instrumentistas de la Filarmónica de Berlín)	40				
PACHELBEL: Canon Giga. VIVALDI: Concierto para cuatro violines. Concierto para dos trompetas. GLUCK: Danza de las Furias y Danza de los Espíritus. HAENDEL:					

### RECITALES

«Associació catalana de compositors», Vol. 1 (Stadlmair, Borzinski-Behrend, Behrend, Fink)	45
«Musique pour la Chambre du Roy» (Nelson, Hogwood)	45
«Valse Sinfónicas» (Boskovsky)	45
Arrau, una retrospectiva	46
Música vienesa de la época preclásica (Holliger, Pache, Demenga, Furi)	46

# Cursos, becas y concursos

La **Escuela de Música Antigua Luthier** organiza cursos de verano de varias especialidades. Del día 14 al 18 de julio, enseñaran los profesores Joaquim Porubasta (canto), Emilio Moreno (violín barroco), Robert Clancy (laúd, vihuela de mano, tiorba y guitarra barroca) y Sergi Casademunt (viola de gamba). Habrá además dos conferencias: **Le capelle musicali catalanoaragonesi del 1300**, por Giampaolo Mele (el día 15) y **Los instrumentos musicales a través de la literatura, siglos XIII al XVII**, por Ramón Andrés (día 18). Información en la Escola d'Arts Musicals Luthier, c/ Balmes 53, pral. Barcelona 7. Teléfonos (93) 323 22 46 y (93) 229 66 31.

La **Joven Orquesta Nacional de España** presenta los requisitos y condiciones para participar en las pruebas de admisión. Los aspirantes deben tener una edad entre los 16 y 25 años cumplidos antes del 31 de diciembre del año en curso. Cada participante dispondrá de veinte minutos para ejecutar dos obras o fragmentos característicos del repertorio de su instrumento y de estilos contrastados y como mínimo una de ellas debe tener acompañamiento de piano. Podrá requerirse la lectura de un fragmento a primera vista. Las especialidades son: trompa, trompeta, trombón, arpa, percusión, violín, viola, violoncelo y contrabajo. El 12 de julio concluye el plazo de presentación de solicitudes. Envío de solicitudes: Joven Orquesta Nacional de España. Teatro Real, Plaza de Isabel II s/n. Madrid 13. Teléfono (91) 248 14 05 (ext. 23).

Del 16 al 30 de agosto se celebrará en Cullera (Valencia) el **II Curso Internacional de Música «Ciudad de Cullera»** en el que se puede participar como alumno activo o como oyente. Los primeros tendrán que tener un nivel no inferior a un quinto curso de conservatorio. Los profesores son: Pedro Corostola (violoncelo), Víctor Martín (violín), José María Ortí (trompeta), Perfecto García Chornet (piano) y Vicente Zarzo (trompa). Información: Sociedad Musical Instructiva Santa Cecilia. Segundo Curso Internacional de Música Ciudad de Cullera. Carrer del Riu, 7. Cullera (Valencia). Teléfono: (96) 152 01 11 (de 19 a 21 horas).

El **Curso de Música Antigua de Catalunya** está impartido por los siguientes profesores: Montserrat Figueras (interpretación vocal), Jordi Albaleda (técnica vocal), Romá Escalas (flauta), Jean Pierre Canihac (corneta), Lorenzo Alpert (chirimía y bajo), Bernard Fowest (sacabuche), Jordi Savall (viola de gamba y dirección de conjunto vocal e instrumental) y Hopkinson Smith (laúd y viola). Se celebrará en la Seu d'Urgell del 8 al 15 de septiembre y el límite de inscripción es el 20 de agosto. Información e

inscripciones: Servei de Música del Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. Palau Marc. Rambla Santa Mónica, 8, Barcelona. Teléfono (93) 318 50 04.

En el Conservatorio de Sevilla se organizan el **III Concurso Nacional de Guitarra para jóvenes intérpretes (del 16 al 18 de septiembre)** y un **Curso de guitarra** por el profesor Betho Davezac (del 17 al 30 de septiembre). El primero, tiene dos modalidades: grado medio, para alumnos de un nivel hasta sexto curso de guitarra y grado superior, para los que superen este nivel. Los premios en metálico están acompañados de recitales. El Curso de guitarra tiene como límite de inscripción el 31 de agosto para los alumnos activos y el 14 de septiembre para los oyentes. Para ambas manifestaciones, dirigirse al Conservatorio Superior de Música de Sevilla, c/Jesús del Gran Poder, 49, Sevilla 2. Teléfono (954) 38 73 07.

Isme-España organiza un **Curso de Perfeccionamiento en educación musical Willems**, por los profesores Jacques y Beatrice Chapuis y Nicole Corti-Lyant. El Curso se desarrollará en el marco del XXXIII Festival Internacional de Santander, del 28 de agosto al 4 de septiembre. El curso estará estructurado en tres apartados y está dirigido especialmente a los profesores de música de E.G.B. y Preescolar. El plazo de inscripción finaliza el 15 de julio. Información: Isme-España, Barquillo, 10, 3º dcha. Madrid 4. Teléfono (91) 232 76 27 y 232 76 26, martes, miércoles y jueves de 11 a 13,30 horas y lunes de 16,30 a 18,30.

El **VI Curso de Música Barroca y Rococó** se dedicará en esta edición a los compositores Bach y Haendel, con el subtítulo **La cumbre del barroco musical**. Se desarrollará en San Lorenzo de El Escorial (Madrid) del 20 de agosto al 1 de septiembre y su plazo de inscripción se cierra el 31 de julio. Los cursos instrumentales serán impartidos por los siguientes maestros: Marius van Altena (canto), Baldrick Deerenberg (flauta de pico I y conjunto de flautas), Alvaro Marías (flautas de pico II), Mariano Martín (flauta travesera barroca), Chiara Banchini (violín), Emilio Moreno (violín y viola), Jacques Ogg (clavecín y piano-forte), Aline Zylberajch (bajo continuo), Christophe Coin (viola de gamba y violoncelo barroco), José Miguel Moreno (laúd), Luis Remartínez (conjunto instrumental) y Aña Yepes (danza barroca). Los cursos monográficos dedicados a **Haendel y la ópera y Barroco y tradición poética** los impartirán Antonio Martín Moreno y Santiago Amon, respectivamente. Los cursos se acompañan de conciertos. Información e inscripciones: Asociación Música Barroca, Escalinata, 9, Madrid 13.

Los **Festivales de Navarra incluyen una serie de cursos de danza y música** con los siguientes profesores: Lola Grande (danza clásica), del 20 al 26 de agosto; Flora Albaicín (danza española), del 6 al 12 de agosto; Leonor Parrilli (danza jazz), del 27 de agosto al 1 de septiembre; Karl Paris (danza contemporánea), del 12 al 19 de septiembre; Jon Garnica (iniciación a la danza), del 6 al 18 de agosto. Todos estos cursos se celebrarán en el Centro Cultural Castel Ruiz de Tudela. Del 23 al 28 de julio habrá otro sobre **La enseñanza musical basada en el método Kodály**, de los profesores Lazslo Ordog, María Ordog y Lazslo Ordog hijo en la Sala Fray Diego de Estella, de Estella, que se repetirá de 30 de julio al 4 de agosto en Castel-Ruiz (Tudela). Pedro Espinosa, Ramón Barce y Agustín González Acilu darán, del 13 al 19 de agosto, un curso sobre **Técnica instrumental. Estética y Sociología y Composición contemporánea**, en la Sala Fray Diego de Estella. María Teresa Chenlo impartirá el **Segundo Curso de Música Barroca «Sebastián Albero»**, del 13 al 26 de agosto y en el mismo lugar que el anterior. El 1, 2, 7, 13, 14 y 17 de agosto habrá, dentro de estos Festivales, una **Jornadas de Folklore** que se desarrollarán en forma de charlas de folkloristas en el Palacio Vallesantoro de Sangüesa. Por último, en el Conservatorio de Música de Estella, del 27 al 31 de agosto y con el profesor Jordi Suñol habrá un **Curso de Jazz**. Información: Ciudadela de Pamplona. Horno Ciudadela. Teléfonos: (948) 22 10 58 o 22 56 57 (de 10 a 13 horas y de 16 a 19 horas).

El **XVI Certámen Internacional de Masas Corales** que organiza el Centro de Iniciativas Turísticas de Tolosa (Guipuzcoa) se compone de tres concursos: **XVI Certamen de Canción para Masas Corales**, **XIII Curso de Composición para Masas Corales** y **VIII Certamen de Canción para Corales Infantiles**. El primero de ellos tendrá tres modalidades: canción vasca y folklore (voces mixtas e iguales), polifonía (voces mixtas e iguales) y canto gregoriano (voces iguales). Las corales estarán compuestas por un mínimo de 25 y un máximo de 50 coralistas (voces mixtas) y por un mínimo de 20 y un máximo de 40 coralistas (voces iguales). Tienen una serie de obras de obligada interpretación y el plazo de inscripción finalizó el 1 de junio. El **XIII Concurso de Composición para Masas Corales** tiene dos modalidades: canción vasca y polifonía, la primera de ellas ha de estar escrita en lengua vasca y la segunda puede estar escrita también en latín. El plazo de inscripción finaliza el 10 de septiembre. Es el **VIII Certamen para Corales Infantiles** pueden participar agrupaciones compuestas por un mínimo de 40 y un máximo de 60 voces y de una

edad máxima de 15 años. Las obras obligadas son: **Ostalensa Gaztia** y **Uso Xuria**, ambas del Padre Donostia. El plazo de inscripción finaliza el 25 de julio. Todas las inscripciones han de hacerse en el Centro de Iniciativas Turísticas, c/ San Juan s/n, Tolosa. Teléfono: (943) 67 40 19.

El **Euskal Abesbatz Doñuen V Sorkuntza Lehiaketa o V Premio de Composición de Música Coral Vasca** está destinado a obras para seis o cuatro voces mixtas, con una duración entre cuatro y diez minutos. El texto literario ha de ser en lengua vasca y se puede incluir acompañamiento de instrumentos folklóricos vascos o recitados. Hay siete premios dotados por la Caja de Ahorros Vizcaína: el primero, de ciento cincuenta mil pesetas, dos accesits primeros de cincuenta mil y cuatro accesits segundos de veinticinco mil pesetas. El plazo máximo de envío de partituras es el 15 de septiembre. Información: Caja de Ahorros Vizcaína, c/ Buenos Aires, 4, 1º. Bilbao 1.

El **VI Curso y Festival Internacional de Música Antigua de Daroca** se celebrará en la localidad aragonesa del 2 al 9 de septiembre. Los profesores serán Rosemarie Meister (canto), Aline Oarker Zylberajch (clave y continuo), José Luis González Uriol (órgano), Pere Ros (viola da gamba), Jorge Fresno (vihuela, laúd, guitarra barroca) y Agostino Cirillo (flauta travesera). Los derechos de inscripción son de cinco mil pesetas para el ejecutante y tres mil para el oyente y el plazo finaliza el 20 de agosto. Información e inscripciones en la Secretaría del Curso, Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, Diputación Provincial. Plaza de España, 2. Zaragoza-4. Teléfono: (976) 22 96 52.

Radio Nacional de España convoca el **II Premio Internacional «España»** de Radiodifusión para programas en lengua castellana, profesionales u organizaciones radiofónicas de cualquier parte del mundo cuyas actividades se desarrollan o proyecten en el área de los países hispanoamericanos o se destinen a una audiencia de habla hispana. Los programas habrán de ser emitidos entre el 1 de junio de 1983 y el 31 de mayo de 1984. Se hará una consideración especial del hecho de que el candidato haya aportado algo al conocimiento y difusión de la lengua castellana, a la defensa de los valores de la libertad, la cultura y la convivencia y al entendimiento entre los pueblos de la comunidad iberoamericana. El plazo se cierra el 31 de agosto. Inscripciones en la Dirección de Cooperación e Intercambios Internacionales de Radio Nacional de España, Casa de la Radio, Prado del Rey, Madrid-24.

# Cartelera

## ESPAÑA

### XXXIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER

#### La lírica mundial

1 de agosto.— Recital de Teresa Berganza. Monteverdi: *Adio Roma*, de *Incoronazione di Popea*. Gluck: *Che faro senza Euridice*, de *Orfeo*. Vivaldi: *Difacia armata*, de *Juditha Triumphans*. Haendel: *Piangero la sorte mia* de *Giulio Cesare*. *Sta nell'Ircana*, de *Arcina*. Mozart: *Deh per questo instante*, de *La Clemenza di Tito*. Orquesta de Cámara Española. Director, Víctor Martín.

5 de agosto.— Jornada de zarzuela. Paloma Pérez Iñigo (soprano), Juan Pons (barítono). Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. Director, García Asensio.

28 de agosto.— Recital de José Carreras. Temas españoles del mundo de la ópera.

30 de agosto.— Antología de la zarzuela. Director, José Tamayo.

#### Ciclo Sinfónico-Coral

4 de agosto.— Finalistas del VIII Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea. Orquesta de Radiotelevisión. Director, Gómez Martínez.

6 de agosto.— Mahler: *Sinfonía núm. 3*. Escolanía Salesiana Santo Domingo Savio. Director de la Escolanía, Carlos María Labarta. Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. Director, Gómez Martínez.

17 de agosto.— The London Mozart Players. Ingrid Haebler (piano).

18 de agosto.— Essex Youth Orchestra. Director, John Gourgiadis.

20 de agosto.— Liszt: *Totentanz*, *Danza de los Muertos*. Bruckner: *Sinfonía núm. 4*. Joaquín Soriano (piano). The London Symphony Orchestra. Director, Yuri Ahronovich.

21 de agosto.— Mahler: *Sinfonía núm. 2*. Orfeón Donostiarra. Director, Antonio Ayestarán. The London Symphony Orchestra. Director, Yuri Ahronovich.

25 de agosto.— Beethoven: *Obertura de Fidelio*. Mendelssohn: *Concierto para violín y orquesta*. Beethoven: *Sinfonía núm. 5*. Joven Orquesta Nacional de España. Director, Edmon Colomer.

26 de agosto.— Rimsky-Korsakov: *Scheherezade*. Chaikovsky: *Sinfonía núm. 6 «Patética»*. Royal Philharmonic Orchestra. Director, Yuri Temirkanov.

27 de agosto.— Chostakovich: *Sinfonía núm. 5*. Royal Philharmonic Orchestra de Londres. Director, Yuri Temirkanov.

#### Ciclo de Ballet

2 y 3 de agosto.— Antología de los grandes coreógrafos del siglo XX. Estrellas Internacionales de la Danza, de la Opera de París, Opera de Stuttgart, Opera de Munich, Opera de Ginebra, Opera de Basilea, Ballet Theatre Français de Nancy y Ballet del Siglo XX de Maurice Bejart.

10 de agosto.— Debussy: *Fetes. Minstrels. Terrasse des audiences du clair de lune. Pelleas und Melisande symphonie. Jeux. La Mer*. Roland Petit, Ballet Nacional de Marsella.

11 de agosto.— Debussy: *La Plus que lente. Suites pour piano. Children's corner. Sonata en Sol mineur pour piano et violon. Prelude a l'apres-midi d'un faune*. Roland Petit, Ballet Nacional de Marsella.

29 de agosto.— Jornada de flamenco con Mario Maya. *Ay Jondo*. Flamenco libre: alegrías, taranto, tangos, fandangos, soleá por bulerías, fandangos de Huelva. Textos, Juan de Losa. Música y coreografía, Mario Maya.

31 de agosto.— Balanchine/Chaikovsky: *Serenade*. Sparenbley/Beethoven: *Sinfonía Pastoral*. Ballet Nacional Español-Clásico. Directora, María de Avila. *Danzas para interiores. Plata y Oro*. Cesc Gelabert, Lidia Azzopardi.

#### Ciclo de Teatro y Poesía

31 de julio.— Recital Vittorio Gassman. Kafka: *Una relazione de l'Accademia*. Pirandello: *L'uomo del fiore in boca*. Codignola: *La male il teatro*.

9 de agosto.— *One mo'Time*. Music-hall de Broadway.

13 de agosto.— Moliere: *Las mujeres sabias*. Gadé, Baró, del Real, Pou, Kosty, Egea, Gracia, Resino, Blaki, Maestre, Gracita Morales. Versión de Enrique Llovet. Dirección, Miguel Narros.

14 y 25 de agosto.— Frederik y su compañía (mimo).

23 de agosto.— Jean Genet: *Flowers*. The Lindsay Kemp Company.

#### Teatro en la ciudad

1 al 14 de agosto.— La Cubana.

18 al 19 de agosto.— Albert Vidal: *El hombre urbano*.

20 al 24 de agosto.— Teatre de la Claca: Carpa. *Juan sin miedo. Las aventuras de Hércules en la Atlántida*. Director, Joan Baixas.

#### Ciclo de Cámara y Recitales

3 de agosto.— Recital de Rafael Puyana. Bach: *Partita núm. 1 en Si bemol mayor. Tocata en Re mayor*. Scarlatti: *Ocho sonatas*. Claustro de la Catedral.

3 y 4 de agosto.— Haydn: *Cuarteto en Do mayor*. Janaček: *Cuarteto núm. 2 «Cartas íntimas»*. Dvorak: *Cuarteto núm. 12 en Fa mayor, Op. 96 «Americano»*. Cuarteto de Praga. Santillana del Mar/Reinosa-Cervatos.

6 de agosto.— Recital Tamas Vasary. Memorial Marc Raubenhheimer. Chopin: *Balada núm. 1 en Sol menor. Nocturno núm. 2 en Mi bemol, Op. 55. Valse en La bemol mayor, Op. 42. Dos Mazurcas, Op. 59 núm. 1 y Op. 56 núm. 2. Scherzo núm. 4 en Mi mayor, Op. 54*. Liszt: *Les annes de pelegrinage. Sonata «Apres une lecture du Dante»*. Claustro de la Catedral.

8 de agosto.— Recital Krystian Zimerman. Bach: *Partita núm. 1 en Si bemol mayor, BWV 825*. Beethoven: *Sonata núm. 21, Op. 53 «Waldstein»*. Liszt: *Gón-dola lúgubre* (segunda versión). *Les nuages gris. La notte*. Chopin: *Sonata para piano núm. 2 en Si bemol, Op. 35*.

#### Otros recitales

The London Virtuosi. Lyonell Rogg. Nicanor Zabaleta-Narciso Yepes. Orquesta de Cámara de Berlín-Karl Bernhard (flauta). Studio Concertante Kammerorchester Sofia. Cuarteto Travnickovo. Nicolas Jackson (organo) - Maurice Murphy (trompeta). Grupo Universitario de Cámara de Compostela.

#### Otros acontecimientos

16 al 22 de julio.— Semana de Cine. Retrospectiva Vittorio Gassman.

24 de julio.— Recital de órgano y flauta. Arnold Batslaere (órgano), Guy Angelloz (flauta). Iglesia Santa Lucía.

29 y 30 de julio.— Pintura en la calle. Recinto de la Plaza Porticada.

29 de julio.— Día Folklórico de Cantabria. Centenario de Matilde de la Torre.

30 de julio.— Día Coral. Memorial Cándido Alegría.

27 de agosto.— II Curso de Introducción y Perfeccionamiento Musical. Jacques Jacppuis, Beatrice Jacppuis y Nicole Corti-Lyant.

22 de agosto.— Jornada de Música española contemporánea. Diabolus in Musica. Esperanza Abad (canto). Obras de Stravinsky, Marco, Guinjoan, de Pablo y Cano.

7 de agosto.— Recital de Joan Manuel Serrat.

15 de julio al 26 de agosto.— XIV Ciclo Estival de Música Coral y de órgano.

26 de agosto.— La misa del Festival. Iglesia Catedral.

#### XXXIII FESTIVAL DE OPERA DEL PAIS VASCO (Teatro Coliseo Albia, Bilbao)

1 de septiembre.— Verdi: *Rigoletto*. Anelli, Raffanti, Nucci, Pecchioli, Echevarría. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director, Urbano Ruiz Laorden.

4 de septiembre.— Bellini: *Norma*. Zampieri, Giacomini, Cosotto, Vinco. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director, Gianfranco Rivoli.

6 de septiembre.— Massenet: *Werther*. Obratzsova, Kraus, Lafont, González, Echeverría. Or-

questa Sinfónica de Euskadi. Director, Alain Guingal.

8 de agosto.— Verdi: *Il Trovatore*. Zampieri, Giacomini, Cosotto, Nucci, Vinco. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director, Charles Vanderzand.

11 de septiembre.— Donizetti: *La fille du regiment*. Anelli, Kraus, Lafont, Laghezza. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director, Alain Guingal.

13 de septiembre.— Donizetti: *Anna Bolena*. Ricciarelli, Grilli, Dupuy, Surjan, Pecchioli, Echevarría. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director, Gianfranco Rivoli.

Regidor de todas las representaciones, Diego Monjo. Coro de la ABAO. Director del Coro, Juan José Larrinaga.

#### REAL COLISEO DE CARLOS II (San Lorenzo de El Escorial)

25 al 29 de julio.— Coros y Danzas de Madrid. Directora, Carmen Cantero.

2 al 5 de agosto.— Selección de zarzuelas. Compañía Lírica Ruperto Chapí. Dirección musical, Dolores Marco.

14 al 19 de agosto.— Ballet Español de Madrid. Director, José Granero.

20 al 31 de agosto.— VI Curso de Música Barroca y Rococó.

#### FESTIVAL CHOPIN (Cartuja de Valldemossa, Mallorca)

22 de julio.— Schubert: *Sonata en Si bemol mayor, D. 960*. Prokofiev: *Tocata, Op. 2*. Chopin: *Polonesa en La bemol, Op. 53. Balada, Op. 23 núm. 1. Dos mazurcas. Scherzo, Op. 31, núm. 2*. Luc Devos (piano).

29 de julio.— Bach: *Fantasia cromática y fuga*. Beethoven: *Sonata en Do menor «Patética»*. Smetana: *Dos danzas de Bohemia*. Chopin: *Variaciones brillantes, Op. 12. Nocturno en Fa mayor, Op. 15. Barcarola, Op. 60. Balada en Fa menor, Op. 52*. Ivan Klansky (piano).

5 de agosto.— Chopin: *Balada núm. 1 en Sol menor. Nocturno núm. 2 en Mi bemol. Vals en La bemol mayor, Op. 42. Dos mazurcas en La bemol mayor. Scherzo núm. 4 en Mi mayor, Op. 54*. Liszt: *Les Années de Pelegrinage*. Tamas Vasary (piano).

12 de agosto.— Chopin: *Scherzo, Op. 20. Sonata Op. 35. Scherzo núm. 3, Op. 39*. Liszt: *Tres estudios de ejecución trascendental. Jeux d'Eau a la Villa d'Este. Sur le 104 Sonnet de Petrarque. Mephisto-valse núm. 1*. France Clidat (piano).

#### ENCUENTROS EUROPEOS NO CAMIÑO DE SANTIAGO

4 de julio.— Obras de Beethoven y Liszt. Tamas Vasary (piano).

5 de julio.— Grupo de Violas de Basilea. Director, José Vazquez.

7 de julio.— Obras de Haydn, Boccherini y Dvorak. Cuarteto Kosice. Vladimir Mikulka (guitarra).

9 de julio.— Obras de Haendel, Bach y Britten. Solistas de Zagreb.

11 de julio.— Brahms: **Concierto para violín**. Beethoven: **Séptima Sinfonía**. Vadim Brodsky (violín). Orquesta Sinfónica de Asturias.

12 de julio.— Obras de Haydn. Orquesta Sinfónica de Asturias.

13 de julio.— Obras de Alfonso X el Sabio y música de la corte de Enrique VIII de Inglaterra. New London Consort.

14 de julio.— Obras de Alfonso X el Sabio, Anchieta, Mudarra, Narvaez y Ortiz. Seminario de Estudios de Música Antigua.

15 de julio.— Obras de Frescobaldi, Parcham, Marcello, Haendel. Alvaro Marías (flauta), Jorge Fresno (tiorba), Humberto Orellana (viola de gamba).

#### X CICLO DE MUSICA CLÁSICA (Real Monasterio de Sanes Creus, Tarragona)

21 de julio.— Quartet de Barcelona.

28 de julio.— Maitrise de la Cathedrale d'Angers.

4 de agosto.— The London Virtuosi.

5 de agosto.— Coro Madrigal de Praga.

11 de agosto.— Studio Concertante Kammerorchester Sofia.

16 de agosto.— Orquesta Sinfónica de Plodiv.

26 de agosto.— Solistas de la Filarmónica de Viena.

#### FESTIVALES DE NAVARRA

3 de agosto.— **Alhambra. Five to two**. Cesc Gelabert, Lydia Azzopardi. Teatro Gaztambide, de Tudela.

4 y 5 de agosto.— Ballet Español de Madrid. Olite.

19 de agosto.— Hesperión XX. Director, Jordi Savall. Olite.

24 de agosto.— The Scholars. Olite.

25 de agosto.— Clark Terry Quartet. Olite.

18 de agosto.— Victoria de los Angeles. Miguel Zanetti. Teatro Gayarre, de Pamplona.

10 de agosto.— Miguel Angel Otaegui. Las Clarisas, de Estella.

13 de agosto.— Pedro Espinosa (piano). Las Clarisas, de Estella.

15 de agosto.— María Teresa Chenlo (clave). Las Clarisas, de Estella.

24 de agosto.— Trío de viento. San Pedro de la Rua, de Estella.

#### FESTIVAL DE JAZZ DE VITORIA-GASTEIZ

16 de julio.— Chick Corea. John McLaughlin & Mahavisnu Orchestra. Jamm session.

17 de julio.— Jay Jay Johnson All Stars Sextet. Sarah Vaughan. Jam session.

18 de julio.— David Grisman Quartet. Steps Ahead. Stanley Clarke-Miroslav Vitous.

19 de julio.— Dizzy Gillespie & friends. Freddie Hubbard & The Festival All Stars. Jam session.

16, 17, 18 y 19 de julio.— Proyección de vídeos cedidos por la Embajada de Estados Unidos (11,30 horas). Dixieland en el kiosko de la Florida (13 horas). II Muestra de Jazz de Vitoria-Gasteiz en la Plaza de los Fueros (17,30 horas).



**Radio 2**  
(Selección de programas para el mes de junio).

#### Día 6

12,00.— Música argumental. Williams: **Sonata en imitación de pájaros**. Trío Argentum. Telemann: **Burlesca para dos violines**. Melkus, Sloan. Vivaldi: **Otoño e invierno**. The English Concert. Pinnock. Haendel: **Música para los reales fuegos de artificio**. Orquesta de Cámara Inglesa. Richter.  
21,00.— Purcell: **Dido y Eneas**. Shirley-Quirk. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Davis.

#### Día 7

8,00.— Solistas. Allard (fagot), Fischer-Dieskau (baritono).  
8,45.— Polifonías. Francisco Guerrero.  
16,30.— Nombres de oro en la música del cine. Cole Porter.  
19,05.— Estudio de la Música Antigua. Lirica cervantina.  
22,00.— Biografía: Mussorgsky.

#### Día 8

11,00.— Biografía de orquesta: Gulbenkian de Lisboa.  
13,00.— La música y su ambiente.  
21,00.— La ópera. Weber: **Der freischütz**. Weigl, Vogel, Janowitz, Mathis. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta de Dresde. Kleiber.  
23,10.— Bruckner: **Sinfonía núm. 0**. Concertgebouw. Haitink.

#### Día 9

11,40.— Instrumentos: el baryton. Haydn: **Trío núm. 102 en Sol mayor**. Attaignant: **Cinco danzas francesas para laúd**.  
12,00.— Música argumental. Schoenberg: **Noche trasfigurada**. Filarmónica de Nueva York. Karajan. **Música para una escena cinematográfica**. Sinfónica de la BBC. Boulez. Berg: **El vino**. Norman. Filarmónica de Nueva York. Boulez.  
20,00.— Músicos españoles. Recital de Calvo Manzano (arpa).

#### Día 10

8,30.— En torno al romanticismo. Beethoven: **Seis lieder sobre textos de Gellert**. Fischer-Dieskau, Demus. **Cuatro canciones serias**. Fischer-Dieskau, Barenboim. Mahler: **Kindertotenlieder**. Ludwig. Filarmónica de Berlín. Karajan.  
12,00.— Clásicos contemporáneos. Ciclo Ravel. **Cuarteto en Fa mayor**. Cuarteto Juillard. **Gaspard de la Nuit**. Benedetti-Michelangeli. **Menuet antique**. **Jeux d'eau**. Cassadessus.  
16,00.— Grandes voces. Elizabeth Schwarzkopf.  
19,00.— Historia de la música de cámara. Antecedentes: Edad Media y Renacimiento.  
21,00.— Historia musical de Salzburgo. Mozart: **Concierto para oboe**. Gounod: **Fausto (música de ballet)**. Haydn: **Seis minuetos**.

#### Día 11

12,00.— Música argumental. Granados: **Libro de horas**. Rajna. Albéniz: **Mallorca**. Tordesillas. Conrado del Campo: **Cuarteto núm. 11**. Cuarteto Hispánico Numen. Guridi: **Una aventura de Don Quijote**. Sinfónica de RTVE. Gómez Martínez.  
14,25.— Buzón de Radio 2.  
20,30.— Músicos españoles. Lamote de Grignon: **Alborada**. Ana María Albors. **Facecia**. Orquesta Ciudad de Barcelona. Ros Marbá.

#### Día 12

11,40.— Instrumentos: el corni di bassetto. Mozart: **Adagio para dos clarinetes y corni di bassetto**. Ada-

gio para dos corni y fagot. Battista Grillo: **Canzona 15**.

12,00.— Nuevo concierto: disco compacto. Boccherini: **Minueto**. I Musici. Puccini: **Misa de gloria**. Carreras, Prey. Cantores ambrosianos. Orquesta Philharmonia. Scimone.  
19,20.— Concierto desde Berlín. Mozart: **Serenata núm. 10**. Mahler: **Knaben Wunderhorn**. Conjunto de Viento de la Filarmónica de Berlín. Filarmónica de Berlín. Fischer-Dieskau. Ozawa.

#### Día 13

0,00.— Cultura-2: Taller de radio. Experiencias radiofónicas a través del sonido.  
16,00.— Acompañado por: Barenboim y Eschenbach.  
19,00.— Grandes formas sinfónico-corales. Rameau: **Las Indias Galantes**. Smith, Devos, Huttelocher. Conjunto Vocal A Coeur Joie, de Valence. Orquesta de Cámara. Paillard.  
21,00.— Historia musical de Salzburgo. Haydn: **Sinfonía núm. 48**. Leopoldo Mozart: **Minueto, Aria y Piezas varias**. Michael Haydn: **Concierto de trompeta**.

#### Día 14

8,00.— Solistas: Berganza (soprano), Ferrás (violín).  
18,35.— Concierto ligero. Offenbach: **Alegria parisiense**. Filarmónica. Karajan.  
19,05.— Estudio de la música antigua. La lírica monódica medieval cortesana.  
22,00.— Biografía: Granados.

#### Día 15

9,35.— Pequeño concierto. Debussy: **El Mar**. Orquesta de la Radio Luxemburgo. Froment.  
10,00.— Para piano. Prokofiev: **Sonata núm. 8**. Bashkirov. Scriabin: **Cinco preludios, Op. 16**. Zaritskaya. Stravinsky: **Sonata para piano núm. 2**. Rosen. Rachmaninov: **Estudio Tableaux núm. 5**. Orozco.  
11,00.— Biografía de orquestas: Concertgebouw de Amsterdam.  
14,00.— Iberoamérica, cinco siglos. Recital de Alirio Díaz. Lauro: **Concierto para guitarra**. Rodrigo: **Concierto para guitarra**. Sinfónica Juvenil de Venezuela. Alvarez. Simón Alvarez: **Tamborera**. Sinfónica Juvenil. Alvarez. Grabaciones de RNE. Almouhian: **Suite armenia para piano**. Krieger.

#### Día 16

12,00.— Música argumental. Música para Shakespeare I. Chaikovsky: **La tempestad**. Sinfónica de la Radio de Franckfort. Inbal. Berlioz: **El Rey Lear**. Sinfónica de la BBC. Beecham. R. Strauss: **Macbeth**. Nueva Orquesta Filarmónica. N. del Mar.  
17,05.— Grabaciones de ayer. Ciclo Archivo de Radio Nacional, años 50. Brahms: **Sinfonía núm. 1**. Orquesta de Cleveland. Szell.  
20,30.— Músicos españoles. Recital de Julian López Gimeno (piano).

#### Día 17

5,00.— Sonidos en la mañana. Mompou: **Música callada, Cuadernos I y II. Combate del somni. Cantar del alama**. Caballé, Mompou.  
16,00.— Grandes voces: Boris Christoff.  
20,00.— Músicos españoles. Luis de Pablo: **El manantial**. Tomás Marco: **Una música**. Francisco Guerrero: **Vada**. Inmaculada Burgos. Grupo Koan. Encinar. Cano: **Bachiana, una nueva perspectiva del Barroco**. Sinfónica de RTVE. García Asensio. Gurbindo: **Quinteto de viento**. Quinteto Academia de Praga.

#### Día 18

11,40.— Instrumentos, el corno. Granados: **Colección de tonadillas**. Schumann: **Tres romanzas Op. 94**.

17,05.— Ciclo Archivo de RNE, años 50. Mozart: **Sonata K. 576**. Gieseking. Haydn: **Cuarteto Op. 77, núm. 1**. Cuarteto Amadeus.  
20,30.— Músicos españoles. Música de Angel Barja. **El Bou**. Coral Salvé. Ocejo. **Diálogo**. Caldwell. **Poemas del Mar**. The Scholars.

#### Día 19

8,30.— En torno al Romanticismo. Beethoven: **Variaciones sobre un tema de Mozart, Op. 40**. Menuhin, Kempf. Brahms: **Variaciones sobre un tema de Haydn**. Katchen. Dvorak: **Variaciones sobre un tema original**. Radiodifusión Bávara. Kubelik.  
14,00.— Contrastes. Bach: **Tocata y fuga en Re menor**. Walcha. Penderecki: **De natura sonoris**. Filarmónica de Buffalo. Foss. Saint-Saëns: **Elevation ou communion**. Daniel Roth.  
19,20.— Concierto desde Viena. En memoria de Karl Böhm. Mendelssohn: **Obertura de «Las Hebridas»**. Einem: **Escenas Sinfónicas, Op. 22**. Strauss: **Sinfonía doméstica, Op. 53**. Filarmónica de Viena. Maazel.

#### Día 20

7,05.— Concierto barroco. Frescobaldi: **Aria con variaciones**. Berletta. **Música acuática**. Concentus Músicos de Viena. Harnoncourt.  
17,05.— Grabaciones de ayer. Ciclo Archivo de RNE, años 50. Recital Chopin, por Nikita Magaloff.  
19,00.— Grandes formas. Haendel: **Joshua**. Eathorne, Elwes, Esswood, Noble, Northern Chorus of England, Northern Sinfonia Orchestra of England. Pommier.  
21,00.— Historia musical de Salzburgo. Michael Haydn: **Divertimento en Mi bemol mayor**. Joseph Haydn: **Sinfonía núm. 50**. Weber: **Concierto núm. 2**.

#### Día 21

6,20.— Haydn y Mozart. Haydn: **Sinfonía núm. 104**. Philharmonia Hungarica. Dorati. Mozart: **Sonata en Fa mayor K. 547 a. Gieseking**.  
8,00.— Solistas: Gulda (piano), Rostropovich (violoncelo).  
9,35.— Berlioz: **Sinfonía Fantástica**. Sinfónica de Chicago. Solti. Beethoven: **Sonata «Hammerklavier**. Brendel.  
19,05.— Estudio de la Música Antigua. Villancicos y Canciones de Juan Vasquez.  
22,00.— Biografía: George F. Haendel.

#### Día 22

11,00.— Biografía de orquestas: Filarmónica de Israel.  
15,35.— Música coral. Coros populares rusos sobre textos de poetas conocidos.  
18,00.— La música y los animales. El cuerpo como instrumento.  
19,05.— Nuevo concierto: disco compacto. Scarlatti: **Sinfonía de concierto grosso núm. 2**. I Musici. Beethoven: **Concierto para violín**. Kyung Wa Chung. Filarmónica de Viena. Kondrashin.  
21,00.— La ópera. R. Strauss: **Capriccio**. Schwarzkopf, Gedda, Waechter, Fischer-Dieskau. Orquesta Wolfgang Sawallisch.

#### Día 23

11,40.— Instrumentos. El chitarrone. Caccini: **Belle rose porporine**. Caccini: **Damisella tutta bella**. Jacopo: **Bellissima Regina**. Rasi: **Indarno febo**. Bunamente: **Sonata para dos violines, fagot y chitarrone**. S. d'India: **Cruda amarilli**.  
16,00.— La música según Stravinsky. Chaikovsky: **La Bella durmiente**. Orquesta de Filadelfia. Ormandy. Glazunov: **Concierto para violín Op. 82**. Sivo. Suisse Romande. Stein. Stravinsky: **El pájaro azul**. Sinfónica Columbia. Director, el autor.  
17,05.— Grabaciones de ayer. Schubert: **Viaje de invierno**. Doda Conrad y Lili Kraus.  
20,30.— Músicos españoles. Recital de Emiliano del Cerro (guitarra).

## Día 24

12,00.— Clásicos contemporáneos. Ciclo Maurice Ravel. **Miroirs**. Casadesu. **Rapsodia española**. Sinfónica de RTVE. Celebidache. **Scheherezade**. Crespín. Suisse Romande. Ansermet. 16,00.— Grandes voces: Titto Schippa.

19,00.— Historia de la música de cámara. Antecedentes: autores de Renacimiento y Barroco.

## Día 25

9,35.— Selecciones de Radio 2. Ple-yel: **Sinfonía concertante Op. 29**. Stern, Zukerman. Orquesta de Cámara Inglesa. Barenboim. Delius: **París, la canción de una gran ciudad**. Sinfónica de Londres. Norman del Mar.

12,00.— Música argumental. Bartók: **El Mandarin maravilloso**. Filarmónica de Nueva York. Boulez. Stravinsky: **Historia del soldado**. Conjunto de cámara Columbia. Director, el autor. 17,35.— Festival de Bayreuth 1984. Trasmisión directa. Wagner: **El Holandés errante**. Salminen, Balslev, Schunk, Schlem, Ellsworth, Estés. Orquesta y Coro del Festival. Wolde-mar Nilsson. Comentarios y presentación: Angel Mayo y Rafael Taibo.

## Día 26

9,35.— Selecciones de Radio 2. Mus-sorgsky: **Kovantchina**. Suisse Roman-de. Ansermet. Dvorak: **Sinfonía núm. 4**. Filarmónica de Berlín. Kubelik.

12,00.— Nuevo concierto: disco compacto. Bach: **Concierto para flauta, violín y clave, BWV 1044**. Orquesta Inglesa de Cámara. Bakels, Mozart: **Sinfonía núm. 41**. Sinfónica de Chicago. Levine.

15,40.— Festival de Bayreuth. Trasmisión directa. **Parsifal**. Estés, Salminen, Sotin, Hoffman, Mazura, Meier. Orquesta y Coro del Festival. Levine.

## Día 27

8,00.— Pequeño concierto. Falla: **Cuatro piezas españolas**. Achúcarro. Ibert: **Concertino da camera**. Mena. Sinfónica de RTVE. Odon Alonso.

11,40.— Instrumentos: la trompa. Leopoldo Mozart: **Concierto para dos trompas, cuerda y continuo**. Corrette: **Concierto cómico para trompas y orquesta**.

17,35.— Festival de Bayreuth. Trasmisión directa. **El Oro del Rhin**. Nims-gern, Prein, Jenkins, Orth, Schenk, Kaugland, Becht, Haage, Schwarz, Soldh, Gjevjang. Orquesta del Festival. Schneider.

20,30.— Meester: **Bejete trompet y el gigante**. Filarmónica de Amberes. Sternefeld.

## Día 28

8,00.— Solistas: Rafael Puyana (clave), Roger Delmotte (trompeta).

15,40.— Festival Bayreuth. Trasmisión directa. **La Walkiria**. Jerusalem, Hole, Nimsgern, Altemeyer, Behrens, Schwarz, Soldh, Larson. Orquesta del festival. Schneider.

22,00.— Biografía: Arnold Schoenberg.

## Día 29

10,50.— Festival de Salzburgo. Trasmisión directa desde el Mozarteum. Mozart: **Sinfonía-obertura núm. 26**. Concierto para piano y orquesta. Peter Lang. **Arias de concierto**. Zdzislawa Donat. **Sinfonía núm. 29**. Orquesta del Mozarteum. Wimberger.

17,50.— Festival de Salzburgo. Trasmisión desde la Gran Sala del Festival. Mozart: **Così fan tutte**. Battle, Marshall, Murray, Araiza, Bruscan-tini, Morris. Filarmónica de Viena. Coro de la Sociedad de conciertos de la Opera del Estado de Viena. Muti.

## Día 30

12,00.— Música argumental. Kha-chaturian: **Espartaco, suite de ballet**. **Gayaneh, suite de ballet**. Sinfónica de Londres. Director, el autor.

15,40.— Festival de Bayreuth. Trasmisión directa. **Sigfrido**. Jung, Haage, Nimsgern, Becht, Haugland, Gjevjang, Behrens, Heichel. Orquesta del Festival. Schneider.

## Día 31

9,35.— Selecciones de Radio 2. Verdi: **Obertura de Luisa Miller**. Nueva Orquesta Filarmónica. Markevitch. Rim-sky-Korsakov: **Scheherezade**. Orquesta de París. Rostropovich.

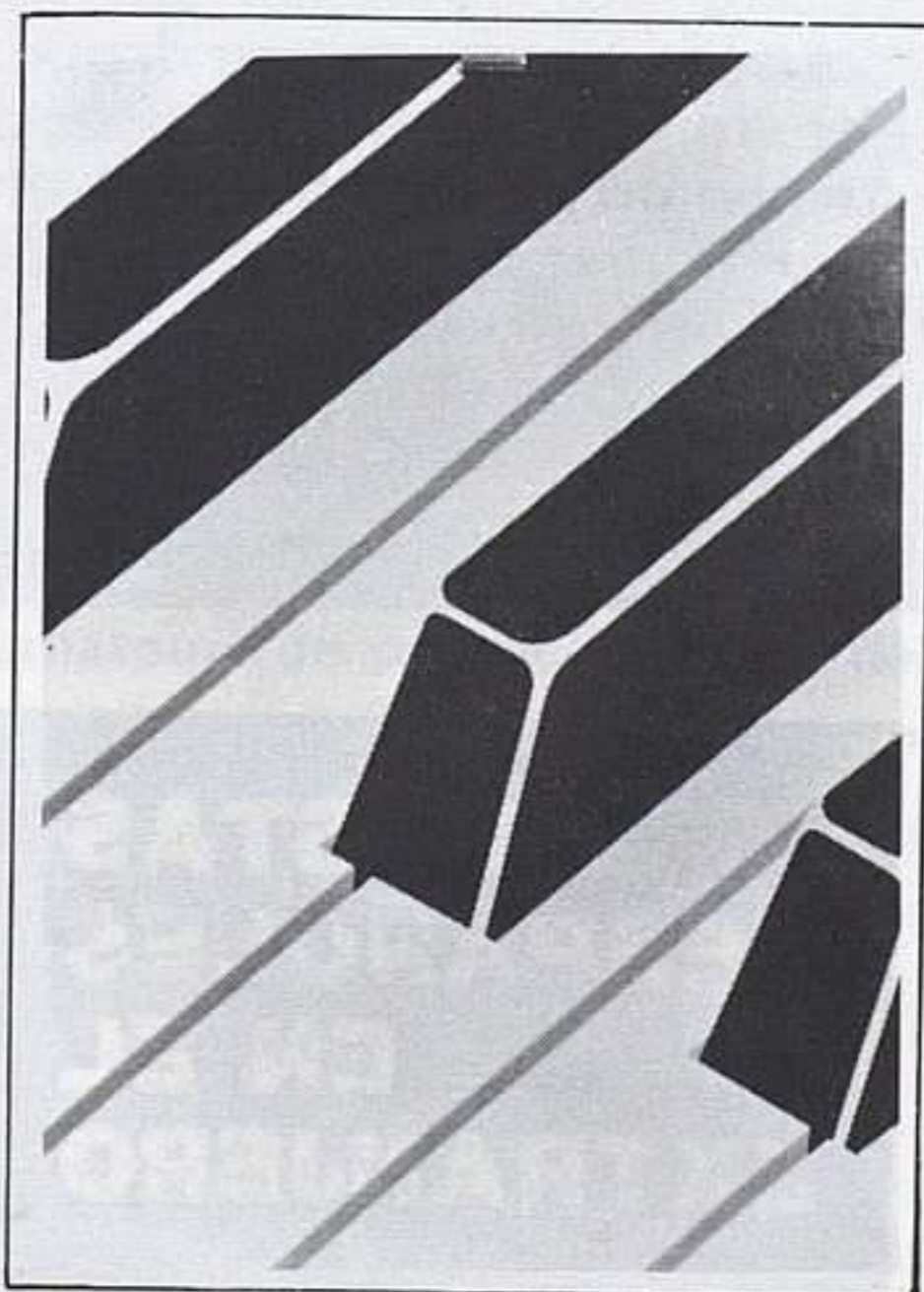
19,00.— Historia de la música de cámara. Antecedentes: autores del Barroco.

21,00.— Festival de Salzburgo. Trasmisión desde la Gran Sala del Festival. Verdi: **Macbeth**. Dimitrova, Cappuccilli, Ghiaurov, Lima, Rydl. Filarmónica de Viena. Coro de la Sociedad de Conciertos de la Opera del Estado de Viena. Coro de la Opera Nacional de Sofia. Chailly.

# Noticias

## Fiesta Nacional de la Música en Francia

El día 21 de junio se celebró en Francia la III Fiesta Nacional de la Música con actos musicales en calles y locales de varias ciudades y con la colaboración de la radio y la televisión francesa. A esta efemérides se han unido este año Portugal, Grecia, Luxemburgo y Bélgica, estableciendo las bases de la celebración del Año Europeo de la Música durante el próximo 1985.



## Cartel del Concurso «Paloma O'Shea»

El Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea ha elegido ya el cartel que anunciará su próxima edición. Es una obra de Miguel Angel Figueroa Fernández. En el segundo lugar de este certámen de carteles quedó el presentado por Rosa Elena González García, y en tercero, el de Pablo Setien. Mención de honor mereció Ricardo Cava-da Díez.

◀ Emilio López de Saa y Dolores Cava estrenaron una obra del primero, compuesta sobre el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz, en el Monasterio segoviano, donde reposan los restos del poeta y místico.

## Boletín de la Consejería de Cultura de la Autonomía de Madrid

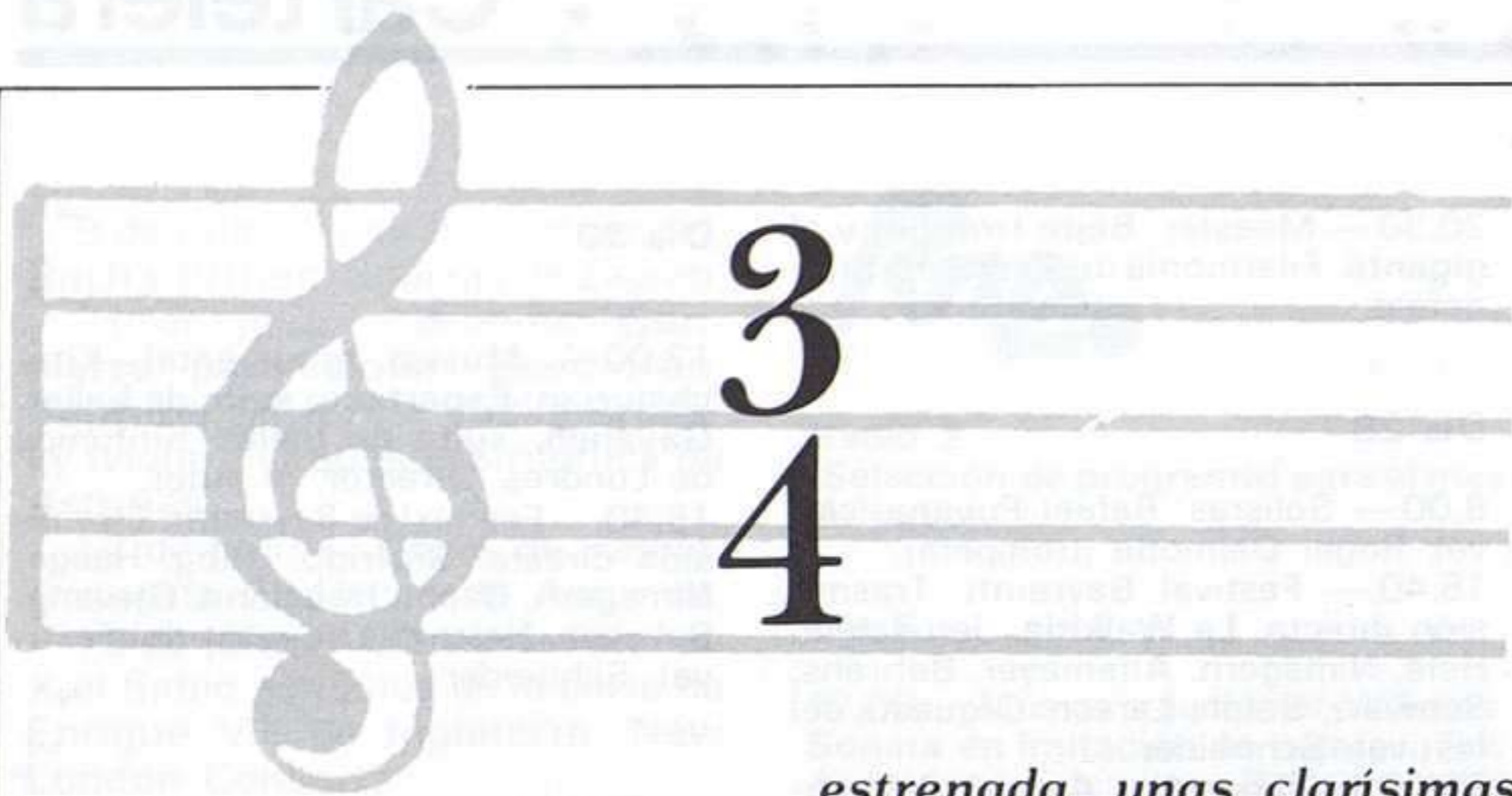
**Agenda Cultural** es el nombre del nuevo boletín editado por la Consejería de Cultural Deportes y Turismo de la Comunidad Autónoma de Madrid. El primer número de esta publicación mensual dice en su editorial que «**Agenda Cultural nace con un propósito ambicioso: ser instrumento de comunicación entre los distintos estamentos que contribuyen o pueden contribuir al desarrollo cultural de la Comunidad Autónoma de Madrid**». El boletín incluye información sobre actividades de la Consejería, así como concursos, noticias, y

agenda de actos culturales y deportivos en el área geográfica de la Comunidad. Por otro lado, ha quedado ya confirmada la creación de la Coral de Cámara de la Comunidad Autónoma de Madrid, que dirigirá Miguel Groba. La Consejería de Cultura ha establecido treinta y tres becas para coralistas y una para maestro pianista, a las que se puede optar hasta el día 10 de agosto. Los interesados pueden informarse en la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid, Paseo de la Castellana, 101; o llamando al teléfono: 456 45 99 de Madrid.

## Nueva Agrupación de Música Antigua del Conservatorio de Carcaixent

El Conservatorio Municipal Mestre Vert, de Carcaixent, recientemente reconocido de Grado Elemental y Profesional, ha creado una Agrupación de Música Antigua, con intención didáctica e investigadora. La Agrupación está formada por veintitrés componentes, entre profesores y alumnos, becarios de las asignaturas de instrumentos de metal y doble lengüeta. Cuenta con el patrocinio de la Caja de Ahorros de Valencia, Sección Aula de Cultura y ha hecho ya su presentación en un concierto.





Ni los mismos compositores conocen totalmente los diversos significados y lecturas distintas que tiene su propia obra. Es seguro que a Beethoven jamás se le ocurrió pensar en su «Novena Sinfonía» tendría, ciento sesenta años después de ser



estrenada, unas clarísimas «resonancias deportivas». Sin embargo, la locutora que anunció esta obra en el primer canal de TVE de Miramar, a las 14,50 de la tarde del 6 de junio, aseguró este carácter «olímpico» de la Sinfonía Coral, sin ningún pudor, ni pelos en la lengua. La verdad es que los organizadores del concierto retransmitido en cuestión también tuvieron algo de culpa en la sutil interpretación de la partitura beethoveniana, porque programaron para el concierto de la II Jornada Olímpica de Barcelona, juntas, las siguientes y atléticas obras: «Novena Sinfonía» de Beethoven e «Himno Olímpico» de los griegos Palamás y Samará. Una noticia aún no desmentida apunta la participación del plusmarquista de los cien metros vallas, Ludwig van Beethoven, representando a Alemania en los próximos Juegos Olímpicos de Los Angeles.

El Centro Internacional de Música, en Salzburgo ha sacado unas conclusiones peligrosísimas acerca de la música de consumo. Por ejemplo, han dicho que la música ambiental se utiliza como narcótico, lo que puede tener resultados agradables, pero también degenerar en peligrosísima manipulación y en contaminación acústica. También han revelado que existen compañías altamente especializadas en realizar programas musicales para diversos lugares de trabajo, programas que consisten en provocar ruidos como estimulante contra el cansancio y la monotonía del trabajo o contra el silencio en las oficinas, que, en apariencia, provoca sentimientos de temor. Otras conclusiones a las que han llegado estos señores es que la música funcional no está pensada para su escucha: no debe aminorar la capacidad de concentración durante el trabajo, y el hecho de que este tipo de música sea bien recibida por los trabajadores, y su ausencia, criticada, ayuda a corroborar que se pueda considerar como una droga. A este paso, van a detener a la redacción de RITMO en pleno, por peligrosa banda de traficantes.

El cartel de «No hay entradas», puede ser bueno o malo, según se mire. En el caso de la interpretación de «Tosca» en el Teatro de la Zarzuela por parte de Plácido Domingo, el cartelillo en cuestión ha despertado una viva polémica, pues se colocó antes de abrir las taquillas. Simón Alonso Corral, que es el director de una empresa de conseguir entradas para espectáculos, llegó nada menos que a denunciar el hecho en una comisaría, porque, como se sabe, es preceptivo que al menos una cuarta parte de las entradas sea objeto de venta en las taquillas. El intendente del teatro, Manuel Castellanos dijo que los «tickets» estaban vendidos por abono y por solicitudes de asociaciones musicales y operísticas. Castellanos acusó además al denunciante de ser jefe de una empresa encubierta de reventa. La polémica se extendió a la Asociación Madrileña de Amigos de la Música que antes hacía una especie de listas para evitar las colas, Simón Alonso y esta Asociación se han inculcado mutuamente sobre la buena o mala gestión de las famosas listas. Vamos, que para ver a Plácido Domingo lo mejor es la televisión, como el eclipse.

## Paloma O'Shea galardonada con el «Emboque de Oro»

Paloma O'Shea, fundadora y presidenta del Concurso Internacional de Piano que lleva su nombre, acaba de ser distinguida por la Casa de Cantabria de Madrid con la concesión de uno de sus tres «Emboques de Oro» del presente año, alta distinción que su Junta directiva concede anualmente en reconocimiento a muy concretas labores o tareas de proyección e interés nacional, cual la que en este caso representa el internacional certamen pianístico

santanderino que iniciara su andadura en el año 1979. La imposición le fue hecha por el Presidente de la Comunidad Autónoma de Cantabria a los postres de la cena-homenaje que se celebró el 27 de junio de los Jardines de Don Cecilio Rodríguez, del Parque del Retiro, de Madrid, que convocó a más de tres centenares de ilustres y entrañables personalidades del mundo de la cultura que con su presencia se sumaron al reconocimiento que representa la distinción ofrecida a Paloma O'Shea, quien emocionada, la recibió «en nombre del Concurso —dijo—, obra no sólo mía, sino de muchos ...

## CASA DE CANTAB MADRID



## ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

Luis Vidal, pianista barcelonés de veinticuatro años, ganó en Mónaco el primer premio del XIII Concurso Internacional de Temas de Jazz, con la obra **Balada**. El Concurso estuvo organizado por la Fundación Príncipe Rainiero.

La **Antología de la Zarzuela**, fue representada en el Festival Internacional de San Antonio (Texas), comenzando con ésta una serie de conciertos en varias ciudades norteamericanas, japonesas y europeas.

**Victoria de los Angeles** actuó en la Basílica de la Dormición de la Virgen, en

Jerusalem. Esta basílica está situada en el monte Sión, junto a las murallas de Jerusalem. **Victoria de los Angeles** cantó canciones sefarditas, españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII y tradicionales, con gran éxito. Posteriormente, grabó un programa de televisión en históricos escenarios de la ciudad.

La **Orquesta Sinfónica de Euskadi** ha iniciado una gira por la República Federal Alemana, dirigida por **Odón Alonso**. En el Festival de Passau actuará, además, bajo la dirección de Hornsteiner y acompañando a los solistas Lagoya y Minsky. En su programa incluyen obras de músicos españoles, además de Haydn, Dvorak y Chaikovsky.

**Teresa Berganza** ha realizado una gira de tres conciertos por Portugal. En el Festival Internacional de las Azores obtuvo un gran éxito con sus interpretaciones de obras de Haendel, Pergolesi, Haydn, Rossini y Granados.



### Premio «Príncipe de Asturias» para el Orfeón Donostiarra

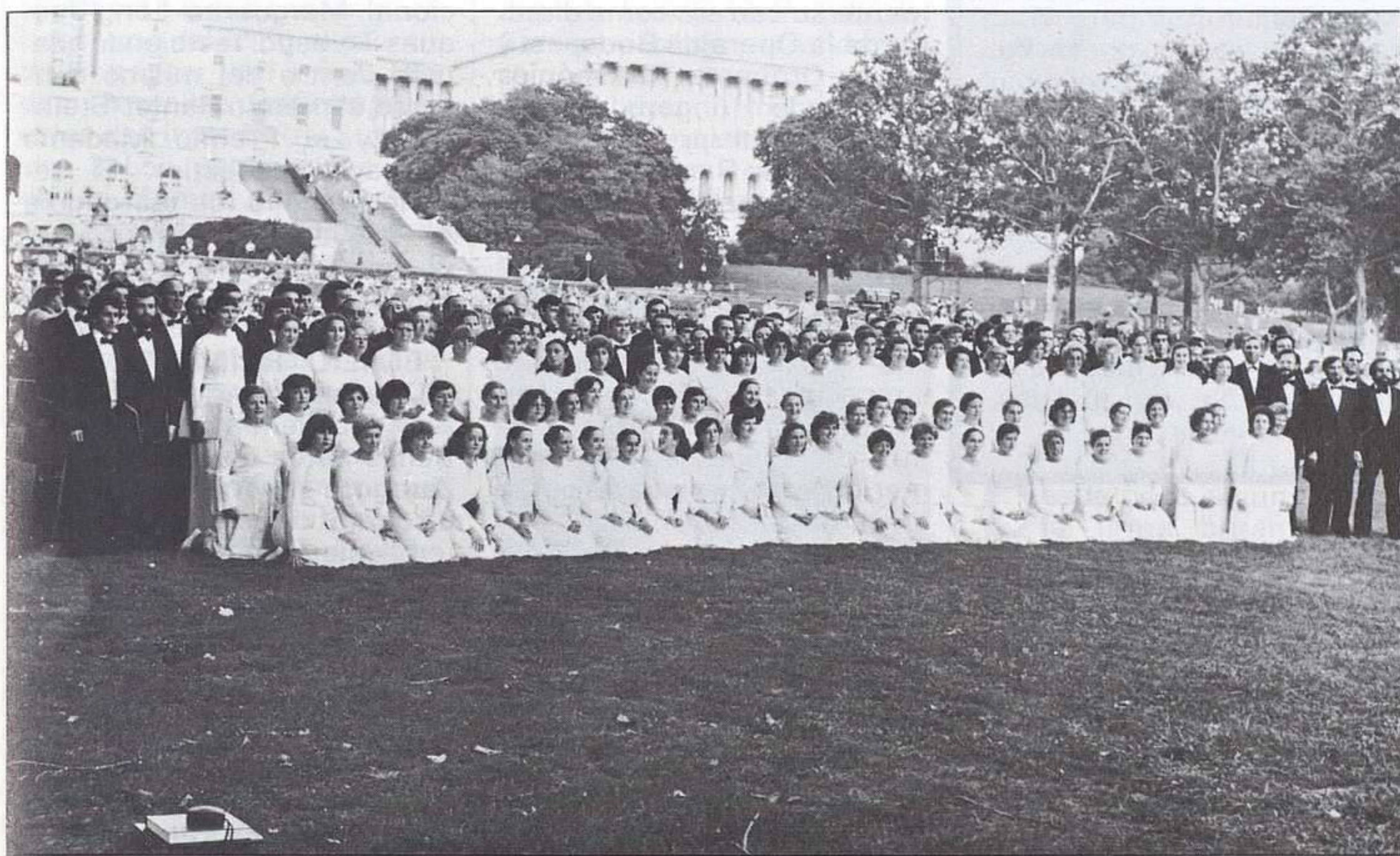
El Premio «Príncipe de Asturias» de las Artes ha sido concedido al Orfeón Donostiarra «en reconocimiento a su excepcional calidad interpretativa; a la continuidad de su desinteresado trabajo artístico, mantenido a lo largo de ochenta y siete años; su permanente superación, que le ha llevado a ser uno de los más importantes grupos cora-

les, reclamado y admirado en el mundo entero, y a su labor colectiva efectuada con exigencia, talento y coherencia. El Jurado premia una historia musical gloriosa a la vez que estimula un futuro prometedora». Como se sabe, el Orfeón Donostiarra está formado por ciento cuarenta personas de distintas profesiones, ya que se trata de un grupo «amateur». El director es Antxón Ayestarán y el grupo ha llevado a cabo actuaciones por el mundo entero, siendo considerado uno de los más

importantes grupos corales actuales. Su último galardón fue el «Grand Prix del Disco Francés», por la grabación de la ópera **Padmavati**, de Albert Roussel, con la Orquesta del Capitolio, de Toulouse, dirigida por Michael Plasson. El mundo de la música española está de enhorabuena por la concesión de este Premio «Príncipe de Asturias», de nuevo (Lopez Cobos, también lo tiene) a músicos; en este caso, a una agrupación del carácter y la calidad del Orfeón Donostiarra.

### El cincuentenario del Instituto Chopin

El Instituto Frederic Chopin, de Varsovia celebró su cincuentenario, con la participación de otras asociaciones internacionales. España estuvo representada por la Asociación «Festivales Chopin» de Valldemosa (Mallorca). En una primera sesión de trabajo se acordó la fundación de la Federación Internacional y se establecieron los estatutos por los que se regirá. El Ministerio de Cultura de la República Popular de Polonia hizo entrega de condecoraciones y diplomas a las personas que más han contribuido a la difusión de la vida y obra de Chopin. Ana María Bouteroux de Ferra, fundadora de la Celda-Museo Chopin-Sand, de la Cartuja de Valldemosa, fue una de las personalidades cuya labor se vio reconocida en la ceremonia del Palacio Ostrogkich, sede de la Sociedad de Varsovia.



El Orfeón Donostiarra, un grupo «amateur» de proyección internacional

Actuó además en el Teatro San Carlos de Lisboa y en el San Juan de Oporto.

**Pedro Carboné** realizó un recital con obras de Mozart, Albéniz y Chopin, en el Kennedy Center, de Washington, organizado por la Embajada Española en Estados Unidos. **Carboné** tiene veinticuatro años y perfecciona sus estudios en Norteamérica.

**El Grupo Universitario de Cámara de Compostela** acaba de realizar una gira de ocho conciertos por México, dentro del marco de los acuerdos culturales firmados por las Universidades de España y México el pasado otoño. El programa, que contenía una primera parte dedicada a Alfonso X en su setecientos aniversario, fue presentado en México D.F., Toluca, Puebla, Xalapa, Veracruz y Mérida. La segunda parte contenía temas del próximo disco (**Canciones de Romeros y Peregrinos**, Hispavox) que subvenciona la Caja de Ahorros de Galicia y la Subdirección General de Ediciones Sonoras del Minis-

terio de Cultura. El **Grupo Universitario de Cámara de Compostela** visitará el próximo otoño cinco universidades norteamericanas y tres del norte de México, dentro del programa cultural subvencionado por el Comité Conjunto Hispano Norteamericano de Cooperación Cultural y otros organismos.

**Isidro Barrio** interpretó el **Concierto núm. 1** de Beethoven con la Orquesta Filarmonica de Stuttgart, bajo la batuta de Hans Zanotelli, su director titular, en la Liederhalle de Stuttgart.

**Adieux**, obra para oboe, mandolina, glockenspiel, celesta, viola, clarinete bajo, guitarra y arpa, de **Enrique Macías**, ha sido seleccionada para participar en la Semana Internacional Gaudemus, que se celebrará entre el 1 y el 9 de septiembre próximos. Será ejecutada por el Met Nieuw Ensemble, de exacta plantilla orquestal que la obra de **Macías**.



Pedro Carboné

## Comprando -vendo

Vendo Arpa marca Salvi, modelo Symphony, estuche lujo, casi a estrenar. Precio a convenir. Teléfono (96) 156 19 23.

Vendo cuatro óperas en discos de 78 r.p.m.: Puccini: **Bohème** Giorgini, Badani, Manfrini, Baracchi, Vitulli. Coristas y Profesores de la Scala de Milán. La Voz de su Amo, Etiqueta Verde, 13 discos. Wagner: **El crepúsculo de los dioses**. Austral Widdop/Laubenthal, List/Anderssen/Fear, Zador/Collier, Ljungeberg, Offers, Eadie/Arden/Palmer, De Garmo, Kindeaman, Marker. Sinfónica de Londres y Opera de Berlín. Coales/Collingwood/Blech/Muck. La Voz de su Amo, Etiqueta Verde Negra. Dos álbumes de 16 discos. Massenet: **Manon Lescaut**. Feráldy, Vavon, Rambert, Bernadet, Julliot, Rogatchewsky, Villier, Guenot, de Creus, Gaudin, Payen. Orquesta y Coros. Director, Cohen, Columbia, Etiqueta Negra. 2 álbumes, 18 discos. Verdi: **Aida**. Giannini, Pertile, Munghini-Cattanea, Inghilleri, Masini, Manfrini, Nessi. Orquesta y Coros de la Scala de Milán. Director, Sabanjno. La Voz de su Amo, Etiqueta Negra. 2 álbumes, 19 discos. Todos impresos antes de 1929. Teléfono (93) 200 17 23.

## ACLARACIONES

En relación al artículo **La vida musical brasileña**, aparecido en nuestro número 541, en la sección de Internacional (pág. 62), la corresponsal de RITMO en aquel país, Leticia Pagano ha aportado algunas otras personalidades importantes de citar y fundamentales en el país latinoamericano. El titular de la Secretaría de Estado de la Cultura es el pianista Joao Carlos Martins, con la asesoría y coordinación de actividades culturales, bajo la dirección de Neide Rodrigues Gomes. La directora de la Academia Nacional de Música en Río de Janeiro es Judith Cruz Cocarelli. Lea Vinocur Freitag es la vicepresidente de la Asociación Paulista de Críticos de Arte y ejerce la crítica musical en el principal periódico de Sao Paulo, **Estado de Sao Paulo**.

En el núm. 544 de RITMO se deslizaron dos errores. En la página 10, en el artí-

culo escrito por Félix Palomero, titulado **Webern y el expresionismo alemán**, tercer párrafo, debería decir: «Sin embargo, **Erwartung** y **La mano bendita dibujan la relación entre hombre y mujer como muestra de la tensión existencial de los literatos. Lo mismo hará Berg en su Wozzeck, y Webern, bastante más cerca de los escritores que de los pintores, utilizará poemas de Rilke para los Dos lieder Op. 8**.

En este mismo número, en el suplemento de crítica discográfica (primera página), en la crítica del disco de Bach **Seis suites para violoncello solo**, por Yo-Yo Ma, la interpretación estaba puntuada con cinco asteriscos cuando en el original se puntuaba con cuatro. En el último párrafo de esta crítica debería decir: «Con todo, estamos ante una versión de gran nivel, inferior en cualquier caso a la de Maurice Gendron (Philips), todavía disponible en nuestro mercado».

## CON NOMBRE PROPIO

**JOSE MANUEL GARRIDO**, titular de la Dirección General de Música y Teatro, fue elegido **Figura del Día** del diario **ABC**, el 26 de junio pasado. El periódico justificaba su elección porque «ha sabido propiciar la continui-



dad de la línea ascendente del Festival de Música y Danza de Granada, uno de los más importantes del panorama musical español, sin caer en fáciles tentaciones de protagonismo oficialista, a que tan proclives son algunos de sus colegas».

**PALOMA O'SHEA, RODOLFO HALFFTER** y **LUIS PORTABELLA** han sido elegidos académicos correspondientes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**FEDERICO MOMPOU** recibió la medalla de Honor de la Sociedad General de Autores en el centro hospitalario donde se recuperaba de su enfermedad. Este galardón fue otorgado, además, a **Nuria Espert, Alicia de Larrocha, José Luis Garci, Joan Manuel Serrat, Rosa Sabater** (a título póstumo) y a la **Fundación March**, en el curso de una cena celebrada en el Hotel Majestic de Barcelona. Los directivos de la Sociedad de Autores se desplazaron a la clínica donde se encontraba internado el músico para colocarle la medalla personalmente, como homenaje a todos los músicos españoles.

**JANOS FERENCNIK**, director de orquesta húngaro, falleció en Budapest a los setenta y siete años de edad. **Ferencnik** fue discípulo de

## Versión cinematográfica de «El amor brujo»

**El amor brujo**, de Manuel de Falla, será llevada al cine por Carlos Saura con el ballet de Antonio Gades. El equipo

de Saura-Gades ha concluido las negociaciones con la familia de Falla para la adquisición de derechos, lo que permitirá comenzar el rodaje del film en el verano de 1985. Con **El amor brujo**, Carlos Saura y Antonio Gades completan la trilogía de películas formada por **Bodas de sangre, Carmen** y la obra de Falla.

**Leon Fleisher** y de **Laszlo Lajtha**. Desarrolló principalmente su carrera como director de la Opera de Budapest y de la Orquesta Filarmónica del Estado Húngaro. De sus históricas interpretaciones de las obras de Bartók han quedado importantes testimonios discográficos.

**LEON FELIPE** ha sido objeto de un homenaje musical con motivo del centenario de su nacimiento. El homenaje ha consistido en que dieciséis músicos españoles y latinoamericanos compondrán obras en su honor. Los músicos que lo suscriben son: **Miguel Alonso, Jesús Bal y Gay, Ramón Barce, Carlos Cruz de Castro, Manuel Enriquez, Rosa García Ascot, Cristóbal Halffter, Rodolfo Halffter, Federico Ibarra, Mario Lavista, Tomás Marco, Luis de Pablo, Pedro Sáez, Simón Tapia, Alicia Urreta y Osias Wilenski**.

**GREGORIO BAUDOT**, su centenario que se ha conmemorado recientemente, ha servido para que la Coral Polifónica A. Marosa celebrara sus primeros cinco años de vida, ofreciendo un concierto con obras de **Baudot** en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Vigo. El programa de este concierto incluía documentados trabajos sobre el compositor de **Margarita Soto Viso** y **Xoan Manuel Carreira**.

**MONTSERRAT CABALLE**, de la que se dijo que no pudo terminar un recital en Igualada (Barcelona), aclaró la circunstancia de su abandono, porque, según dijo, además de la serie de obras que ofreció en el recital tenía intención de cantar una serie de arias «compasadas», que al encontrarse ligeramente resfriada no pudo interpretar en su totalidad. Las arias «compasadas» son una forma benéfica de concierto que consiste en que se compra cada una por parte del público a determinado precio.

**STANISLAV BOUNINE** ha ganado el Concurso Internacional Marguerite Long-Jacques Thibaud, recibiendo además, dentro del mismo concurso, el premio Hanlet-Steinway y el Premio Madame Descaves-Fourestier. El segundo premio fue otorgado a la rusa Jania Aoubakirova y el tercero, al francés Hervé Billaut.

**EMILIO REINA GONZALEZ** acaba de ingresar en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, pronunciando su discurso de entrada con el tema siguiente: **Angel Mingote Lorente**, último representante de la Escuela Musical de Daroca.

**PABLO SOROZABAL** recibió, en la persona de su hijo, la medalla de honor y placa de la Sociedad General de Autores de España. El galardón fue entregado entre los actos celebrados en el Seminario Internacional de Zarzuela que se celebró en la Escuela Superior de Canto, de Madrid, Pergaminos de la SGAE recibieron, en el mismo Seminario, **Carlos Gómez Amat, Jose María Labad** y **Fernando García de la Vega**.

**ANTONIO IGLESIAS** ha sido nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, de Granada.

**FRANCISCO MARTINEZ RAMOS, DIEGO CAYUELAS** y **CHANG-ROK MOON**, han obtenido el primero, segundo y tercer premio, respectivamente, del Concurso Nacional «Jóvenes Talentos» que organizó la firma Lancome en el Conservatorio de Madrid.

**ALFREDO KRAUS** ofreció una lección magistral en el Salón de los Espejos del Gran Teatro del Liceo, tras su intervención en la ópera de Donizetti **La fille du regiment**, en el escenario operístico barcelonés.

# Música en el mundo



La Fundación Hindemith, el Instituto Hindemith, la Escuela Superior de Música y la Academia de Bellas Artes de Munich han realizado recientemente un seminario en torno a la obra de madurez de Paul Hindemith, compositor cuyo estudio profundo aún está por realizar. Los temas de los participantes se concentraron principalmente en cuatro aspectos: 1) Diferencias y puntos análogos entre Hindemith y sus contemporáneos, con relación a escritos de Honegger y el propio Hindemith, y a las poéticas musicales de Hindemith y Stravinsky. 2) Los rasgos específicos de las últimas obras de Hindemith. 3) La recepción de la producción de Hindemith tras la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad. 4) Los escritos sin publicar y la polémica **Aguas moribundas**, en la que aparece su teoría expuesta con una óptica muy dogmática. Paralelamente, se interpretaron obras infrecuentes del compositor alemán, como la ópera en un acto **Das lange Weihnachtsmahl** (1960), el **Octeto** (1958), la **Misa para coro a capella** (1963) — su última obra —, los **Madrigales** sobre textos de Josef Weinheber (1958), la **Sonata para tuba y piano** (1955), las **Sonatas para violín y piano en DO mayor** (1939) y en **MI bemol mayor** (1918), y una

colección de trece **Lieder**. Los actos se completaron con la atención a una faceta poco conocida en el compositor, la de dibujante, con una exposición de caricaturas y dibujos satíricos que tuvo lugar en la Biblioteca Estatal Bávara, y que mostró un sentido del humor que parecía poco acorde con la obra hindemithiana.

Con el fallecimiento del director cinematográfico Joseph Losey, el mundo del film ha perdido a uno de sus representantes más inquietos, representativos y solventes de la actualidad. En este campo, realizó **Don Giovanni**, una de las más bellas plas-



«Don Giovanni», de Losey

maciones de un título operístico. A raíz del éxito de esta película, el productor Rolf Liebermann, director artístico de la Opera de París por aquel entonces (1980), le propuso realizar su primer montaje operístico, con **Boris Godunov** de Mussorgsky. Losey aceptó, y ofreció una visión personal y con soluciones originales (subir la orquesta al escenario para que éste se prolongará hasta el foso, y el público pudiera percibir más claramente las actitudes de los intérpretes). Ciertas dificultades motivadas por esta disposición, y un conocimiento no total del medio impidieron que se lograra la deseada calidad, pero no dejó de ser un espectáculo interesante, aunque no fuera tratado por la crítica de modo muy favorable. Es una lástima que Losey no pudiera cultivar el género con mayor asiduidad.

Desde hace algunos años, la firma británica EMI viene publicando registros conteniendo música francesa, generalmente perteneciente al período romántico, con preponderancia de composiciones infrecuentes. Salvo algunas excepciones, las grabaciones están teniendo lugar en la ciudad francesa de Toulouse, cuya Orquesta del Capitolio su director titular, Michel Plasson, está elevando a un alto nivel. La vitalidad de Plasson le ha llevado a impulsar de modo efectivo la vida musical de esta población. Plasson, director de gran número de estas publicaciones discográficas, ha rehuido el camino fácil, y se está dedicando a plasmar con enorme convicción partituras sumidas en un olvido del que parecía imposible fueran sacadas. Quizá las grabaciones que hayan conseguido mayor fama (y, consecuentemente, una mayor eficacia comercial, que ha llevado a contemplar de modo muy serio la labor emprendida) son las que incluyen óperas, ya que en ellas se ha conseguido que intervengan algunos de los nombres más atrayentes del panorama actual. Así, en nuestro país se han publicado ya **Mirielle** de Gounod (con Freni, Van Dam, Bacquier y Vanzo), **Manon** de Massenet (con Cotrubas y Kraus), y varios títulos de Offenbach: **La Périchole** (con Berganza, Carreras y Bacquier), **La vida parisiense** (con Crespín y Mesplé) y **La Gran Duquesa de Gérolstein**

(con Crespín, esta vez para CBS). Se han publicado en el extranjero **Orfeo en los infiernos**, también de Offenbach; **Padmavati**, Albert Roussel (con destacada y elogiada participación del Orfeón Donostiarra, junto a Horne, Gedda y Van Dam; este registro fue ampliamente comentado por Francisco Esnaola en el número 543 de RITMO, correspondiente al mes de mayo, en la sección dedicada a País Musical). Se ha grabado también una nueva versión de **Romeo et Juliette** de Gounod (con Kraus, Malfitano, Van Dam y Murray), y se anuncian futuros registros de **Hérodiade** de Massenet — cuya reexhumación, en unas memorables representaciones en el Liceo de Barcelona, a principios de año, supuso un auténtico hallazgo — y un **Faust** de Gounod que tendrá como portagonista a Kraus. Hay que recordar que Plasson fue también quien dirigió el **Werther** que grabó el eximio tenor canario, aunque aquí contó con la Filarmónica de Londres. Otros directores también completarán la lista de grabaciones de ópera francesa. Así, Riccardo Muti registrará **L'Africaine** de Meyerbeer (Plasson grabará otras obras de este olvidado compositor), con un reparto de lujo: Norman, Domingo, Bruson y la cada vez más famosa Cecilia Gasdia; Sylvain Cambreling, titular de la Opera de Bruselas, hará unos **Cuentos de Hoffmann** con Norman; Previn completará la producción teatral raveliana, con **La hora española**, con la misma protagonista. Igualmente, se grabarán tres títulos basados en sendas narraciones de Edgar Allan Poe: **La caída de la casa Usher**, de Debussy; **La máscara de la muerte roja**, de André Caplet, y **El palacio alucinado**, de Florent Schmitt, dirigidas posiblemente por Georges Prêtre. — RAFAEL BANUS IRUSTA.

## Conflicto en el Coro de la Fundación «Príncipe de Asturias»

Las actividades del Coro de la Fundación Príncipe de Asturias quedaron paralizadas a causa del cierre, por orden de la Fundación, del local en el que habitualmente ensayan. El conflicto entre el Coro y la Fundación vino a raíz del cese del director, Luis Gutierrez Arias, por la disparidad de criterios entre ambos y la exigencia de la Fundación de que se interpretara, al finalizar cada concierto, el himno de la Comunidad Autónoma asturiana, **Asturias, patria querida** (requisito cumplido en diez de los once conciertos ofrecidos). Posteriormente, los vocales del Coro

presentaron a los medios de comunicación una carta abierta en la que se advertía de la solicitud de un gerente por parte de los componentes del Coro, desde el momento de su fundación; la entidad accedió, en enero de 1984, al nombramiento en la persona de José María Martínez, quien dimitió el día 5 de abril. A raíz del cierre del local de ensayo, los componentes del Coro decidieron realizar un plante coincidiendo con la presencia de su director invitado, Edmon Colomer. El director, Luis Gutierrez Arias, declaró en la Prensa local que sus criterios musicales y los de la Fundación eran discrepantes. La Fundación, por su parte respondió que había fundamentado su cese en *los reiterados incumplimientos de Gutierrez Arias de las instrucciones que se le daban*. El conflicto queda en pie, ya que el Coro ha quedado sin director.

### Humidificador para instrumentos musicales

La unidad «Hydroceel» es un regulador de humedad para pianos, órganos, clavicordios y otros instrumentos musicales. El «Hydroceel» proporciona la humedad necesaria para el mantenimiento adecuado de los instrumentos musicales en aquellos ambientes donde, debido a la sequedad del clima, o de la calefacción, las uniones se separan, se desafinan rápidamente, o se aflojan las clavijas. «Hydroceel» también actúa como deshumidificador en ambientes excesivamente húmedos



absorbiendo el exceso y manteniendo el interior de los instrumentos a un nivel de humedad relativa del 42

al 50 por ciento de forma constante. Se vende en Real Musical en dos modelos de 3.300 y 4.700 pts.



### Premios a la Exportación de Electrónica 1984

Secartys - Asociación de Exportadores de Electrónica anuncia la convocatoria de los Premios a la Exportación de Electrónica 1984, a los que pueden concurrir todas las empresas del sector electrónico y afines. Estos Premios se otorgarán por un Jurado formado por personalidades de la Administración Pública central y autonómica, durante la celebración del Salón Sonimag 1984. Los criterios que se seguirán para la adjudicación serán: a) la cifra de exportación absoluta y relativa, b) la constancia y grado de penetración en mercados exteriores, c) la exportación de productos singulares, d) la agresividad exportadora, e) la organización de redes comerciales exteriores y f) otros méritos en el campo de la exportación. El plazo de admisión de participantes se cierra el 30 de julio. Información e inscripciones: Secartys, Gran Vía, 456, Barcelona 15. Teléfono: (93) 223 64 85.

\* \* \*  
\* \*  
\* \*



### Real Musical

El pasado 15 de junio, la Academia de Organo de Real Musical ha clausurado el curso mediante un acto, celebrado en un hotel madrileño, en el cual se entregaron los diplomas a los alumnos, quienes demostraron sus conocimientos en un pequeño recital que precedió a la cena.

### Organo programable «Solton/Project 100»



Real Musical presenta el órgano programable «Solton/Project 100» Este sintetizador digital polifónico, con 60 efectos programables en memoria, consta de 5 octavas, 6 voces polifónicas y cien sonidos diferentes (órgano de iglesia, de jazz, cuerda, piano, coro, guitarra eléctrica, violín, ukelele, saxo, trombón, clari-

nete, flauta, cuerno, vibráfono, contrabajo, etc, así como efectos especiales). Cuenta con control visual por «display» y por programación de tiempo real con metrónomo, entre otras características. Las dimensiones son: 99,3 cms. de largo, 36,7 cms. de ancho y 11,1 cms. de alto. Pesa 11 kgs. y se le puede adaptar soporte de metal o pedal de volumen.

### Electrónica y Mercado Común

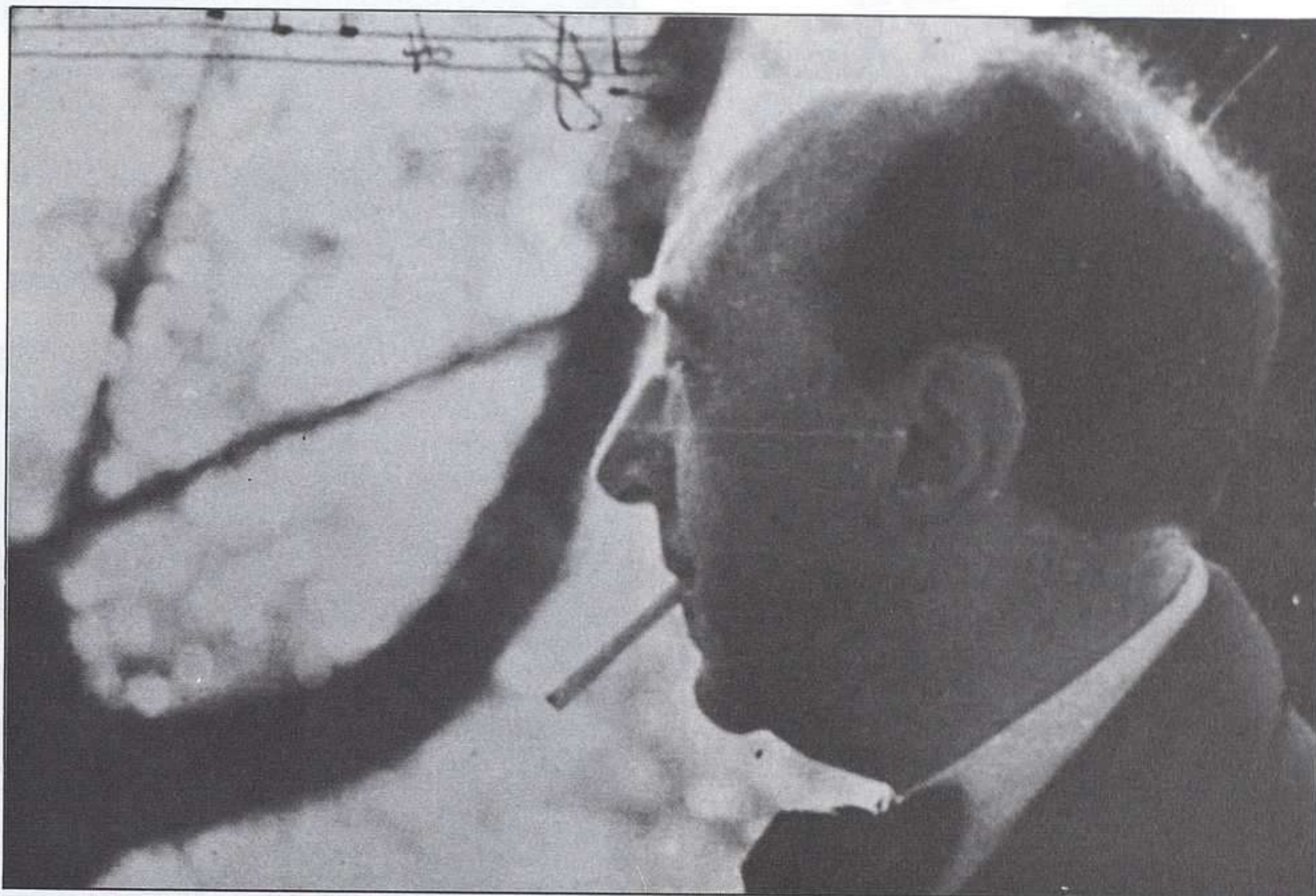
Secartys - Asociación de Exportadores de Electrónica está organizando Jornadas de análisis y meditación acerca de las repercusiones que puede tener para el sector electrónico español nuestro ingreso en la CEE. Estos actos se celebran en colaboración con la Secretaría de Estado para las Relaciones con las Comunidades Europeas. La primera ha tenido lugar en Barcelona, el 25 de junio y posteriormente se celebrarán otras en Madrid, Valencia y País Vasco. Secartys ha ido informando puntualmente a los industriales del sector acerca de la situación de las negociaciones con el Mercado Común y ha ido transmitiendo las inquietudes y necesida-

des de los empresarios a los negociadores españoles, con quienes está manteniendo contactos permanentes. Actuarán como ponentes destacados miembros del equipo negociador español, quienes informarán del estado actual de las conversaciones, de las perspectivas inmediatas y recogerán las opiniones y problemas de los empresarios para incorporarlos a la negociación. Se analizarán los diversos subsectores, los acuerdos ya adoptados, el periodo transitorio y la problemática general de la situación que se creará como consecuencia de la firma de los acuerdos cuya fecha definitiva está todavía sin determinar.

# Músicos del siglo XX

Por Ramón Barce

## JESUS GURIDI



lada), Guridi intenta la ópera épica nacional en 1920. Aquí los elementos folklóricos se integran en una estructura con ciertos rasgos formales wagnerianos, como señaló, cuando su estreno en Madrid, Juan José Mantecón.

Como otros muchos compositores españoles de su tiempo, Guridi, pese al éxito internacional del **Amaya**, tuvo que dedicarse a la zarzuela para ganar algún dinero. El éxito de **El caserío** (Madrid, 1926) fue decisivo en este aspecto. Guridi trasvasa aquí el folklore vasco yuxtaponiéndolo al verismo italiano,

como escribió por entonces Adolfo Salazar. Otras zarzuelas y sainetes, representados con menos fortuna, llenaron gran parte de la labor de Guridi.

Desde 1940 vivió en Madrid, donde fue elegido académico de Bellas Artes y director del Conservatorio. Todavía intentará el teatro con **Peñamariana** (1944) y otras obras. Pero la composición más importante de este período es sin duda las **Diez melodías vascas** para orquesta (1941). Casi todos los temas están tomados directa y literalmente del **Cancionero** de Azkue, pero su concisión y una orquestación muy equilibrada y atractiva convierten esta colección en la página más lograda del autor y en una de las cumbres del sinfonismo nacionalista español.

En sus últimos años Guridi, que era catedrático de Organó en el Conservatorio madrileño y organista de la iglesia de San Manuel y San Benito, dedicó su atención a este instrumento como intérprete y como compositor. Poco antes de su muerte —que ocurrió en Madrid en 1961—, los músicos jóvenes le veíamos asistir a veces a nuestros iconoclastas conciertos del Ateneo. Tenía un aspecto modesto y casi encogido. Cuando yo estrené mi primer **Cuarteto**, en 1959, se acercó a mí tímidamente y me felicitó con cierta efusión. Yo quedé un poco cortado y extrañado de que un viejo compositor tradicional pudiera aceptar mi música. Pero Guridi era realmente muy comprensivo y respetuoso, y además no se escandalizaba por nada. El hacía su trabajo como creía justo y no adoptaba actitudes agresivas frente a otras estéticas. Era la suya una buena lección humana, difícil por entonces de comprender para nuestra actitud beligerante.

## VIDA Y OBRA

Guridi nació en Vitoria en 1886. Estudió en Bilbao y en la Schola Cantorum de París con Vicent d'Indy, y luego en Bruselas con Jongen y en Colonia con Neitzel. Su formación fue muy tradicional, aunque al mismo tiempo había entrado en contacto con la música de Wagner y de Debussy. Pero, junto con esa formación neoclasicista, la influencia decisiva en su obra fue la de la música y el ambiente vasco. Desde muy joven escribe canciones con temas vascos y muy pronto presta su apoyo al proyecto de una ópera nacionalista, junto con Usandizaga. Al mismo tiempo que éste estrena **Mendi-Mendiyan**, Guridi estrena **Mirentxu** (1910), donde prácticamente todo el material es popular. Sus amigos Azkue, Donosti y Cortázar le aportan constantemente temas folklóricos. Desde 1912, dirigió la Sociedad Coral de Bilbao, para la que escribió muchas canciones populares.

Con **Amaya** (la base de cuyo libreto fue la famosa novela de Navarro Villos-

*En San Sebastian*  
= 2ª parte =  
Composiciones de Jesús Guridi.

1º

A. *Monumento* (año 1898)

B. *Interno* (año 1899)

*Cuatro romanzas sin palabras.*

2º

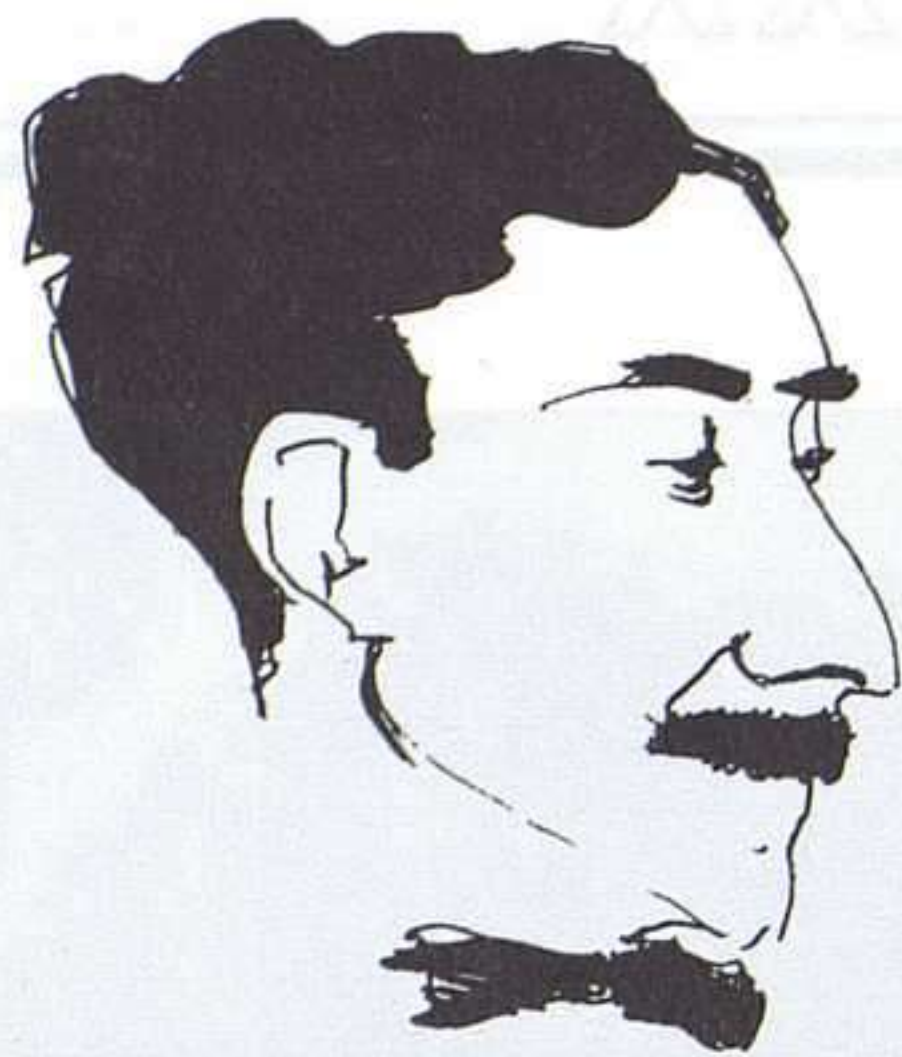
1º (año 1900)

2º

3º (1902)

3º *Supratito* (año 1902)

*Violín* *Violonchelo* *Arpa*



## OBRA

Piano: **Cantos populares vascos** (ed. 1917).

**Danzas viejas** (1939).

**Ocho cantos**, obras vascas para piano (ed. 1954).

**Vasconia**, tres piezas sobre temas populares vascos (ed. 1957).

Organo: **Variaciones sobre un tema vasco** (h. 1948).

**Tríptico del Buen Pastor** (ed. 1954).

Canto y piano: **Así cantan los chicos**, coro infantil y piano, texto J.C. Gortázar (1909).

**Seis canciones castellanas**, textos populares, soprano y piano (1939).

**Seis canciones infantiles**, texto J.M. de Arozamena (1946).

Coro: numerosas canciones populares:

**Akerra ikusi degu**, **Aldapeko**, **Amatxo**, **Arno hun hun huntarik**, **Ator ator mutil**, **Beñat mardo**, **Boga boga**, **Goiko mendiyán**, **Iru errege**, **Maitasun oñazea**, **Tun ku run**, **Txeru**, **Zoizian goizik**.

Cámara: **Cuarteto núm. 1 en Sol mayor** (1934).

**Cuarteto núm. 2 en La menor** (1949).

Orquesta: **Una aventura de don Quijote** (1915).

**Leyenda vasca** (1916).

**En un barco fenicio** (1925).

**Diez melodías vascas** (1941).

**Sinfonía pirenaica** (1945).

**Homenaje a Walt Disney** (1955).

Teatro: **Mirentxu**, texto Alfredo Echave (1910).

**Amaya**, texto Arroita Jáuregui (1920).

**El caserío**, texto Romero-Fernández Shaw (1926).

**La meiga**, texto Romero-Fdez. Shaw (1928).

**Mandolinata**, texto Cuyás de la Vega (1934).

**Mari-Eli**, texto Arniches-Garay (1936).

**Peñamariana**, texto Romero-Fdez. Shaw (1944).

**Mirentxu**, nueva versión, texto J.M. de Arozamena (1947).

Escritos: **El canto popular como materia de composición musical**, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1947.



Guridi, dando un concierto en 1959.

## BIBLIOGRAFIA

Francisco Gascue: **Mirentxu**, en «Euskalerría», San Sebastián, 1910.

Juan Lamotte de Grignon: **Alrededor de «Amaya»**, en «Hermes», junio 1920.

José Joaquín de Sautu: **Amaya, análisis musical y guía temática**, en «Hermes», junio 1920.

Antonio María Labayen: **Teatro euzkaro**. Colección Auñamendi, San Sebastián, 1965.

Angel Sagardía: **Jesús Guridi**. Ed. de Conferencias y Ensayos, Bilbao, s.f.

Jesús María de Arozamena: **Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música**. Editora Nacional, Madrid, 1967.

(Incluye la correspondencia entre Guridi y Usandizaga, así como numerosos testimonios y datos de primera mano, y análisis de las obras más importantes de Guridi por Gerardo Gombau, Julio Gómez, Manuel Parada, Norberto Almandoz, Manuel Palau, José Muñoz Molleda, Enrique Jordá, Joaquín Zamacois y Xavier Montsalvatge).

## DISCOGRAFIA

**Amaya (Plenilunio y Espatadantza)**. Orquesta de Conciertos de Madrid, Arámburi (Hispavox).

**El caserío**. Lorengar-Ausensi-Munguía, Orquesta Sinfónica, Argenta (Zacosa).

**Diez melodías vascas**. Orquesta Nacional de España, Argenta (Columbia).

**Diez melodías vascas**. Orquesta Nacional de España, Argenta (Zacosa).

**Diez melodías vascas**. Orquesta de Conciertos de Madrid, Arámburi (Hispanavox).

**Cuatro canciones castellanas**. Bustamante-Zanetti (Ensayo).

# Directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

### 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 DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.

Carretera de La Coruña, Km. 17,200  
Tlfs.: 637 10 04-08-12  
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

## 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).

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1.  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

### RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.  
MADRID-4.

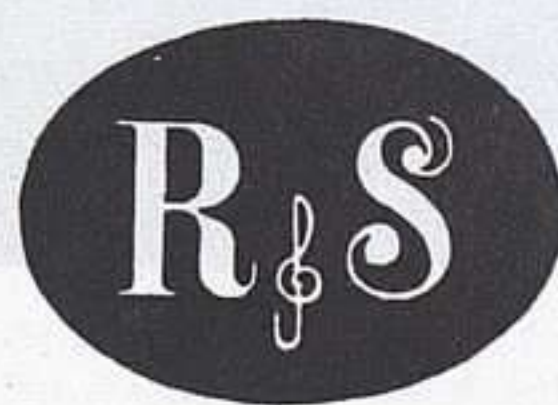


### RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos,  
japoneses y americanos.  
San Bernardo, 108.  
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

### VIETRONIC, S. A.

Bolivia, 239.  
Teléfono: 307 47 12.  
BARCELONA-20.



### ROIG - SEDILES

Instrumentos de música y partituras.  
C/ de los Reyes - 5  
Teléfono: 232 29 95  
MADRID-8

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### ENRIQUE KELLER

Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

### CAPRICE, S.A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laud  
y afines.  
Padre Urbano, 1  
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

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.



### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

## INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

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 MUSICALES

Pianos y Organos.  
Central: Carretera, 13. telf. 222972-79.  
MALAGA.  
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.  
MARBELLA.

### 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

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.

#### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### 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.

### EMPRESAS DISCOGRAFICAS

#### DISCOS COLUMBIA, S. A.

Av. de los Madroños, 27.  
Parque Conde de Orgaz.  
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

### HI-FI

#### FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas Cristal y Magnéticas. Micrófonos y Microcápsulas. Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto. Accesorios y Cables de Conexiones.

Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348.  
Telf.: 942 - 370 816/239 766.  
Telex: 35930 MSFI E.  
SANTANDER - España.

La música no puede vivir sin FOX.

### 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.

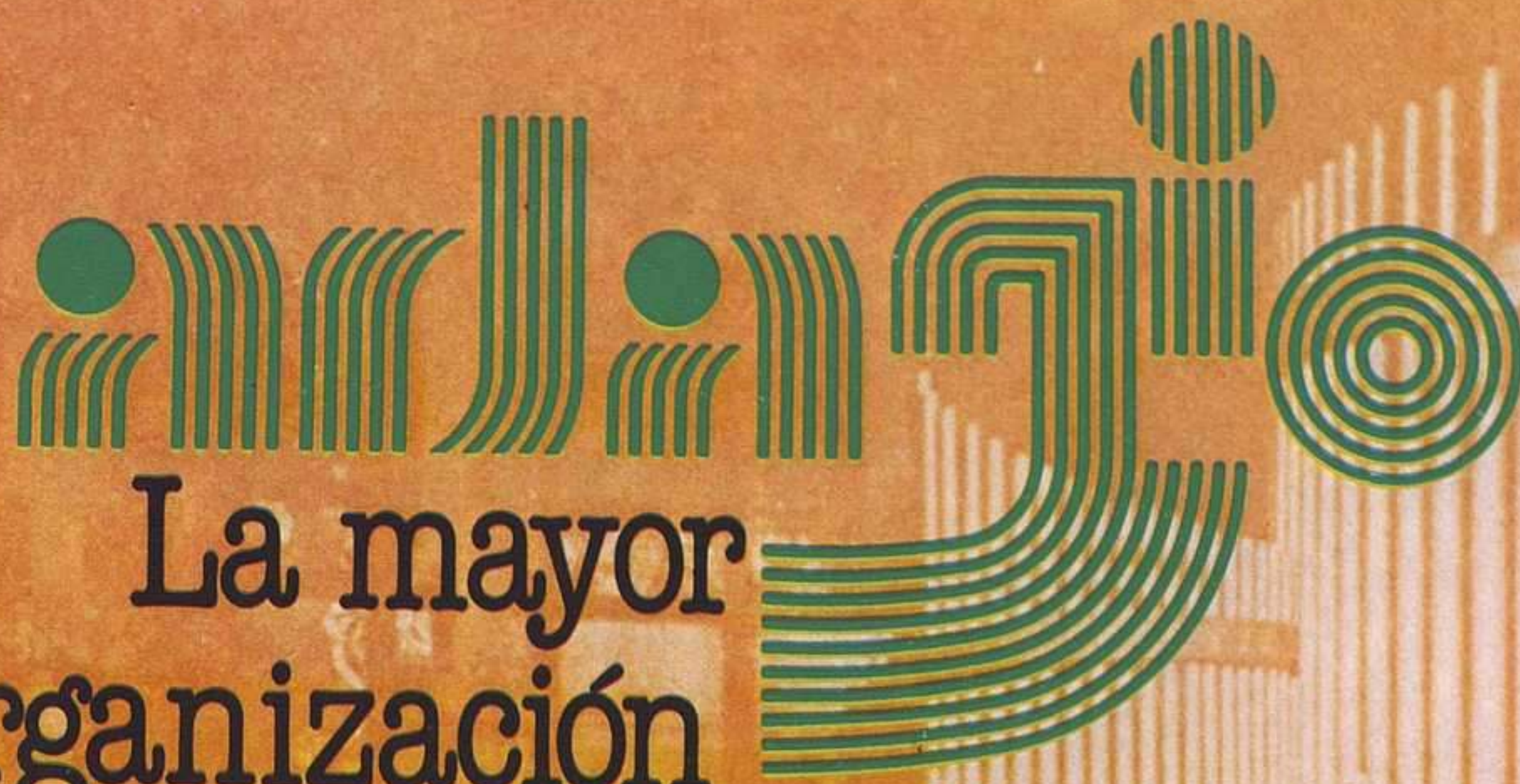
### INDICE DE ANUNCIANTES

ADAGIO	99
BILBAO TRADING	100
CASA DAMAS	24
CBS	25
EMI	6
FORD ESPAÑA	47
FONO FORUM	18
HAZEN	2, 22

### FESTIVALES • CURSOS

CIUDAD DE CULLERA	18
CAMBRILS	56





La mayor  
organización  
al servicio de la música

PIANOS

**Bechstein**

**Dietmann**

**HORUGEL**

*Kemble*

OTTO BACH

*Pearl River*

RIPPEN

SAUTER

TOYO

ORGANOS

**CASIO®**

**HOHNER**

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

 viscount®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas: Laforja, 75. Tels. 209 33 00 - 200 18 67. Telex: 97 193 ADAG  
BARCELONA-21.

Almacén: Central esq. calle B Polígono LA FERRERIA. Telf. 564 60 12  
MONTCADA I REIXAC (Barcelona)



# SCHIMMEL®

## EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A.,  
Caracas 6. Tlf.: 419 94 50 - MADRID-4.