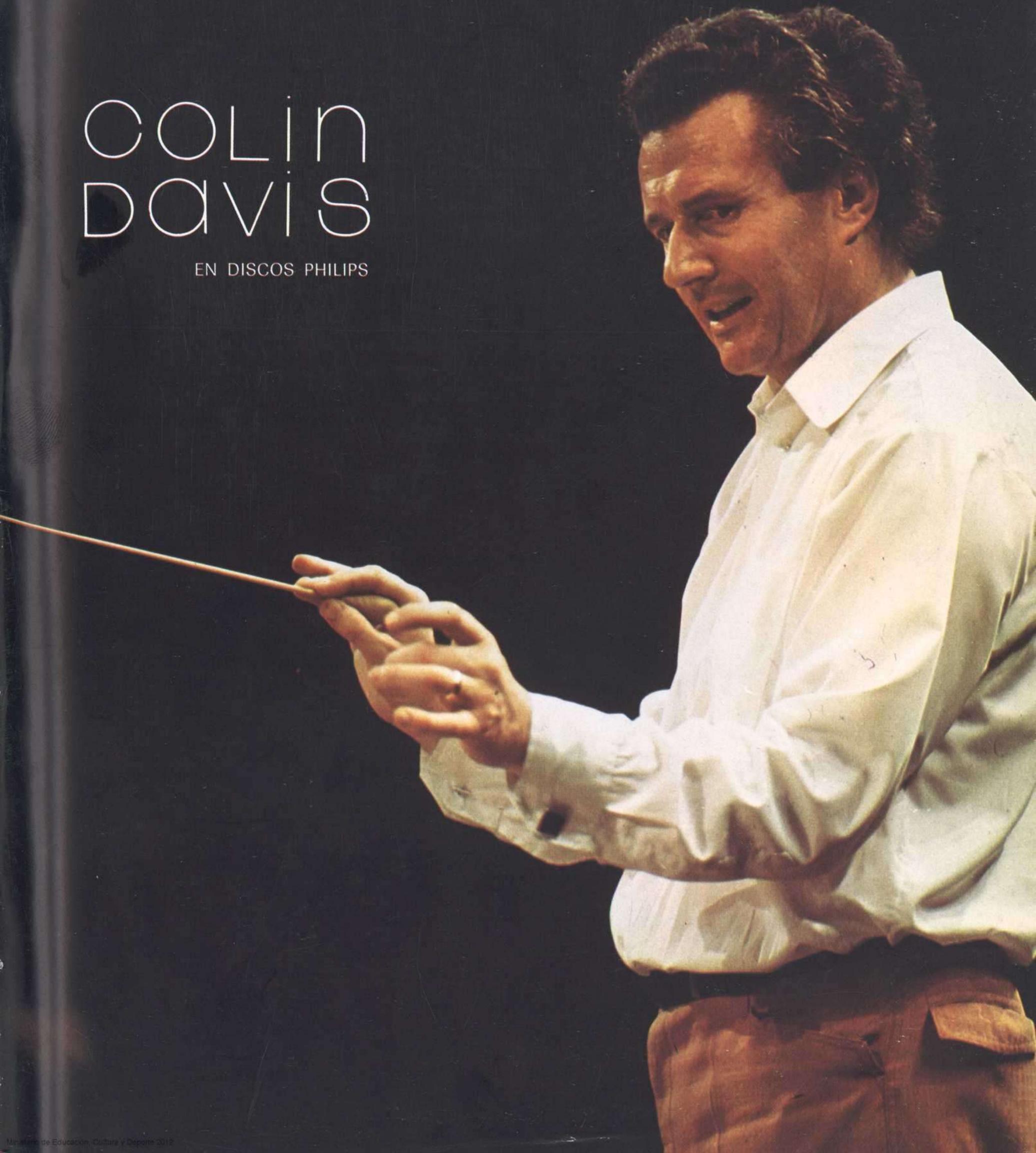


# RITMO

ANO XLVI • NUM. 463 • AGOSTO 1976 • PRECIO: 75 PTAS.

## COLIN DAVIS

EN DISCOS PHILIPS





# HAZEN

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

August Förster  
Blüthner  
C. Bechstein  
Rönisch  
Steinway & Sons  
Yamaha  
Zimmermann

**Juan Bravo, 33**

**MADRID-6**

AÑO XLVI • AGOSTO 1976 • NUMERO 463

Inscrita con el número 339 en el Registro de Empresas Periodísticas de la  
Dirección General de Prensa.

Redacción y Administración: Virgen de Aránzazu, 21,  
Edificio Falla. MADRID-34 (España)  
Teléfono 734 69 37

Dirección telegráfica: RITMO - Madrid

Redacción para Cataluña:  
Vía Layetana, 40. Barcelona-3. Teléfono 310 29 64

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 700 ptas. Número suel-  
to, 75 ptas. EXTRANJERO: 15 dólares USA.

Depósito legal: TO. 2 - 1958

Edita: RITMO, S. A.  
Francisco Silvela, 15. MADRID-6

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

Impreso por Gráficas Ajenjo, S. A. Calle de las Adelfas, núm. 4. Madrid-7

Fundador: Fernando Rodríguez del Río.

Director en funciones: Antonio Rodríguez Moreno.

Redactores-Jefes: Manuel Chapa Brunet y Fernando Rodríguez Polo.

SECCIONES:

Informaciones y reportajes: José Miguel López.

Estudios: José Luis García del Busto.

Crítica: José Luis Pérez de Arteaga.

REDACTORES Y COLABORADORES:

Roberto Andrade Malde, Gonzalo Alonso Rivas, Domingo del Campo  
Castel, Angel Carrascosa Almazán, Rafael Sangavino Ortz, Santi-  
ago Herrero, Fernando López y Lerdo de Tejada, Angel F. Ma-  
yo, Juan Ignacio de la Peña, Enrique Pérez Adrián, Arturo Re-  
verter, Joaquín Rubio Tovar, Fernando Varela Iglesias, María Do-  
lores Vega Muñoz.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Gal-  
mes (Balears), Rosa Beatriz Pérez Arés (Barcelona), María Jesús García de  
la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Cas-  
tellón), Julio Andrade Malde (La Coruña), Juan Manuel Carreira (Santiago de  
Compostela), José Angel García García (Cuenca), Carmelo Dávila Nieto (Las  
Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), J. Luis Rouret Tejada (Lo-  
groño), Salvador Betés (Málaga), José María Cano (Marbella), Evencio Baños Ro-  
dríguez (Orense), Juan Pérez Comesaña (Vigo), Gloria Vignau (San Sebastián),  
Dámaso García Fraile (Salamanca), Esteban Vélez (Santander), M.<sup>a</sup> del Carmen  
Gruber (Segovia), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bil-  
bao), Angel Luis García Fraile (Valladolid), Alberto Gatoó Gómez (Zamora).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín y Rosario Marciano (Europa), Célida Villalón (Estados Uni-  
dos), Néstor Echevarría, Leticia Pagano, Sergio Curia (Sudamérica).  
Equipos Gráficos: Barahona y J. Azurmendi. Diagramación: Polo. Rótulos: Ma-  
nuel Pliego. Diseños portada: J. Azurmendi.

## EDITORIAL

# Abramos mercados internacionales a nuestra música y a nuestros músicos

La noticia del gran éxito que ha constituido la serie de con-  
ciertos dados por el Coro Nacional de España en México, en  
el pasado mes de julio, invitado por la Orquesta Filarmónica de  
las Américas, organización sinfónica privada de reciente funda-  
ción, con sede en México, integrada por profesores procedentes  
de cuatro países representativos de las dos Américas —Argen-  
tina, México, Estados Unidos y Canadá—, que con estas audicio-  
nes hiciera su presentación, trae a nuestra memoria los triunfos  
que siempre obtuvieron nuestras agrupaciones musicales, tanto  
sinfónicas como corales, en sus salidas al extranjero. No por  
ya lejanos, olvidados los que obtuvieron los Coros y Danzas de  
España allá por la década de los cuarenta, también por nuestras  
Américas, en momentos bien difíciles para España, conquistando  
simpatías y respeto hacia nuestro país.

Son estas embajadas artísticas las que ponen a España a ese  
nivel internacional deseable en todos los órdenes, y que en el  
musical no debe ser menor. Estas salidas de nuestras agrupacio-  
nes y de nuestros músicos al exterior deben ser objeto de mayor  
promoción por parte de nuestras autoridades musicales debida-  
mente coordinadas.

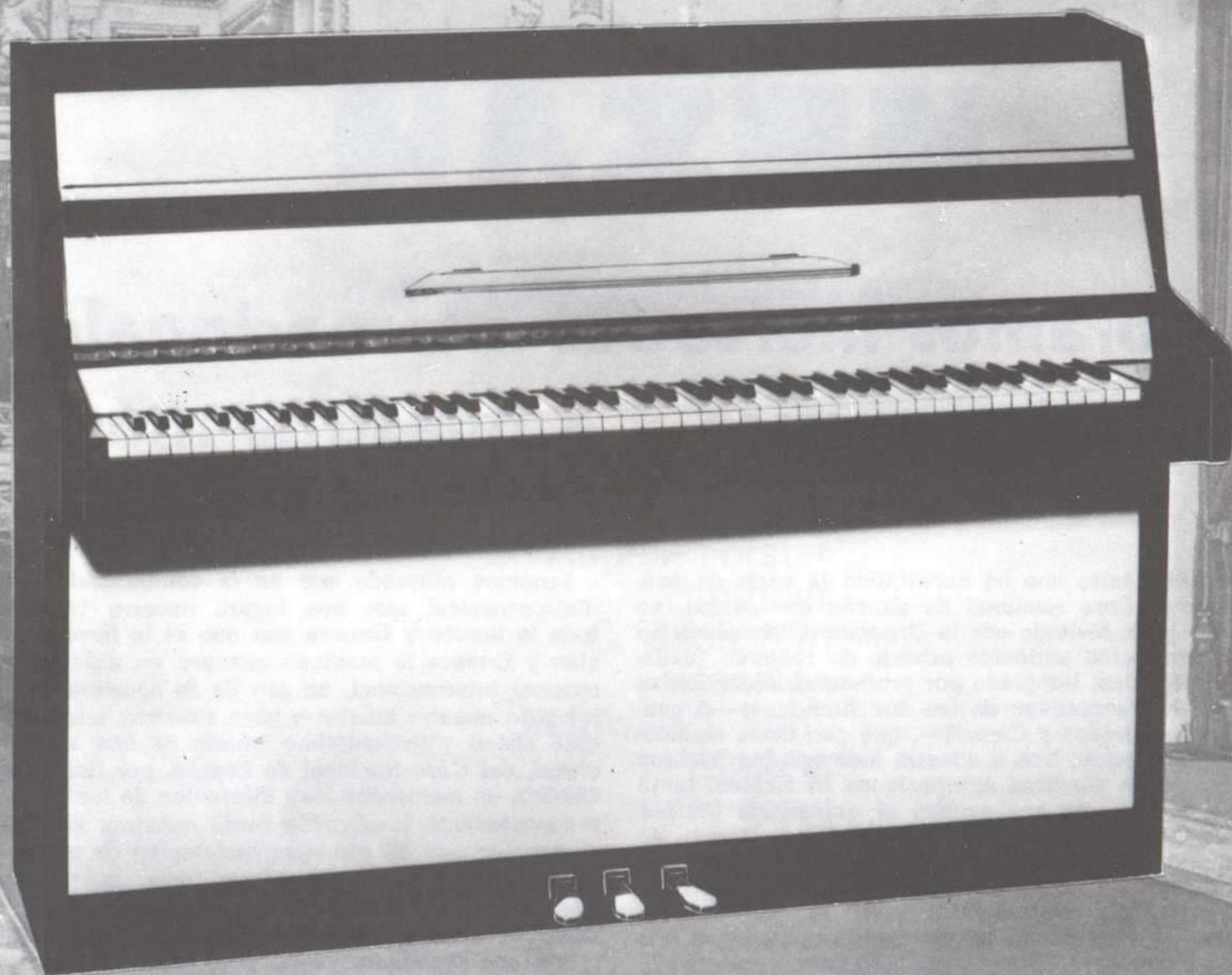
Tenemos afirmado que en la continuidad de la labor perio-  
dístico-musical que nos legara nuestro fundador pondríamos  
toda la ilusión y firmeza con que él la llevó a cabo. Y esa ilu-  
sión y firmeza la mantuvo siempre en defensa de una política  
musical internacional, en pro de la apertura de rutas universa-  
les para nuestra música y para nuestros músicos, por ello, ante  
este nuevo y recientísimo triunfo de una agrupación coral na-  
cional, del Coro Nacional de España, por tierras de América, de  
México, en momentos bien diferentes de los de otras épocas, de  
reconocimiento y adhesión hacia nuestras instituciones, propu-  
gamos por que en esa reestructuración de nuestros organismos  
promotores en el campo cultural, más concretamente en el mu-  
sical, figure en capítulo bien preeminente el cultivo de una po-  
lítica de apoyo en favor de la exportación musical, en cualquie-  
ra de sus manifestaciones, pero presidido por un espíritu de  
estricta justicia distributiva, a fin de que el mismo no consti-  
tuya un privilegio para nadie, sino un derecho en favor de quie-  
nes pueden dejar más alto nuestro pabellón en el mundo mu-  
sical internacional.

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO  
**FURSTEIN**



**FARFISA**



Solicite información y catálogo a:

Representante- **ENRIQUE KELLER, S.A.** Apartado 15-ZARAUZ-Guipúzcoa

# EL CORREO DE «RITMO»

Señor director:

Si su bondad lo permite, reiteraré sobre la flauta dulce.

Es de alabar el empeño con que los paladines del instrumento defienden su inclusión en los Conservatorios, y pienso que, salvo particulares apreciaciones de procedimiento, nadie puede oponerse básicamente a cualquier deseo de esta índole, aunque, concretándonos a nuestro país e incluso aceptando la inclusión, no creo que precisamente el Conservatorio hiciera mucho en favor de estas corrientes populares.

Cuando en mi anterior carta decía (RITMO, número 460) que la flauta dulce no tiene porvenir para el estudiante, y que además su digitación cromática es arcaica, era para aclarar conceptos pensando en la música en general.

Quizá movido por mi aludida carta, don Francisco Javier Delgado G. hace unas puntuaciones (RITMO, número 461), a las que le ruego se me permita algunos reparos. En su primer punto, al decir que la moda de la guitarra «no afecta ni tiene por qué afectar a su situación en los planes de estudio de los Conservatorios» co-

mo contraposición al desestimo de la flauta dulce, no veo correlación válida, debido a que la guitarra ya estaba en los Conservatorios antes de la actual corriente pro flauta; y tampoco estos Centros son la motivación de este auge actual.

En su segundo punto, acepto que el repertorio de flauta abarque todas las épocas, pero no precisamente la flauta dulce. Las flautas han tenido diversos nombres desde las primeras con una sola nota; en los conjuntos de «folk» sudamericano podemos ver estas flautas unidas en un solo instrumento, que no sé si se puede llamar siringo o flauta de Pan. Actualmente veo anunciadas flautas whistle, piper..., y ahí dudo sobre la expresión de su finiquito «estudiante de flauta dulce y flauta travesera», ya que el concepto mío de esta última es la del sistema Bohém, la del Conservatorio, cuya construcción y emisión de soplo es bien diferente de la primera.

En su tercer punto he de decirle que no sé nada del intríngulis en comercio internacional; sólo sé que me duele que esta invasión de flau-

tas la paguen los bolsillos de muchos padres españoles (¿a cuánto les resultan a los alemanes y japoneses?). Tampoco creo, como dice, que aquí no se construyen por la misma razón que no se hacen oboes, fagotes, clarinetes, trompas, trompetas o saxofones (¿no se ha pasado con los dos últimos?), ya que cualquiera se da cuenta de la sensible diferencia entre éstos y aquélla.

Y mira por dónde tengo unos amigos en Lérida, «Grupo Juan del Enzina», que hacen maravillas con el barroco con sus flautas dulces secundadas alguna vez con voz u órgano.

También podría ser que al señor Luis de Pablo, por citar uno de los vanguardistas ilustres, se le ocurriera insertar el sonido de la flauta dulce en alguna de sus composiciones. Una baza fuerte para los defensores del instrumento. Pero yo, imitando una frase de esta Revista, seguiría opinando lo mismo: que es un instrumento arcaico y de poco porvenir para el estudiante.

Si con su deferencia, señor director, he contribuido a aclarar alguna cosa, me doy por muy satisfecho. Muy atentamente, Enrique Sauret.

*La carta que don Francisco de Armas Vernetta dirigió al señor Director sobre el artículo de Arturo Reverter titulado «La interpretación vocal en Mozart», que se publicó en esta sección de «El correo de RITMO», en el número anterior, ha merecido por parte del autor de aquel artículo unas bien ponderadas puntualizaciones que, por el interés general que tienen las mismas, nos permitimos publicar en este número y en la propia sección de cartas al Director.*

## Devoción y rigor crítico

Interesante, documentada y apasionada carta que creo merece alguna puntualización para tratar de fijar o aclarar conceptos.

Dice el señor De Armas que a Kraus «no se le puede catalogar como intérprete especializado en Mozart». Totalmente de acuerdo. He ahí por qué en un trabajo sobre tenores mozartianos el canario queda lógicamente, en una valoración global **objetiva**, algo por debajo de los «grandes». Si Kraus no ha cultivado más el repertorio del salzburgués en una época en la que, precisamente, faltan verdaderos especialistas, es, sin duda, porque se encuentra más a gusto en otros campos para los que posee dotes más idóneas, y por ello mayor facilidad. De las cualidades que creo son básicas en un tenor para interpretar a Mozart, y de las que hacía en mi artículo una enumeración no exhaustiva, hay algunas que considero no atesora nuestro primer tenor, al menos no en la medida en que otros las han poseído. Por ejemplo, aún hoy, para mí, su voz no es especialmente cálida, aunque sí sea bella e incluso aterciopelada. Tampoco estimo posea un temperamento particularmente efusivo capaz de dar en alta medida esa síntesis cerebro-corazón, muchas veces independiente de la propia técnica. Dudo

también de que sea lo suficientemente flexible y contrastado para bucear en las sutilezas que esconden los pentagramas de Mozart.

Hoy Kraus, en efecto, es un artífice de la media voz, técnica que casi ha logrado dominar después de años de estudio y trabajo inteligente. Y digo «casi», porque es un producto del tesón y del conocimiento más que de una «facilidad natural». Aun cuando hoy el cantante pueda vencer las dificultades que siempre plantea este tipo de emisión, el resultado no es equivalente al alcanzado por otros, como Dermota o Simoneau, dentro del campo mozartiano, o como Schipa o el primer Tagliavini, dentro del «belcantista», quienes sí gozaban de esa «facilidad» o don innato. Es evidente que si aprecio en Kraus esa falta relativa de facilidad, he de hablar de «una cierta (relativa también) dificultad».

La última vez que oí al cantante fue en julio de 1974. En aquella ocasión, y después de algún tiempo de no verle, recibí la impresión de que su voz se había «aligerado» un poco, lo que no quiere decir que se hubiera convertido en ligera. Por eso consignaba en mi trabajo que hoy, aun siendo siempre lírico-ligero, la voz se aproximaba más al segundo aspecto. Su interpretación de «Ah,

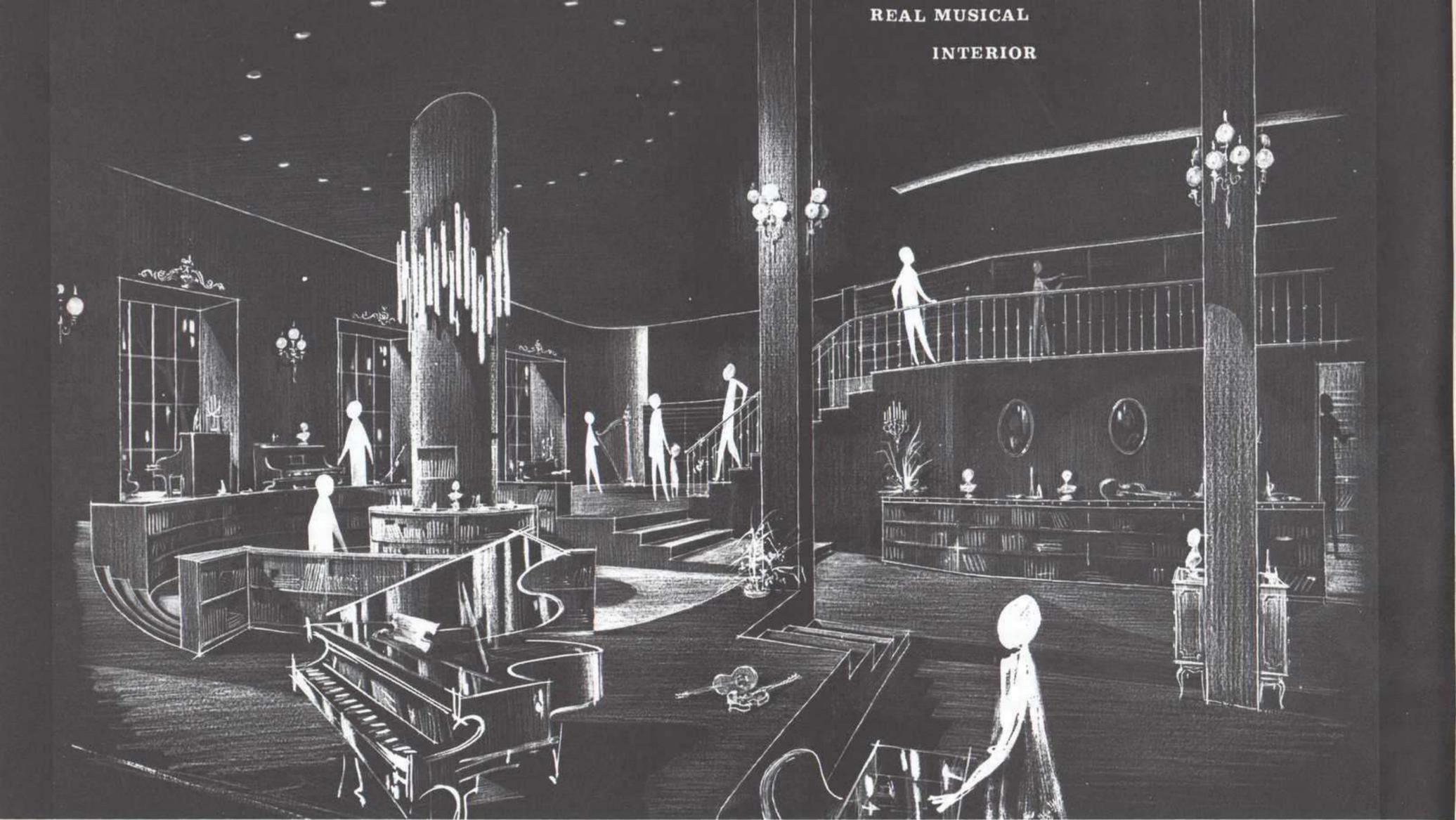
mes amis!», de **La hija del regimiento**, de Donizetti, así me lo corroboraba.

La cuestión de la medida es una de las más resbaladizas de la interpretación musical, ya que enlaza con la más general del respeto a lo escrito por el compositor. La medida ha de observarse escrupulosamente, por supuesto, aunque sobre ello cabe matizar un poco. Una gran interpretación no es normalmente aquella que parte únicamente de dicha observancia (no sólo en relación al canto), sino de sumar a ella algo más. La capacidad para «jugar» con los valores métricos y rítmicos de cada compás, la sutileza en la combinación de intensidades, la habilidad para el acento justo, la **flexibilidad**, son factores que, más que de un dominio técnico concreto, dependen de una intuición o superior sentido musical. Son factores que pueden convertir una interpretación correcta, incluso buena y fiel a la letra, en una interpretación grande, más libre, amplia e intensa; más expresiva, pero no por ello menos exacta métricamente. Cref que todo esto se daba por sabido. Al decir que Kraus controla excesivamente la medida, quiero poner de relieve que a veces esto no es suficiente para despegar la traducción de un pentagrama de la linealidad, no cri-

ticando dicha exactitud (como parte integrante que debe ser de un todo interpretativo). La capacidad para dar a cada compás su justo valor sin dejar de crear en cada parte del mismo esa dialéctica de tensiones, ese juego de dinámicas—que, en definitiva, proporcionarán la fluidez y continuidad del discurso—, ha sido señalada como fundamental en cualquier tipo de interpretación por maestros de la dirección como Furtwängler, Klemperer o Celibidache.

Creo que no puede establecerse una comparación entre Kraus y Schipa. La voz de éste era mucho más sugerente, aunque tampoco excesivamente «coloreada». Pero el timbre, por su dulzura y suavidad, por especial «densidad» y esmalte, era verdaderamente aterciopelado, en mayor medida de lo que pueda serlo el de nuestro compatriota, quien, es cierto, y así lo resalto en el artículo, hoy es el continuador de aquél, al ser el principal y más conspicuo cultivador del repertorio de «grazzia». Sin embargo, Valletti, cuya carrera es bastante anterior a pesar de tener casi la misma edad que Kraus, mantiene más puntos de contacto con el maestro de Lecce por línea técnico-expresiva y colorido vocal.

A. R.



# Real Musical, S. A.

(Frente al Teatro Real)

Carlos III n.º 1 - Madrid - 13

## SECCION INSTRUMENTOS

Pianos  
Organos  
Instrumentos escolares  
Guitarras  
Discos  
Alta Fidelidad

## LA MEJOR BIBLIOTECA MUSICAL DEL PAIS

Pedagogía musical infantil.  
Libros, Partituras.  
Métodos de { Guitarra  
Flauta dulce  
Piano, etc.  
Libros para el BUP y EGB.  
Solfeo, Dictado, Tratado de entonación.  
Repentización, Papel Pautado.  
Blocks especial para niños.

*El contacto con la música desde la niñez,  
consigue un hombre más equilibrado.*

*Haga que sus hijos sientan la música,  
una de las cosas más bellas del mundo.*

Por un mundo mejor,  
sensibilícelos.



Conforta saber que un nombre español (Gonçal Comellas-Fábre-gas) va a estar presente en el Concours Musical International "Reine Elisabeth" en calidad de organizador. No es exactamente un organizador, sino que ha ofrecido la cantidad de 25.000 francos para dotar el undécimo premio del mencionado concurso, que este año se dedica a la modalidad de la viola. Informes en: Rue Baron Horta 11, Bruxelles 1.000.—K.

## EL "JAZZ" COMO RAMA EN LAS ESCUELAS DE MUSICA

En un futuro no muy lejano se enseñará también en las escuelas de Música de la República Federal de Alemania la rama de "jazz". Actualmente se están elaborando los planes correspondientes por un grupo de estudios de la Asociación de Escuelas de Música Alemanas (VdM). La entrada del "jazz" en el programa de enseñanza demuestra, según la VdM, que "las escuelas de Música también toman en serio esta dirección de estilo musical, que precisamente en los últimos años ha mostrado con un verdadero renacimiento su vitalidad e importancia", y que "se encuentran en situación de insertar también en sus programas la llamada música de entretenimiento". El concepto de "jazz" se toma en un sentido amplio; abarca "old time", "modern" y "free jazz". El plan de enseñanza abarca la historia del "jazz", una educación del oído orientada en esa dirección, así como enseñanza de los instrumentos tradicionales del género (trompeta, trombón, saxofón, clarinete, guitarra, banjo, contrabajo e instrumentos de percusión) en solo, grupo e improvisación. Además se ofrece una bibliografía (libros y partituras) y un catálogo de discos. (Verband deutscher Musikschulen e. V., Bundesgeschäftsstelle, Villichgasse 17, D-5300 Bonn-Bad Godesberg.)

## BECAS DE LA MARCH

La Fundación Juan March acaba de conceder sus becas anuales de estudios científicos y técnicos (52 en España y 17 en el extranjero) y las de creación literaria, artística y musical (10 en España y cuatro en el extranjero). Las becas de España tienen una duración de un año y una dotación mensual de pesetas 20.000. Las del extranjero, de hasta dos años de duración, están dotadas con 500 dólares al mes, más el importe de gastos de viajes y matrícula. También se abonan 5.000 pesetas por cada mes de efectiva estancia en el extranjero, cantidad que se hace efectiva tras la aprobación del trabajo final y la reincorporación del becario a sus tareas profesionales en España.

Además de estas 84 becas, actualmente la Fundación Juan

March mantiene otras 282 becas en vigor, de las cuales 181 son en España (de ellas 54 en equipo y el resto individuales) y 101 en el extranjero.

A lo largo del mes de mayo se han reunido cada uno de los Jurados de los 22 departamentos científicos de la Fundación para estudiar las 860 solicitudes habidas y emitir su fallo.

## BECAS PARA ESTUDIOS CIENTIFICOS Y TECNICOS EN ESPAÑA

Música.—Don Francisco Bonastre Bertrán, para la realización del trabajo "El compositor Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787); contribución al estudio de la música coral e instrumental española del siglo XVIII".

Don Juan Briz Briz: "Investigaciones de las técnicas de la composición actual".

## BECAS PARA ESTUDIOS CIENTIFICOS Y TECNICOS EN EL EXTRANJERO, AÑO 1976

Música.—Don Francisco Javier Rivera Garretas, para la realización del trabajo "Estudio del método de pedagogía pianística de Marie Jaell", en Koninkrijk Muziekconservatorium. Bélgica (Bruselas).

Don Miguel Grande Martín: "Nuevas técnicas e investigación folklor", en Estados Unidos.

## BECAS PARA CREACION LITERARIA, ARTISTICA Y MUSICAL EN ESPAÑA, AÑO 1976

Creación musical.—Don Alberto Sardá Pérez-Buñill, para la realización del trabajo "Ballet"

de tema abstracto, para gran orquesta".

## BECAS PARA CREACION LITERARIA, ARTISTICA Y MUSICAL EN EL EXTRANJERO, AÑO 1976

Creación musical.—Don Francisco Estévez Díaz, para realizar el trabajo "Música electrónica viva", en Staatliche Hochschule für Musik Rheinland. Dusseldorf (Alemania).

Para más información: Castelló, 77. Madrid-6.

## CLAUSURA DEL FESTIVAL DE OPERA

Lo hizo Teresa Berganza, en una función a beneficio de Amade, el martes, 22 de junio. El pianista fue Félix Lavilla; el programa, muy variado: Haydn, Wolf, Fauré, las Siete canciones populares, de Falla... El éxito, total.

## FLAMENCO EN "GRANA"

Este año sí hubo flamenco en "Graná". ¿Nos habrán hecho caso por las quejas del año pasado? Bien, pues en el Generalife estuvieron el lunes, 28 de junio, Camarón de la Isla, Lebrijano, Menese, El Sordera y Terremoto, con los guitarristas Brenes, Melchor, Parilla y Tomatito, y la Loli Flores de "bailaora".—K.

## "GAZAPOGRAFIA"

Me encuentro en el diario A B C, de Madrid, correspondiente al día de San Pedro y San Pablo, una crítica de cine referida a la película Mahler, de Ken Russell, que con dos años de retraso llega a nuestras pantallas bajo el título de Una sombra en el pasado. Omíto por pu-

dor mental el nombre del firmante de la crítica. En el comentario puede leerse la siguiente joya de la gazapografía española: "Cabe reprochar, sin embargo, a Russell un cierto mal gusto en la secuencia relativa a Cósima Wagner, que fue su primera mujer (se entiende que de Mahler, no de Russell, aclaración mía...) y quien le convirtió al catolicismo desde su judaísmo original". De acuerdo. Siguiendo la corriente onírico-malthusiana del texto transcrito, podría añadirse que gracias a la intervención conjunta de Alexander Solzhenitsin y Johann Sebastian Mastropiero decidió Mahler, en 1918, hacerse miembro numerario de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, o que, confortado por el apoyo moral de su madre, Bruno Walter fundó años más tarde un horno crematorio en la céntrica Unterderlinden tunecina, esquina a Gaztambide.

Es evidente que no puede exigirse al especialista en una disciplina que domine todas las restantes, pero no era de esperar que la supresión de la Historia del Arte en el B. U. P. tuviese efectos tan inmediatos. La noticia del maridaje Cósima Liszt-Gustav Mahler habrá traumatizado a más de un cristiano, me imagino que a Angel Mayo entre ellos: ¡pobrecillo, qué disgusto se habrá llevado al enterarse! Bueno, vamos a dejarlo. Asombroso.—J. L. P. A.

## JOSE DE JUAN HA MUERTO

Ha muerto en Madrid, el 23 de junio pasado, José de Juan del Aguila. José de Juan era un hombre plenamente volcado hacia la música. Autor, musicólogo, director de una importante editorial musical, tratadista y escritor sobre varios de los más característicos aspectos de la temática musical española, confluían en él una impresionante erudición teórica y un acusado sentido práctico. La una servía para calificarle de verdadero estudioso; la otra, para insertarle dentro de la categoría de "hombre de empresa". José de Juan era una de esas personas que cimentan de verdad la actividad musical de un país. Su labor, siempre silenciosa, siempre discreta, fue, asimismo, siempre fecunda. Joaquín Rodrigo le definió ya hace años como "el perfecto editor". Y, vista la carestía de esta clase de hombres de empresa para la música que hemos sufrido secularmente en nuestro país, el retrato definitivo que Rodrigo realizó de De Juan adquiere, hoy más que nunca, dimensiones de elogio de auténtica importancia. Ha muerto, pues, un hombre bueno, un hombre útil, un hombre honesto, un hombre práctico para la música española. Y a la tristeza que produce su ausencia se suma la inquietud de comprobar lo difícil que resultará su sustitución.

## PRIMER LUSTRO DE LA MUERTE DE MANEN



Ahora se ha cumplido el primer lustro de la muerte del que fue excepcional violinista y buen compositor Juan Manén (1883-1971).

Quisiéramos que este recuerdo de admiración y afecto que RITMO le tributa hoy sirviera para que se reivindicara, de una vez para siempre, su obra como compositor de valía, y que permaneciera inédita. Creemos que Barcelona—su ciudad natal—debería rendirle ese homenaje póstumo que le debe, dedicándole una calle y ofreciendo un magno concierto de sus obras aún no conocidas aquí. Y que luego esas obras se ofrecieran en Madrid, Valencia, Bilbao, etc., cumpliendo así con un patriótico deber de honrar a compositores españoles tan importantes como Juan Manén.—L. M. R.



## Conversación a media voz con **COLIN DAVIS**

Si hubiera de señalar, entre la galería de personajes musicales que he entrevistado, al más humilde y sencillo, creo que no tendría apenas vacilaciones en darle esta mención a Colin Davis. Cuando solicité este reportaje al actual Director artístico del Covent Garden, Davis me miró entre sorprendido e indeciso, para preguntarme a continuación: **¿Hacerme una entrevista. Pero, por qué a mí?**

La verdad es que tener a este prototípico británico, romántico y flemático, ante mi magnetofón era ilusión mía desde el año 73, cuando los Jurados de Montreux nos quedábamos estupefactos ante su grabación de **Benvenuto Cellini**, de Berlioz, y le otorgábamos unánimemente el Premio Mundial del Disco (Cfr. RITMO, núm. 437, diciembre de 1973; una acotación al margen: han pasado tres años y la apostilla que yo añadía tras la cita de **Cellini** en el «palmarés» sigue siendo lamentablemente de actualidad: «grabación no publicada en España»). Meses después, en Londres, me encontré con un director que en nada se parecía al mediano artista que había visto por primera vez al final de los 60: su **Falstaff** del Covent Garden me obligaba a hablar de Davis en un artículo («La envidiable vida musical inglesa», RITMO, núm. 455, octubre de 1974). Mi última experiencia musical con Colin Davis se producía el pasado año, ante su escenificación de **Così fan tutte**, el «otro» **Così**, el que plantea la alteridad al legendario montaje salzburgués de Karl Böhm,

tanto en el teatro como en el disco.

La visita a España de la Royal Philharmonic, con conciertos en Madrid y Toledo, ha sido mi vehículo de aproximación a Davis, que ha viajado a nuestro país como director invitado de la agrupación, dentro de esa peculiar política que acerca a nuestros lares a las formaciones del exterior con ausencia permanente del titular..., aunque en este caso la carambola nos haya permitido escuchar a un artista cuya única referencia para un noventa y tantos por ciento de melómanos nacionales era exclusivamente el disco.

La carrera de Davis ha sido bastante especial: su primer puesto fijo fue operístico, la dirección del famoso Sadler's Wells, en la actualidad la English Opera, enclavada en el Colyseum londinense. Colin Davis conservó este cargo por espacio de cinco años, 1961-65. En la segunda mitad de los años 60 se dedicó con desigual fortuna al campo sinfónico en forma exclusiva; de este período data su estancia en la BBC Symphony con rango de titular. En 1971, tras públicas incertidumbres y vacilaciones, se produjo el acontecimiento que ha dado un giro radical a su carrera: la «era Solti» concluye en el Covent Garden y Colin Davis es nombrado sucesor del músico húngaro. Tras unos comienzos difíciles, Davis afianza progresivamente su posición hasta llegar a la triunfal aparición, en este mismo 1976, de la compañía inglesa en la Scala de Milán con **Benvenuto Cellini** (¡natural-

mente!), **Peter Grimes** y **La Clemenza di Tito**. De otro lado, Davis ha efectuado un interesante retorno al campo sinfónico, que le ha conferido, en los últimos meses, el cargo de «Principal Guest Conductor» (Primer Director Invitado) en la Boston Symphony y en la London Symphony, y que en los discos se materializa en la actual grabación de un ciclo Sibelius con la primera de las orquestas citadas.

Colin Davis es de mediana estatura, tez bronceada y mirada algo perdida. Es rápido en sus respuestas, aunque a veces se detiene por espacio de segundos para precisar el sentido de una palabra o una idea. Habla en voz muy baja, a veces casi inaudible, y yo diría que en él subyace una enorme timidez de fondo que, en ocasiones, por autodefensa, le mueve a ser aparentemente agresivo en sus gestos. En su forma de hablar hay algunos giros singulares, con frecuencia intercala expresiones en otros idiomas distintos del inglés y, quizá el dato más llamativo y simpático, usa frases afectivas, propias de hombre sensible e intimista, en las circunstancias más insospechadas; así, en los ensayos le escuché decir a un instrumentista: **Dearest piccolo**, o dirigirse a un miembro femenino de la orquesta con estas palabras: **My tender flutist...** No hubo en nuestra charla ningún tipo de «frontera verbal», y al final de la misma Davis se despidió, muy británicamente, de esta manera: **Le agradezco que me haya preguntado sin ira.**

**UNA ENTREVISTA DE JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA**

**ARTEAGA.**—¿Cree que su carrera como director de ópera ha tenido una repercusión positiva en el desarrollo de su actividad como director sinfónico?

**DAVIS.**—Profundamente. En primer lugar, si usted aborda el empeño de ser director artístico de un teatro de ópera, ya sabe de antemano que no puede triunfar; la ópera enseña que el trabajo en ella no tiene nada que ver con el éxito, sino que es exclusivamente una cuestión de supervivencia. Uno se halla de pronto inmerso en proyectos colosales, tal como **El anillo wagneriano**. Y cuando se dirige una obra como ésta, la actitud integral que se ha tenido hacia toda la música restante cambia por completo. Creo que esto implica una mejora personal, un desarrollo interior. Súbitamente nos encontramos confrontados con una labor tan gigantesca que forzosamente hemos de buscar recursos nuevos en nosotros mismos para cubrir la tarea, recursos que, una vez descubiertos, pueden aprovecharse en otras obras. Por ejemplo, yo me he dado cuenta, al dirigir la **Tetralogía**, de que desaparecía mi temor hacia Beethoven: ahora deseo hacer la mayor cantidad posible de música de Beethoven, particularmente la **Missa solemnis**, que me parece una de las más grandes obras maestras de la cultura occidental; es la última **Misa** cristiana escrita por un gran compositor; implica, realmente, el fin de una civilización, y en esta pieza se concentra la acción conjunta de cinco siglos de historia musical; cada palabra del texto posee un sentido, cada compás es una faceta de la verdad. No creo que hubiera podido acceder a esta unión personal con la **Missa solemnis** o con otras páginas que también quiero dirigir en el futuro sin mi experiencia teatral.

**A.**—En muchos países, la primera idea que usted suscita en el público es su conexión con la música de Héctor Berlioz. ¿Podríamos hablar un poco de la génesis y el desarrollo de su «ciclo Berlioz» discográfico para Philips?

**D.**—Creo que lo primero que debo decirle es que la idea que se tiene de mí es, en gran medida, una creación de la Compañía de discos para la que trabajo. Ocurre, simplemente, que Berlioz ha sido y es uno de mis grandes amores musicales. Yo quise hacer accesible su música al gran público a través de estos discos; me costó más de siete años persuadir a las Firmas discográficas para realizar estas grabaciones, porque siempre se me aseguraba que las obras de Berlioz, especialmente las más desconocidas, no se venderían nunca: de hecho, se han vendido luego enormes cantidades de discos y Berlioz ha probado ser el gran compositor que muchos pensábamos. Era un autor desvalorizado, pero tenía un puesto en el repertorio y en los gustos de los públicos: esa posición se consolida cada día más. Y eso es todo respecto al origen; nada más puedo decirle «pour commencer». A medida que voy avanzando en edad, más me enamoro de la música de Berlioz.

**A.**—¿Conocía usted todas las obras de Berlioz que ha grabado antes de llevarlas al disco? Por ejemplo, cuando grabó **Benvenuto Cellini**, ¿había dirigido la obra con anterioridad o era esa la primera vez que se enfrentaba a la partitura?

**D.**—No, **Cellini** es una pieza que yo había dirigido ya; en concreto, en una pequeña compañía de ópera, el Chelsea Opera Group, a la que debo mucho por la impagable experiencia artística que me proporcionó. Yo empecé a trabajar con ellos muy joven, dirigiendo a los veintidós años nada menos que **Don Giovanni**. Monté en esos años una gran cantidad de óperas, varias de ellas de Berlioz: aparte de

**Benvenuto Cellini**, en Chelsea hice **Los Troyanos**, **Romeo y Julieta** y también **La condenación de Fausto**. Estas interpretaciones no siempre se representaban: quiero decir que muchas veces montábamos ópera en concierto, pero el trabajo de preparación de la partitura era el mismo.

**A.**—Su nueva grabación de la Sinfonía fantástica (inédita aún en España), ¿implica un rechazo de la primitiva interpretación para el disco?

**D.**—No, en absoluto; tengo un gran cariño por esa primera versión. Lo que ocurre es que las técnicas de grabación se perfeccionan, y cuando se me indicó que acaso era ya el momento de hacer otra versión, con otra orquesta, el Concertgebouw, y con acústica y sonido diferentes, acepté la idea. Aún más importante que el factor técnico es el elemento personal: envejecemos, nuestras perspectivas cambian, la forma de ver la música es otra, y todo ello provoca una necesidad de dar viabilidad a los nuevos horizontes. También ahora he vuelto a grabar **Harold en Italia**, esta vez con Nobuko Imai, y el resultado es muy diferente de la interpretación que hace años grabé con Menuhin: el paso del tiempo supone cambio de mentalidad y de actitud, y quisiera creer que ese cambio implica madurez.

**A.**—¿Ha tratado en sus interpretaciones de Berlioz de ofrecer una visión «pre-expresionista» de su música, como Boulez ha querido, o concibe estas partituras exclusivamente dentro del campo romántico?

**D.**—Para mí, Berlioz es un clásico. He tratado de aproximarme a su música buscando en él a un compositor de orientación clásica. Sus héroes musicales eran Gluck, Mozart, Weber y Beethoven. En este aspecto de Berlioz, la seriedad de su música, al margen de todas las locuras que emergen en su vida a causa de que él era a **child of his time** (Literalmente, «un niño de su tiempo», parafraseando la obra de Tippett «**A Child of our time**»), lo que más me interesa: su inteligencia musical, su habilidad organizativa, su sentido de la forma, su coherencia direccional y su talento para contrapesar estados extremos de pasión y ternura, todo esto es lo que yo trato de sacar a la luz al tocar su música. Hay otras formas de entenderlo: probablemente, Berlioz es un reclamo para ciertos músicos que entienden que pueden obtener éxito tocando no sólo a Berlioz, sino cualquier clase de música, de una manera determinada y preconcebida. Yo pienso que se debe ser absolutamen-

te fiel a la música. Berlioz es muy... ¿cómo le diría?, un músico que debe ser tratado con el máximo respeto. Cuando se procede así... (Davis se ríe muy suavemente antes de terminar la frase) su música suena mejor.

**A.**—Otro punto importante en su carrera, durante los últimos años, es Mozart. ¿Così ha sido su aportación más reciente, tanto en el disco como en la escena. ¿Cuáles van a ser sus próximos pasos en su «línea Mozart»?

**D.**—Este verano vamos a hacer para el disco **La clemenza di Tito**. Además hay planes en torno a **La flauta mágica** y **El rapto**. Pero Mozart es para mí... bueno, es indudablemente el hombre más grande que ha producido la música. Sabía infundir a sus creaciones la grandeza de sus ideas. Antes le hablé de Beethoven: creo que Mozart es «el otro» gran pensamiento musical del cristianismo. En este momento estamos haciendo en Londres **Las bodas de Figaro**, y a medida que me hago más viejo, más me maravillo ante el arte sublime de este hombre: cada nota de la partitura está impregnada de amor (Davis subraya mucho este vocablo), y apenas caben las palabras al confrontarse con un hombre así.

**A.**—He comprobado al escucharle **Così fan tutte** tanto en grabación como en teatro que es usted partidario de una interpretación maximalista de la obra, es decir, sin un solo corte. ¿Aplica usted esta regla a todas las óperas mozartianas?

**D.**—Déjeme decirle que en el **Così** de Covent Garden sí había un corte, la segunda aria del tenor, suprimida por razones del reparto. Yo pienso que es necesario ofrecer íntegras estas obras: ya no se trata de la «cantidad de Mozart» que se toque, es que toda la música es tan extraordinaria y maravillosa que resulta penoso dejar algo fuera. La ópera, me refiero ahora a **Così**, es muy larga, se puede cortar el segundo acto parcialmente con gran facilidad, pasando de un «dueto» a otro hasta el «Finale», con lo que se acorta el contexto en casi media hora. Pero esto resulta muy insatisfactorio, al menos para mí, porque hay que perder de vista fragmentos como «**Per petá**», «**Amore è un ladroncello**», «**Tradito, scherzito**», ¡y cada uno de ellos es una obra maestra! Son joyas, y uno está hambriento de belleza, maestría y amor de este tipo.

**A.**—¿Cuáles son ahora sus sentimientos hacia sus primeras grabaciones de óperas



de Mozart, Idomeneo o Las bodas de Figaro?

D.—(Con un largo suspiro.) ¡Esto es lo verdaderamente terrible de las grabaciones! Usted hizo una grabación hace diez años y ahora la haría de forma diferente, pero así era entonces. Es como una mariposa muerta clavada a una pared como adorno. Hice lo que pude cuando grabé aquellas versiones. Tengo la confianza de que mi amor a Mozart es evidente en **Idomeneo** y también en **Fígaro**: acaso quisiera haberlos tocado como ahora lo hago, ¡pero era entonces cuando tuve la ocasión de interpretar esas obras! Quiero considerar esas versiones como estadios primitivos de un amor en desarrollo.

A.—¿Podría preguntarle si tiene alguna preferencia acerca de las últimas óperas de Mozart?

D.—Sí, una muy marcada: creo que la mejor ópera de Mozart es siempre aquella que voy a dirigir más pronto. ¡Pero (con una carcajada) usted ya sabía que yo iba a contestarle así!

A.—En efecto. Y saliendo ya del tema Mozart, querría hacerle una pregunta sobre su «Fiordiligi» en la grabación de **Così**, Montserrat Caballé. Tengo entendido que va usted a volver a dirigirla en una nueva interpretación de **Tosca**: ¿significa eso que no hubo problemas entre el director y la diva durante el registro de **Così**?

D.—¡No, al contrario! Tuvimos un verdadero «love affair», nos entendimos plenamente; ella es extraordinaria.

A.—¿Tiene usted siempre buenas relaciones con los cantantes?

D.—Trato de tenerlas, no sólo con los cantantes, sino con todas las personas que me rodean, especialmente los músicos: no se puede hacer música hermosa a menos que se produzca este pequeño «love affair». ¿Me comprende?; no hablo de una historia amorosa seria, no estoy aludiendo a una relación sexual, se trata de un «flirt» con la música de por medio. Todos los grandes artistas, cantantes o instrumentistas son capaces de vivir esta conexión espiritual engendrada por el amor a la Música.

A.—Me gustaría hacer un salto en el tiempo y oír sus opiniones acerca de algunos creadores de nuestro siglo. Usted, Mr. Davis, ha dirigido varias obras de **Roberto Gerhard**, el compositor español afincado en Inglaterra, fallecido hace poco tiempo. ¿Llegó a conocerle personalmente?

D.—Sí, desde luego. Era una persona maravillosa, adorable; sí, la suya era una personalidad adorable. Era un hombre abierto, de gran humorismo, aunque aparentemente serio, y respiraba confianza, seguridad: era un ser lleno de vida, altamente sensitivo.

A.—Hace unos cuantos meses dirigía usted la «Cuarta sinfonía» («New-York»), de **Gerhardt**. ¿Qué opinión le merece su música?

D.—Muy elevada. Su música es maravillosa, está llena de inventiva, y él poseía un tremendo sentido crítico acerca de la misma. A veces un compositor escribe, por ejemplo, para las cuerdas, notas que no deben oírse, que no son música, sino más bien efectos. **Gerhardt** era un espíritu negado al efectismo. Ese tipo de cosas irritan particularmente a los músicos: las notas han de poder oírse, y sobre todo han de ser susceptibles de tocarse. A veces hay momentos así en las obras de **Gerhardt**, pero no son concesiones y en nada afectan mi creencia de que su capacidad creativa era admirable.

A.—**Gerhardt** había sido alumno de **Schönberg**. ¿Cuáles son sus sentimientos hacia la «Escuela de Viena» y su primer representante?



Junio de 1974: durante la grabación de **Così fan tutte** en Londres.

D.—Mis sentimientos hacia la música de **Schönberg** son... Bueno, realmente no tengo ninguno, porque cuando yo era joven evité sistemáticamente a **Schönberg**; su música no me atraía en absoluto, me parecía desprovista de todo humanismo. Tengo aún hoy la impresión de que sus soluciones a los problemas de la composición fueron una imposición de su intelecto sobre su intuición. Hay una cuestión que me inquieta en torno a **Schönberg**: su incapacidad para concluir **Moisés y Aarón**. Se detuvo después de escribir la escena de la «Danza ante el Becerro de Oro». La «Danza ante el Becerro de Oro» dura casi un tercio de la ópera, es demasiado larga, treinta y cinco minutos. Es una pieza obsesiva, exageradamente dilatada. Yo no sé si la causa que alejó a **Schönberg** del final de la obra fue o no un caso de impotencia compositiva, pero me pregunto por qué desperdició sus energías creativas en una orgía en torno a un becerro de oro. ¿Cuál se supone que es el tema de la ópera? **Schönberg** dice que la relación del hombre con Dios; no estoy seguro de si es factible seguirlo afirmando tras la escena aludida, pero la considero innecesariamente larga. De cualquier manera (**Davis abandona aquí cierto tono grave de la voz**), me parece que dentro de cinco años debería usted volver a preguntarme sobre este tema; quizá para entonces ya haya averiguado exactamente qué es **Schönberg**, y a lo mejor no me responsabilizo de lo que ahora le he contestado.

A.—Usted es uno de los principales intérpretes de la música de **Sir Michael Tippett**. ¿A qué se debe su devoción hacia **Tippett** y qué significado le atribuye en el contexto de la música inglesa? ¿Le con-

sidera el más importante de los compositores británicos en activo?

D.—Es, con gran diferencia, la mente más estimulante e inventiva que tenemos en la actual música inglesa. Se trata de un hombre de vasta cultura, de gran inteligencia y de valerosa integridad. Ha escrito siempre la música en la que ha creído. Cuando empecé a estudiar sus partituras había gente que me decía que no se le podía tomar en serio como compositor. De él se comentaba lo mismo que de **Berlioz**: «No es un compositor, ni siquiera un músico». A **Tippett** esto no le ha afectado, él ha proseguido su camino sin desfallecer.

A.—Tiene usted algún tipo de conexiones con los autores ingleses más de vanguardia, tales como **Maxwell Davies**, **Taverner** o **Cardew**?

D.—He interpretado varias obras de **Maxwell Davies** y... bien, **it's still music** (Literalmente: «Aún es música»), se puede leer y tocar sin agonizar. (Las últimas palabras van acompañadas de risas.) En cuanto al resto..., la verdad es que no tengo mucho tiempo para dedicarlo a sintetizadores y cintas magnéticas.

A.—Comprendido. Creo que es mejor que cambiemos de tema. Actualmente usted trabaja en un ciclo sinfónico de **Jean Sibelius** que grabará **Philips**. ¿No es un tanto extraño que ahora resulte usted ser un especialista en esa música?

D.—El problema que a veces se tiene con las Compañías de discos es el encajamiento: yo he grabado **Berlioz**, he grabado **Mozart**; pero un músico ama todo tipo de música; por ejemplo, la obra de **Tchaikowsky** que interpreté ayer (se refiere a la «Cuarta sinfonía», dirigida a la

Royal Philharmonic); yo no hago grabaciones de Tchaikowsky, pero es una obra muy hermosa y yo diría lo mejor de mí mismo si tuviera que tocarla ante los micrófonos. Puede que la interpretación no sea buena, pero con el mismo margen de posibilidades quizá sí lo sea. Es, sencillamente, el acto de dar una respuesta a la música que se toca, cualquiera que sea ésta, lo que justifica la actividad de una persona.

Ahora estoy grabando todas las **Sinfonías** de Sibelius con la Boston Symphony. Sibelius es un compositor maravilloso, sí, siempre perdido en relación a la moda, siempre fuera de época, y siempre se dice que su actitud carece de relevancia a través de la historia del arte. Pero creo que es un autor al que es forzoso aceptar o rechazar globalmente. Para mí, Sibelius se vincula sobremanera a la idea del miedo, de la inquietud. A veces falta coraje para entrar en su música, que no es cómoda ni fácil. Puede ser hasta «cattivo» en su expresión. Pero si un compositor es el portavoz de algo tan profundo, tan arquetípico, como a él le gustaría decir, algo que proviene de las profundidades de un corazón humano ensombrecido y que él está expresando para nosotros, ¿quiénes somos para juzgarle en base a medidas de tiempo o de criterio artístico? Sibelius posee una voz **(Aquí Davis comienza a hablar en tono más bajo.)** llena de oscuro terror, que es genuina e inconfundible, y que a mí realmente me ha disgustado durante años, porque no alcanzaba a ver su trasfondo; ahora que he profundizado en su música y percibo esa vibración atemorizada, voy a hacerlo en esa forma. Muchas personas en Inglaterra dudaban de mi capacidad como intérprete de Sibelius cuando me escuchaban hablar así de su música, pero estoy convencido de que en estas ideas se halla el centro de gravedad de sus principios creadores. Ahora que tengo la oportunidad de hacerlo, intentaré probar lo que digo.

**A.—Al principio de nuestra charla me**

**hablaba usted de Wagner y la Tetralogía; las interpretaciones que esta temporada ha realizado usted en el Covent Garden, ¿deben entenderse como un hecho aislado en su carrera debido al centenario o tendrán una continuidad en el futuro?**

D.—No, habrá una continuidad. Este año completaremos la versión del **Anillo** con el montaje de **Götterdämmerung**. En la próxima temporada, setenta y seis-setenta y siete, repetiremos íntegro todo el ciclo, y volveremos a hacerlo el curso siguiente. Lo dejaremos descansar una temporada y luego volveremos a montarlo. Afortunadamente, he encontrado unos colaboradores ideales en Götz Friedrich y su equipo; una de las lecciones recibidas a través de Wagner ha sido comprender la necesidad imperiosa del trabajo en común y la banalidad de la actuación solitaria. Friedrich va a ocuparse de varios de mis proyectos más inmediatos, **Freischütz** e **Idomeneo**, en Londres y **Los Troyanos**, en París; también será él quien montará **Tannhäuser** en mi representación en Bayreuth. Para mí es muy importante haber encontrado a estas personas, porque nuestra labor no ha de traducirse en colaboraciones aisladas, sino que ha de engendrar un desarrollo y una maduración en ambas partes; creo que esta posibilidad de evolución conjunta encierra un hondo significado.

**A.—¿Tuvo usted de niño algún ídolo musical, alguna figura predilecta?**

D.—¿Quiere usted decir entre los compositores?

**A.—Sí, y también entre los intérpretes.**

D.—Cuando yo era un muchacho mis ídolos eran Mozart y Wagner; posteriormente rechacé a Wagner; es un caso muy normal de evolución musical. De Mozart no renegué nunca. Luego, al pasar los años, volví a Wagner. Supongo que mi afecto por ambos es ahora inextinguible.

Respecto de los intérpretes le diré que en mi infancia no hubo más que uno: yo aprendí mucha música escuchando los conciertos que en la guerra ofrecía la Sinfónica de la BBC, siempre dirigida por

Sir Adrian Boult. Sir Adrian era un clásico al cien por cien, y nada mejor para inculcar amor a la Música que la actitud devota de un clásico. El fue mi ídolo de niño y siento por él un hondo respeto.

**A.—Quisiera hacerle una última pregunta, Mr. Davis, pero puede que no resulte muy correcta.**

D.—¡No, por favor! Pregúnteme lo que quiera; las preguntas nunca son incorrectas, sólo lo son algunos que las hacen.

**A.—¿Tuvo usted problemas al principio de su etapa en el Covent Garden a causa de la sombra de Sir Georg Solti?**

D.—¡Desde luego que los tuve, cómo podría negarlo! **(Davis se lleva las manos a la cabeza, como evocando aquellos instantes.)** Aquello no era una situación artística, era una situación pública. Claro que tuve problemas, incluso hubo momentos muy difíciles, de gran tirantez: los primeros meses después del nombramiento estuvieron erizados de dificultades. En términos generales, yo le diría que los tres primeros años fueron problemáticos, con diversos grados de conflictividad. Ocurrió entonces que a mi rescate acudieron compositores en los que yo nunca hubiera pensado; por ejemplo, Richard Strauss. Por unos problemas de reparto yo tuve que posponer **Falstaff** y me encontré con que tenía que dirigir varias representaciones de **Elektra**, una ópera que yo no había tocado nunca. La gente del Covent Garden me preguntó si me atrevería a hacerlo, yo contesté que sí y me dediqué a estudiar afanosamente la obra; ¡y la interpreté, y fue un éxito! Aquello fue una prueba no sólo para la Intendencia del teatro, sino también para mí, de que yo podía controlar aquello que se me había confiado. Ahora los tiempos han cambiado, yo me siento feliz en mi puesto y las personas que me rodean tienen fe en la labor que realizamos. ¿Sabe cuál ha sido la enseñanza más provechosa que he recibido de estos años? Que lo importante es luchar; si no se abandona la posición siempre puede ganarse la batalla.

# UNION MUSICAL ESPAÑOLA

A. RUIZ-PIPO

## WEINONA

Colección de canciones navideñas

Noël de Provence. Noël du Bearn. Noël francés.

In einem kirpplein. Maria Mit den Kindelein.

Andana (Onteniente). Esta noche es Nochebuena.

Esta nit es nit de vetlla. Corre, picariñas.

Rita encende cuatro pallas.

Para canto y piano.

Obra encargada y dedicada a la II Semana de Música en Navidad, de Murcia.

# Colin Davis

## discografía

fonogram  
s.a.



67 07 025/04 PHILIPS

MOZART: COSÌ FAN TUTTE

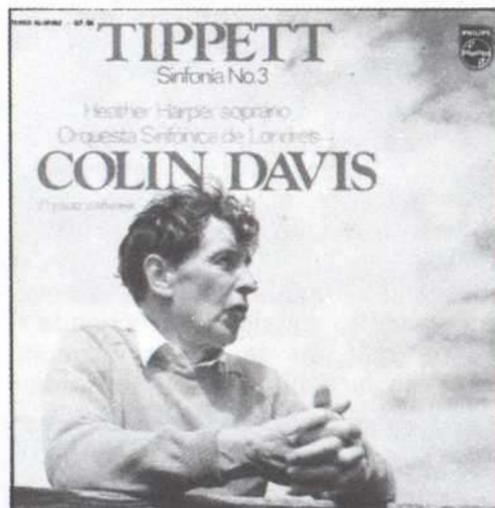
Montserrat Caballé; Janet Baker; Ileana Cotrubas; Nicolai Gedda; Wladimiro Ganzarolli; Richard van Allan - Coro y Orquesta del Royal Opera House, Covent Garden - Director: COLIN DAVIS



5 ALB 241 PHILIPS

HECTOR BERLIOZ: REQUIEM, Op. 5

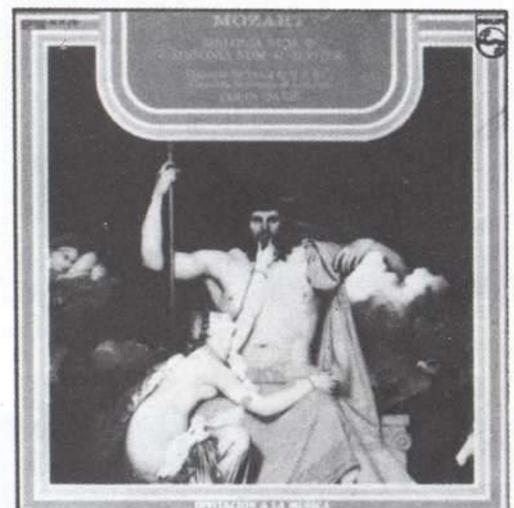
Coros y Orquesta Sinfónica de Londres - Director de coros: Arthur Oldham - Coro de muchachos de la Escuela de Wandsworth - Director de Coro: Russell Burgess - Director: COLIN DAVIS



65 00 662 PHILIPS

MICHAEL TIPPETT: SINFONIA NUM. 3

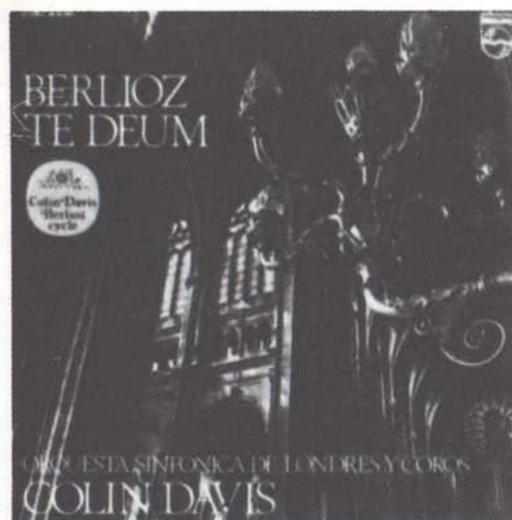
HEATHER HARPER, Soprano  
ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES  
Director: COLIN DAVIS



65 98 239 PHILIPS

W. A. MOZART: Sinfonia núm. 40 en sol menor, K. 550\* / Sinfonia núm. 41 "Júpiter", en do mayor, K. 551\*\*

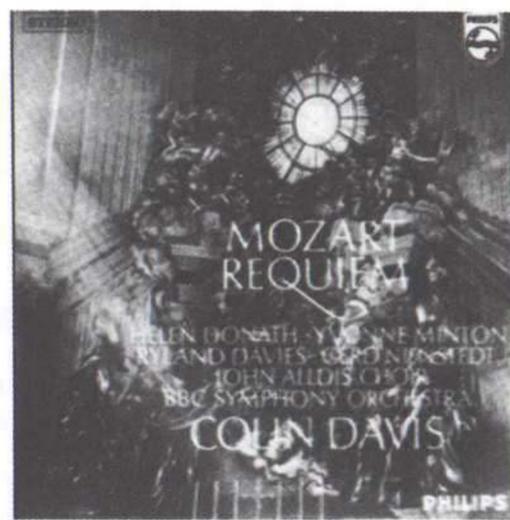
\*ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES  
\*\*ORQUESTA SINFONICA DE LA B. B. C.  
Director: COLIN DAVIS (de ambas orquestas)



65 00 594 PHILIPS

HECTOR BERLIOZ: TE DEUM, Op. 22: Te Deum - Tibi omnes - Dignare - Christe, rex gloriae - Te ergo quaesumus - Judex crederis.

Coros y Orquesta Sinfónica de Londres - Director de coros: John Alldis - Coro de muchachos del Colegio de Wandsworth - Director de Coro: Russell Burgess - Franco Tagliavini, Tenor; Nicolas Kynaston, Organo - Director: COLIN DAVIS.



58 02 862 PHILIPS

WOLFGANG AMADEUS MOZART: REQUIEM, KV. 626.

Coro John Alldis  
ORQUESTA SINFONICA DE LA B. B. C.  
Director: COLIN DAVIS



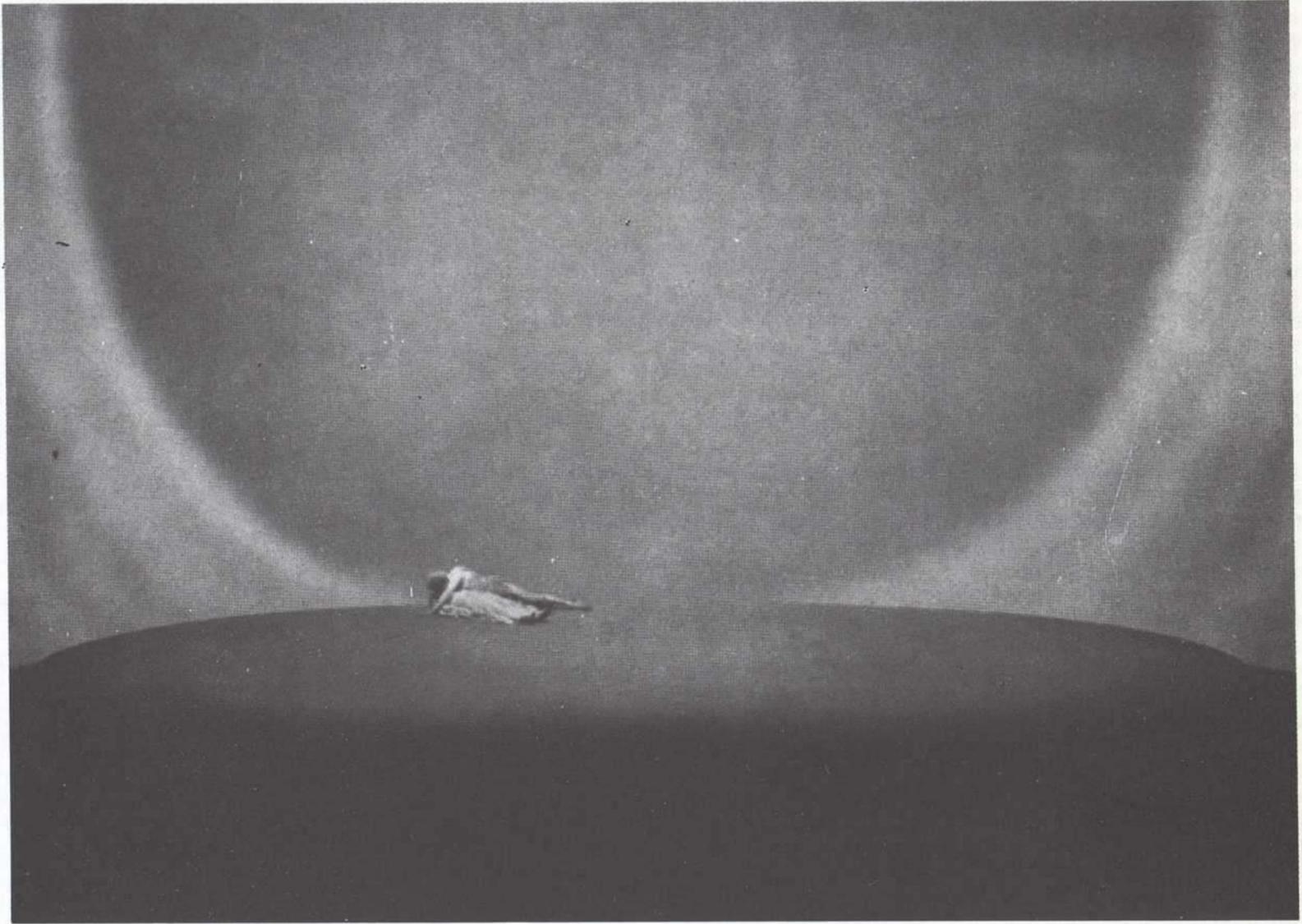
65 00 234 PHILIPS

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Misa Brevis en do mayor, KV 257, "Misa del Credo". Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei / Misa en do mayor, KV 317. "Misa de la Coronación". Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei.

Helen Donath, Soprano; Gillian Knight, Contralto; Ryland Davies, Tenor. Bajos, en la Misa del Credo, Clifford Grand, en la Misa de la Coronación, Stefford Dean.  
Coro John Alldis - Orquesta Sinfónica de Londres - John Constable, Organo - Director: Colin Davis.

# CIEN AÑOS DEL FESTIVAL DE BAYREUTH (1876 - 1976)

## (III) TRAMOYAS Y ESCENOGRAFIAS: DE BAKUNIN A RUDOLF AUGSTEIN



Sigfrido. Acto tercero, cuadro segundo. Wieland Wagner. 1954



Por  
Angel F. Mayo

Wagner y el emperador Guillermo. I. Bayreuth 1876.

## «HORROR-VISION»

**Der Spiegel** es la perla del imperio publicitario de Rudolf Augstein. Tira semanalmente cientos de miles de ejemplares. Se vende en sesenta países. Pretende ser «el espejo» de la mentalidad dominante en la disciplinada clase media alemana. Llega puntual al despacho de Herr Krüger, abogado criminalista; al hogar de Herr Schwarz, director de un laboratorio químico, y al pequeño hotel de Frau Hoffmann, donde está a disposición de los clientes en unión de **Bild Zeitung**, **Der Stern** y la prensa local. Nunca pensé que habría de referirme a **Der Spiegel** en RITMO, pues en principio no se vislumbra dónde pueden converger ambas publicaciones. Mas cuando concluía **Una aproximación a El anillo del Nibelungo** (1) llegó a mi poder el número de 1 de marzo de la revista germana. Su artículo editorial lleva por título, al parecer inevitable en estos casos: **Bayreuth, ocaso de los dioses**. La portada (walkyria robustísima con cara de pepona, y el epígrafe: **Cien años de Bayreuth. Empresa Wagner, S. A.**), que encontrarán ustedes reproducida al final de estas **Tramoyas y Escenografías**, ya anticipaba al alertado lector los vericuetos sensacionalistas que transitan los muchachos de Herr Augstein. Preside el panfleto el mismo dibujo que también ofrecemos a ustedes —si bien con una importante diferencia— en nuestra portadilla. Vamos a examinarlo con detalle.

Arrogante, Richard Wagner se adelanta al encuentro de su más egregio invitado, el emperador Guillermo I, de quien en vano había solicitado ayuda para construir el Festspielhaus. Franz Liszt y los miembros del Comité de recepción permanecen en un respetuoso segundo plano. El emperador —«En verdad, no creí que llegaseis a conseguirlo»— ha accedido a distinguir con su presencia la inauguración del teatro que al fin ha logrado levantar la tenacidad del artista gracias a otros mecenazgos. Nuestro dibujante de encargo ha incurrido en flagrante anacronismo al considerar construido en 1876 el balcón real del Festspielhaus, en realidad añadido al edificio en 1882. Es decir, aunque desconozco el año de composición del dibujo, creo no equivocarme al afirmar que entre los pecados cometidos efectivamente por Richard Wagner no se cuenta el alquiler de ésta y otras escenas de su vida para la propaganda, mediante una serie de postales, del «Extracto de carne» Liebig. No pretendo con esto ignorar o desvirtuar las apetencias dinerarias del maestro y de sus avispados herederos. En amargos días pudo comprarse el alma de Wagner por diez francos. Hubo otros de espectacular derroche. Ya casi al final de su existencia pidió un millón de dólares por «fichar» por los Estados Unidos de América. No es cuestión de cantidades ni importa aquí averiguar qué miembro de la familia Wagner autorizó las postales Liebig. Sí interesa precisar el significado del «documento», ya que **Der Spiegel**, no sabemos si por repentino pudor, al considerar tal vez elevado el número de 114 muestras de publicidad de grande y mediano formato en un total de 180 páginas, o si por no tener contratada propaganda de la casa Liebig, ha borrado las pistas que revelan el origen, y con él la verdadera función, del dibujo de marras.

El divertido visitante puede examinar una serie de estas postales en la sección «kitsch» o de curiosidades del apasionante museo Wagner de Bayreuth. De esta fuente procede nuestra reproducción. Tiene hoy, por tanto, valor de pieza marginal o menor, tan alejada de la vigencia wagneriana como el hecho histórico cierto que recoge con torpeza. Pero a **Der Spiegel**, tras mutilarla, le sirve como argumento gráfico en una tesis que pretende declarar vista para sentencia, condenatoria por supuesto, la compleja historia del Festival y de la obra wagneriana. Sin el sabor ya rancio del «Extracto», la escena se torna seria, pomposa, y puede ser manipulada política y sociológicamente. La cuidada selección de fotografías que la sigue —Adolfo Hitler, dos veces, una de ellas besando la mano de Winifred Wagner; Walter Scheel; Franz Josef Strauss en intercambio de risotadas con Wolfgang Wagner; la Begum, asidua desde hace más de veinte años; Franz Beckenbauer, efímero invitado por su condición de capitán de la selección alemana de fútbol triunfadora en el «Mundial» de 1974— completa e ilustra satisfactoriamente el oráculo. Para **Der Spiegel**, Bayreuth ha sido durante cien años, ante todo, sede central de la «firma» comercial Wagner. A la rueda siempre de los poderosos de turno, la Empresa ayer monolítica ha culminado con gravísima crisis interna un siglo de egoísmo, de vanidad, de exhibicionismo publicitario, de mentiras, de inmoralidad y de rapacidad. De aquí que la astuta familia «nariguda y prognata de un gnomo que medía 1,53 metros de estatura», «clan de atridas» consciente del riesgo de autodestrucción fratricida, haya enredado a tirtios y troyanos —la República Federal, el Estado de Baviera, el Ayuntamiento de Bayreuth, la Comarca de la Alta Franconia y otros organismos— en una fundación cuya estructura merece para el semanario de Rudolf Augstein el calificativo de «Horror-Visión». La «fiesta de locos del músico oficial Wagner», también inevitable cita de Karl Marx, ya no se celebrará en el futuro bajo la dirección única de una tribu que ha hecho el gran negocio justo al borde de la bancarrota comunitaria y artística. La ganancia se ha obtenido, por supuesto, a costa de los sufridos contribuyentes federales, y de los bávaros del inefable Herr F. J. Strauss aún más intensamente. Procede el dinero, vía erarios públicos, de esa disciplinada clase media a la que **Der Spiegel** insinúa que pagar 130 marcos por la en-

trada más cara del Festspielhaus es escandaloso, al tiempo que la incita a consumir doce bebidas alcohólicas y once marcas de tabaco, o la invita a hacer diecisiete viajes turísticos y a adquirir una docena de automóviles, o la anima a invertir sus ahorros en financieras que ofrecen, ¡ay!, hasta el catorce por ciento de rentabilidad. Remata consecuentemente la revista: «Desunida, como está, la Empresa Wagner, S. A., podría desaparecer de la dirección del negocio. No hay que lamentarlo. Considerados artísticamente, cien años de Bayreuth ya han sido bastantes». Pues bien. Vamos a aceptar hoy las cartas marcadas que reparte **Der Spiegel** desde su triunfal posición de «mano» y «Banca». No hay descarte. Puede comenzar el juego.

## UN «KAPPELLMEISTER» LLAMADO WAGNER

La **Tetralogía**, que inauguró el 13 de agosto de 1876 el Festspielhaus construido para ella, fue concebida en los años que señalan la madurez de Wagner, 1845 a 1854. El extraordinario éxito de **Rienzi** (1842) lo catapultó a los treinta de edad al codiciado puesto de «Kapellmeister» de la Corte de Sajonia. **El holandés errante** (1843) y **Tannhäuser** (1845), si no obtuvieron clamorosa acogida, tampoco restaron un ápice de su creciente fama. Wagner es el primer virtuoso de la historia de la dirección de orquesta. Bajo su batuta, Dresde ofreció representaciones modélicas para la época de óperas de Mozart, Gluck, Spontini, Bellini, Marschner o Weber. El 5 de abril de 1846 se atrevió a dirigir la **Novena sinfonía** de Beethoven, obra considerada enigma indescifrable. El acontecimiento alcanzó un significado paralelo al del reestreno de la **Pasión según San Mateo** en Berlín, el 11 de marzo de 1829, exhumada por Mendelssohn, y simbolizaría más tarde el punto de partida estético de la «escuela» de Wagner y Liszt frente a la de Mendelssohn, Schumann y Brahms. La posición de Wagner en Dresde llegó a ser muy sólida. Quizá sólo Minna, su mujer, presenciaba con angustia la evolución humana y artística de su marido. Minna, ciertamente, no deseaba retornar a la vida nómada, insegura y estrecha de sus primeros años de matrimonio. El recuerdo de París, donde incluso pasaron hambre, había de resultar por fuerza aterrador.

Pero el joven «Kapellmeister» es todo él inquietud. Mientras compone **Lohengrin** se sumerge en la lectura de la **Canción de los nibelungos**. También consulta cuidadosamente la **Mitología alemana**, de Jakob Grimm. En 1842 había esbozado un drama «social», **Las minas de Falún**, algunas de cuyas escenas han de considerarse remoto precedente «realista» de las siniestras galerías subterráneas de **El oro del Rin**. Sus estudios sobre la épica nórdica se concretaron en un oscuro ensayo, **Los wibelungos** (1848), que al menos le sirvió para seleccionar mejor el material a utilizar en la **Tetralogía**. Antes, en 1846, había esbozado otro drama «político» sobre Federico Barbarroja. Acomete en firme la redacción del texto para un drama musical, **La muerte de Sigfrido**, núcleo del definitivo **Ocaso de los dioses** y motor de la tremenda obra que no ha de concluir hasta 1874.

Es de dominio general que el texto de **El anillo del nibelungo** fue escrito en orden inverso y como respuesta a las conclusiones y replanteamientos que provocaba en el escritor cada nueva obra. A **La muerte de Sigfrido** siguió **El joven Sigfrido**. Los orígenes del muchacho y de «Brunilda» aconsejaron otro drama antecedente, **La Walkyria**. Por último, la inserción del mito en el mundo «contemporáneo» donde muere «Sigfrido» y la funcionalidad del robo del oro por «Alberich» exigieron una introducción o prólogo expositivo más breve y didáctico que las jornadas propiamente dichas, **El oro del Rin**. Por el contrario, sólo a nivel muy especializado se presta atención a las obras dramáticas habladas que en estos años proyectó Wagner y a sus ensayos teóricos y estéticos. Aquéllas forman un mosaico que va desde **Aquiles**, invulnerable como «Sigfrido», salvo en un punto de su cuerpo, a **Wieland el herrero**, y desde **Jesús de Nazareth**, contemplado como filósofo revolucionario, a **Los vencedores**, drama espiritual de inspiración y tema budistas. Sumido inexorablemente en el mito de los nibelungos, Wagner no desarrolló nunca estos proyectos; pero sus motivaciones se incorporaron a la **Tetralogía**, a **Tristán** y a **Parsifal**. Los ensayos, **Arte y Revolución**, **La obra de arte del futuro**, **El judaísmo en la música**, **Opera y drama** y **Una comunicación a mis amigos**, entre otros, constituyen algo así como la meditación de Zaratustra antes de descender de la montaña... para iniciar la composición musical de **El anillo del nibelungo**. Los primeros intentos por esbozar la música, en 1848, le habían aclarado que el estilo de **Lohengrin** no era ya válido para acometer el nuevo empeño. Enmudeció el compositor, pero el barroco literato se benefició cumplidamente del voluntario silencio.

## TODO, TODO SE HUNDIRA, NADA SUBSISTIRA

El hombre que inicia la composición de **El oro del Rin**, en 1853, es un exiliado político. Minna vio confirmados sus presentimientos en 1849. Polémico capítulo, deformado por todos, este de la participación de Wagner en las revueltas de Dresde. Cuando dicta **Mi vida**, en 1865, para obsequiar a Luis II, procura pasar como sobre ascuas por el tormentoso momento. Cosima y Glasenapp, dispuestos a «integrar» al hombre y al artista a toda costa en la burguesía guillermina, cubrieron de nieblas el recuerdo de las barricadas de la capital de Sajonia. Hoy Robert Gutman, autor de una biografía muy discutible, aunque de obligada referencia por la difusión inter-

(1) RITMO, número 460, abril de 1976.

nacional que ha alcanzado a nivel de edición de bolsillo, mete a Wagner hasta el cuello en los tumultos de Dresde, lo que es rigurosamente cierto, pero vierte sutiles insinuaciones que pretenden mostrar bajo turbio aspecto la condición moral del revolucionario «Kapellmeister». Sin apoyo de pruebas documentales, dice Gutman (2): «Ante la creciente indecisión, la desmoralización y el cansancio de los revoltosos, Wagner creyó conveniente buscar fuera de Dresde un lugar de retirada. Reunió a su tropa —la angustiada Minna, el perro y el papagayo— y se puso en camino de Chemnitz, donde vivía su hermana Klara. Después volvió solo a Dresde, en la esperanza de un milagro. De allí hubo de iniciar pronto el regreso, embarcado, como enlace del «Gobierno provisional», en el mismo carruaje que llevaba a Bakunin, jefe de la revuelta, y al bravo Heubner. La errónea idea que tenía Wagner acerca de la fuerza de los amotinados en Vogtland les movió a la desdichada decisión de fijar su nuevo cuartel general en Chemnitz. Pero su prodigioso instinto de conservación determinó a Wagner a separarse de sus compañeros en el último momento. Llegó así en solitario a Chemnitz, y se alojó en posada distinta de la ocupada por sus correligionarios. A media noche, Bakunin y Heubner fueron detenidos por la policía. Serían condenados a la pena de muerte, conmutada después por la de cadena perpetua. Por el contrario, Wagner pudo abandonar de madrugada su refugio para correr a esconderse en la casa de su hermana Klara». Las explicaciones que da de estos hechos Wagner en *Mi vida*, probablemente la única fuente «directa» de información de Gutman, no convencen al biógrafo que ha asignado al biografado esa estatura física que regocija a *Der Spiegel*, tan menguada como la moral. Quizá que el afamado «Kapellmeister» se dirigiese en 1848 a varios miles de miembros de la «Unión patriótica» para proclamar la necesidad de abolir la Monarquía; su regreso a la capital para ocupar su puesto en las barricadas; el bando publicado en la *Gaceta* de Dresde, el 19 de mayo de 1849, ordenando a todos los destacamentos de policía la detención del ya ex maestro de capilla de la Corte —«Wagner tiene treinta y siete o treinta y ocho años, es de estatura media (!), de pelo castaño, y lleva gafas»—, y once años de exilio son también resultado del «prodigioso instinto de conservación» del fugitivo o perversas ficciones wagnerianas. Pero no voy a continuar ahora por estos derroteros. La ecuanimidad ante Wagner es casi un imposible metafísico. Hay un nombre que reclama nuestra atención en estos acontecimientos: Michel Bakunin.

Bakunin llegó a Dresde, en 1848, huido de Praga. Se alojó en la casa de August Röckel, asistente musical de Wagner y exaltado anarquista. Pronto brotó la mutua admiración y la amistad. Bakunin y Wagner daban largos paseos juntos cuando el crepúsculo comenzaba a cubrir de sombras las calles de Dresde, peligrosas para el ruso. Se inflamaban el uno al otro con sus ideas bienamadas: Revolución y Música. Wagner escribió el texto de *La muerte de Sigfrido* en cotidiano contacto con Bakunin. Sin embargo, por una de las paradojas tan frecuentes en la obra wagneriana, la primitiva versión del poema no concluye con la aniquilación de «Wotan» y de su orden. La acción redentora de «Brunilda» devuelve al dios de la lanza todo su poder. De aquí que tampoco se produjese en *El joven Sigfrido* el enfrentamiento violento de éste con el dios. La influencia de Bakunin había de ser tamizada todavía conscientemente por el pensamiento de Wagner. Recogía el programa de *Sigfrido*, Festival de 1969, una anécdota que no me atrevo a dar por probada, pero que sí encaja en el contexto del carácter y de la relación de estos dos hombres. Cuando Wagner puso de nuevo en los atriles la *Novena sinfonía*, el 1 de abril de 1849, a las puertas ya de las algaradas de mayo, Bakunin asistió al concierto aun a riesgo de ser reconocido. Concluido, exclamó Bakunin en presencia de Wagner: «¡Todo, todo se hundirá, nada subsistirá; tampoco la música ni las demás artes... Sólo esto no se hundirá jamás y subsistirá eternamente: la *Novena sinfonía!*» Verdaderas o apócrifas estas frases, lo cierto es que su simbolismo, convenientemente remodelado, ha quedado incorporado a la concepción definitiva de *El anillo del nibelungo* y al específico ideario wagneriano de la redención por el Arte.

Las barricadas de Dresde, la huida; la orden de detención, el exilio, el rechazo social consiguiente revelaron a Wagner la verdadera dimensión testimonial que habría de tener su vasto poema. En 1852 alcanzó la forma bajo la que lleva cien años de andadura. Detrás de este texto, insisto, alientan Bakunin y el ideario revolucionario de 1849. La influencia de Shopenhauer, iniciada en 1854, que aportaría importantes fundamentos al humanismo pesimista del Wagner maduro y anciano, sólo es rastreable a partir de *Tristán*. En consecuencia, su huella se advierte también en la música del tercer acto de *Sigfrido* y en la partitura de *El ocaso de los dioses*, pero no directamente en el texto. Por el contrario, en la edición que publicó en 1862 introdujo dos versiones de las palabras finales de «Brunilda».

Una de ellas dice así, bajo la palpable influencia de Bakunin:

**Si pasó como un soplo la estirpe de los dioses;  
si dejó al mundo de nuevo sin señor,  
también revelo al mundo el tesoro de mi divina sabiduría:  
Ni bienes, ni oro, ni la pompa de los dioses.  
Ni palacios, ni dominios, ni la ostentación de los amos.  
Ni los engañosos lazos de sombríos pactos.  
Ni la dura ley de hipócritas costumbres...  
Dejad que, en el dolor y en la alegría, exista sólo el amor.**

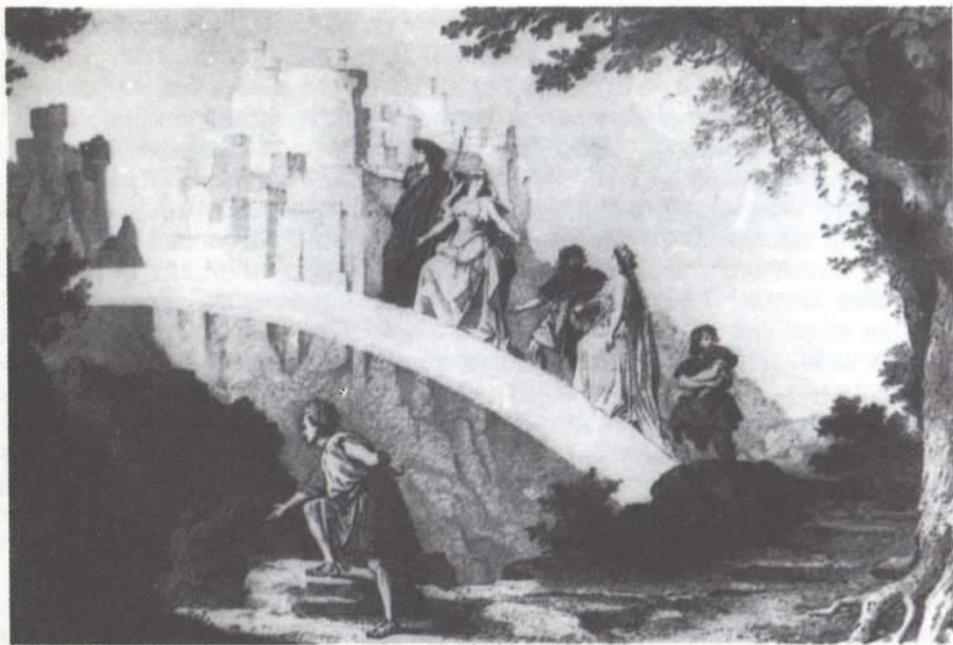
(2) Robert Gutman: *Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*. Heyne Biographien. München, 1970.

Wagner postergó esta versión por considerarla reiterativa desde el punto de vista de la arquitectura dramática de la obra, ya que *El ocaso de los dioses* requería la amplia y densa coda orquestal que efectivamente compuso a manera de resumen sinfónico del «mensaje» de todo el ciclo. No obstante, para satisfacer una petición de Luis II, anotó musicalmente estos versos. El manuscrito, regalo de Wagner al rey al cumplir éste treinta y dos años de edad, el 25 de agosto de 1876, se conserva en el archivo de Wahnfried. Luis II asistió al tercero y último ciclo de *El anillo del nibelungo*, entre el 27 y el 30 del mismo mes, como espectador de excepción. Por su condición real, obviamente. También por su mecenazgo. Mas, sobre todo, por ser el destinatario de la música de las reveladoras palabras de «Brunilda». Wagner reservó esta prueba de distinción personal a Luis II para el momento exacto. El rey de Baviera, a cuyo patronazgo se debía en importante medida aquel estreno, no quiso asistir al primer ciclo por no encontrarse con el rey de Prusia y emperador de Alemania. Para Guillermo I y su séquito preparó Wagner pomposas recepciones. Luego, en el interior del Festspielhaus, con una desfachatez inaudita, que hoy algún conspicuo crítico habría llamado «provocación», el nihilista de 1852, devenido ahora en «músico oficial» (Karl Marx, como todos los mortales, también oía a veces campanas), mostró con gran lujo de detalles, ante la sofocada audiencia, las causas morales del hundimiento de la misma sociedad que abarrotaba el teatro. Entre la novedad y longitud de las obras, el arcaizante texto cantado, el lujo narcotizador de gran parte de la música, las deficiencias e imposibilidades escenográficas, el incipiente ceremonial wagneriano, la total falta de perspectiva histórica y el obtuso juicio de la mayoría de los presentes, no es de extrañar que nadie se diese por aludido y que en aquel instante comenzase la historia de la incompreensión, de la manipulación, del envilecimiento de la *Tetralogía*. Trataré de ello en este mismo trabajo. Pero antes, la penúltima variación sobre el tema: «Todo, todo se hundirá, nada subsistirá». En 1876, quizá Luis II: «Sólo esto no se hundirá y subsistirá eternamente, la *Novena sinfonía*; es decir, el *Amor fraterno y universal entre los hombres*», fue el único espectador que conoció la esperanza de Wagner, y no sólo su retórica. Que Richard Wagner sustituyese para todos, con esta excepción, *Amor fraterno* por *Arte redentor*, y quisiese erigirse en profeta, mesías y sacerdote de la Iglesia del Redentorismo Artístico, pertenece a su ontología, es la mayor afirmación de fe en el protagonismo del artista que ha conocido la Historia y justifica también sobradamente a los escasos antiwagnerianos racionantes que en el mundo han sido. Mas no invalida, a mi juicio, el sentido original y la lucidez moral de su obra.

## ARQUEOLOGIA, RELIGION, NACIONALISMO Y OTRAS COSAS

Cien años de escenificación comparada de *El anillo del nibelungo* demuestran que la obra ha sido contemplada desde perspectivas extremadamente discordantes. Las representaciones de 1876 no introdujeron novedades significativas en materia de la puesta en escena habitual a la época. Iluminación por gas. Decorados pintados. Caracterización y vestuario con pretensiones arqueológicas: cotas de malla, cascos alados, pieles de animales (ilustración número 10). Hay indicios de que las representaciones munitenses de *El oro del Rin* (1869) y de *La Walkyria* (1870), ordenadas por Luis II a pesar de la expresa desautorización de Wagner, resolvieron con mejor «praxis» que el Festspielhaus algunos de los problemas casi insuperables para la tramoya realista al uso. Por ejemplo, para hacer practicable el puente formado por el arco iris se acudió al recurso de un segundo castillo en plano intermedio como punto de apoyo de uno de los extremos del arco (véase la ilustración número 3). En Bayreuth el puente comenzó a ceder y los dioses hubieron de detenerse a su borde. Los medios estrictamente técnicos del Festspielhaus no han sido nunca superiores a los utilizables en los mejores teatros. No buscaba Wagner que Bayreuth escenificase los alardes de *Rienzi*. La *Tetralogía* requiere una escena sutil, poética, imaginativa. No olvidemos el carácter provisional del teatro inaugurado en 1876. En parte por estas razones, prestó Wagner tan detenida atención a los elementos mágicos del ceremonial que necesitaba para sublimar «a priori» el insuficiente espectáculo que sabía iba a ofrecerse a una audiencia a su vez «inculta». La idea de festividad en un plácido lugar alejado de la gran urbe política, burocrática o industrial. El edificio solitario y destacado, como un templo, en apartada colina. La oscuridad de la sala durante la representación. La orquesta invisible. La acústica cósmica. El ensueño de un arte total, nacional y redentor. Bellos adjetivos, en definitiva, para una sustancia dulce en el corazón, pero a veces amarga en los labios.

Wagner se sintió muy desasosegado ante su pedestre escenario. La orden-consejo-ruego que dirige a Malwida von Meysenburg durante una representación es harto significativa: «¡No mire allí demasiado! ¡Concéntrese en la música!» Intuye ahora la necesidad de inventar el «teatro invisible» —el teatro de los espacios y de la penumbra, que modelará ochenta años después su nieto Wieland—, tras haber logrado la orquesta oculta. Había encomendado a Josef Hoffmann, profesor de la Academia de Viena, unas decoraciones naturalistas y heroicas (ilustración número 4). Mas el pintor se declaró incapaz de materializar en el escenario las ilustraciones que había dibujado con todo lujo de detalles. Acudió entonces Wagner, con los materiales de Hoffmann, a los hermanos Max y Gotthold Brück-



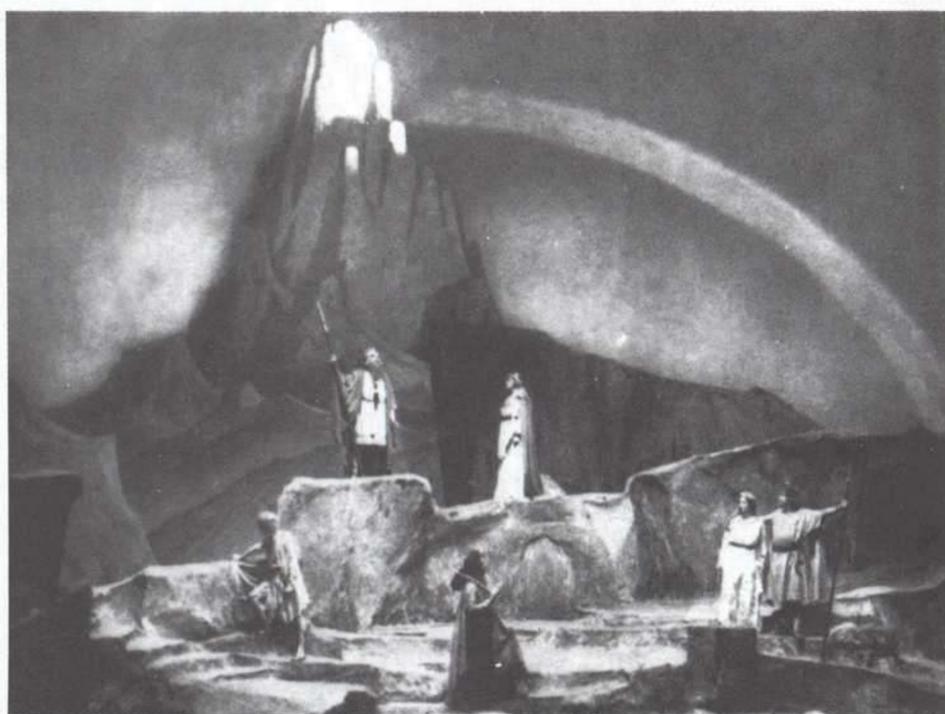
3. Oro del Rin. Cuadro cuarto. El Walhalla de Munich. 1869.



6. Oro del Rin. Cuadros segundo y cuarto. La escena para el Walhalla de Cosima Wagner. 1896.



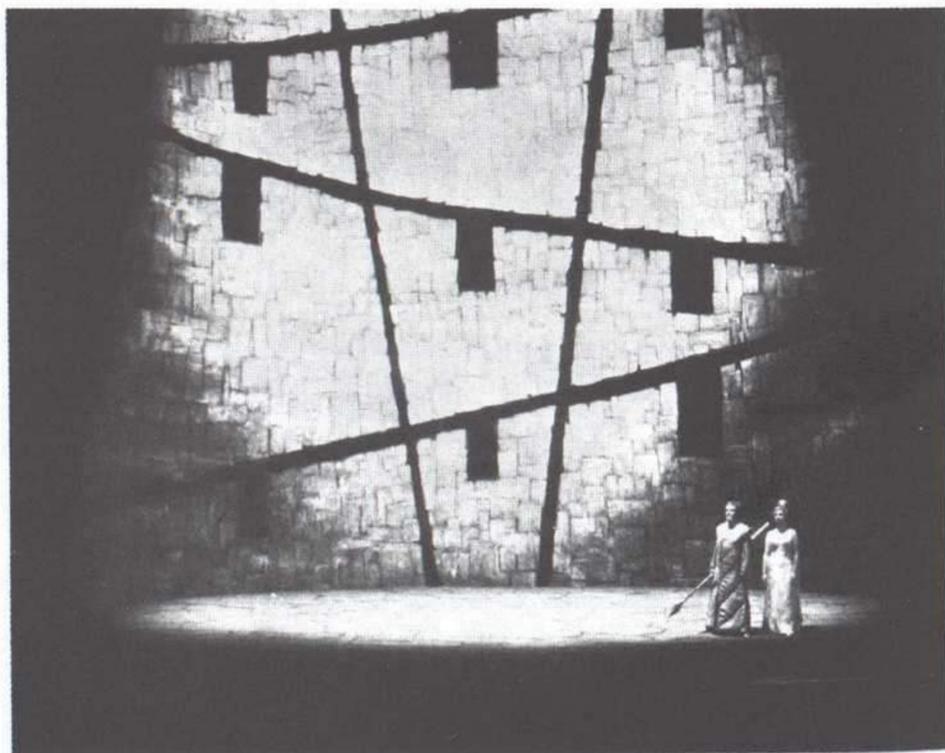
4. Oro del Rin. Cuadro primero. Proyecto de J. Hoffmann. 1876.



7. Oro del Rin. Cuadro cuarto. El Walhalla de Siegfried Wagner. 1930/31.



5. Oro del Rin. Cuadro primero. Wieland Wagner. 1965.



8. Oro del Rin. Cuadro segundo. El Walhalla-Bunker-Muro de Wieland Wagner. 1965.

ner, experimentados decoradores de Coburgo. Los ejemplos de sus escenografías de 1896 (ilustraciones números 6 y 19), idénticas a las de 1876, si bien con mejores soluciones prácticas, y la sustitución del gas por la luz eléctrica, creo que revelan cómo la escena de la **Tetralogía** llegó a convertirse en problema que más valía olvidar, ya que no tenía solución. Cosima optó por concentrarse en la dicción de los cantantes, a la busca de una intangibilidad que por fuerza había de lograrse a costa de la estricta musicalidad del canto, y en producir una acción muy expresiva. El estilo realista de Bayreuth quedó cristalizado por muchos años. Los intentos de Adolphe Appia por obtener de Cosima una entrevista y explicarle sus visiones renovadoras se estrellaron contra un muro de silencio, a pesar de los buenos y sinceros oficios de Houston Stewart Chamberlain. Appia fracasaría, por último, ruidosamente al montar la **Tetralogía** en Basilea, 1924-25 (ilustración número 21). Siegfried Wagner sí se planteó la necesidad de evolucionar desde los decorados meramente ambientadores de los hermanos Brückner hacia soluciones plásticas y luminotécnicas que trascendieran en símbolos y arquetipos el naturalismo de base de una tradición tenida por auténtica e incorporada al ritual de Bayreuth (ilustraciones números 7 y 15). Su máximo acierto fue el hermoso decorado para la escena de las «Nornas», reproducido en RITMO, número de abril último. Su máxima debilidad, ajena al tema escenográfico, más sí perteneciente a la «tramoya» familiar, consistió en acceder a los ruegos de su muy joven y entusiasta esposa, Winifred, y admitir en Wahnfried a Adolf Hitler en la temprana fecha de 1 de octubre de 1923. Ciertamente, el liberal y contemporizador Siegfried Wagner no podía prever hasta dónde llegaría aquel vehemente austríaco.

Hacia ya tiempo que Bayreuth había pasado a ocupar un lugar entre los centros históricos de peregrinación religiosa. Para los exaltados wagnerianos de la primera y segunda horas, la pequeña ciudad francona vino a ser La Meca de los musulmanes o la Roma de los católicos. Acudían allí en éxtasis gentes fanatizadas que trascendían sus frustraciones cotidianas en la retórica milagrera de una orquesta subyugante, gentes que venían a recibir el bautismo de los neófitos en ceremonia «elitista» y esotérica; aún hoy es frecuente oír que Wagner y sus «misterios» de Bayreuth resultan, para muchos, inalcanzables y cerrado arcano. Mas no se piense que el wagnerismo inicial, «religioso», es aberración de un grupo de paranoicos. El agnosticismo racionalista del siglo XVIII no se resolvió, como reacción, en el retorno al protagonismo teológico. En el lugar de Dios y de la Razón puso el siglo XIX otras nociones aglutinantes. Nación. Patria. Pueblo. Progreso. Proletariado. Lucha de clases. Arte. Las jaculatorias de la letanía wagneriana: «Obra eterna», «comunidad de creyentes», «obra sagrada», «obra de arte del futuro», «festival escénico sagrado»..., son, sencillamente, hijas de su siglo. También es indudable que Siegfried Wagner sintió en algún momento horror ante este océano de irracionalidad y quiso iniciar un proceso de desacralización. El esfuerzo por contratar a Toscanini y montar a todo lujo el nuevo **Tannhäuser**, en 1930, no se explica plenamente sin este secreto anhelo de Siegfried por renovar el público del Festspielhaus y dirigir su atención sobre intérpretes famosos y montajes espectaculares como medio de revitalizar el atractivo original de las obras, un tanto desdibujado tras la importancia adquirida por su ceremonial. En cierto modo, la muerte fue piadosa con él al llevárselo antes de que el inquietante océano se encrespase a mar arbolada.

En apariencia, 1933 supuso el fortalecimiento de Bayreuth como centro de peregrinación y el triunfo definitivo de Richard Wagner como «auténtico profeta de su pueblo» (3). Ahora sí podía considerarse justificada la definición de Karl Marx, ampliada: «Fiesta de locos del músico, pensador, filósofo, moralista y padre de la patria, todo en uno, oficial Wagner». En realidad, Bayreuth y Wagner fueron puestos al servicio del aparato propagandístico del Estado nacional-socialista, como lo fueron también Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Weber, Brahms, Bruckner o Wolf, con la ventaja para todos ellos de no haber escrito diez gruesos volúmenes dedicados a lo divino y a lo humano. No era «Sigfrido» el señor del «Tarnhelm» o yelmo mágico de «Alberich», sino Goebbels. **Tannhäuser**, la obra en cuyo último montaje había puesto Siegfried Wagner tantas ilusiones, desapareció de la programación del Festspielhaus. Fue la única ópera que no volvieron a escenificar Tietjen y Pretorius. Pretexto, la inmadurez de la obra. La verdad la encontraremos en la conjunción de tres factores: el carácter hipercrítico y rebelde del protagonista, la antipatía consecuente que sentía Hitler por el caballero del Wartburg, y el hecho de que la versión sancionada como válida por su autor y representada en 1930-31 era, ¡qué horror!, la de París. **Parsifal**, el «festival escénico sagrado», la obra del ceremonial bayreuthiano «par excellence», dejó de representarse en todos los dominios del III Reich, e incluso enmudeció en su propio santuario a partir de 1940. A pesar de los intentos de los exegetas por presentar a Monsalvat y al Grial como templo y destino místico de la raza aria, esta vez resultaba evidente que Hitler no soportaba la «sabiduría por la compasión» del «puro loco». **Los maestros cantores**, la comedia de carne y hueso, estrictamente humana, sin pretensiones mitológicas, sufrió una manipulación alienadora. Su exaltación del valor universal del carácter nacional fiel a sí mismo como elemento diferenciador y, por tanto, enriquecedor a todos los nive-

les culturales y artísticos, llegó a ser la última arenga «contra-todos» desde Bayreuth-Thule, en 1944, a los soldados de un pueblo ya desmoronado, convertido en instrumento y víctima a la vez de una de las catástrofes culturales más graves de la Historia. Despertó, al fin, **Lohengrin** del largo sueño que durmió en tiempos de Siegfried Wagner. Vino nuevamente desde el Grial para capitanear a un pueblo sano dispuesto a seguirle por la virtud de su ejemplo y no por el derecho de su herencia. La tesis que hace del «Caballero del cisne», profecía y molde del «Führer», es fácil de exponer y asimilar. No es tan fácil desmontarla y, sobre todo, no es tema ni siquiera adjetivo de este trabajo. Aunque a veces haya que recorrer vías laterales, el «leit-motiv» que aquí sirve de hilo de Ariadna es la **Tetralogía**. Baste con apuntar ahora que **Lohengrin**, mucho tiempo la obra más popular e «inofensiva» de Wagner, es hoy, en cierto modo, una ópera caída en desgracia, a la que se mira con desprecio, con acrimonia o con desconfianza cuando menos.

Gigantes primitivos, «filum» erróneo y estéril, prehomínido. Nibelungos enanos, encorvados, feos, escurridizos por las galerías de su subterráneo ghetto, envidiosos, avaros, conjurados contra la belleza de los seres de la luz. Estos, dioses rubios, hermosos, valientes, jóvenes, nobles, envidiados. He aquí las castas de la **Tetralogía**. Dice «Loge», ejemplo de intelectual avieso e incierto, capaz de servir a dos amos y de tener dos respuestas para la misma pregunta

**De siempre me escatimó con mezquindad.  
Freía la preciosa fruta, pues yo soy  
sólo a medias tan noble como vosotros, los divinos.**

Reafirma «Wotan» con énfasis su superioridad racial cuando se encuentra con «Alberich» ante la cueva de «Fafner»:

**Aún te daré un buen consejo. ¡Escucha atentamente!  
Todo es según su naturaleza, y tú no podrás  
hacer nada por alterarlo. Te dejo en tu lugar:  
¡Mantente en él bien firme!  
Prueba ahora con «Mime», tu hermano.  
ya que con los de tu clase te entenderás mejor.  
¡Y aprende también que existe lo que es de otro modo!**

También «Sigfrido», el más acabado ejemplo de la gran perfección reservada por la selección natural a la raza aria (véase la ilustración número 11), nieto de «Wotan» e hijo de una pareja de mellizos, para que así no quepa la menor duda de la pureza de su sangre, llega a lógicas deducciones, a pesar de los esfuerzos de «Mime» por hacerle creer que es él su padre:

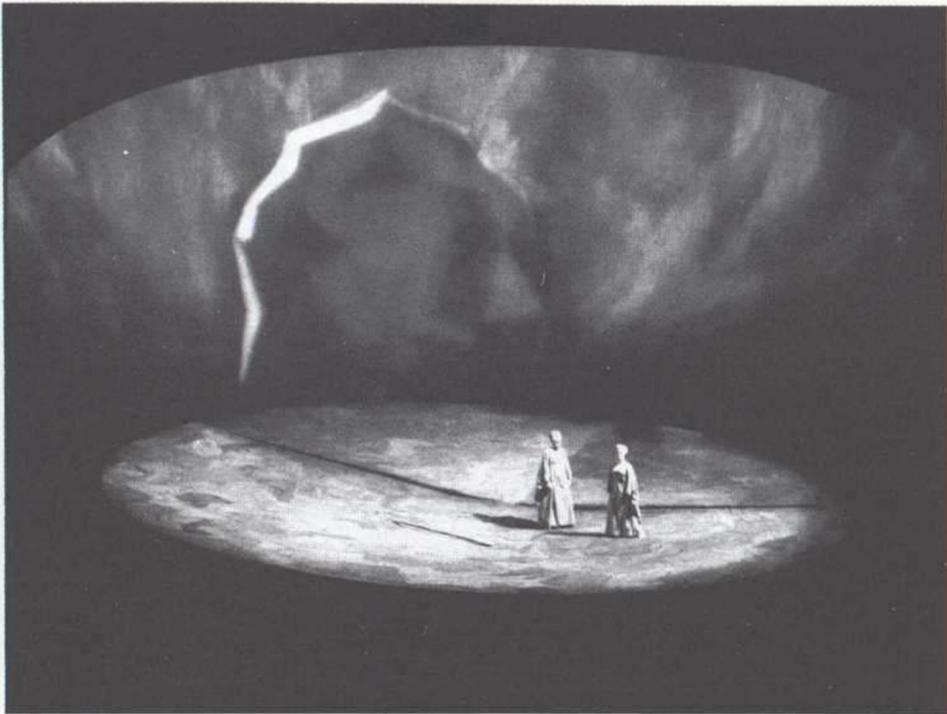
**Un día me acerqué al claro arroyo, y allí  
vi reflejados los árboles y los animales.  
También brillaban allí tal como son  
el sol y las nubes: y allí vi yo también  
mi propia imagen. Me encontré completamente  
distinto a ti: igual se parece un sapo a un reluciente pez.  
¡Y nunca puede nacer un pez de un sapo!**

Por último, es «Hagen», el tenebroso hijo de «Alberich», el ejemplo de la infiltración de una raza impura en otra de noble origen, aunque decadente —debemos recordar que «Alberich» lo procreó en «Crimilda», la madre de «Gunter» y de «Gutrana», a cambio de oro, es decir, en un acto de prostitución—, quien explica a «Sigfrido» por qué su impureza le impide participar en el pacto de sangre que acaban de celebrar el héroe y «Gunter»:

**Mi sangre corrompería la bebida. No corre  
por mis venas noble y pura como la vuestra.  
Fría y viscosa fluye por las mías.  
No es capaz de colorear mis mejillas.  
Por esto me he apartado de ese altivo pacto.**

Cuando «Hagen» sirve a «Sigfrido» el brebaje que le hace olvidar a la mujer aria perfecta, «Brunilda», para entregarlo en brazos de «Gutrana», hija de una burguesía decadente y corrompida por el oro de la infiltración, descubre al público los métodos de los implacables enemigos de la noble estirpe de «Wotan». Cuando lo atraviesa con su lanza, a traición y con ignominia, revela que la lucha racial es a muerte. Es conocido y aireado a los cuatro vientos, aunque no bien investigado, el antisemitismo, así a secas, de aquel hombre que paseaba en su juventud con Michel Bakunin en las noches de Dresde y que, ya anciano, insistió en confiar el estreno de **Parsifal** a un director de raza hebrea, Hermann Levi. Que Richard Wagner y su **Anillo del nibelungo** hayan servido para justificar el genocidio de Auschwitz, pone literalmente los pelos de punta, o carne de gallina, como prefieran ustedes. En esta «masacre» devienen las aventuras de la impetuosa pareja aria (ilustración número 17) y las rebeldías de ese «Sigmundo» con aspecto de cazador displicente que descansa en la cabaña «para el fin de semana» de «Hunding» (ilustración número 12). Aquí se envilece una historia que comenzó a nivel de mito y arqueología, continuó por las sendas del ritual religioso y concluyó en el encierro voluntario en el Walhalla incendiado para la última ceremonia del suicidio colectivo. La pira funeraria abrasó todo: lanza y Walhalla, espada y yelmo. También devolvió al anillo de «Alberich», por fusión, su primitiva forma de oro inocente. Tras siete años de expiación y silencio, en 1951, el Festspielhaus dispuso de nuevo la resurrección de los personajes y símbolos de la **Tetralogía**. Veamos con qué finalidad.

(3) Kurt Engelbrecht: **Deutsche Kunst in Italien**. Berlín, 1933.



9. Oro del Rin. Cuadro segundo. El Walhalla-Edificio singular de Wolfgang Wagner. 1970.



12. La Walkyria. Acto primero. La «dacha» pequeño-burguesa de Hunding. Pretorius. 1936.



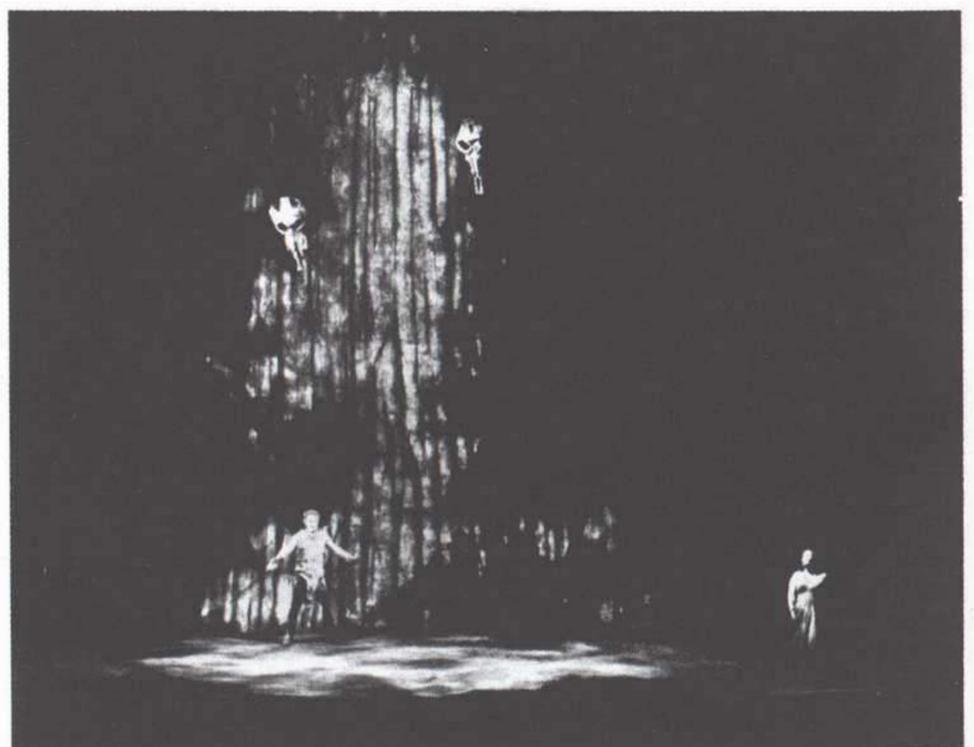
10. Del «Sigfrido» arqueológico de 1896 (Alois Burgstaller)...



13. La Walgyria. Acto primero. Sígueme al sonriente hogar de la primavera. Wieland Wagner. 1952.



11. ... al «Sigfrido» ario de 1942 (Set Svanholm).



14. La Walkyria. Acto primero. Sigmundo el rebelde. Wieland Wagner. 1965.

## HOMBRES Y ARQUETIPOS PARA UNA PARABOLA BURGUESA

En 1951, los hermanos Wagner frisaban en la treintena. Wieland, pintor abstracto vocacional en su primera juventud, al menos podía acreditar alguna experiencia escenográfica. Había colaborado en los montajes de **Parsifal**, 1937, y **Los maestros cantores**, 1943. Este mismo año dirigió la escena de la **Tetralogía**, en Altenburg, con los decorados habituales del pequeño teatro local. Su hermano Wolfgang no podía presentar «curriculum» alguno, salvo que consideremos méritos suficientes apellidarse Wagner y haber crecido en el Festspielhaus. El anuncio de que los dos imberbes artísticos asumían la dirección total del Festival fue recibido con indisimulada desconfianza. Consejos. Ofrecimientos. Insinuaciones. Paternalismos. Advertencias. Prejuicios. Un torrente de cábalas y profecías. Cuán revelador del grado de desviación a que se había llegado en la interpretación moral de la obra de Wagner resulta comprobar ahora que, a las puertas de la reapertura del Festspielhaus, ninguna voz, absolutamente ninguna, pronosticó y apoyó la revolución conceptual y escénica que se cocía entre bastidores.

Wieland Wagner planteó inmediatamente la necesidad de la ruptura radical con todo el aparato religioso, naturalista, nórdico y fanático del Bayreuth-Roma y del Bayreuth-Thule. Desvistió las obras de su abuelo hasta de los velos más tenues, para dejarlas literal y escénicamente en cueros. Hizo tabla rasa también de las acotaciones de escena. Se quedó en soledad con el estricto texto y la partitura. La anécdota que nos muestra a Hans Knappertsbusch diciendo a Wieland en el momento de descender al foso para iniciar el primer **Parsifal** de la postguerra: «Bien, espero que al fin se haya decidido usted a poner hoy los decorados», es ilustrativa de la penitencia de ascetismo impuesta por Wieland a los wagnerianos pecadores. Si **Parsifal** constituyó precisamente, ya en 1951, ejemplo logrado del estilo wielandiano en su etapa iconoclasta, su primer montaje de la **Tetralogía**, de 1951 a 1958, en constante reelaboración hacia la esencialidad, explicó función a función a la vista del público por qué y cómo había de procederse para revisar hasta la entraña la obra gigantesca. En 1951 y 1952 la exhibió revestida aún en parte del viejo naturalismo. También utilizó algún tiempo varios cantantes de la escuela enfática y ampulosa de los años treinta. Aunque obviamente pertenezca ya para siempre al secreto del sumario, el ridículo que hizo como «Sigmundo», en 1954, el gran «Heldentenor» del Bayreuth ario, Max Lorenz, insertado por compromiso en el montaje ya madurado de Wieland, parece deseado y calculado por éste. De casta le venía al galgo humor tan corrosivo. La penosa actuación vocal y escénica de aquella gloria nacional, a la sazón de cincuenta y tres años de edad, enfrentó amargamente al público con la arruinada reliquia del Wagner «auténtico», añorado hasta el insulto personal a su irreverente nieto.

Wieland se tomó el tiempo necesario para forjar en el yunque de **El anillo del nibelungo** los cantantes-actores capaces de hacer de los dioses y de los héroes, de los enanos y de los neuróticos guibichungos, hombres, y hombres además «actuales». Cuidó extremadamente también los personajes negros, negativos, tenebrosos o, simplemente, más desdichados. Puso de manifiesto que en el «dramatis personae» de Richard Wagner ni la raza ni el maniqueísmo son elementos estructurales. Todas las criaturas wagnerianas son complejas, frecuentemente depresivas, agónicas, insatisfechas. El entorno cultural actúa sobre ellas, motivándolas o neurotizándolas. Es precisamente en la figura de «Sigfrido», ilusión histórica del hombre «natural» movido a impulso de su propia espontaneidad, donde Wagner nos enseña lúcidamente cómo la acción deformadora del entorno puede llegar a la total abyección. Thomas Mann había concitado una tempestad de protestas al publicar, en 1933, **Miseria y grandeza de Richard Wagner**. Entre otras consideraciones que levantaron ampollas, Mann estudiaba en su ensayo a las heroínas wagnerianas, especialmente «Kundry», bajo enfoques psicoanalíticos. Wieland asimiló muy bien la lección de aquel gran wagneriano contra-Wagner que fue el autor de **La estirpe de Odín**, y la desarrolló a conciencia en el escenario desmitificado del Festspielhaus. Hoy, gracias a estos dos iconoclastas, sabemos, sin lugar a dudas, que Richard Wagner, además de ser un «precursor» del nacionalsocialismo, también anticipó a Freud y a Jung. Psicología profunda. Escenario unitario y simbólico. Horizonte cósmico, desnudo, infinito. Plástica del claroscuro. «No hombres estilizados en una decoración naturalista, sino hombres reales en un espacio estilizado» (4). Crónica intemporal del principio y del fin del mundo. Quizá nada sintetice mejor la ética y la estética de la primera **Tetralogía** bayreuthiana de Wieland que su hermosísima visión del beso para la plenitud de la pareja humana, reproducida en nuestra portadilla al tiempo que aquella postal «camp» manipulada por **Der Spiegel**. Escueta plataforma elíptica como símbolo unificador de los estratos míticos del mundo. Halo de inmaculada blancura —alegoría de las nevadas cumbres— para circundar el purísimo azul del espacio eterno e intacto devenido en testigo de la identidad del Hombre. En soledad, la pareja consagrada para la ceremonia de la luz. Yace aún la mujer en el sueño de «Erda», la «protosabiduría». Con un beso amargo y meditado se había apartado de «Brunilda» para siempre, con el testimonio ígneo de ese cielo ahora de nuevo radiante, «Wotan», principio masculino realizado y autodestruyéndose en el poder. Con un beso intuitivo y apasionado la devuelve

en este instante al sol y al mundo «Sigfrido», principio masculino lográndose en el amor.

«Visto desde la perspectiva de hoy, el camino que inicié titubeante y con muchos compromisos, en 1951, me ha llevado espontáneamente desde el escenario vacío y difusamente iluminado a formas abstractas, plásticas, y a una coloración moderna.»

Así se expresaba el escenógrafo de 1965. El montaje de **Tristán**, en 1962, había definido los postulados estéticos de la corta etapa «neoplástica» de Wieland Wagner. Probó y pulió en Colonia el nuevo montaje de la **Tetralogía**. No le preocupaba ya desmitificar, desnudar, desacralizar, sumir a los viejos wagnerianos en irritado desamparo. Ahora era necesario levantar el nuevo edificio conceptual desde los cimientos. Había meditado largamente y con provecho sobre las intenciones de su abuelo, su inspiración y sus intuiciones. Había repasado los acontecimientos de noventa años de historia, desde 1876. Dos guerras mundiales. La caída del Imperio alemán. La inflación que derribó a la República de Weimar. El acceso al poder de regímenes totalitarios negros, rojos, azules y pardos. La catástrofe mundial, pero ante todo europea, de 1939. La división de Alemania. La bomba atómica. La carrera de armamentos y el equilibrio del terror. El muro de Berlín. La opulencia del «milagro» económico. La ruptura generacional. Genocidios. «Masacres». Miedo.

Asistió la asombrada asamblea de 1965 a un espectáculo de extraño refinamiento estético. Sobre la plataforma elíptica o en sus aledaños, una acción expuesta con pasmosas diafanidad y precisión, pero sin incurrir en didactismos. Vestuario y caracterización empastados por estirpes. Objetos vitalizados, dinámicos: sólo blandían lanzas «Wotan» y las walkyrias, «Sigfrido» y «Hagen». La lanza simboliza el poder normativo. «Hunding» y los guibichungos portaban pesadas mazas semejantes al martillo de «Donner». El martillo expresa la fuerza, la milicia, el poder punitivo. Jamás pisaban los nibelungos la plataforma, símbolo de la para ellos vedada y deseada superficie del mundo, salvo «Alberich» al ser arrastrado a ella prisionero de los dioses. El tesoro que ha de ocultar completamente a «Freia», formado a partir del abstracto mineral dormido en el fondo del Rin (véase la ilustración número 5), se componía de bloques ciclópeos que, convenientemente superpuestos, producían el figurativismo bárbaro y ritual de una Venus paleolítica. En fin, hasta la hermosa cabellera roja de Anja Silja, «Freia», desparramada en el centro del escenario mientras los dioses y gigantes disputaban vergonzosamente la compraventa de la delicada diosa del amor, caída en tierra, adquiría palpación, independencia y significado.

Mas con ser todo esto suprema lección del escenógrafo más genial que ha conocido el teatro lírico, la importancia histórica del montaje radicaba en su concepción. Por primera vez en la historia escénica y exegética de **El anillo del nibelungo** la escena de las «Nornas», en el prólogo de **El ocaso de los dioses**, reclamaba la condición de motor de todo el ciclo. Allí se relata el atentado de «Wotan» contra el orden natural al arrancar al «Fresno del mundo» la rama que servirá para asta de potente lanza. Hasta entonces, todas las interpretaciones de la **Tetralogía**, incluida la anterior de Wieland, partían del acorde de Mi bemol mayor, que inicia **El oro del Rin**, hasta llegar progresiva e inevitablemente a la catástrofe como consecuencia del robo del oro y de la maldición que hace de su forjado anillo «Alberich». En efecto, es indiscutible que el prelude de **El oro del Rin** expresa los orígenes: acorde perfecto como célula biológica en el principio del mundo; descomposición de sus elementos para generar el movimiento casi estático que simboliza a la Naturaleza sumida en el sabio sueño de su potencialidad, y aceleración del mismo material para producir la aparición del agua como primer principio vital de la Naturaleza dinamizada. La escena que sigue a este prelude cósmico se desarrolla en el fondo del Rin, poderosa corriente de agua. Allí nadan, juegan y cantan unas criaturas acuáticas. Asistimos allí al atentado de «Alberich» contra el río, al arrebatarse su resplandeciente oro. Es razonable deducir que hemos presenciado la primera acción volitiva de esta historia, pero la primera «Norna» —y no es casualidad que en la ultrameditada y matizadísima obra sea la «primera» quien nos relate la plenitud natural del origen, mientras el hilo del destino se romperá entre las manos de la «tercera» — nos dice así:

**En otro tiempo hilaba yo junto al «Fresno del mundo»,  
que grande y robusto llenaba  
con sus ramas el bosque todo.  
Una fuente corría bajo la fresca sombra,  
y por su cauce fluía la sabiduría gota a gota:  
en aquel lugar cantaba yo el divino sentido de las cosas.**

Hasta este medio natural armonioso llegó «Wotan» mucho antes de que sucediesen los hechos de **El oro del Rin**. Continúa la primera «Norna»:

**Un atrevido dios vino a beber en la fuente,  
y pagó eterno tributo con uno de sus ojos.  
Allí arrancó «Wotan» del «Fresno del mundo»  
una rama: el poderoso se hizo un asta de lanza  
con la rama que cortó al tronco.**

Como no se trata de repetir lo ya escrito, por fuerza he de remitir al lector a mi **Aproximación a «El anillo del nibelungo»**, el an-

(4) Dietrich Mack: **Der Ring des Nibelungen in Bayreuth, 1876-1975**. Programa de **Sigfrido**. Festival de 1975.



15. Sigfrido. Acto tercero, cuadro primero. El escenario de «Wotan» y «Erda» para Siegfried Wagner. 1925.

terior trabajo de esta serie en torno a **Cien años del Festival de Bayreuth**, donde he procurado sistematizar la trama moral de la **Tetralogía**, precisamente en gran parte a la luz de la última versión de Wieland Wagner. Aquí y ahora sólo hay espacio para destacar algunas de las consecuencias lógicas en la nueva perspectiva. Por ejemplo, si «Wotan» permanece como el gran protagonista de todo el drama, ya que su voluntad es la causa de la iniciación, auge, decadencia y destrucción final de la cultura de poder que en él se encarna, «Loge», el dios errático e ígneo, inconstante, ni viejo ni joven, híbrido, sutil, único «inmortal» de esta historia, zorruno y taimado incluso para sus más magistrales intérpretes, deviene en conciencia moral del dios poderoso al ser el único personaje absolutamente libre, lúcido, veraz, crítico e ingobernable —aunque reciba órdenes— de la **Tetralogía**. «Loge» es, sencillamente, la Inteligencia fiel a sus insobornables coordenadas. El ancestral mito del fuego purificador se nos revela en «Loge» como conciencia expiatoria de un mundo que decide aceptar históricamente la aniquilación ante la evidencia de su vileza. «Wotan» dirá a «Erda» estas palabras:

**¿Acaso sabes lo que quiere «Wotan»?**  
**Te lo diré en tus propios oídos, ignorante,**  
**para que puedas dormir eternamente sin ser molestada.**  
**¡Desde que mi deseo lo quiere,**  
**ya no me angustia el final de los dioses!**

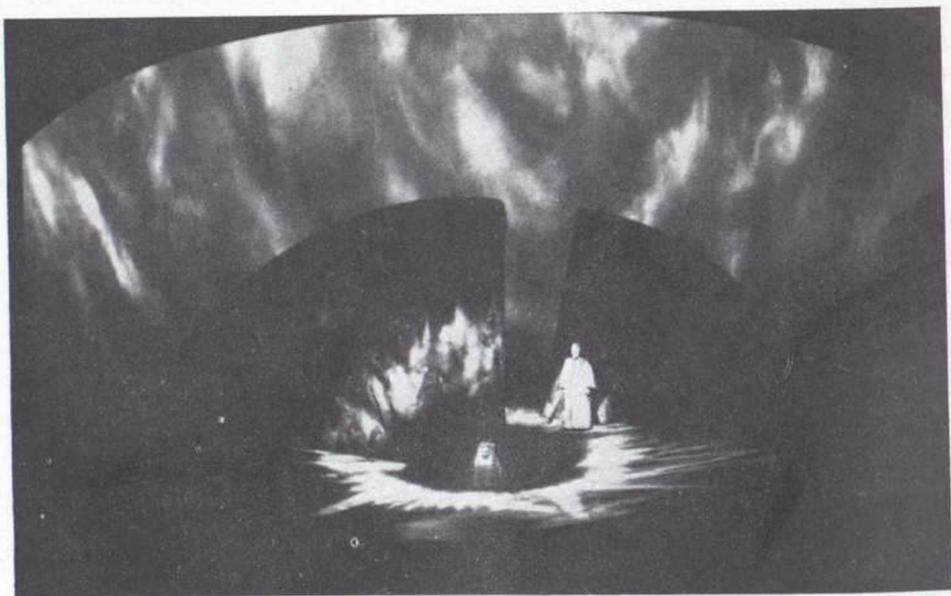
Dice así también la acotación escénica en la conclusión de **El ocaso de los dioses**: «A través de la capa de nubes que cubre el horizonte, rompe un rojizo resplandor que va creciendo en intensidad... Cuando el fuego se ha extendido por el cielo, aparece entre las llamas la sala del Walhalla, en la que dioses y héroes están sentados tal como lo describió «Waltrauta» en el primer acto. Altas y claras llamas rodean la sala de los dioses. Cuando éstos quedan totalmente ocultados por el fuego, cae el telón». «Loge» es Richard Wagner, visionario, testigo, juez y «medium» de la civilización de poder burguesa en trance de destrucción no inevitable, sino consecuente con sus dilemas insuperables. Por eso amaba y cuidó tanto Wieland este personaje crucial. Marginalmente, diré que Wieland tuvo la enorme fortuna, lograda por perseguida durante quince años, de contar con Wolfgang Windgassen en la cumbre de su insuperable inteligencia histriónica para crear este «Loge» inusitado.

Otra consecuencia, muy atractiva para la crítica de «izquierdas», fue el desplazamiento hacia la pareja formada por «Sigmundo» y «Siglinda» de la inspiración redentora atribuida siempre a «Sigfrido» y a «Brunilda». Estos configuran la alternativa cultural del amor a una cultura de poder. Aquellos proclaman la rebeldía contra el orden opresor, es decir, el activismo revolucionario. Comparemos las ilustraciones números 13 y 14. En 1952, el negro espacio que corresponde al interior de la cabaña de «Hunding» exhala opresión y esclavitud. Es un medio claustrofóbico. La libertad está en el exterior, en el espacio abierto que se adivina más allá del rectángulo luminoso sobre el que se recortan las figuras de los amantes. En 1965, no existe tal ilusoria libertad exterior. La libertad consiste en la voluntad de ser libre. Por ello se abalanzará inmediatamente «Sigmundo» a los brazos de «Siglinda», para caer así unidos al suelo y consumir su amor, desafiante, en el propio hogar de «Hunding», presidido por el monstruoso árbol y las corrompidas cabezas de los siniestros trofeos que de él penden. Los motivos apocalípticos de los trofeos de caza y de la decoración rugosa, exudada, canceriforme, se repiten por doquier, bien separada o conjuntamente: en el reino de los nibelungos (véase el número de abril último de RITMO), en la cueva de «Mime», en el bosque de «Fafner», en la execrable sala de los guibichungos (ilustración número 20), en el calvero, junto al Rin, donde será «ajusticiado» «Sigfrido». El Walhalla cierra el horizonte como un «bunker» o muro protegido por alambradas (ilustración número 8). Las troneras que se aprecian en nuestra ilustración desaparecieron en 1966, acentuándose así la omnipresencia de un muro impenetrable defendido por alambradas

«disuasorias». Los dioses no se encaminaban al Walhalla por un rutilante arco iris. Descendían las gradas de la plataforma-superficie del mundo en busca de subterráneo acceso al interior de su ciega fortaleza. Sólo permanecía en la superficie «Loge», arrogante, ominoso, irradiando un aura carmesí premonitoria del incendio conclusivo. Únicamente en cuatro escenas utilizó Wieland el procedimiento de proyección sobre ciclorama, pero con teleología plástica y simbólica distinta de la ascesis de 1951-1958. Para la ceremonia de la frustración de «Wotan»: despedida a «Brunilda» e invocación al fuego. Para la ceremonia de la luz, por excepción semejante en el concepto y en su realización a la radiante de 1954 (ilustración número 1, antes examinada), prolongada a la partida de «Sigfrido» en el prólogo de **El ocaso de los dioses**. Y para la ceremonia de la expiación, donde «Brunilda» juzga y condena al mundo de la violencia ordenada a perecer por el agua y por el fuego. Ciertamente, también era el Walhalla resultado de proyecciones, a fin de facilitar su desaparición final entre las llamas, pero debe incluirse en el principio «neoplástico» de la segunda manera de Wieland Wagner.

La glosa estuvo casi a la altura de las circunstancias. Entendió muy bien la nueva dimensión del prólogo y de las jornadas primera y tercera. Por el contrario, declaró «irrecuperable» a la segunda, especie de cuento insustancial sobre un muchacho alocado e intemperante que no sabe lo que es el miedo. Quizá una de las causas objetivas de esta «depreciación» relativa de la magnífica obra —mi predilecta en el conjunto de la **Tetralogía**— estuvo en la evidente debilidad del genial «Loge», Wiedgassen, para sostener invariable al mismo nivel de respuesta la terrible demanda vocal del joven «Sigfrido». Nueve años antes, con Astrid Varnay como transfigurada «Brunilda» y el gran «Kna» como supremo oficiante de la ceremonia de la luz, había culminado un **Sigfrido** histórico. Ahora, a base de escuela e inteligencia, podía llevar adelante el papel con la economía imprescindible para resistir al final el torrente vocal de la impresionante Nilsson (digo impresionante, no emocionante), pero ya no le era posible equilibrar una balanza inclinada conceptualmente hacia la jornada anterior, la jornada para la parábola burguesa de la frustración de «Wotan», autor de la indefensión de su hijo ante la maza vengativa de «Hunding» y juez estricto, aunque conmovido, de su hija más amada por mantener un orden ya decadente al haber devenido en injusticia. Hans Mayer, el afortunado inventor de la «parábola burguesa» y activo representante de la izquierda neowagneriana, tampoco cayó o no quiso caer en la cuenta de la importancia del «Tarnhelm» como objeto-símbolo parigual al anillo, a la lanza y a la espada, ni extrajo las consecuencias más radicales del simbolismo moderno que encierra el atentado contra la Naturaleza por el expolio del «Fresno del mundo». En consecuencia, la pérdida de la identidad de «Sigfrido» tampoco alcanzó en la exégesis el valor testimonial que tiene de descomposición final de una cultura. Por último, el fallecimiento trágico de Wieland, en 1966, arruinó, al convertirlo en «herencia», el montaje. Desde el foso, Böhm lo mantuvo medio vivo en 1967. Pero Lorin Maazel, sin pretenderlo, por supuesto, le dio la puntilla. Recibió en 1968 un enfermo infartado en la escena, y lo mató de terapéutica gimnástica en la orquesta. El abucheo, en el que no participé, que le propinó parte del público, superó la alta cota de audible protesta, en la que sí tuve sitio, que había soportado Boulez al dirigir **Parsifal** en 1966. Sin embargo, dos años de escenificación dirigida personalmente o controlada por Wieland la han hecho de estudio imprescindible a todos quienes se aproximen hoy y mañana a la **Tetralogía**: directores de orquesta y de escena, cantantes, oyentes, wagnerianos y antiwagnerianos civilizados, investigadores —filósofos, historiadores, sociólogos— de la Cultura occidental. Obviamente, no incluyo en la lista a los poderosos del mundo ni a Herr Augstein. Sería predicar en el desierto.

También ha presentado Wolfgang Wagner dos importantes montajes de **El anillo del nibelungo**, entre 1960 y 1964, y de 1970 a 1975. En realidad, es más exacto hablar de un solo montaje, en dos tiempos: el primero, de ensayo, y el segundo, de madurez. Conceptual-



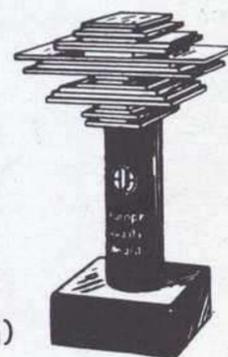
16. Sigfrido. Acto tercero. Cuadro primero. El escenario de «Wotan» y «Erda» para Wolfgang Wagner. 1970.

# PETROF



## TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974 - 75

(Por decisión de las revistas: Mercado Mundial, African Trade Review, Euroussa, The East Trade)



## PREMIO CALIDAD EUROPA 1975

(Por referendum realizado por Compiter internacional)

importador: **PINSA**

Alvarez Abellán, 23

Madrid 25

Teléf. 472 95 50



En Oviedo: RIVERA. Instrumentos musicales  
Trinitarios, 22

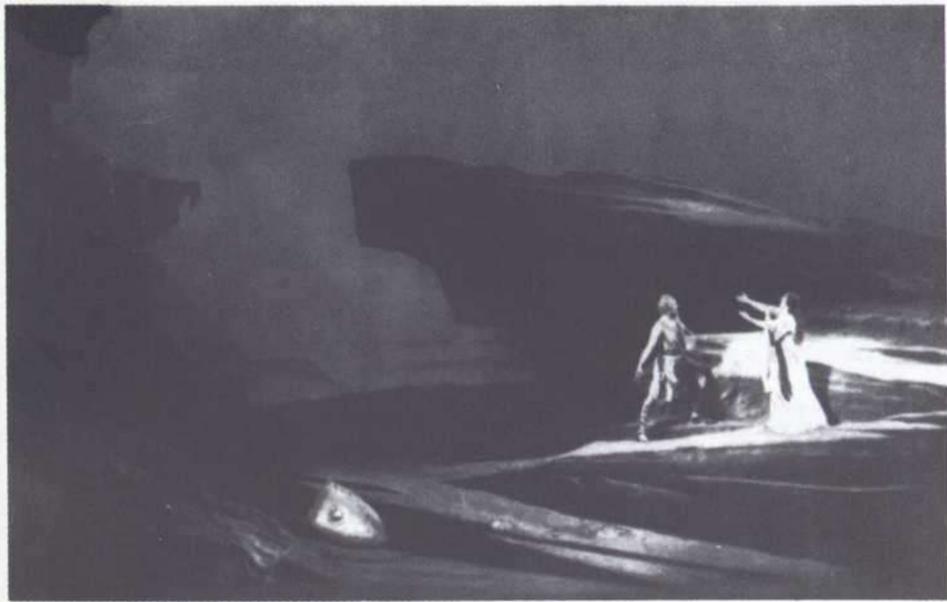
En Málaga: REAL MUSICAL HERPE  
Alameda de Capuchinos, 17

En Barcelona: IBER MUSICAL  
Avda. José Antonio, 496

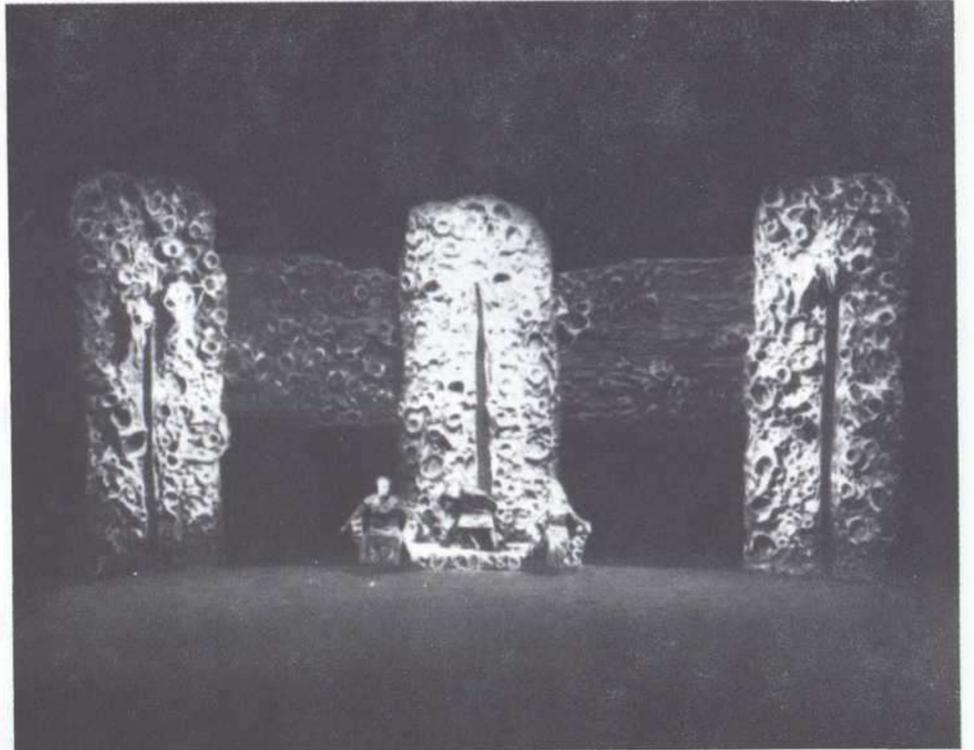
En León: ANGEL AREVALO  
Alvaro López Núñez 51 (Tel. 224472)

En Vigo: ORPHEO, S. L.  
Avda. Camelias, 56

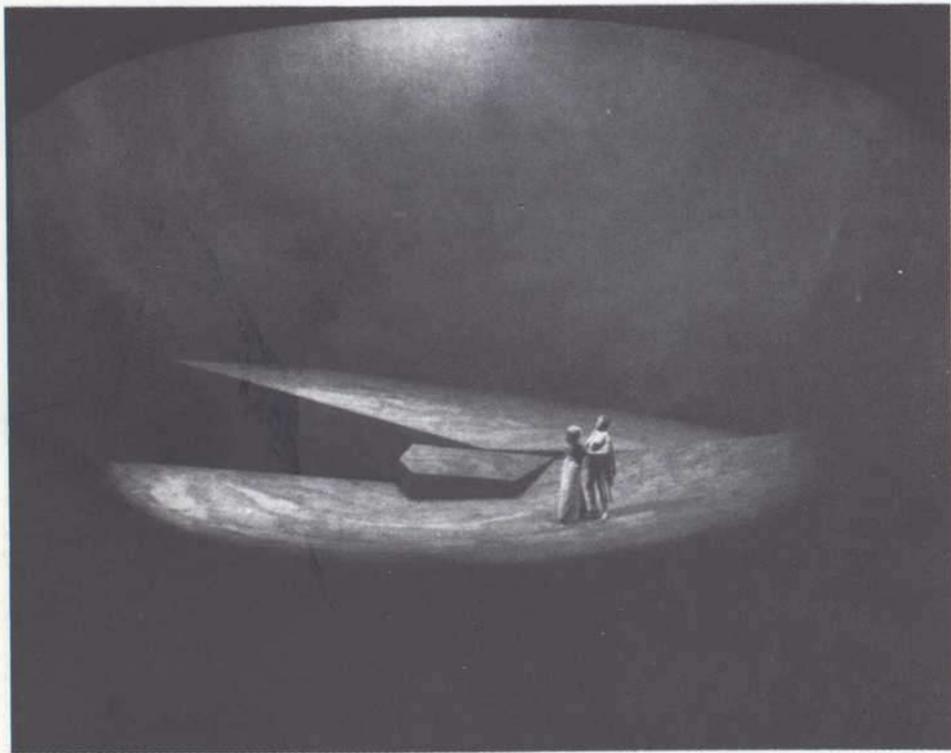
En Salamanca: MUSICAL IGLESIAS  
Avda. Mirat, 27



17. **Sigfrido.** Acto tercero, cuadro segundo. La pareja redentora. «Sigfrido» y «Brunilda». Max Lorenz y Frida Leider. 1936.



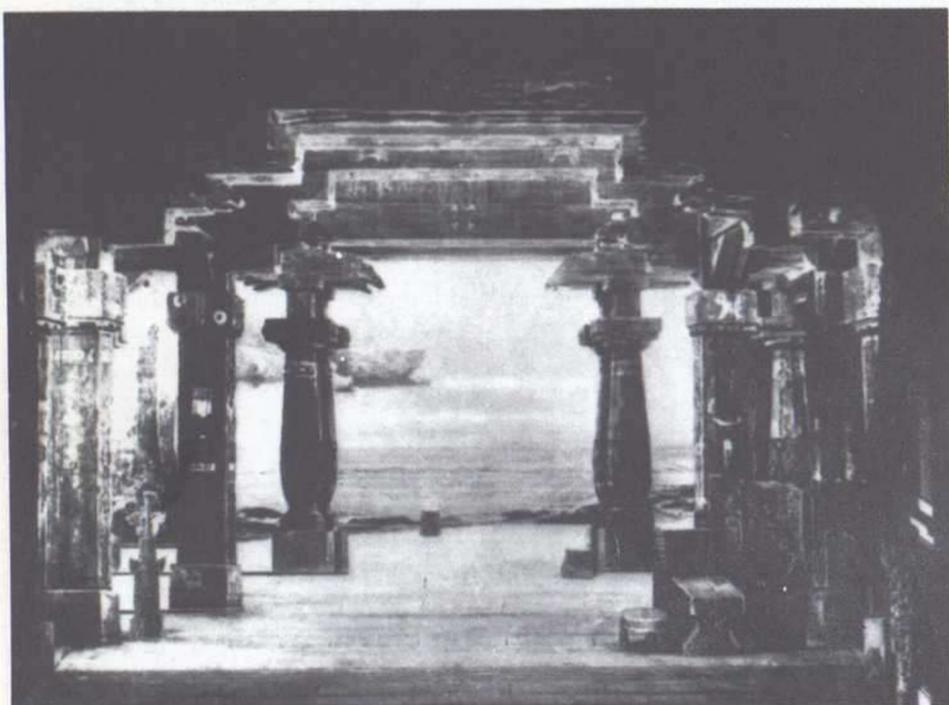
20. **El ocaso de los dioses.** Acto primero, cuadro primero. Wieland Wagner. 1965.



18. **El ocaso de los dioses.** Prólogo. «Sigfrido» y «Brunilda». Wolfgang Wagner. 1970.



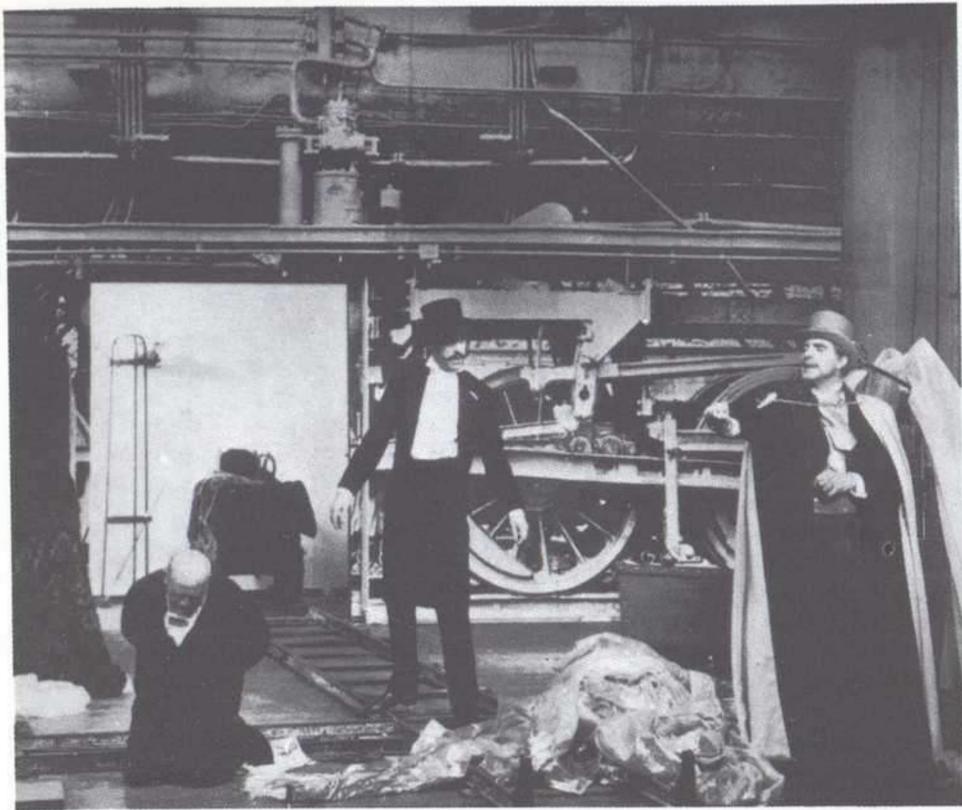
21. **Oro del Rin.** Cuadro segundo. Appia. Basilea. 1924/25.



19. **El ocaso de los dioses.** Acto primero, cuadro primero. Cosima Wagner. 1896.



22. **El ocaso de los dioses.** Acto segundo. La sociedad nazi. Kassel. 1974.



23. Oro del Rin. Cuadro cuarto. Versión hablada. Munich, Ulrich Heising, 1971.

mente, el segundo ha supuesto la granazón de los escuetos arquetipos míticos del primero en comedia humana de caracteres, gracias a la vivencia de la última **Tetralogía** de Wieland. Estilísticamente, ambos han sido un ejercicio personal de Wolfgang Wagner, en dos partes, para alcanzar el doctorado en «técnica» (digo técnica, no arte) escenográfica, con nota de aprobado en la primera secuencia y de matrícula de honor en la segunda. Además, el ejercicio personal del «único director responsable del Festival» ha significado algo así como una orgullosa «vendetta» del Festspielhaus antañón sobre los soberbios teatros de ópera de la moderna cotidianidad. No olvidemos que el Festspielhaus de Bayreuth es un teatro único por su acústica y visibilidad, pero carente de las posibilidades técnicas, por ejemplo, del Grosses Opernhaus de Salzburgo: escenario ensanchable, giratorio o múltiple, donde von Karajan ha escenificado la **Tetralogía** en «cinemascope». Wolfgang se inventó un escenario ampliable, reducible y giratorio —el múltiple no le hacía falta— mediante una estructura metálica circular de varias toneladas de peso, segmentable y transportable, y dos telones negros móviles en sentido vertical abajo y arriba del escenario. La estructura de 1960 fue de manejo dificultoso y no exento de peligro. La de 1970 era sensiblemente más perfecta. Aun así, no hubo año son emergencias, incluso visibles o audibles para los espectadores, especialmente durante el complicado proceso para el cataclismo final.

Sería injusto considerar este brillante ejercicio sólo como «un más difícil todavía» técnico, como injusto es el tasado espacio que puedo ahora dedicarle. La estructura metálica en forma de plato iba más allá del alarde y del desafío. Jamás se ha escenificado **El anillo del nibelungo** tan exactamente como un tema y sus variaciones. El plato o plataforma, cerrado y perfecto en el mítico y expositivo prólogo (véase la ilustración número 9), fragmentado, roto y diversificado a lo largo de las tres jornadas (ilustración número 18), tornaba a cerrar la circunferencia a la vista del público sólo durante los últimos compases de la coda orquestal, una vez abrasado el Walhalla. Las proyecciones sobre el ciclorama, coloreadas, varias, a veces simbólicas, a veces estilizaciones de elementos naturales, formaban, con el amplio muestrario de rayos, truenos y huracanes, un teatro dentro del teatro, una lección del «ilusionismo» wagneriano cuya realización estaba vedada al viejo naturalismo de 1876 y al monumentalismo de 1940. Los nibelungos, «Alberich», y sobre todo «Mime», sufrían la tragedia de su miseria, la tragedia de los desheredados del mundo. Su odio al dios burgués era así un odio de clase, no de raza. El Walhalla, apreciable en la ilustración número 9, antes citada, emergía a manera de uno de esos edificios «singulares» y organizados, refinada colmena, que hoy produce la especulación del suelo: gigantesco y necio prisma lujoso, mole brutal e infrahumana. Su diseño formaba también el respaldo del trono de «Gunter», emparentando así los anhelos pequeño burgueses de la sociedad de consumo, a la que pertenecen de lleno estos guibichungos aburridos y exhibicionistas, con las realizaciones de la gran burguesía que habita el Walhalla. Con todo, la verdadera grandeza del montaje de 1970 se alcanzó en las dos escenas de «Erda». Ofrecemos aquí la segunda, aquella de la angustiada pregunta de «Wotan»: «¿Cómo se detiene una rueda que rueda?» Compárese este escenario cósmico (ilustración número 16) con el insignificante de 1925 (ilustración número 15). La Naturaleza surge en el centro del mundo, abierto como un cráter para mostrarnos las abismales simas de la tierra y del subconsciente colectivo. El mito del retorno a la Gran Madre se integra en el de la Esfinge, interrogada, sin posible respuesta, por el sofisticado hombre industrial y urbanícola que ahora a veces un utópico estado natural, al

no saber transformar la Naturaleza sin manipularla, degradarla y destruirla irreversiblemente.

Wolfgang Wagner no es un artista. Lo dije ya en la **Crónica familiar** que inició esta serie de trabajos. Su vestuario es inexpressivo. Carece de temperatura para producir una escena erótica al nivel de sensualidad que exige el lirismo romántico de su abuelo. No es pintor del claroscuro, sino del contraste rudo, a veces insufrible. Su **Tetralogía** ha tropezado año tras año, tras la cumbre de un **Sigfrido** excelente, en una realización alicorta de **El ocaso de los dioses**, entrecortada, como preocupada por salvar el escollo técnico del terremoto, de la inundación y del incendio finales. La suave luminosidad amarillenta que se extendía casi en el último segundo sobre el plato cósmico, de nuevo cerrado en circunferencia exacta y vacía, no sabemos si además de expresar la esperanza de otro comienzo más lúcido simbolizaba el suspiro de alivio del director al haber llegado a la meta sin vilipendio. No importa esto demasiado. Nadie, salvo Wieland, ha ofrecido un montaje conceptualmente más claro y «culto» de **El anillo del nibelungo**. Sobre el eco de esta afirmación categórica busquemos concluir donde empezamos, tras unas pocas precisiones todavía necesarias.

#### RAZONES PARA OTROS CIEN AÑOS, HERR AUGSTEIN

**Der Spiegel** practica el juego democrático. El juego democrático o «fair play», para entendernos mejor, consiste aquí en soltar una coz con premeditación, alevosía y abuso de confianza, y ponerse después a recontar los aullidos y denuestos de los coceados, para demostrar que «ladran, luego cabalgamos». **Der Spiegel** ha publicado frases escogidas de numerosas cartas que contienen los bramidos de los wagnerianos ante el trazo rojo del editorial de 1 de marzo. Las wagnerianas, sobre todo, se despachan a su gusto. El idioma alemán escrito carece casi totalmente de juramentos escatológicos. Estos se quedan para los dialectos, aunque, en todo caso, no tienen el sentido coloquial que poseen en las lenguas romances peninsulares. Aun así, es regocijante ver cómo la semántica teutona rechina en busca de la expresión más ofensiva para arremeter contra los vilipendiadores del maestro. Las iras alcanzan el cenit en torno al 1,53 metros de estatura física de Richard Wagner. «¡Medía 1,63!», exclama un desfacedor de entuertos. Nadie, que yo lea, parece haber caído en la cuenta del bando de la **Gaceta** de Dresde. Si el «Kapellmeister» era de estatura media, midiese 1,53 ó 1,63, debe deducirse que los alemanes medios de 1849 eran más bien bajitos en relación al «estándar» de hoy. ¡Pues qué bien!

Tampoco nadie parece haber roto una lanza en defensa de Winifred Wagner, una vez más atacada sañudamente. La revista llega a insinuar relaciones entre ella y Adolf Hitler que hubieran puesto



24. Portada de **Der Spiegel**, 1 de marzo de 1976.

en incómodo lugar a Siegfried Wagner. Dedicada además una hoja entera y destacada a reproducir algunas declaraciones de Winifred sobre «Lobo», alias del «Führer» para los íntimos, extraídas del filme de Hans-Jürgen Syberberg, que dura cinco horas. A pesar de los «recortes», las declaraciones de la anciana emergen como testimonio de las circunstancias económicas y sociales de la gran depresión que coadyuvó a la llegada del nacionalsocialismo al poder, y ponen de manifiesto la gran dignidad personal de una mujer que tiene el valor necesario para decir: «Si Hitler entrase hoy por esa puerta, me sentiría feliz y afortunada por tenerle aquí, como siempre». Algunos lectores se preguntan qué juego se oculta detrás del demoledor editorial. Otros aseguran que **Der Spiegel** habrá desparecido del planeta mucho antes de que el Festival de Bayreuth exhale el último suspiro. Son estos aspectos los más interesantes en medio del tumulto. Empecemos por el último.

En los teatros de la cotidianidad, devenidos en ocasiones en teatros del experimento, lo que en principio no es positivo ni negativo, **El anillo del nibelungo** es empeño lujoso, raro, tentador, difícil y de resultado problemático. La obra requiere una orquesta nutrida, resistente y de clase: hay pasajes en los violines, para no hablar de los metales, que exigen virtuosismo de solista; un director de orquesta, como mínimo, conocedor, seguro, equilibrado y capacitado para mantener sin monotonía un «tempo» consistente a lo largo de más de quince horas de acción dramático-musical; un equipo de veinticinco a treinta cantantes-actores, cultivado, estilísticamente aceptable, ilusionado y resignado a no hacer imposible el presupuesto; un coro mixto, de calidad en las voces masculinas; otro equipo de técnicos, ayudantes, tapiceros, sastres, tramoyistas, avisadores y apuntadores, también conocedor y experimentado; la dirección escénica ha de ser inteligible, bella y convincente; por último, se exige al público que presencie la compleja trama durante cuatro tardes, que deben repartirse, a lo sumo, en el conjunto de una sola semana. Dicho así, es muy fácil. Puestos a ello, el barco empieza a hacer agua por aquí y por allá, y llega a puerto escorado y a remolque. Salvo excepciones, claro.

Fuera de Bayreuth, sólo se puede hablar con las debidas precisiones de representaciones «marginales». Marginales son, sin remisión, intentos como el reproducido en la ilustración número 23, correspondiente a un montaje muniqués del texto hablado sin música (5), o las escenografías victorianas que ahora hacen furor (Milán, Marsella), o aquellas otras empeñadas en extrapolar la obra a la sociedad del III Reich (Leipzig o Kassel, ilustración número 22). Sin la partitura, o anclada en los límites de una etapa histórica concreta, la **Tetralogía** es un engendro estúpido y ciego. Sólo visconti, quien acarició la idea de dirigirla y hasta recibió embajadas u ofertas de Bayreuth, que no pudo tomar en cuenta por causa de su grave deterioro físico en los últimos años, quizá hubiese revestido la obra del lujo de la decadencia con lucidez histórica. Pero esto ya no pasará nunca del terreno de la lucubración. Marginales son también, en el sentido de carecer de verdadera significación cultural, los brillantes alardes de von Karajan en Salzburgo y el esfuerzo de Rennert en Munich. **El holandés errante, Tannhäuser, Lohengrin, Tristán e Isolda**, e incluso **Los maestros cantores**, de hecho se benefician a veces de representaciones en los grandes teatros de la cotidianidad superiores a las de Bayreuth. **Parsifal** y **El anillo del nibelungo**, no. Con **Parsifal** ocurre que es una obra pensada para la acústica y la escena ceremonial de Bayreuth. Como las características del Festspielhaus en este orden no han sido reproducidas en otro lugar, el producto sin su marco es «otra» cosa. La lucha de Richard y de Cosima por mantener el monopolio de Bayreuth sobre el «festival escénico sagrado» no era sólo terca defensa de intereses. A su vez, la **Tetralogía** no soporta, por supuesto, la improvisación en todos sus grados, característica general de la conmemoración de 1976. Mas tampoco el repertorio rutinario, el divismo de un director de orquesta o de escena, el didactismo pedantesco de montajes para tontos o el «esfuerzo» lujoso y extraordinario. Requiere el poso o solera de una tradición monográfica o especializada; es decir, la base de una experiencia en constante «praxis», sobre la que fundamentar montajes complementarios, divergentes y hasta enfrentados, pero en función siempre del contenido arquetípico y acrónico del vasto ciclo. Directores de orquesta como Furtwängler y Knappertsbusch, entrañados en esta «praxis» de servicio, podían convertir **El anillo del nibelungo** en ceremonia cultural allí donde fueran. Hoy faltan los mimbres para hacer el cesto. Bayreuth aparece hoy como un baluarte (he dicho baluarte, no «bunker»). Los Wagner han demostrado que saben ejercitar la crítica dentro de la propia casa sin suicidarse. La obra de Richard es para ellos medio vital, remodelable, adaptable, pero inalterable en su valor esencial de «obra eterna». La han servido con amor en todo momento. Cuando la elevaban a religión o la extraviaban en la exaltación de una raza, eran tan sinceros como al descubrir en ella la parábola del origen y del destino de la civilización burguesa. Es posible que algún lector se pregunte al llegar aquí, si no lo ha hecho antes: «¿Es entonces la obra de Richard Wagner, y especialmente la **Tetralogía**, tan ambigua, cuando permite realizaciones

tan contradictorias?» No. La obra es compleja, paradójica en el sentido exacto de la palabra, nunca maniquea, nunca partidista. Como Richard Wagner —ya lo he apuntado— fue el «medium» o catalizador genial de una cultura en trance de crisis y agonía, también en el sentido de lucha o combate, su obra ha sido y será vivida en función de los aspectos de esa crisis que adquieran importancia histórica concreta. Por ejemplo, la degradación suicida de la Naturaleza como espiral destructora donde tienen cabida la guerra, el genocidio, la explotación irracional de los recursos naturales, el consumismo desarrollista de unos pocos frente al subdesarrollo casi universal, los excesos de una industrialización que ha esclavizado al hombre a la producción de bienes superfluos. Este es un tema de hoy que pertenece arquetípicamente al núcleo mismo de **El anillo del nibelungo**. Otro tema relacionado con el anterior: la pérdida de identidad individual y cultural del hombre de hoy, masificado, manipulado por sí mismo y por todos, introducido en un medio propagandístico que mediatiza sus decisiones y le hace sustituir sus intereses de individuo por otros de casta o clase, artificiales, políticos, económicos o pseudosociales. Cuando «Sifrido» va a beber del engañoso refresco que le trae «Gutrana», dice suavemente:

**Olvidaría todo lo que me diste,  
pero nunca olvidaré todo lo que me enseñaste.  
Te ofrezco este primer sorbo, «Brunilda»,  
en prueba de fiel amor.**

Inmediatamente, trastornado por el líquido manipulado, siente deseo de «Gutrana». Wieland Wagner hacía que «Hagen» la colocase ostensiblemente ante «Sifrido» como quien ofrece un producto comercial. El muchacho pregunta: «Gunter», ¿cómo se llama tu hermana?. Le responden con el nombre de la muchacha, que significa «runa propicia». Entonces el héroe idiotizado pronuncia estas palabras, que tienen el inequívoco aroma de un «slogan» publicitario: «¿Serán las runas propicias las que lucen en sus ojos?» «Gunter» lo somete seguidamente a la más concluyente prueba de la alienación. Con lentitud, casi mascándolas, pronuncia las palabras que describen el paraje donde habita «Brunilda». «Sifrido» las repite entrecortadamente, sin recordar lo que significan en su vida. He aquí la ceremonia de la confusión semántica, donde la palabra carece ya de sentido.

Estos dos temas pueden iluminar hoy los montajes de **El anillo del nibelungo**. ¿Irá Patrice Chéreau por este camino? No se puede predecir. Llegan noticias de que tiene cancelados todos sus compromisos; por su parte, dicen que Pierre Boulez está sumergido en el análisis y estudio de la partitura. Como no opinan que «cien años de Bayreuth ya han sido bastantes», también se llevan a casa su varapalo en la ensalada que reparte **Der Spiegel**. Al escenógrafo le recuerdan que hasta ahora había encontrado las óperas de Wagner «terriblemente aburridas». Al compositor y director le traen a la memoria que en 1967 «quería ver saltar a todos los teatros de ópera por los aires». Bien. Con permiso de **Der Spiegel**, Chéreau y Boulez, nosotros, los jóvenes de otras generaciones, quienes se debaten por salir de esta trampa mortal en que deviene nuestra confundida civilización, todos tenemos derecho a la continuidad del Festival Wagner. En él, en solitario, intenta alcanzar la **Tetralogía** anualmente la plenitud de su honda meditación. Es lamentable que la estructura social de nuestra civilización, que hace de este Festival, como de todos, un producto «elitista», impida la comunicación entre la obra y el pueblo. Tiene razón **Der Spiegel** al detectar esta censura y afirmar que Bayreuth no ha llegado a ser jamás Atenas. Pero ahí concluye el argumento, porque no analiza las causas. Lo más triste es que **Der Spiegel** y Bayreuth se hundirán, probablemente, al mismo tiempo, cuando la crisis sea insuperable. Suicida me parece, en consecuencia, la furia antiwagneriana del semanario. ¿O es que acaso ha tomado conciencia de sus contradicciones y ha decidido expiarlas en el aniquilamiento voluntario? No. En respuesta a quienes preguntan qué juego oculta **Der Spiegel**, diré que desconozco los intereses inmediatos del dinero y del poder al que sirve, pero que puede adivinarse tras cada línea del nefasto artículo el pánico, un pánico atroz, visceral, ante una obra que un año tras otro surge para proclamar desde el Festspielhaus con voz cada vez más inteligible y vigorosa: «Todo, todo se hundirá, nada subsistirá... Sólo esto no se hundirá jamás y subsistirá eternamente: la **Obra de Arte** que expresa el **Amor fraterno y universal entre los hombres libres**» (6). Porque parece claro que **Der Spiegel**, 114 anuncios grandes y medianos en 180 páginas, no pretende la libertad de los lectores, sino que consuman y marchen todos los años de vacaciones, no a Bayreuth, ¡qué espanto!, sino a las costas soleadas del Mediterráneo moribundo, al volante de un Volkswagen Passat L, «un coche en la categoría media que puede ser elegante y, a pesar de ello, práctico».

**Dedicatoria:** Herr Augstein, nuestra partida ha terminado. Me temo, por usted, que Richard Wagner la haya ganado. Desde luego, yo me vuelvo a mi casa con los mismos cuartos.

(5) Ulrich Helsing utilizó para este experimento la versión «original» de la obra que concluye con el triunfo de «Wotan».

(6) Beethoven sustituyó Freiheit (Libertad) por Freude (Alegría) al incorporar la oda de Schiller al último tiempo de su **Novena sinfonía**. Motivo, la censura política.



Carmen, de Bizet, volvió a escenificarse en el Colón bonaerense, teniendo de protagonista a la conocida soprano francesa Regine Crespin. Aquí, un instante del segundo acto.

## Presencia española en el movimiento musical bonaerense

El desenvolvimiento de la acostumbrada temporada musical trajo en Buenos Aires una reactualización de cierta época no muy lejana (algunos lustros atrás), por el retorno de conocidas figuras del ambiente lírico que fueron en su hora activos protagonistas de esas jornadas. Estas luminarias del quehacer canoro no necesitan de prolegómenos: la española Victoria de los Angeles y la francesa Regine Crespin volvieron para cantar recitales, auspiciadas por asociaciones de concierto de la capital argentina.

Esta nueva reaparición en este medio sudamericano desde casi veinticinco años atrás (y a cuatro años de su última visita) movió a este corresponsal a entrevistarla y conversar así sobre su labor actual. Con la cordialidad y amistosa atención que le caracteriza, me recibe, y ante mi primera pregunta acerca de la impresión causada por este recibimiento caluroso (con flores todas las funciones y requerimiento constante de «bises»), comenzó diciendo:

—Como todos los públicos, con el tiempo siempre existen diferencias. La gente es nueva, está acrecentada; admiradores nuevos que tienes...; en sentido general, aquí siempre ha sido un público muy cariñoso.

Luego pasamos a dialogar sobre su actividad actual, en lo referente a la ópera y el concierto, diciéndome al respecto:

—El problema de mi actividad en escenarios ha sido más bien una cuestión familiar. El aspecto de tener dos niños hace que tenga que disponer mucho más tiempo dedicado a ellos. El hacer siempre ópera me emplea más tiempo en concurrir a festivales, hacer ensayos, etcétera. En cambio, haciendo recitales puedo combinar mucho más mis estancias en casa y

recorrer más países en quince días que haciendo solamente una ópera en un solo lugar.

Como evidencia de lo dicho, vierto algunos puntos de su agenda tras los conciertos rioplatenses (que además de Buenos Aires incluyeron a la vecina capital del Uruguay, Montevideo); figuran Chile, Colombia, Venezuela, Santo Domingo y México. Tiene en ciernes un amplio plan de grabaciones que incluye a Goyescas, de Granados; un disco dedicado a Schumann (con el pianista ruso Vladimir Ashkenazy) y otros sobre Grieg-Rachmaninoff y música estadounidense, respectivamente.

El ambiente de Oriente, que viene frecuentando en los últimos años, también asoma en la charla. Victoria de los Angeles se expresa sobre esos públicos diciendo que «son magníficos, están enteradísimo de todo y el mejor mercado de discos clásicos que hay es el japonés». Y refiere travesías y actuaciones por Singapur, Corea, Japón y también por otras latitudes: Bucarest, Budapest y Varsovia.

—¿Qué opinas, Victoria, de la música contemporánea, desde la óptica del cantante?

—No me siento muy atraída por ella. A mí me gusta la melodía, y por eso no me siento muy afín con este tipo de música. Me gustan, por ejemplo, cosas que ha escrito Berio...; pero creo que mientras haya arte, todo es bueno. No nos podemos quedar estancados.

La conversación gira seguidamente en torno de Carmen, de Bizet, con motivo de una anunciada versión que tendrá lugar el año próximo en el Covent Garden, de Londres, donde la soprano asumirá por primera vez en escena el «rôle» de la he-

### Por nuestro corresponsal en Buenos Aires, Néstor Echevarría

roína, teniendo a su flanco a Plácido Domingo.

—Es una de esas obras —señala— de la que cada uno tiene una idea distinta.

Y prosigue:

—Es que las grandes creadoras de Carmen fueron sopranos. Hubo una época en que la cantaron las «mezzosopranos», pero es ésta una voz muy dramática, con un volumen grandioso, excesivo, que parece que va a «devorar» (sic) a «Don José». Entonces, cuando viene el momento de la cosa ligera, graciosa, chispeante, o cuando llegan algunos agudos, se les ve un poco negras. Yo prefiero una soprano, desde luego, como pasa con El barbero de Sevilla. Yo he cantado El barbero en el original, que es realmente Rossini. A mí me hace mucha ilusión (siempre hablando de esa Carmen que será una primicia en Europa), primero, porque soy española, y después, porque las obras francesas han sido las que he hecho más y con las que se me ha identificado más.

Y tras estas declaraciones —que acerco desde Sudamérica para los lectores de RITMO— de la gran cantante hispana, deseo hacer constar que sus recitales bonaerenses alternaron composiciones variadas. Uno de ellos estuvo consagrado a una antología española (presentado como «Cinco siglos de canciones españolas»); otros fueron más eclécticos, amalgamando expresiones del «líed» germano, la «chanson» francesa y arias antiguas italianas, amén de otras páginas y motivos, inclusive argentinos. En todo instante la soprano volvió a poner de manifiesto cualidades que el público lector sobradamente le conoce y que los años, en su paso siempre implacable, no consiguen empañar: la nobleza y gracejo en el decir, en

el frasear, y el aval de una enorme experiencia musical que le permite seguir ganando adherentes entusiastas tras cada presentación.

\* \* \*

Desde el punto de vista de la actividad musical a nivel oficial, volvió a reverdecir sus buenos tiempos la soprano francesa Régine Crespin, asumiendo el «rôle» de «Carmen» en un par de funciones de la temporada lírica. Le confirió un relieve personal, confirmando así los encomiásticos conceptos que poco tiempo antes tuvieron para con ella los neoyorquinos, al hacer su primer contacto con la heroína de Bizet en el Metropolitan.

Finalmente, la presencia de destacados instrumentistas infundió un ritmo dinámico a las sesiones musicales capitólicas. Una reaparición muy esperada fue la del pianista Alexis Weissenberg (ausente más de veinte años de esta ciudad), en tanto dos visitantes asiduos de los últimos años, Earl Wild y Nikita Magaloff, alternaban sus recitales pianísticos con dos debutantes jóvenes que tuvieron lucida actuación: el ruso Víctor Eresko y el francés Jean Bernard Pommier. Colateralmente, reaparecían dos dignos intérpretes sudamericanos, el pianista brasileño Moreira Lima y el violinista boliviano Jaime Laredo. Un desfile abigarrado de recitalistas, como se desprenderá de esta mención, que compartió también la exótica presencia del sitarista hindú Ravi Shankar, que con las peculiares «ragas» que brotaron del sitar (típico instrumento, de madera de teca y montado sobre dos calabazas, una de ellas desarmable) mechó con atisbos exóticos las noches musicales porteñas.



Victoria de los Angeles, en su nueva y exitosa visita a Buenos Aires, es reportada por Néstor Echevarría, en exclusiva para nuestra Revista.

Por falta de espacio, nos vemos obligados a diferir al próximo número la publicación de las críticas discográficas referidas a la clasificación de Recitales, en clásico, y de «Rock» y «Pop».

# YA HA SALIDO

EL PRIMER CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS  
Y «CASSETTES» DE MUSICA CLASICA 1976

La edición más esperada por los compradores españoles de  
discos y «cassettes» de música clásica

P. V. P.: 200 ptas., más 25 ptas. de gastos de envío

Pedidos a:

RITMO. Calle Virgen de Aranzazu, 21. Edif. Falla. Madrid - 34

# DISCOS EDITADOS ENTRE EL 25 DE MAYO Y EL 15 DE JULIO DE 1976

(Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán)

## I. ORQUESTAL

- BACH: **Las cuatro «suites» para orquesta.** Collegium Aureum. Basf, 7553327. 800 ptas.
- BACH: **Transcripciones para orquesta.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Stokowski. RCA ARL, 1-0880. 400 ptas.
- BEETHOVEN: **Conciertos para piano números 1-5.** Rubinstein. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Barenbrim. RCA. Cinco discos, 2.000 ptas.
- BEETHOVEN: **Concierto triple para piano, violín y violoncelo.** Badura-Skoda, Maier, Blyssma. Collegium Aureum. Basf, 3753786. 425 pesetas.
- BEETHOVEN: **Concierto para violín.** Schneiderhan, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, E. Jochum. DG 2538370. 300 ptas.
- BEETHOVEN: **Concierto para violín.** Szeryng, Orquesta del Concertgebouw. Director, Haitink. Philips, 6500531. 400 ptas.
- BEETHOVEN: **Concierto para piano, número 5 («Emperador»).** A. Foldes, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, F. Leitner. DG 2538326.
- BEETHOVEN: **Sinfonías números 1 y 2.** Orquesta Filarmónica de Munich. Director, R. Kempe. EMI 065-02506 Q, cuadrafónico. 415 pesetas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 3 («Heroica»).** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Fricssay. DG 2538214. 300 ptas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 6 («Pastoral»).** Orquesta Filarmónica de Munich. Director, R. Kempe. EMI, 065-02510 Q, cuadrafónico. 415 ptas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 4. Obertura Leonora III.** Orquesta Filarmónica de Munich. Director, R. Kempe. EMI, 065-02508 Q, cuadrafónico. 415 ptas.
- BEETHOVEN: **Sinfonías números 8 y 9.** Koszut, Fassbänder, Gedda, Mc Intyre. Coro y Orquesta Filarmónica de Munich. Director, R. Kempe. EMI, 165-02512/3Q. Dos discos cuadrafónicos, 830 ptas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 5.** SCHUBERT: **Sinfonía número 8 («Inacabada»).** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Maazel. DG 2538015. 300 ptas.
- BERLIOZ: **Sinfonía fantástica.** Orquesta Lamoureux, París. Director, Markewitch. DG 2538092. 300 ptas.
- BRAHMS: **Concierto para piano número 1.** Katzen, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Monteux. Decca, SDD 137. 250 ptas.
- DEBUSSY: **Obras orquestales.** Orquesta de la Suisse Romande. Director, Ansermet. Decca, SDD 396/8. Tres discos. 750 ptas.
- DEBUSSY: **Pequeña «Suite».** FAURE: **Péleas y Melisenda. Preludio de «Penélope».** Orquesta de la Suisse Romande. Director, Ansermet. Decca, SDD 388. 250 ptas.
- DVORAK: **Sinfonía número 9 («Nuevo Mundo»).** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Fricssay. DG 2538117. 300 ptas.
- ELGAR: **Variaciones Enigma.** IVES: **Sinfonía número 1.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Mehta. Decca, SXL 6592. 360 pesetas.
- FALLA: **Noches en los jardines de España.** RODRIGO: **Concierto de Aranjuez.** M. Weber, Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Director, R. Kubelik. S. Behrend, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, R. Peters. DG 2538386. 300 ptas.
- GIULIANI: **Concierto para guitarra, op. 30.** RODRIGO: **Concierto madrigal para dos guitarras.** Pepe y Angel Romero, Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 6500918. 400 ptas.
- HAENDEL: **Cuatro conciertos y una sonata.** Concentus Musicum de Viena. Director, Harnoncourt. Telefunken, SAWT 9618. 360 ptas.

- HINDEMITH: **Cinco piezas.** SCHOENBERG: **Noche transfigurada.** WEBERN: **Cinco movimientos.** Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, Marriner. Decca, SXL 29096. 360 ptas.
- LISZT: **Rapsodias húngaras números 2, 4 y 5.** **Fantasia húngara.** Cherkassky, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Karajan. DG 2538 077. 300 ptas.
- MOZART: **Concierto para clarinete. Sinfonía número 38 («Praga»).** G. De Peyer, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Maag. Decca, SDD 331. 250 ptas.
- MOZART: **Conciertos para piano número 21 (K 467) y 23 (K 488).** Demus, Collegium Aureum. Basf, 3793173. 425 ptas.
- MOZART: **Danzas y Marchas.** Conjunto Mozart de Viena. Director, W. Boskovsky. Decca, SDD 347/51. Cinco discos. 1.250 ptas.
- MOZART: **Serenata Haffner.** Maier, Collegium Aureum. Basf, 3793173. 400 ptas.
- MOZART: **Sinfonías números 40 y 41 («Júpiter»).** Orquesta Sinfónica de Viena. Director, Fricssay. DG 2538019. 300 ptas.
- ORFF: **Carmina Burana.** Vulpius, Röttsch, Rehm, Hübenthal, Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Leipzig. Director, H. Kegel. DG 2538325. ptas.
- PAGANINI: **Concierto para violín número 3. Sonata para gran viola.** Accardo, Asciola, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Ch. Dutoit. DG 2530629. 430 ptas.
- RACHMANINOV: **Sinfonía número 2.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, W. Weller. Decca, SXL 6623. 360 ptas.
- SCHMIDT, Franz: **Sinfonía número 4.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Mehta. Decca, SXL 6544. 360 ptas.
- SCHUMANN: **Concierto para piano.** S. Richter, Orquesta Filarmónica Nacional de Varsovia. Director, Rowicki. **Concierto para violoncelo.** Rostropovitch, Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director, Rojdestvensky. DG 2538025. 300 ptas.
- SHOSTAKOVICH: **Concierto para violín número 1. A. Tellefsen,** Orquesta Sinfónica de la Radio de Suecia. Director, G. Bertini. Basf 3753307. 400 ptas.
- R. STRAUSS: **Así hablaba Zaratustra.** Orquesta de Filadelfia. Director, Ormandy. RCA AR 1-1220. 400 ptas.
- R. STRAUSS: **Así hablaba Zaratustra.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Böhm. DG 2538033. 300 ptas.
- STRAVINSKY: **La consagración de la Primavera.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Leinsdorf. Decca, PFS 4307. 400 ptas.
- STRAVINSKY: **El beso del hada. La consagración de la Primavera. El pájaro de fuego. Petrushka.** Orquesta de la Suisse Romande. Director, Ansermet. Decca, GOS 540/2. Tres discos. 750 ptas.
- TCHAIKOWSKY: **Concierto para piano número 1. y Julieta.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Leitner. Orquesta del Estado de Dresde. Director, Sanderling. DG 2538346. 300 ptas.
- TCHAIKOWSKY: **La bella durmiente (selección).** V. Afanassiev, Orquesta Nacional de Bélgica. Director, R. Defossez. DG 2538321. 300 ptas.
- Cuarteto Alban Berg, Viena. Telefunken, SAT **El lago de los cisnes (selección).** Orquesta Filarmónica Nacional de Varsovia. Director, Rowicki. DG 2538037. 300 ptas.
- TCHAIKOWSKY: **Sinfonía número 6 («Patética»).** Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director, Mravinsky. DG 2538180. 300 ptas.
- VIVALDI: **Las cuatro estaciones.** Festival Strings de Lucerna. Director, R. Baumgartner. DG 2538088. 300 ptas.
- VIVALDI: **Música para mandolinas.** Orquesta Alemana de instrumentos punteados. Director, S. Behrend. Basf, 3793107. 425 ptas.

## II. CAMARA

- BERG: **Cuarteto de cuerda, op. 3. «Suite» lírica.** Cuarteto Aldan Berg. Viena. Telefunken, SAT 22549. 400 ptas.
- DVORAK: **Cuartetos para piano y cuerda, op. 23 y 87.** Trío Beaux Arts. W. Trampler, viola. Philips, 6500452. 400 ptas.
- DVORAK: **Trío, op. 65.** Trío Yuval. DG 2530371. 430 ptas.
- DVORAK: **Trío Dumky.** SMETANA: **Trío, op. 15.** Trío Yuval. DG 2530594. 430 ptas.
- DVORAK: **Quinteto para cuerda, op. 97. Sexteto para cuerda, op. 47.** Octeto de Viena. Decca, SDD 315. 250 ptas.
- FRANCK: **Sonata para flauta y piano (transcripción de la de violín).** PROKOFIEV: **Sonata para flauta y piano.** Galway, Argerich. RCA LRL, 1-5095. 400 ptas.
- MOZART: **Cuartetos K 570 y 590 (Prusianos 1 y 3).** Cuarteto Weller. Decca, SDD 330. 250 pesetas.

## III. INSTRUMENTAL

- BEETHOVEN: **Sonatas para piano número 8 («Patética»), 14 («Claro de luna») y 21 («Waldstein»).** R. Lupu. Decca, SXL 6576. pou. Ensayo. Cinco discos. 360 ptas.
- BEETHOVEN: **Sonatas para piano números 30 y 31.** Pollini. DG 2530645. 430 ptas.
- COUPERIN: **Piezas de clavecín.** Leonhardt. Basf, 3753116. 425 ptas.
- FALLA: **Cuatro piezas españolas. Fantasía Bética. Danzas de El amor brujo y El sombrero de tres picos.** Larrocha. Decca, SXL 6683. 360 ptas.
- MOMPOU: **La obra completa para piano.** Mom-pou. Ensayo, cinco discos.
- PACHELBEL: **Obras para órgano.** J. E. Hansen. Telefunken, SAWT 9614. 360 ptas.
- SCHOENBERG: **Obra completa para piano.** M. F. Bucquet. Philips, 6500510. 400 ptas.

## IV. VOCAL Y CORAL

- ORFF: **Carmina Burana.** Vulpius, Röttsch, Rehm, Hübenthal. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Leipzig. Director, H. Kegel. DG 2538325. 300 ptas.
- PALESTRINA: **Missa Tu es Petrus. Motetes.** Coro de Muchachos de Tolz. Director, Schmidt-Gaden. Basf, 3753624. 425 ptas.
- RACHMANINOV: **Vísperas, op. 37.** Coro Académico de la URSS. Director, A. Sveshkinov. Melodía-Hispavox, 500-803/4 S. Dos discos. 800 ptas.
- SCHUMANN: **21 «Lieder».** Ameling. Demus. Basf, 3793115. 425 ptas.

## V. OPERA

- GLINKA: **Ivan Susanin o La vida por el Zar.** Chagalovich, Glavachevich, Miladinovich, Startz, Coro y Orquesta Nacional de Belgrado. Director, O. Danon. Decca, GOS 646/8. Tres discos. 750 ptas.
- HUMPERDINCK: **Haensel und Gretel.** I. Springer, R. Hoff, Th. Adam, G. Schroeter, P. Schreier, R. Kraemer. Coro de la Cruz, Dresde. Orquesta del Estado de Dresde. Director, O. Suitner. Telefunken, SAT 22521/2. Dos discos. 800 ptas.
- MONTEVERDI: **La coronación de Popea.** Donath, Söderström, Berberian, Esswood. Concentus Musicus de Viena. Director, Harnoncourt. Telefunken, HD 635247-1/5. Cinco discos. 1.800 ptas.
- R. STRAUSS: **El caballero de la rosa.** Reining, Weber, Jurinac, Gueden, Dermota, Poell. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, E. Kleiber. Decca, GOM 512/5. Cuatro discos monaurales. 1.000 ptas.

(Sigúe en la página siguiente.)

# CRITICA DISCOGRAFICA

## LA «ALPINA» DE KEMPE: UNA REGENERACION MORAL DE LA VINCULACION HOMBRE NATURALEZA

Desde la visión mítica en los orígenes de las culturas rurales —los dioses moraban en las cumbres— hasta su degradación a objeto de «consumo» en esta civilización nuestra de la explotación total, la montaña ha atraído irresistiblemente a los hombres y provocado su conducta individual o colectiva. La lista de los matices en la respuesta, incluidos los proselitistas brazo en alto, canillas al aire, boina ladeada y mostacho característico, sería enojosa e interminable. La visión estética de la Naturaleza es, sin embargo, conatural tan sólo a una cultura, la burguesa; a un estado de ánimo, el romanticismo, y a un medio de expresión, la Música. Por supuesto, otras culturas, otros estados de ánimo y otros medios de expresión también proponen aproximaciones estéticas a las arrogantes cordilleras; pero ni antes ni después ha sido más íntimo el abrazo entre montaña y arte.

Para el siglo XIX, las montañas son el más prodigioso logro de la Naturaleza y, en consecuencia, su suprema fuente de motivaciones estéticas. Marginalmente, conviene anotar que el mar no logró parigual atención. Una de las razones de ello puede rastrearse en el origen «tierra adentro» de la gran música de esta centuria, que es casi siempre centroeuropea por la forma, el contenido y el lugar, en este orden. Para Mendelssohn, para Berlioz y hasta para Wagner —aunque Holandés y Tristán requerirían un análisis muy preciso en esta dirección—, el mar es elemento extraño, exótico, ligado a la imagen temporal y finita del viaje. Por el contrario, el río, el valle, el bosque, la lluvia, también la montaña, son elementos estables, cotidianos, acrónicos, bien asimilados. Dos actitudes de base promovió el romanticismo musical ante esta Naturaleza afectuosa. En el «lied» y en la obra orquestal de Schubert, Schumann y Brahms, vivencia que es inspiración a la vez genuina e ingenua, referencia discreta y espontánea que vivifica con su sangre las arterias de la música sin interferirse con la forma propia de ésta. En Liszt (Los Preludios, Lo que se oye en la montaña (!), Una sinfonía de Fausto), sentimiento en un proceso psicológico que se elabora desde premisas programáticas y trastorna a la Naturaleza con conflictos individuales, sin renunciar a su ser afectuoso y cotidiano. Por este segundo camino llegaríamos a Mahler, donde la crisis del individuo burgués precipita la crisis de la Naturaleza, donde la muerte del hombre significa también la decadencia y muerte irreversibles de su medio. Pero antes es obligada una breve parada y fonda en Wagner, por donde muchos pasan de largo y hasta con repugnancia. En primer lugar, porque es el artista burgués más lúcido ante el marasmo crítico de esta cultura, que es en esencia la crisis de los vínculos morales en la relación Naturaleza-Sociedad-Individuo; después, porque sin Wagner, como sin Liszt y sin Berlioz, no se entiende la Alpina de Strauss; en conclusión, porque Rudolf Kempe era el último gran director wagneriano vivo (Carlos Kleiber, hasta el presente, es «sólo» un maravilloso director de Tristán; sobre el «resto» hay mucho que hablar, o quizá muy poco), y esta rara cualidad se nota en su insuperable lectura de la Alpina.

Wagner, creador de síntesis, remodeló en una concepción intelectual las visiones de sus grandes colegas: la Naturaleza como decorado en Mendelssohn (Sueño de una noche de verano) y en Berlioz (Harold en Italia) como resonancia ancestral y «nacional» (Weber); como elemento «dado», cotidiano, y como conflicto, no in-



KEMPE.

dividual, sino cultural o social. Inexorablemente, situó a sus dioses en las montañas míticas de los orígenes. Dio forma tangible a la Naturaleza en la figura de «Erda» y la hizo omnisciente en su sueño de escarcha gélida, sagrada, estática, inocente, imparcial, ni benévola ni hostil. Enfrentó Cultura a Naturaleza en conflicto trágico, ya que una cultura de agresión y alteración del equilibrio natural provoca irremediablemente la autoaniquilación del hombre. La crisis que expone y analiza Wagner tiene una solución cruenta y necesaria: la destrucción por el fuego del orgulloso Walhalla que había degradado a la montaña a parcela acotada. Tras esta expiación del «pecado», que en Wagner quiere decir «atentado», en Parsifal, «el hombre, benevolente, camina con pasos atentos y suaves... pues hoy vive su día de inocencia la Naturaleza redimida del pecado».

### DISCOS EDITADOS (viene de la página anterior)

VERDI: **Falstaff**: escenas. Corena, Capechi, Li-gabue, Resnik, Langdon, Bowman, Marimpetri, Alva, Cadoni. Nueva Orquesta Sinfónica de Londres. Director, E. Downes. Decca, SDD 429. 250 ptas.

### VI. RECITALES

BAUMGARTNER dirige piezas de Albinoni, Bach, Pachelbel, Purcell y Rameau. Festival Strings de Lucerna. DG 2538011. 300 ptas.

BERGONZI canta grandes arias italianas para tenor. Decca, SDD 391. 250 ptas.

DELLA CASA canta arias de Haendel y Mozart. Orquesta Filarmónica de Viena. Directores: Böhm, Hollreiser, E. Kleiber, Krips. Decca, SDD 288. 250 ptas.

ESPLA, Homenaje a. Penagos, C. Rubio, M. Meyer, Bayona, Iglesias. Directores: Esplá y Arámbarri. Hispavox, HHS 10-455/7. Tres discos. 1.080 ptas.

FALLA, Homenaje a: Amor Brujo, Noches en los jardines de España, Sombrero de tres picos, Cuatro piezas españolas, Fantasía Bética, Retablo de Maese Pedro y Concierto para clavicén. Larrocha, Gálvez, etc. Directores: Arámbarri, Franco Gil y Freitas Branco. Hispavox, HHS 10-462/4. Tres discos. 1.080 ptas.

FRICSAY dirige Mozart, Beethoven, Liszt y Smetana. Orquestas Filarmónica de Berlín y Sinfónica de la Radio de Berlín. DC 2538039. 300 ptas.

GRAN VALS BRILLANTE: Valses famosos. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Karajan. DG 2538095. 150 ptas.

«LIEDER» INGLESES ANTIGUOS de Lawes, Purcell y Ravenscroft. Pro Cantione Antiqua, Londres. Basf, 3753454. 425 ptas.

MUSICA DE DANZA de la época clásica vienesa. Conjunto Melkus. Archiv, 2533182. 430 pesetas.

MUSICA DEL SIGLO XVIII. Conjunto de Arpas

de Nueva York. Director, A. von Wurtzler. Hispavox, HXS 000-05. 400 ptas.

MUSICA DE LA EPOCA TUDOR: Misas y motetes de Parsley, Shepherd y Taverner. Pro Cantione Antiqua, Londres. Director, B. Turner. Basf, 3793052. 425 ptas.

L. PRICE Y DOMINGO: Dúos de Ballo in maschera, Butterfly, Manon Lescaut y Otelo. Orquesta New Philharmonia. Director, N. Santi. RCA, ARL 1-0840. 400 ptas.

SUTHERLAND: El arte del «bel» canto. Varias orquestas. Director, R. Bonyngue. Decca, SDD 317. 250 ptas.

VALSES de Ivanovici, Lehar, Translateur, Waldteufel y Ziehrer. Orquesta Sinfónica de Berlín. Director, R. Stolz. Basf, 3593082. 425 pesetas.

YEPES: El mundo de la guitarra española. Piezas de Albéniz, Falla, Sor, Tárrega, Torroba, Turina y Villa-Lobos. Columbia, CS 8816. 250 pesetas.

Que la evolución moral propugnada por Wagner en las relaciones del hombre occidental con el medio no ha tenido lugar, lo ha demostrado Mahler con su música sin retorno ni «porvenir». ¿Y Strauss? Uno de los atractivos del sensacional álbum de EMI nace de la inclusión, junto a la versión de Kempe, de la grabación realizada por el autor, en 1941, en Munich. Ofrecer dos discos interesantes prácticamente al precio de uno, ya es de agradecer; si, además, la confrontación de interpretaciones es fascinante y fructífera, estamos ante uno de esos raros casos de sumisión de la industria fonográfica a propósitos culturales.

Strauss, el gran músico Strauss, fue también un gran director de orquesta. Su versión, a pesar de la vejez del registro original, nos llega «prima facie» treinta y cinco años después con la garantía de una doble «autenticidad». El vasto friso de la Sinfonía está construido a lo largo de veinticuatro secciones descriptivas ininterrumpidas y articuladas sobre tres motivos que operan antes como «idea fija» que como «leit-motiv»: uno para los Alpes, tema objetivo; otro para el sol, himnico tema subjetivo, y el tercero para la ascensión, nexo dinámico entre los dos anteriores. El siglo XIX, al que pertenece sin vacilaciones la obra, quiere despedirse aquí con una exaltación fastuosa de su tema favorito: la Naturaleza, la montaña, las supremas cimas. Pero, bajo la batuta de su autor, la obra se muestra vieja estéticamente (viejísima ya para 1915, año del estreno), históricamente «descolgada» del proceso que va de la crisis-denuncia-solución de Wagner a la crisis-desesperación de Mahler, anclada en un decorativismo que en Berlioz era genuino y aquí es tramoya efectista, y perdida, en fin, por los recovecos de un discurso cursi y pequeño-burgués que deja de interesar a los diez minutos de audición, aunque el orquestador y el director continúen siendo admirables hasta el final. Esta lectura de Strauss, para dar una pista al lector, es prima hermana de la de Barbirolli en el Heldenleben. La Alpina de Strauss por Strauss parece antediluviana junto a Salomé, Elektra y el Deutsche Motette, y es absolutamente inútil como despedida del romanticismo al lado de los mágicos y perfumados Cuatro últimos «lieder».

Cuando José Luis Pérez de Arteaga y yo conversábamos en torno a Kempe, fallecido en Suiza pocos días antes, preguntaba yo por esta Alpina dirigida a la Staatskapelle de Dresde, la orquesta bien amada del músico. Habíamos hablado antes del humanismo de Kempe. José Luis se extendió sobre el ennoblecimiento de la Sinfonía, sobre el redescubrimiento lírico de la masiva partitura, para proclamar una admiración sin límite por esta lectura prodigiosa. Cito de memoria. Como aquella conversación será pronto publicada en RITMO, me permito remitir allí a ustedes. Quiero ahora sumar mi entusiasmo al de Pérez de Arteaga y explicarlo brevemente. Kempe, ya lo he dicho, era un gran wagneriano a la vez que un hombre culto que amaba a la Naturaleza. Habitaba siempre que podía una casa a orillas del Tegernsee. Alguien lo definió como un «fanático del aire libre». Montañero, caminante, fotógrafo, aficionado a escudriñar el limpio firmamento de las cumbres con su telescopio, se aproximaba a la obra de Strauss desde la angustia cotidiana de la degradación para traducir por ella su amor a la impasible y eterna belleza de las cumbres. El tema de los Alpes se dibuja y moldea por su impulso no como un rancio decorado, no como un cuadro insuficiente, tampoco como una estática fotografía. Emerge de la noche como una presencia física majestuosa, latente en las sombras y refulgente a la luz divina del sol. Kempe trata inmediatamente el tema solar de manera también objetiva, y la «ascensión» subsiguiente nos lleva a lugares y a accidentes naturales que «son» sin necesidad de la interpretación, por fuerza alicorta, del hombre. Nada queda de la inspiración entrecortada del autor. La noche no es ominosa. La cascada es sólo el juego del sol y del agua. La tempestad, los rayos, las exhalaciones, los aludes no son tremebundos, aunque la potencia de la orquesta sobrecoja. La Alpina de Kempe no propone conflictos subjetivos. El hombre-testigo que atraviesa los ventisqueros para alcanzar fugazmente, por su propio esfuerzo, las cumbres donde habitaban los dioses del mito, «camina con pasos atentos y suaves...», pues hoy vive su día de inocencia la Naturaleza redimida del pecado». Kempe es este hombre. La superioridad de su ética y de su estética ha redimido para siempre ideológicamente a la Alpina del gran músico y gran director, pero pequeño-burgués Richard Strauss. Y como orquestalmente la obra es un prodigio, no es aventurado pronosticar su resurgimiento en el afecto de los músicos y aficionados que lleguen a conocer esta versión de indiscutible referencia.

Grabación mágica. La Staatskapelle es aquí mucho más que una orquesta excepcional: es la belleza. Album superior, cimero, aunque los comentarios de Alan Jefferison, interesantes en circunstancias normales, no están a la altura cultural del acontecimiento, y el innecesario dato de la última ejecución de la obra en Madrid nos devuelve el recuerdo de una Alpina fósil. Ovación a Juan Manuel Puente, y un ruego: «Todo» Kempe, por favor, y pronto.—ANGEL F. MAYO.

STRAUSS, R.: Una sinfonía alpina, op. 64. Dos versiones: Rudolf Kempe, Orquesta del Estado de Dresde. EMI 1J165-52376/Q, «cuadrafónico». Richard Strauss, Orquesta del Estado de Baviera. EMI 1J165-52377/M. Precio del álbum: 610 ptas.



Los intérpretes del Collegium Aureum.



#### MOZART: LAS TRES «SERENATAS» PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO; LA CIMA DE UN GENERO

He aquí las tres Serenatas compuestas por Mozart para conjunto de viento; tres obras ejemplares en su género; únicas, podría decirse. Cada una con su carácter específico: la Número 10, amplia, variada, soberbia exposición de las posibilidades combinatorias de 13 instrumentos de viento (o, como en la presente grabación, 12 de viento y un contrabajo); la Número 11, equilibrada, perfecto ejemplo de música galante, lograda síntesis de lo popular y lo cortesano; la Número 12, en fin, profunda y patética, uno de los reflejos más auténticos de su autor. En estas obras se agota prácticamente, en lo formal y expresivo, la escritura clásica para instrumentos de soplo. Brillan en ellas la invención melódica, la capacidad contrapuntística, la gracia más sutil y la individualización instrumental. Dominándolo todo, el arte mozartiano de la variación, único e incomparable.

La «Gran Partita» o Serenata número 10 (el título no está demostrado que sea del compositor) introduce por vez primera en la obra de Mozart los clarinetes contraltos, de especial significación masónica en el posterior período vienés del músico. Su sonoridad, más oscura, combina muy atractivamente con la del clarinete normal en Si bemol. Su composición debió de complacer extraordinariamente al salzburgués, quien, al parecer, la dedicó a los componentes de la Orquesta de la corte de Munich (pertenecientes a la antigua formación de Mannheim) sin que mediara encargo de ningún tipo. Estos instrumentistas eran muy buenos y Mozart les proporcionó, desde luego, abundante oportunidad de lucimiento. Sin concesiones fáciles a lo galante, se van mostrando múltiples combinaciones en las que los protagonistas participan en conjunto, por grupos o solos, siendo el todo lo que, en cualquier caso, prevalece. Desde el rotundo acorde inicial, solemne y majestuoso, hasta el excitante «Rondó» final (tan conectado con Un rapto en el serrallo), pasando por el soñador primer «Adagio» y el sorprendente «Andantino con variaciones», quedamos captados por la constante y serena fluidez de la música. Los movimientos son siete; cuatro de ellos, 1.º, 2.º, 3.º y 7.º, sirvieron para confeccionar el Quinteto de cuerdas en Si bemol, KV 46, cuya autenticidad mozartina es discutida.

Mozart, aunque por otros caminos que Haydn, intentó y consiguió en muchas ocasiones realizar la difícil fusión de lo popular y lo galante en oposición al espíritu meramente cortesano y refinado que imperaba en la corte de Salzburgo. Esta unión está especialmente conseguida, y de forma muy natural, en la Serenata número 11, jugosa, grácil y transparente, y, sin embargo, perfectamente encuadrada en los moldes palaciegos. No posee la serena inten-

sidad de la «Gran Partita», pero es más libre y vigorosa. Su equilibrio quizá nazca del hecho de que fue escrita «un poco juiciosamente», como decía el propio compositor; es decir, con libertad, pero con control. Fue creada en 1781 para seis ejecutantes, añadiéndose los dos oboes al año siguiente.

Empero, la más sorprendente de las tres obras es la escrita en Do menor. Sorprendente por estar en tonalidad nada «mundana» (caso único en la producción del músico); por el tenso dramatismo, realmente «antigalante», que la recorre; por sus, por ello, inesperados contrastes. Ya el meditativo tema inicial nos avisa de que lo que vamos a escuchar es una íntima y patética confesión, un verdadero drama interior; la gravedad del «Andante» nos lo confirma. En el «Menuetto en canon» hallamos un anticipo del tercer tiempo de la sinfonía Júpiter. Es, no obstante, el «Allegro» final, un «tema con variaciones», donde se encuentra la estructura más «dramática» (como dialéctica de contrastes): después de cuatro variaciones perfectas, con un contrapunto muy rico y trabajado, hay un cambio de decoración y se nos ofrece el tema con que «Don Ottavio» iniciará, cinco años más tarde, el «sexteto» del segundo acto de Don Giovanni con la frase «Tergi il ciglio, o vita mia»; es expuesto cuatro veces por trompas y fagotes, seguidas cada una de ellas por un breve comentario de todo el conjunto; a continuación se reanudan las variaciones, finalizando el movimiento en un ambiente más relajado e incluso optimista. Procedimiento muy mozartiano, de rango evidentemente teatral. La obra se transcribió en 1787 para quinteto de cuerdas (KV 406).

La interpretación en estos discos se realiza con instrumentos de época, según costumbre del Collegium Aureum. Desde esta óptica el logro es total, pues las obras ganan en claridad y transparencia, consiguiéndose, merced a la peculiar sonoridad, una textura de extremo atractivo en donde cada timbre está individualizado, de tal forma que las bellezas coloristas y contrapuntísticas, tan importantes para resaltar el dramatismo de algunos pasajes, nos son dadas en las mejores condiciones. Ello no quiere decir que no haya momentos en los que no se echen de menos las más amplias y expresivas personalidades de los modernos instrumentos, capaces de afinar infaliblemente y de modelar el sonido de forma más sutil. Aun así, ¡qué pureza y dulzura emanan de estos antiguos mecanismos! En manos y bocas de los instrumentistas del Collegium Aureum alcanzan, sin duda, un brillo difícilmente igualable. Mozart les hubiera aplaudido.

Conclusión: En vertiente distinta que la profunda y meditativa visión de Klemperer o que la clásica y vital de Böhm (ambos para la Serenata número 10), la que se comenta se coloca a su altura, como alternativa complementaria, y supera a la por otra parte modélica aproximación de Brymer. Recomendabilidad plena, pues, por obras y traducción.—ARTURO REVERTER.

W. A. MOZART: Serenata en Si bemol mayor, KV 361 («Gran Partita») (BASF, Harmonia Mundi, 37 93178 [1414-1]. «Estéreo», 375 pesetas). Serenatas en Mi bemol mayor, KV 375, y en Do menor, KV 388 (BASF, Harmonia Mundi, 37 53073 [9312-2], «Estéreo», 375 pesetas). Grupo de Instrumentos de Viento del Collegium Aureum.



Los intérpretes del Collegium Aureum.



## ESE DESCONOCIDO LLAMADO VIVALDI

Dos importantes contribuciones a favor del oratorio más importante de Antonio Vivaldi que llenan una de tantas lagunas existentes en nuestra discografía. Vivaldi había sido hasta hace bien poco universalmente apreciado por su música instrumental, lo cual fue en claro detrimento del resto de su producción (óperas, cantatas, música sacra, etc.), siendo ésta prácticamente —más bien «absolutamente»— desconocida por el normal aficionado (creo que, salvo error, únicamente el Gloria en Re mayor del compositor veneciano ha venido gozando hasta hoy de cierto aprecio). El oratorio Juditha triumphans es compuesto por Vivaldi en el apogeo de su genio creativo, basándose en el libreto que confeccionase para tal fin Jacopo Casseti, quien lo definió como oratorio militar sacro. En texto narra una historia bíblica, en este caso la de Judith en el campo asirio, con una sorprendente ingenuidad y con entera libertad de estilo, aunque, como señala Michael Talbot, con más consideración por la autoridad bíblica que la mayoría de los libretos de ópera tienen por la histórica o verdadera mitología. La historia de Judith, procedente de los libros apócrifos, es, pues, el tema popular para este oratorio narrado en forma esquemática. El texto raya casi de continuo en la mediocridad; no posee punto de referencia que permita efectuar la diálisis literaria de su contenido. Ahora bien, si en el aspecto literario los personajes diversos son enteramente discutibles, trasladados a la música por Vivaldi son poseedores de infinidad de matices psicológicos y dramáticos, con una riqueza emotiva incalculable. El estilo de Juditha triumphans está íntimamente relacionado con una tradición religiosa austera. La instrumentación del oratorio es una de las más amplias utilizadas por Vivaldi. Sin contar los instrumentos de continuo, se encuentran los siguientes: dos flautas, dos oboes, dos trompetas, «salmoé», viola «d'amore», cinco violas «all'inglese», cuatro «theorboes» y órgano junto con la acostumbrada orquesta de cuerda. Las arias siguen el patrón «da capo» y los coros están en forma binaria con «ritornelli» instrumental.

De las dos grabaciones que ahora se comentan, sólo la dirigida por Vittorio Negri está íntegra en su totalidad, incluyendo además dos versiones alternativas de los números 5 (aria de «Bagoas», «Matrona inimica») y 21-bis («Bagoas» y coro, «O servi volate»), adjuntas ambas al manuscrito original de la partitura que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Turín (la grabación de Negri para Philips ha seguido escrupulosamente el citado manuscrito original). El registro de Ferenc Szekeres únicamente tiene 23 de los 55 números de que consta la partitura, presentándose, sin embargo, como versión completa (?), careciendo también del libreto con el texto correspondiente (los discos de Philips incluyen textos completos sin traducción al castellano). Negri utiliza cinco voces solistas femeninas, mientras que Szekeres emplea solistas masculinos para los «rôles» de «Holofernes», «Bagoas» y «Ocías» (Vivaldi dejó instrucciones de utilizar indistintamente voces femeninas o masculinas, según circunstancias).

Ambas interpretaciones son magníficas, pero es la de Vittorio Negri la que alcanza, sin duda alguna, el calificativo de genial sin paliativos, donde realmente queda justificadísima la industria del disco, y, a pesar de ser un tanto rotundo en mi afirmación, creo ser justo al considerar esta grabación como el álbum del año en lo que respecta al campo del oratorio. La actuación de las voces solistas es soberbia, con puntos que van desde la delicadeza que conmueve hasta una ternura doliente, pasando por una exquisita sensibilidad y perfecta adecuación de los personajes encarnados. Modélica intervención del Coro de Radio Berlín, cuya homogeneidad y perfección son características que el Coro Madrigal, de Budapest, sólo consigue a duras penas en la lectura de Szekeres (los solistas, en la grabación de Szekeres, tienen buenas interpretaciones, sobre todo la contralto Zsuzsa Barlay, irreprochable. Las voces masculinas, por el contrario, están en bastantes momentos forzadas en exceso y no demasiado convincentes en cuanto a adecuación dramática). Queda, finalmente, el artifice más importante que ha hecho posible esta soberbia versión: la dirección de Vittorio Negri y la respuesta obtenida por la Orquesta de Cámara de Berlín, con puntos a destacar comprendidos entre la perenne vivacidad rítmica y la absoluta claridad instrumental, sin olvidar los

delicados matices poéticos con que la orquesta acompaña a las voces solistas en las diversas arias. La dirección de Szekeres es notable, con «tempos» más reposados, un poco a lo «germánico» y, consecuentemente, no demasiado apta para la estética propuesta por la música vivaldiana.

La lectura de Negri se beneficia además de una toma de sonido de excepción. En la de Szekeres, siendo buena, se hallan los finales de las caras bastante distorsionadas debido a la cantidad de música contenida (las duraciones están comprendidas entre treinta y dos minutos treinta segundos y veintinueve minutos treinta segundos).

**CONCLUSION:** Dos buenas lecturas de una obra de Vivaldi, capital para el conocimiento de su música. La versión de Vittorio Negri se puede considerar como de absoluta referencia.—ENRIQUE PEREZ ADRIAN.

**VIVALDI:** Juditha triumphans (oratorio). Birgit Finnilä (contralto), Ingeberg Springer («mezzo»), Julia Hamari («mezzo»), Elly Ameling (soprano), Annelies Burmeister (contralto). Coro de Solistas de la Radio de Berlín y Orquesta de Cámara de Berlín. Director, Vittorio Negri. (Philips, 6747173/03, álbum tres LP «estéreo»). P. V. P.: 1.045 ptas. Oferta.)

**VIVALDI:** Juditha triumphans (oratorio). Zsuzsa Barlay (contralto), Margit Laszló (soprano), Zsolt Bende (barítono), Jozsef Réti (tenor), Jozsef Dene (barítono). Coro Madrigal, de Budapest, y Orquesta Nacional Húngara. Director, Ferenc Szekeres. (Hungaroton, 500-801/2, álbum doble «estéreo»). P. V. P.: 550 ptas.)



Camberto Gardelli.

### CRECIENTE INTERES POR EL PRIMER VERDI

Masnadieri es concebida en la misma época que Macbeth, como consecuencia de un encargo recibido para estrenar en Londres una obra escrita ex profeso (invitación que, entre los compositores extranjeros, sólo gozaron Verdi y Weber en el siglo XIX). Inicialmente pensó en el infortunado Rey Lear, que al final nunca llegó a escribir, y en el Corsario; pero Maffei, el libretista, le encaminó en otra dirección. Trabajaban así en Macbeth e I Masnadieri para ser estrenadas en Londres y Florencia, respectivamente, lo que posteriormente se alteró, dado que por entonces Florencia no poseía ningún tenor de las características demandadas por la partitura inspirada en el drama de Schiller, Die Ränber. La «premier» tuvo lugar, por tanto, en Londres, un 22 de junio de 1847, con el propio Verdi a la batuta.

El argumento es bastante simple: un viejo conde (Massimiliano) tiene dos hijos, Carlo y Francesco. El primero es el favorito, pero las malas compañías le llevaron a convertirse en el capitán de una banda de ladrones y asesinos. Francesco es el hijo envidioso que intenta por todos los medios que su hermano no vuelva, y al mismo tiempo vengarse de la predilección que su padre siente por aquél. A tal fin escribe una carta a Carlo persuadiéndole, en nombre de su padre, a no volver a pisar su casa bajo severo castigo, ante la desesperación de Carlo, que deseaba abandonar su género de vida. Al mismo tiempo presenta un falso mensajero que trae la noticia de la muerte de Carlo, lo que origina un colapso en el padre, que es aprovechado por Francesco para fingir su muerte, simular un entierro y nombrarse su sucesor, ocultando a su padre en una cueva perdida. Entretanto trata también de poseer a Amalia, la mujer que amaba a su hermano, intento que resulta estéril. En el acto segundo y tercero Amalia descubre la falsedad de la muerte de Carlo y éste descubre por casualidad la cueva donde se halla prisionero su padre, al que rescata sin que le reconozca. En el acto cuarto Carlo toma al asalto el castillo usurpado por su hermano, y sintiendo la vergüenza sobre sí, tras haber sido descubierta su identidad, mata a Amalia para que no se cubra con su infamia y él se entrega a su castigo.

La partitura es una de las más afortunadas de la primera época verdiana. Podría decirse que es justo la obra que mejor señala el paso de la influencia «belcantista» a un estilo propio. El tratamiento vocal es magnífico, encontrándose arias de primer orden para todos los protagonistas, así como concertantes de una concepción infrecuente en este período. También es destacable el tratamiento orquestal, en el que aún se denota la tendencia de las melodías a surgir de breves esquemas rítmicos por desarrollo y variaciones de éstos. Quizá la más floja aportación sean los números corales, por una vez alejados del tema del «Risorgimento».

El acto primero se inicia con una amplia intervención del tenor, secundado por coros según el esquema recitativo —andante— «cavalleta», que denota ya las características demandadas al tenor: cuerda de heroico con amplio y potente centro, así como seguridad en el agudo. Bergonzi afronta su «rôle» con una voz que si bien ya no posee el brillo de años ha, se complementa con esa elegancia, refinamiento, sensibilidad y gusto en la expresión que hacen de cada frase una pequeña pieza antológica, imprimiendo toda la melancolía que el personaje requiere. Seguidamente el barítono tiene también recitativo andante y «cavalleta di vendetta». «Francesco» participa de muchas de las características de Macbeth y de las que posteriormente tendrá «Yago». Cappuccilli, por una vez, casi

acierta a ver todas sus virtudes vocales reflejadas en el disco, siendo bien perceptible su voz profunda con notas saturadas, aunque no toda su brillantez y lirismo. Seguidamente le llega el turno a la soprano, con un recitativo-andantino y aria de influencias donizettianas, que sin ser «bellcanto» tampoco es «verdismo». La Caballé, a pesar de los problemas de tono que surgen en algunas frases como la «voci unisone», tiene ocasión de lucir su prodigioso «fiato», graduación volumétrica, media voz e incluso coloratura en «legato» y «staccato». Con todo, es mejor su intervención en el subsiguiente dúo con el bajo, en donde la dulzura y amor que imprime se complementa magníficamente con la nostalgia de «Massimiliano». El final de acto es un cuarteto en el que cada personaje (soprano, barítono, bajo, tenor segundo) exponen en contraposición sus sentimientos, muy al estilo del «bella figlia» de Rigoletto, con un final efectísimo gracias a la combinación de la soprano en patético «piantissimo» y el barítono en jubilosa frase al estilo «Yago».

En la primera sección del acto segundo y tras un breve prelude muy de carácter romántico con perfecta adecuación música-escena, tiene la soprano una amplia intervención recitativo-aria-«cavalleta», secundada por un coro que canta sentimientos opuestos.

En todo el aria, y en especial en su «cavalleta», que recuerda bastante la del «Ah non vedea mirarte» de Sonámbula, tiene la Caballé una intervención admirable por planteamiento y manejo de la situación. A ella se le une después el barítono en un apasionado dúo con tres secciones: voces separadas, voces al unísono y voces separadas, que responden a tres sentimientos distintos. El acto concluye con una escena coral masculina de características muy similares a la del coro de brujas en Macbeth, y una nueva y bellísima aria de tenor en la que Bergonzi sienta cátedra.

La primer parte del acto tercero es la más floja de la obra: un dúo tradicional soprano-tenor y un típico coro, para pasar después a una interesante escena tenor, bajo, coro con concertante final guiado por el tenor y acompañamiento orquestal magnífico y efectista. Raimondi tiene aquí su intervención más amplia, sugiriendo en su «Racconto» todas las sensaciones del viejo moribundo.

El cuarto y último acto es de interés en lo que respecta al sueño del barítono, que posee un sugerente y turbulento acompañamiento orquestal, al dúo barítono-bajo profundo, en el que Verdi maneja muy eficazmente el paso de registro agudo-grave del último para imprimir autoridad a la escena final.

Nos encontramos, en definitiva, ante una obra de olvido injusto, de belleza mantenida casi constantemente y con pocas fisuras, por lo que su resurrección es un hecho muy de agradecer. Por otro lado, además de la magnífica interpretación, orquesta y coros brillan a la altura de aquélla gracias a la imaginativa y temperamental batuta de Gardelli, uno de los directores que más están haciendo por la causa del primer Verdi, y el elegido por la Philips para toda la presente serie.

Grabación y mensaje no desmerecen el nivel general.

Recomendabilidad total y felicitaciones a la Casa discográfica por una iniciativa que encuentra en Un giorno di regno e I masnadieri sus más altas cumbres.—GONZALO ALONSO RIVAS.

**VERDI:** I MASNADIERI. Montserrat Caballé, Carlo Bergonzi, Piero Cappuccilli, Ruggero Raimondi, John Sandor, Maurizio Mazzieri, William Elvin, Ambrosian Singers; New Philharmonia Orchestra. Director, Camberto Gardelli. Philips, 6703064/03. P. V. P.: 1.060 pesetas.

# UNION MUSICAL ESPAÑOLA



INSTRUMENTAL PARA  
BANDAS DE MUSICA

Carrera San Jerónimo, 26  
Arenal, 18  
**MADRID**

Paz, 15  
**VALENCIA**

## ORQUESTAL

BACH, J. S.: **Obras poco conocidas para orquesta.** M. Isepp, clave; K. Rapf, órgano; K. Koblinger y K. Gruber, oboes d'amore; W. Heinrich, trompeta; H. Kneihe, flauta dulce. Orquesta de la Radio de Viena. Director, Robert Rudolf. (ABC Records. Command LP-0048, «estéreo». Precio: 400 ptas.)

Decididamente, ABC Records, cual Quijote discográfico, se ha lanzado a defender causas imposibles. Rompe aquí una lanza por un compositor antiguo e ignorado que se llamaba Juan Sebastián Bach. Según se nos revela en los comentarios del disco, este buen hombre tiene al parecer «más de un millar de composiciones», de las cuales sólo son conocidas «veinte o veinticuatro». Tal «ofensa para la cultura pública» enardece con razón los afanes reivindicativos de ABC Records, que trata, «si bien de manera modesta, de remediar esta situación», ya que a pesar de tan grave olvido general, el tal Bach «des (sic) luego, está reconocido como uno de los grandes maestros de la música».

Para desfacer el entuerto, «esta grabación comprende diez trabajos virtualmente desconocidos» —por ejemplo, la «Música pastoril» del **Oratorio de Navidad**— que «pueden servir como comienzo». Además, «una autoridad musical en el barroco», Robert Rudolf, «ha grabado este disco con miembros de la Orquesta de la Radio de Viena y unos solistas extraordinarios», quienes, ¡oh, maravilla!, utilizan rarísimos «instrumentos antiguos originales...: clavicordio, oboes d'amore, "da caccia" y flautas de madera (dulces)».

La ensalada —¡pobre cantor de Santo Tomás!— es de las llamadas «ilustradas», es decir, un «totum revolutum» de las **Cantatas BWV 31, 182, 18, 209, 49, 142, 8, 75 y 12**, más la guinda del fragmento citado del **Oratorio de Navidad**. El aliño, a base de azúcar y canela, no es desagradable. Tampoco suena mal el producto servido. Pero un programa tan descabellado, tan petulante y desorientador, aún podría disculparse a treinta duros la unidad «prêt a porter». A cuatrocientas pesetas «per cápita», uno ha de suscribir las elegíacas palabras del maestro Rudolf: «El oboe lastimero y solitario busca un alma perdida como respuesta al significado del misterio de la vida...»

**Conclusión:** Disparatados «entremeses Bach» a precio de solomillo.—**A. F. M.**

BACH, J. S.: **Concierto para violín (y dos violines) y orquesta.** Henryck Szeryng (y Peter Rybar), violines. Collegium Musicum Winterthur. Director, H. Szeryng (PHILIPS, 58 35 331; P.V.P.: 400 ptas.)

Si bien el disco es irrelevante, en el sentido de que no viene a cubrir ningún vacío en nuestra discografía ni aporta una versión «definitiva» de obras que estaban muy bien servidas, lo cierto es que estamos ante otro gran disco de Szeryng, sin duda uno de los violinistas más comple-

tos de la actualidad. La presentación sonora es muy buena.

**Conclusión:** Buena opción para quienes no tuvieran estas obras en su discoteca.—**J. L. G. B.**

BRAHMS: **Concierto para violín y orquesta en Re mayor, opus 77.** Henryk Szeryng, violín. Orquesta Concertgebouw, de Amsterdam. Director, Bernard Haitink (Philips, «estéreo», 6500530. PVP.: 400 ptas.)

En el espacio de medio año tendremos que añadir no menos de cuatro versiones al ya numeroso catálogo de este **Concierto:** Milstein-Jochum para DG (ver RITMO, número 461, mayo); la objeto de este comentario, junto con la reedición económica Szeryng-Dorati (ambas Philips), y la debida a Gidon Kremer con Karajan, que anuncia Emi para octubre. Todo un amplio panorama donde escoger.

En la citada crítica del mes de mayo señalé como gran alternativa la de Szeryng y Monteux, muy superior a la de Szeryng-Dorati, mediocre. Por tercera vez graba este violinista la obra, alcanzando de nuevo óptimos resultados y constituyendo la primera alternativa actual junto con Oistrach-Szell. Veremos qué nos deparan Karajan y el «descubrimiento» Kremer.

Volviendo a Szeryng, uno de los máximos violinistas vivos, es claro que para dar todas sus posibilidades precisa de un director que lo espolee: logrado esto por el volcánico Monteux, vuelve a repetirse la suerte gracias al «objetivo» Haitink, que demuestra no sólo su clase de primer brahmsiano actual —ya ampliamente confirmada—, sino que la fidelidad a la letra de la partitura no implica frialdad, sino exactamente todo lo contrario: nos hallamos ante una interpretación modélica para la que valen los elogios vertidos a propósito de sus últimas grabaciones de la música del hamburgués: **Variaciones Haydn, Segundo concierto, Segunda sinfonía...**, y que no es cuestión de repetir. Sensacional actuación de la Concertgebouw, que Haitink ha elevado a la máxima categoría. Szeryng, cálido, luminoso y brillante, en una memorable actuación. Es muy de agradecer que incluya —una vez más, y como siempre hacía Oistrach, otro intérprete ideal del **Concierto**— la «cadenza» más musical: la compuesta por Joachim.

Soberbia calidad técnica del disco y muy buenos comentarios de carpeta.

**Conclusión:** Un producto «redondo».—**R. A. M.**

### FE DE ERRATAS

Rogamos a nuestros lectores nos excusen un fallo de paginación sufrido en nuestro número anterior en la sección de «Crítica discográfica». El orden correcto, como habrán podido colegir ellos mismos, es éste: la página que figura como 67 es la 66, y viceversa. Asimismo aclaramos que la crítica relativa al comentario de la producción Basf, Castillos y Residencias de Baviera: Munich I, que, por error, aparece firmada por José Luis García del Busto, su autor es Domingo del Campo Castel.

DVORAK: **Leyendas, opus 59.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Raymond Leppard. Philips, «estéreo», 6500188. PVP.: 400 ptas.

Al igual que las dos series de **Danzas Eslavas**, las **Leyendas, opus 58** (1881), fueron primero compuestas para dos pianos y luego orquestadas. La brillantez que en aquéllas predominaba cede aquí lugar a un colorido más intimista, pero igualmente atractivo, y aun careciendo de la variedad de las **Danzas**, hay en esta **Opus 59** amplia gama de contrastes entre el aire popular de la **Número 3**; la severidad del Coral «hussita» —tratado en «fugato»— de la **Número 4**; la **Número 6** —la mejor de la colección, a mi juicio—, que parece «oler» a campo; la **8** —anticipo del «Scherzo» de la **7.ª Sinfonía**— o la **10**, una Coda «umbría». El conjunto creo agrada a quienes disfruten con la obra orquestal dvorakiana, como agradaba a Brahms y a Hanslick.

La portada del disco presume de «primera grabación»; tiempo atrás existieron versiones de Lehmann y Scherman, aunque creo que no en España, en donde es novedad absoluta y de primera fila: Leppard, el gran haendeliano, se revela totalmente identificado con el nacionalismo checo, brindando una versión de referencia (que situaría incluso por encima de la de Jiri Pinkas con la Orquesta de Brno, disco Supraphon, no en España) al frente de la Filarmónica de Londres, cuyo maravilloso sonido es captado óptimamente por el registro presente, de la muy alta calidad técnica habitual en Philips. Además, comentarios de carpeta excelentes.

**Conclusión:** Obviamente favorable. Un «estreno» muy grato.—**R. A. M.**

FAURE: **Balada para piano y orquesta, opus 19. Pélleas et Melisande. «Suite» para orquesta, opus 80.** Vasso Devetzi, piano. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Director, Serge Baudo. (Hispavox, HCS 40-44, «estéreo». PVP.: 360 ptas.)

Oportuna publicación de dos obras ausentes, según creo, del catálogo español, en donde Fauré apenas si está representado —es un decir— por el **Requiem**. Excelente ocasión, pues, de ampliar el conocimiento de la obra faureana (o de abrirse a ella, por ejemplo, a través de la deliciosa «Siciliana» de **Pélleas**) paladeando dos excelentes interpretaciones, absolutamente «idiomáticas», a cargo de la sensible Vasso Devetzi, estupendamente acompañada por la orquesta parisina bajo Serge Baudo. Los excelentes comentarios del fallecido Claude Rostand —¿para cuándo la traducción española de su soberbia biografía de Brahms?— ayudan mucho al disfrute de estas bellas partituras. Discreto prensado, que no logra evitar los defectos sonoros de una grabación muy anterior (diez años, quizá) a la fecha (1976) incluida en el disco, y cuya duración, inferior a la media hora, es realmente exigua. Por ello el precio resulta exagerado.

**Conclusión:** Con las reservas «técnicas» apuntadas, un disco muy hermoso.—**R. A. M.**



J. HAYDN: **Sinfonía en Re mayor, Hob. I, número 6 («La Mañana»)**. **Sinfonía en Do mayor, Hob. I, número 7 («El Mediodía»)**. **Sinfonía en Sol mayor, Hob. I, número 8 («La Tarde»)**. Orquesta de Cámara de Praga. Director, Bernhard Klee. (DG 2530 591. P. V. P.: 430 pesetas.)

En mi comentario al disco **Melodía**, interpretado por Temirkanov y la Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Leningrado (RITMO, número 452), ponía de manifiesto que, pese a la calidad del registro, a éste se le podía señalar un importante reparo: que junto a las sinfonías **6** y **7** no se hubiera incluido la **8**, algo perfectamente factible en una grabación de duración normal, cosa que se había demostrado hacía años en la versión de estas tres obras lanzada por Belter y dirigida por Franz Listchauer. Faltaba, sin embargo, un registro moderno que nos pudiera ofrecer lo mismo en nuestro país, agrupando estas tres pequeñas-grandes producciones de juventud (en el extranjero figuraba ya, desde 1968, el de Boettcher en Turnabout). Con este disco de DG se cubre la laguna.

Junto a la lírica y contemplativa **Sinfonía en Re mayor** y la exultante en **Do mayor**, se sitúa la rica y variada en **Sol mayor**. En las tres brilla la técnica haydniana para las combinaciones temáticas, las sutiles variaciones rítmicas y tímbricas y la adopción de métodos derivados del mundo barroco (estructura de «concerto grosso», por ejemplo). La orquestación obedece a nuevos principios, yéndose a una clara individualización instrumental y empleándose los vientos no sólo como refuerzo de los «tutti», sino también con independencia y en misiones melódicas y rítmicas. Predominan los elementos descriptivos «subjetivos» y a veces los claramente «objetivos»: «salida del sol» en el «Adagio» inicial de **La Mañana** y último movimiento, «Presto», de **La Tarde**, titulado «La tempestad» por el propio compositor.

Si magnífica era la interpretación de los rusos, magnífica es la de Klee (marido de la soprano Edith Mathis) con los checos. Se establecen, no obstante, diferencias: a la óptica más amplia que, aun dentro de una línea estilística depurada, otorga Temirkanov y que sitúa a las obras, a despecho de sus rasgos barrocos, en los primeros peldaños de la «gran forma», corresponde la más «camerística» (con conjunto menos numeroso) de Klee. Los acentos de aquélla son quizá más su-

tiles, con lo que se resaltan en mayor medida los contrastes y el juego instrumental que experimentaba el joven Haydn. Puede que haya una menor flexibilidad, por ello, en la moderna grabación, muy rigurosa de «tempi». En cualquier caso, se trata de interpretaciones de primer orden, beneficiada la de Melodía por la superior calidad de la orquesta y de los solistas, tan importantes teniendo en cuenta el estilo concertante empleado en varios de los movimientos. Klee dispone, no obstante, de una Orquesta de Cámara de Praga (que habitualmente toca sin director) estimable y que se transforma en sus ágiles manos en un conjunto de clara, aunque algo seca, sonoridad. La grabación DG es, sin embargo, mejor; más equilibrada y natural que la de Melodía, que puede que fuera excesivamente brillante.

**Conclusión:** Tres obras fundamentales en la producción del joven Haydn y, por ello, en la evolución de la sinfonía, en interpretación satisfactoria.—**A. R.**

MENDELSSOHN: **Concierto para violín y orquesta, op. 64**. DVORAK: **Concierto para violín y orquesta, op. 53**. David Oistrakh, violín. Orquesta Sinfónica de la URSS y Filarmónica-Sinfónica de Moscú. Director: Kiril Kondrashin. (HMES 610-85. P. V. P.: 360 ptas.)

Para quien ejerza la crítica discográfica, aunque no sea intensamente, parece ser obligatorio escuchar de vez en cuando el **Concierto** de Mendelssohn, una de las partituras más machaconamente reiteradas del repertorio. No debe extrañar, pues, que ni siquiera lo muy bueno sorprenda o se nos aparezca como destacable. Este es uno de esos casos: Oistrakh toca el **Concierto en Mi menor** como correspondía a su excepcional clase de músico, y eso es todo.

Afortunadamente, junto a esta obra maestra de la que se abusa, en el presente disco encontramos otro **Concierto** mucho menos difundido: el de Dvorak, donde habría que cifrar el escaso interés de la publicación que comentamos. Porque la originalidad formal, la nobleza y vuelo de la inspiración temática y el dominio de lo sinfónico por parte del compositor checo se aunaron para la obtención de un **Concierto** cuyos méritos creo que están muy por encima de la valoración habitual que de la obra se tiene. Igualmente, la interpretación del genial violinista recientemente desaparecido resulta impecable, bella y honda a la vez. Las dos orquestas rusas, bajo la dirección de Kondrashin, proporcionan acompañamientos de buen oficio.

La grabación es, técnicamente, menos que mediocre: nada clara, de escasa «presencia» y tendente a la distorsión.

**Conclusión:** Si ya conoce el **Concierto** de Dvorak puede prescindir tranquilamente de este disco.—**J. L. G. B.**

W. A. MOZART: **Concierto para piano número 25, en Do mayor, KV 503**. **Concierto para piano número 8, en Do mayor, KV 246**. Daniel Barenboim, solista

y director. Orquesta de Cámara Inglesa. (EMI 1 J 063-02 546. P. V. P.: 395 pesetas.)

Con este disco da EMI por terminada la publicación de la integral de los conciertos para piano y orquesta del músico de Salzburgo; integral que se ha ido completando poco a poco, y que sin duda es la más recomendable en su conjunto. Las constantes que presiden estas dos nuevas lecturas del pianista-director anglo-argentino son las mismas que se encuentran ya en todas sus aproximaciones al resto de estos **Conciertos**, lo que otorga al ciclo una gran coherencia. Han de aplaudirse la vitalidad, la amplitud y variedad de matices, la claridad de las voces, la intensidad en la expresión y la extrema belleza en el sonido, característica esta que nos sirven un piano, dulce y redondo como pocos, y una orquesta transparente y afinada (¡qué maderas!). La precisión en los ataques del pianista no está reñida con la suavidad; el juego perlado del fraseo no hace perder a éste ni densidad ni virilidad. Todo está medido, pero nada es rígido. Un claro ejemplo de fluidez expositiva rica en contrastes.

La contraposición heroísmo-ternura, resaltada por el compositor con una hábil alternancia entre el modo mayor y el menor, y que contribuye a otorgar grandeza y amplitud al primer movimiento del **KV 503**, está muy bien vista por Barenboim, que supera netamente, por ejemplo, la sequedad clásica, de más agudos perfiles, que preside la por otra parte buena interpretación de Anda y la Camerata Académica de Salzburgo. El humanismo que caracteriza en cierto modo al «último de los grandes conciertos para piano de Mozart» (el **26** y el **27**, obras más «aisladas», que quedan un poco aparte) es magníficamente exprimido en la versión que se comenta, en la que se expone el «Andante» en toda su amplia y grave belleza, muy claramente traducidas sus variaciones rítmicas. El «Rondó» tiene todo el brillo tumultuoso exigido, aunque podría haberse pedido quizá una disociación dinámica más nítida entre viento y cuerdas y una acentuación más punzante en el ritmo, tal y como se podía apreciar en la histórica y desaparecida versión Gieseking-Rosbaud (EMI asimismo).

El **Concierto número 8**, dedicado a la condesa Lützwow, es en su franco y abierto optimismo, no exento de delicadeza y tierna poesía («Andante»), una muestra galante y fácil de «música de salón», equilibrada y perfecta. La variedad en las combinaciones tímbricas, la estructura temática, los caminos que abre en el diálogo solista-orquesta (cuerda, oboes y trompas) le conceden indudable importancia en la evolución seguida por el autor dentro de las obras para piano concertante. Barenboim da a esta composición una amplitud y alcance que la elevan por encima de lo estrictamente cortesano, sin hacerle perder por ello su consustancial elegancia, presente, por ejemplo, en el «Menuetto» final.

**Conclusión:** Muy alto nivel interpretativo. Un Mozart rico, vital y «moderno». **A. R.**



MAURICIO OHANA (1914): **Concierto, Tres gráficos para guitarra y orquesta (1950-57)**. ANTONIO RUIZ-PIPO (1933): **Tablas para guitarra y orquesta (1968-72)**. Narciso Yepes, guitarra. Orquesta Sinfónica de Londres. Rafael Frühbeck de Burgos, director. (Deutsche Grammophon, 2530585, «estéreo». P. V. P.: 430 ptas.)

Mauricio Ohana nace en Gibraltar en 1914; su obra parte del último Falla, evolucionando progresivamente a otros estratos adecuadamente instalados dentro del contexto general de la música contemporánea. La obra de este disco, compuesta en 1950 y dedicada a Narciso Yepes, profundiza en los valores del «cante jondo» (los títulos de los **Tres gráficos** son: «Gráfico de la Farruca», «Improvisación sobre un gráfico de la 'Siguiriya'» y «Gráfico de la Bulería y Tiento»), en donde al difícilísimo quehacer guitarrístico solista se añade una orquesta que crea —tal como señala Enrique Franco en los excelentes comentarios de la contraportada del registro— una dimensión espacial que está a su vez sugerida por la guitarra en sus valores interválicos microtonales, tímbricos y armónicos. La interpretación, soberbia tanto por parte solista como por la dirección, es perfecta y cuidada en cada detalle. Mención especial para Rafael Frühbeck, el cual acompaña magistralmente a Narciso Yepes en su difícil cometido.

Nuevamente el «cante jondo» es el elemento predominante en la obra de Antonio Ruiz-Pipó (pianista y compositor granadino nacido en 1933), **Tablas para guitarra y orquesta**, compuesta en 1968 y dedicada a Enrique Franco. La obra se estrenó en Madrid, en enero de 1971, con Narciso Yepes y la Orquesta de la RTVE, dirigida por Odón Alonso. La obra pretende ser una especie de simbiosis entre el viejo cante andaluz y las formas contemporáneas de composición. A mi modo de ver, la originalidad de la obra radica en el tratamiento del instrumento solista —Yepes nuevamente magistral—, en donde se evidencia el enorme conocimiento que posee Ruiz-Pipó acerca de la guitarra y sus posibilidades como instrumento. La orquesta empleada, de gran claridad de texturas, me parece inadecuada en estos momentos, no acorde con lo desarrollado por el instrumento solista y con «tuttis» en **fff** que podrían ser de incapacidad resolutoria (aunque bien podría ser que el autor lo hubiese querido así). La obra en sí me parece de mayor envergadura y enormemente más interesante que la pre-

sentada en la cara A del disco. Muy bien el acompañamiento de Rafael Frühbeck al frente de la London Symphony.

El disco posee una espléndida toma de sonido, de los mejores escuchados últimamente de Deutsche Grammophon. Buena presentación y, como ya se ha apuntado, magníficos comentarios en la contraportada.

**Conclusión:** Obras con un nexo de unión, la España meridional, pertenecientes a autores españoles vivos, de nuestra época y que, por tanto, es obligado conocer.—E. P. A.

SAINT-SAENS, S.: **Concierto para violín y orquesta, op. 61. Habanera. Introducción y Rondó caprichoso**. Henryck Szeryng, violín. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, E. van Remortel (Philips, 65 39 023. P. V. P.: 280 ptas.)

La serie «Invitación a la Música» presenta —a un precio moderado que hay que tener en cuenta— una mezcolanza un tanto irregular de autores, obras e intérpretes. Junto a indiscutibles obras maestras que a la vez son muy populares, encontramos obras muy populares que nada tienen de «maestras», e incluso unas pocas que carecen de los dos atributos, al menos en nuestra opinión. El **Tercer concierto** violinístico de Saint-Saëns (base de este disco) pertenece a este último grupo; viene acompañado de las dos piezas virtuosísticas arriba reseñadas, obras de seguro impacto cuando se escuchan, pero que no ejercen excesivo atractivo para el aficionado. Como corresponde a la categoría musical de Szeryng, las versiones resultan impecables.

**Conclusión:** Sí, pero no.—J. L. G. B.

SCHUMANN: **Concierto para piano y orquesta, op. 54. Concierto para «cello» y orquesta, op. 129**. Byron Janis, piano. Orquesta Sinfónica de Minneápolis. Stanislaw Skrowaczewski, director. Maurice Gendron, violoncello. Orquesta Sinfónica de Viena. Christoph von Dohnanyi, director. (Philips, 6598232, «estéreo», de la serie «Invitación a la Música». P. V. P.: 290 ptas.)

Los dos ensayos más célebres de Robert Schumann dentro del concierto con instrumento solista los presenta ahora Philips en España dentro de la serie «Invitación a la Música». El registro es poseedor de una espléndida toma de sonido, aun a fuer de pertenecer a una serie económica, que en nada desmerece de cualquier disco de 430 pesetas. El **Concierto en La menor para piano** ocupa la primera cara del disco; Byron Janis, sin especial entusiasmo por la música que interpreta, ofrece una versión brillante, con una prodigiosa técnica pianística, cayendo en diversos momentos del concierto en una palpable superficialidad. Espléndido el acompañamiento de Skrowaczewski al frente de la Orquesta de Minneápolis, y gran claridad expositiva de los diferentes grupos instrumentales. Globalmente considerada, es ésta una buena lectura del **Con-**

**cierto de piano**, pero que no alcanza las cotas de interpretación de otras versiones que se pueden considerar como modélicas: por ejemplo, Dinu Lipati-Karajan (EMI, no en España) o Wilhelm Kempff-Kubelik (DG). La cara B del registro justifica plenamente su adquisición. Maurice Gendron, con una honda inspiración, interpreta su parte solista en el **Concierto de violoncello**; la enorme convicción y la profundidad poética del violoncellista francés recuerdan en cierto modo las constantes de interpretación del gran Pau Casals. Magnífico acompañamiento orquestal de Dohnanyi al frente de la Sinfónica de Viena, plenamente identificado con la intervención de la parte solista. (Deutsche Grammophon anuncia la edición, también en serie económica, de los dos **Conciertos** de Schumann por Sviatoslav Richter y Mstislav Rostropovich; con tal motivo será interesante un estudio comparativo de los dos conciertos de violoncello.)

**Conclusión:** A tener en cuenta sobre todo por la soberbia lectura del **Concierto para violoncello y orquesta**.—E. P. A.

RICHARD STRAUSS: **Una vida de héroe, op. 40**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. (EMI, J 065-02.577, «estéreo». P. V. P.: 415 ptas.)

En 1898 termina Richard Strauss su poema sinfónico **Vida de héroe**, estrenándose en Frankfurt, en el mes de marzo del año siguiente, bajo la dirección del propio compositor. La obra, con pretensiones de autobiografía musical, es poseedora de abundantes atisbos de rimbombante pedantería junto con maravillosos aciertos en lo que respecta a su instrumentación. Sin interrupción del discurso musical, la obra se divide en varios episodios de programa que describen etapas diversas de la vida del músico bávaro (el héroe, sus adveersarios, la compañera del héroe...). Los motivos y temas no son todos estrictamente originales, sino que existen abundantes citas de obras anteriores del propio Strauss (a título de ejemplo: motivos de **Don Juan**, en las trompas —compás 685—; de **Muerte y transfiguración**, en los primeros violines —compás 722—; de **Don Quijote**, en las flautas —dos compases antes del número 87—, etc.), a pesar de lo cual la obra no es ajena del todo a cierta coherencia interior.

Por lo que respecta al disco, **Vida de héroe** ha tenido siempre amplia difusión, siendo numerosas las grabaciones existentes (Willem Mengelberg con la Orquesta del Concertgebouw, no en España; Clemens Krauss con la Filarmónica de Viena, no en España; la del propio Richard Strauss dirigiendo a la Bayerisches Staatssorchester, tampoco en España; Erich Leinsdorf con la Boston Symphony, inédita también en nuestro país). Aun a fuer de esta evidente carencia de grabaciones, existen aquí los modernos registros del poema straussiano, los cuales son verdaderos hitos de interpretación: Bernard Haitink con el Concertgebouw, de Amsterdam, y las dos de Karajan, ambas con su Filarmónica de Berlín, para Deutsche

Grammophon y EMI, respectivamente (prescindiendo de la buena lectura —en ciertos momentos— de Zubin Mehta para Decca y de la totalmente desafortunada de Sir John Barbirolli para EMI, por no estar a la altura de las tres mencionadas con anterioridad).

De las nueve grabaciones mencionadas, sin ningún género de dudas, «la» versión de referencia es la de Karajan para EMI, objeto de este comentario. La concepción del director austríaco sigue un inalterable paralelismo con su anterior versión para DG: máximo cuidado de todos y cada uno de los detalles dentro del contexto global, individualización de las diversas familias instrumentales, precisa articulación, «maestrosidad» en los «tempi» (compárense con los descabelladamente rápidos del propio Richard Strauss en su versión discográfica) y desusada atención al timbre orquestal, lo cual implica hacer hincapié en la máxima virtud existente en esta obra: la extraordinaria instrumentación (es evidente que cuando se escuche la versión de Karajan no podrá resultar a nadie extraño el calificativo de «mago de la orquesta» con que fue calificado el músico alemán por el escritor francés Romain Rolland). La soberbia toma de sonido, extraordinaria bajo cualquier aspecto y en la mejor línea de las grabaciones efectuadas por EMI, hacen de esta grabación una de las más importantes hechas hasta la fecha en cuanto a música orquestal se refiere.

**Conclusión:** Totalmente positiva, aun contando la espantosa portada del disco.  
**E. P. A.**



**RICHARD STRAUSS: Don Quijote, op. 35.**

Ulrich Koch (viola), Mstislav Rostropovich (violoncello). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. (EMI, Qj 065-02.644, «cuadrafónico-estéreo». P. V. P.: 415 ptas.)

**RICHARD STRAUSS: Don Quijote, op. 35.**

Jan Hlinka (viola), Kurt Reher (violoncello). Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Zubin Mehta. (Decca, SXL-6634, «estéreo». P. V. P.: 360 pesetas.)

Dos nuevas grabaciones de la obra maestra de Richard Strauss en el campo sinfónico aparecen en nuestro mercado del disco. La discografía española tenía en su haber excelentes lecturas de esta obra; la primera y más antigua (en sonido monoaural) por Charles Munch al frente de la Sinfónica de Boston, caracterizada por una electrizante y vitalista

dirección orquestal (hoy retirada de catálogo). Posteriormente apareció la primera grabación de Karajan del **Opus 35** straussiano, también con la Filarmónica de Berlín, para Deutsche Grammophon (excluida de catálogo). Finalmente, Decca editó en nuestro país la aristocrática y elegante versión de Lorin Maazel al frente de la Filarmónica de Viena, grabación que todavía se puede adquirir actualmente, siendo, en definitiva, tres los diferentes registros del **Don Quijote** disponibles hoy en España: Maazel y Mehta (Decca) y Karajan (EMI).

Para mí resultaría realmente problemático tener que elegir una de las dos versiones que ahora se comentan. La lectura de Karajan es bastante más intensa que su anterior trabajo para DG; ya desde la «Introducción» se observa el exhaustivo control ejercido sobre la Orquesta, así como el enorme despliegue virtuosístico de la misma. La condición de escrupuloso analista ejercida por Karajan no es impedimento para el logro de una cálida expresividad y una atmósfera de nobleza, no distanciada como en Maazel, sino plena de densidad espiritual y honda humanidad, factores que contribuyen a considerar su versión como de referencia. Los dos solistas que actúan con Karajan son, desde mi punto de vista, piezas decisivas por las que elegiría esta lectura antes que la de Zubin Mehta; Ulrich Koch, solo de viola, posee una adecuación perfecta en el engranaje del conjunto; Rostropovich es... «otro planeta» en la historia de las interpretaciones de esta obra. Su primera intervención (compás 123 y siguientes de la «Introducción») es ya algo imposible de dar crédito si no se escucha antes. Su interpretación es apasionada y rigurosa, con una convicción inigualada, técnica prodigiosa y una emoción siempre «in crescendo», hasta desembocar en la décima variación —«Muerte de Don Quijote»— en una fascinante re-creación del pentagrama straussiano. La grabación en sistema cuadrafónico (compatible en «estéreo») es magnífica, con una toma de sonido realmente espectacular; presentación correcta y buenos comentarios en la contraportada, de Alan Jefferson. La lectura de Zubin Mehta está repleta de colorido y ritmo, con un ímpetu arrollador, sin el abrumador control existente en el registro de Karajan, pero teniendo como contrapartida la espontaneidad en su versión más desenfadada. En ocasiones acentúa con excesiva dureza, pero siempre con lógica convincente. Si la claridad en las texturas de la versión de Karajan estaba lograda en base a una total disección del material sonoro, la de Zubin Mehta se obtiene gracias a la deslumbrante grabación del equipo técnico de Decca, superior incluso a la muy buena de Karajan en EMI (basta oír la intervención de los contrabajos en pp —tresillos de los compases 17, 18 y 19—, de una insólita claridad). Los solistas en el registro de Mehta son de talla inferior en comparación con las irreprochables actuaciones de Koch y Rostropovich, pero siempre dentro de un altísimo nivel interpretativo.

**Conclusión:** Dos ejecuciones soberbias de una obra maestra en dos discos técnicamente perfectos.—**E. P. A.**

TCHAIKOWSKY, P.: **Sinfonía número 1 en Sol menor, op. 13 («Sueños de invierno»)**. Orquesta Sinfónica de la Radio de la URSS. Director, Y. Svetlanov. (Hispavox, HMES 610-87, «estéreo». Precio: 360 ptas.)

Sucesivas, y afortunadamente espaciadas, audiciones de esta **Sinfonía**, no hace aún muchos años perfectamente ignorada por directores y públicos ahitos de folletinescas **Cuartas, Quintas y Patéticas**, me han convencido de su calidad de obra maestra.

Matizo la afirmación antes de que los más de los lectores me fulminen. Maestra a su nivel de sinfonía primeriza de un autor de veinticinco años y en un país sin tradición sinfónica. Maestra siempre en 1868, año del estreno, por la refinada textura orquestal, con una utilización tímbrica de flautas y «maderas» ya inconfundible, tan inconfundible como lo había sido en Berlioz y lo sería en Mahler. Maestra por la inserción estructural, sin perder un ápice de la original lozanía, del material temático, extraído de la canción popular rusa, en la gran forma de la sinfonía beethoveniana. Además, este material es genuino, bello e inspirado. Organizado fundamentalmente en torno a seis temas principales —dos para cada uno de los movimientos extremos y uno para cada uno de los centrales—, otorga sorprendentemente unidad estilística a composición tan temprana. El inevitable parentesco con Borodin no es cita ni limitación imposibles, sino consecuencia del material melódico seleccionado. Los resultados son: Tchaikowsky al ciento por ciento.

La obra es larga: casi cuarenta y dos minutos en la versión de Svetlanov, un director nada moroso, y ni pesa ni pierde interés, aunque no faltan reiteraciones y la coda del «Finale», bajo máximos tan estrepitosos como los solicitados por Svetlanov, desmerezcan del conjunto. Sin embargo, esta coda es lógica antítesis a la melancólica del «Allegro tranquilo» inicial, anunciadas ambas por sendos desolados y geniales pasajes cromáticos que se resolverán en antípodas anímicos.

De Svetlanov, que a la chita callando va a completar en España otro ciclo Tchaikowsky, hay que recordar aquí que Manuel Chapa, al comentar su **Cuarta** (RITMO, septiembre de 1973), concluía que el director ruso posiblemente tiene a la vez algo de genio y de payaso. Su discografía posterior ha confirmado que, cuando menos, es un director incoherente consigo mismo y con las obras que interpreta. **Sueños de invierno** es obra anímicamente pudorosa, en la que el componente depresivo opera a nivel de ensoñación melancólica. Pues bien, Svetlanov trata, en general, con mayor delicadeza a la en él habitual los suaves tonos del «Adagio cantabile ma non tanto», pero destroza el contenido moral de las visiones precedentes al montar un «Finale» insoportablemente triunfalista y gratuito. ¿Genio y/o payaso? ¿No estaremos más sencillamente ante un caso de insensibilidad musical, es decir, ante un ejemplo —muy frecuente, por desgracia— de eficaz director autoritario y mal músico? Para aventurar una respuesta con visos de definitiva, ciertamente no ayudan ni la me-

diana calidad técnica de la grabación original ni el deficitario prensado de Hispavox.

**Conclusión:** Hace falta una versión idiomática, refinada y «joven» de la primera de las «Sinfonías ciclótímicas» (cuidado, no he escrito «cíclicas») de Tchaikowsky. En Inglaterra, EMI acaba de editar una grabación con Muti que, al menos sobre el papel, es esperanzadora. Aguardemos...—A. F. M.

TCHAIKOWSKY, P.: **Sinfonía «Manfred», op. 58.** Orquesta Sinfónica de Londres. André Previn. (EMI, 1J063-02519, «estéreo». P. V. P.: 395 ptas.)

A primera vista sorprende el escaso número de ejecuciones de **Manfred** en las salas de conciertos, en contraste con la atención discográfica que ha merecido. Pero hay razones para que la obra no sea de repertorio y, sin embargo, resulte muy adecuada para la audición «doméstica».

Por ejemplo: como «sinfonía poemática» tiene una extensión desmesurada para el contenido temático y formal que realmente propone, de calidad desigual y a la vez decreciente desde la altísima cota marcada por el magnífico primer movimiento. Una interpretación mediocre en «vivo» ha de resultar insoportablemente tediosa (hablo en hipótesis, porque mi experiencia de la obra es sólo discográfica, hasta el presente). Requiere el «lujo» de un órgano al final, y si se carece de él, o hay que mutilarla, lo que además de ser inaceptable le resta espectacularidad, o, más sencillamente, no se programa.

Por el contrario, una de las buenas grabaciones existentes nos permite disfrutar la belleza temática y la soberbia orquestación en los mejores momentos de este Tchaikowsky «en estado puro» (acertada etiquetación de Arturo Reverter al comentar la grabación de Maazel, Decca SXL 6562, RITMO, junio de 1975). A lo que he de añadir que **Manfred** responde como pocas obras del autor al contenido espiritual de estas tres frases entresacadas por Michel Hoffmann de la copiosa correspondencia del músico con Nadeshda von Meck como claves de su actitud vital: «¡Soy ruso, ruso, ruso hasta los tuétanos!». «Esta noche estoy triste, y vierto lágrimas porque esta mañana, errando por los bosques, no he podido encontrar ni una sola violeta. Qué llorón!»... «El **fatum**, una fuerza suspendida sobre nuestras cabezas como la espada de Damocles, y que destila inexorablemente un veneno lento. Hay que someterse, abandonarse a una desesperación sin límites...» Tampoco es poca ventaja que la audición «doméstica» pueda limitarse más justificadamente al primer movimiento: «Lento lúgubre»-«Moderato con Andante». Porque, considerado como unidad independiente dentro de la **Sinfonía**, y espléndidamente construido como tiempo de sonata sobre los dos motivos que caracterizan a «Manfred» y a «Astarté», su amada perdida, es el más genial y perfecto de los «poemas sinfónicos-oberturas» que escribió Tchaikowsky.

André Previn es director que, al menos discográficamente, aparece hasta ahora relacionado en exceso con obras o autores «marginales», complementarios o de cierto regusto «camp», dicho sea con to-

dos los respetos: Rachmaninov, Shostakovich, Bruch, Walton, Elgar, Vaughan Williams, etc. Su versión de **Manfred** ha sido recibida internacionalmente con grandes elogios, en especial por la fidelidad a la partitura. Siento no poder participar plenamente de tal entusiasmo. Previn es, en general, idiomático, pero, a mi juicio, no ha logrado liberarse aquí del «rapsodismo» del repertorio que le es habitual. Así, su objetiva lectura no puede reducir la incoherencia formal del conjunto. Maazel, mucho menos fiel a la letra, más «tópico» —¿puede existir realmente un Tchaikowsky sin su propio «tópico»?—, pero más estructural y dramático, construía una versión «rusa» y marcada por el «fatum» inexorable. Curiosamente, el peligro del objetivismo es que aquí quede demasiado a la vista el folletín, es decir, la segunda de las frases que destacaba Hofmann, la del «llorón» de los bosques sin violetas. El **Manfred** de Maazel, quizá efectista, es una obra importante, a pesar de sus defectos, y conmovedora. El **Manfred** de Previn, al perder el énfasis romántico (entiéndase eslavo y fatalista), en mi opinión reduce el valor de la obra al no arropar sus debilidades. Claro que podría argumentar Previn que su función es dirigir la **Sinfonía**, no «recomponerla». A destacar la fina calidad de la grabación, superior a la excelente de Decca.

**Conclusión:** **Manfred** = Tchaikowsky. Obra también de conocimiento y estudio indispensables para los interesados en el sinfonismo poemático de Berlioz y de Liszt, y en sus influencias. Sería bienvenida la reedición de la vieja grabación de Toscanini. También agradeceríamos una versión de Mvraivinsky, que quizá nos pondría a todos de acuerdo. O quizá no, quién sabe.—A. F. M.

## CAMARA



**BRAHMS: Trío en Do mayor, opus 87**, para piano, violín y «cello». **Sonata número 2 en Fa mayor, opus 99**, para piano y «cello». Julius Katchen, piano. Josef Suk, violín. Janos Starker, «cello». (Decca, «estéreo», SXL 6589, P. V. P.: 360 ptas.)

Un bello testimonio del gran artista y brahmsiano por excelencia que fue Julius Katchen, cuyo fallecimiento (hace ya unos seis años) truncó lo que hubiera podido ser una antológica grabación de la música



ULTIMAS PUBLICACIONES  
HISPAVOX, S. A.

### RACHMANINOFF

**Vísperas para coro mixto, Op. 37**

Clara Korkan, mezzo-soprano;  
Constantin Ognievói, tenor.  
Coro Académico Ruso de la URSS.  
Director: ALEXANDER SVESHNIKOV.  
MELODIA 500-803/804 (2 LPS).  
ESPECIAL CLASICO 550.

### MUSICA DEL SIGLO XVIII PARA CONJUNTO DE ARPAS

Obras de Gretry, Marcello, Boccherini,  
Pachelbel, J. C. Bach, Scarlatti,  
J. S. Bach, Mozart, Beethoven, Albinoni  
y Albrechtsberger.

Conjunto de Arpas de Nueva York.  
Director: ARISTID VON WURTZLER.  
MUSICAL HERITAGE HXS 000-05 (LP).

### G. TARTINI

**Sonata para violín y piano, en sol menor, «El trino del diablo».**  
**Sonata para violín y piano, en sol menor, «Didone abbandonata».**  
**Sonata número 1 para violín y piano, en sol mayor, Op. 78.**

DAVID OISTRAKH, violín.  
Frida Bauer, piano.  
MELODIA HMES 610-96 (LP).

### MOZART

**Idomeneo, Rey de Creta.**  
**Sinfonía número 21, en la mayor, K. 134**

Orquesta Sinfónica Miskolc.  
Director: PETER MURA.  
HUNGARATON HUNS 660-13 (LP).

### STOKOWSKY DIRIGE

**Vivaldi: Concierto grosso en re menor, Op. 3. Número 11.**  
**J. S. Bach: Dos corales.**  
**Mozart: Serenata en si bemol mayor, para 13 instrumentos de viento, K. 361.**

Grupo de Viento de la Orquesta  
Sinfónica Americana.  
VANGUARD 18-1369 (LP) CLAVE.  
88-1369 (Cassette) CLAVE.

### GIUSEPPE DI STEFANO CANTA

**Serenata (Drigo) y otras célebres canciones italianas.**

Orquesta Ricordi.  
Director: ILLER PATTACINI.  
RICORDI 18-1376 (LP) CLAVE.  
88-1376 (Cassette) CLAVE.

de cámara con piano del compositor hamburgués. Felicitémonos de esta publicación que completa los **Tríos** con piano (las **Opus 8** y **101** figuran ya en el disco SXL 6388) y constituye la mejor integral que conozco, muy superior a las debidas al Trío de Trieste —DG o al Beaux Arts—, (Philips, no en España).

La **Sonta número 2** para «cello» y piano recibe un tratamiento extraordinariamente «musical» (escúchese el «Adagio» o el maravilloso episodio en Si bemol menor del «Final»), aunque en ocasiones («Scherzo») el bello sonido de Starker resulta algo corto, prefiriendo, en conjunto, las interpretaciones de Du Pré-Barrenboim (EMI) y Navarra-Holecek (Supraphon). Pero como ninguna de ellas está en España, Katchen-Starker puede ser una excelente alternativa, superior a Fournier-Firkusny (DG) y Hoelscher-Demus (BASF), que ofrecen, en cambio, las dos **Sonatas** para «cello» acopladas en un disco.

Buenos comentarios de carpeta (aunque algo parcos), buen prensado y sonido aceptable nada más. Disco, en conjunto, de extraordinario valor, último de una serie de diez dedicados por el pianista americano a Brahms, cuya **obra de piano solo** (reeditada por Decca en un antológico álbum económico) no ha conocido mejor intérprete.

**Conclusión:** Alto valor musical: recomendable plenamente.—**R. A. M.**

OLIVER MESSIAEN: **Visiones del Amén.** Duo Mrongovius. (BASF, 3753628, P. V. P.: 425 ptas.)

Messiaen es ese personaje exótico y místico que además de ser un gran maestro, con quien han aprendido multitud de nuevos compositores, es capaz de comunicar sus deseos a través de la música en tres vertientes diferentes, en las cuales la música no es un obstáculo, sino un vehículo para plasmar su ideología: su profunda religiosidad (**La Natividad del Señor, La Ascensión**), el estudio de los ritmos (**Sinfonía Turangalila, Trois Tala**) y su amor por la Naturaleza, concretado en su afición al canto de los pájaros (**Pájaros exóticos, El despertar de los pájaros**).

**Visiones del Amén** pertenece a la primera categoría. Es una obra para dos pianos, absolutamente cargada de religiosidad, y en la que de alguna forma, además de la expresión mística del compositor, también aparecen sus teorías rítmicas sobre los ritmos retrogradables, a la vez que los postulados armónicos, centrados en una amplia politonalidad. Messiaen no es un autor de vanguardia. Lo fue. Por eso es lógico pensar en politonalidad, y no en serialismo (como haría su discípulo Boulez), y en una estructura formal, coherente con las teorías tradicionales. Sin embargo, Messiaen es un músico original, y eso se ve fácilmente. Desde el «ppppp» del **Amén de la Creación**, que en un continuo «crescendo» llega al «fff», con un tema en «ostinato», que resulta ser retrogradable, **Visiones del Amén** aparece como una obra importante, original, quizá a veces reiterativa, dada su sujeción al contenido religioso que posee.

Está dividida en siete partes, o siete

visiones del Amén, y puede decirse, con cierta ambigüedad, que es una obra programática, por cuanto se sujeta a citas de textos sagrados cristianos, a los que trata de expresar musicalmente.

De la interpretación no puedo decir nada, pues sólo conozco esta versión. Pero a «grosso oído» parece idiomática. La grabación es buena y la presentación también.—**J. M. L.**

RAMEAU, Jean-Philippe: **Seis conciertos para sexteto de cuerda y clave, números 1-6.** Los Solistas de Stuttgart; director, Marcel Couraud. (Philips, «estéreo», 65 98 241, GT. 116; serie «Invitación a la Música». P. V. P.: 280 pesetas.)

De los **Seis conciertos para sexteto** que comprende este disco, los cinco primeros constituyen un arreglo de las **Pièces de clavecin en concerts** que Rameau publicó en 1741 para tres instrumentos: clave principal, violín o flauta y viola o segundo violín. El manuscrito de la transcripción para instrumentos de cuerda lleva la fecha de 1768, cuatro años después de la muerte del compositor. A estas cinco partituras se añadió un sexto concierto, extraído del tercer libro de las **Pièces de clavecin**, editado hacia 1728, e instrumentado como los precedentes.

El término concierto no debe tomarse aquí en el sentido estricto y riguroso propio de los compositores italianos o alemanes de la época, y cabría hablar más bien de «suite» como sucesión de números de danza o de carácter, fuertemente contrastados. Se excluye la agógica italiana abstracta, individualizándose las piezas con los nombres de las danzas correspondientes, o bien, siguiendo la costumbre frecuente entre los clavecinistas franceses, por medio de títulos que hacen referencia a personas individuales, reales o de ficción, o a retratos morales y psicológicos. Excepcionalmente, como en el penúltimo número del **Sexto concierto**, la denominación (**L'Enharmonique**) evoca un problema de carácter técnico. Dentro de su relativa modestia, estas obras constituyen una buena muestra de la inventiva y la fantasía del autor y desmienten los tópicos cargos de formalismo y aridez que a veces se le suelen imputar.

De las **Pièces en concerts** existe en el mercado español la sobresaliente versión a cargo de F. Bruggen, S. y W. Kuijken y G. Leonhardt (Telefunken, SAWT 9578-B), que combina el uso de instrumentos originales con un admirable virtuosismo y rigor estilístico (Véase **RITMO**, número 443), y de la transcripción para instrumentos de cuerda, la versión de la Orquesta de Cámara Jean-François Paillard (Hispavox, HES-60-81). La interpretación que nos propone ahora Marcel Couraud al frente de los Solistas de Stuttgart resulta muy acorde con el espíritu de las obras, dentro de una concepción sobria y «clasicista», más atenta a las líneas generales que a los pequeños detalles. Técnicamente, la grabación es muy satisfactoria. La contraportada de la carpeta contiene notas informativas firmadas por Jean Dupart.

**Conclusión:** Disco interesante y aún más teniendo en cuenta que se ofrece dentro de una serie económica.—**D. C. C.**



**STRAVINSKY AU FUTUR.** Ensemble Instrumental Musiques Nouvelles. (BASF, 3753611, P. V. P.: 325 ptas.)

El Conjunto Instrumental Musiques Nouvelles surgió en 1962, para el montaje de **Repons**, de H. Pousseur. Por esas fechas Cage hacía sus montajes aleatorios en el Nuevo Mundo, y un grupo similar al belga surgía en Italia: Nuova Consonanza. Se trataba de motivar la improvisación, primero en el plano melódico-formal-armónico, y luego extendida al plano estructural, con la aparición de las tendencias de música gráfica y de los instrumentos que precisaban amplificación.

**Stravinsky al futuro** es una creación colectiva del grupo Musiques Nouvelles, que consta de diecisiete miembros en esta grabación, sobre unos postulados iniciales de Henry Pousseur y Pierre Bartholomee. El primero realizó la parte electrónica, junto a René César, en el Centre de Recherches Musicales, de Lieja. César también se encargó de encontrar los elementos literarios necesarios, mientras Bartholomee y Philippe Boesmans daban una estructura posible al intento. Luego el conjunto, colectivamente, realizó la obra.

El resultado colectivo fue una obra basada en la ideología musical de Stravinsky. Dividida en tres partes: ayer, hoy, mañana, y el hoy en otras tres: diluvio, sepulcro, adviento, la estructura es bastante compleja, y me parece que es una excusa para dar cierta cohesión formal a una serie de ingredientes musicales, que partiendo de citas textuales y musicales de Stravinsky se desarrollan en una improvisación abierta y libre. Pousseur dice que hay cinco lugares: el Olimpo, la Tierra, los Infiernos, la Feria y el Arca, y cinco personajes: Apolo, Edipo, Perséphone, Polichinela y Noé. Cada lugar atiende a un parámetro musical: armonía, tipo y grado de electrificación, de improvisación, color de textos..., y los personajes se expresan de un modo puramente musical: ritmo, articulación, registro... De la combinación de ambos postulados surgen ciertos elementos dominantes, por la acción de Orfeo, resultando un total de treinta y siete combinaciones o partes, y de las cuales cinco son dominantes y son citas abiertas de obras de Stravinsky: **Orfeo, La consagración, Sinfonía de los Salmos, Agón** y **Sinfonía de instrumentos de viento**.

El resultado me supongo que variará con los gustos, pero no deja de ser un intento de hacer algo nuevo y válido por lo que supone de creación.—**J. M. L.**

## INSTRUMENTAL

BACH: «Passacaglia» y fuga en Do menor, BWV 582. Preludios y fugas en Re menor y La menor, BWV 532 y 543. «Tocata» y fuga en Re menor, BWV 565. Daniel Chorzempa, órgano. (Philips, 65 00 214. Precio: 400 ptas.)

Recital con algunas de las más grandes —en importancia y extensión— obras para órgano de Bach. La interpretación de Chorzempa, el joven organista ya célebre, se aparta de los cánones habituales en los grandes organistas alemanes y franceses: menos severa y grandiosa, más libre y de carácter improvisatorio en los momentos en que lo considera conveniente. No olvida, a diferencia de otros muchos organistas, que el título «tocata» significa pieza de virtuosismo, y lo despliega con gran brillantez, sin detrimento de la claridad, en la BWV 565 y en algunas escalas de las restantes obras, en particular en la Fuga que sigue al Preludio en Re mayor.

Los comentarios son del propio intérprete —lo cual siempre me parece interesante—, y el sonido, espléndido.

**Conclusión:** Un programa muy importante en interpretación novedosa y de gran interés, aunque pueda discutirse su enfoque.—A. C. A.

CHOPIN: Sonata número 2 («Marcha Fúnebre»). Nocturnos, op. 15, números 1 y 2. Mazurca, op. 59, número 2. Vals, op. 18. Vladimir Ashkenazy, en concierto. (Decca, SXL 6575. P. V. P.: 360 ptas.)

Documento de una actuación ante público (que ya vimos en televisión en la breve temporada en que se proyectaban conciertos de gran clase), lo que acrecienta el interés, debido a la inmediatez de la comunicación. Esto puede tener sus ventajas o sus inconvenientes a la hora de los resultados: al no existir la posibilidad de repetir o retocar, éstos dependerán «de la inspiración del momento»: en general, los grandes logros resultan en vivo más fascinantes, mientras los malos momentos lo son más que en el estudio de grabación. Puede ser que este disco recoja ambos: la Sonata creo que no todo lo que podía esperarse de Ashkenazy —uno de los primerísimos pianistas del mundo—, al que aquí encontramos como inquieto, no controlando bien su pasión, con lo que ésta se diluye en parte, debido a la ausencia de «rubato». En la Marcha fúnebre quizá le falte concentración, y así, la comunicación no se logra cuanto era de esperar. Sólo el breve final me parece enteramente logrado, terminando más bien con una pregunta que con una afirmación. De las grabaciones de esta Sonata, Barembain (EMI, ¿cuándo llegará a España?) y la anulada versión de Horowitz (CBS), en dos extremos interpretativos de la máxima fuerza. De las disponibles hoy, Perahía (CBS) me parece también más afortunado que Ashkenazy; Kempff (Decca) es quizá no muy «chopiniano», y el disco de Rubinstein (RCA) suena regular.

Las cuatro piezas que ocupan, dema-

siado holgadas, la otra cara (poco más de quince minutos) están, por el contrario, plenamente logradas: en los dos Nocturnos y la Mazurca huye de todo decadentismo y su lirismo es sobrio, hondo, meditativo y rico en contrastes y matices. El Vals es ciertamente «brillante» en sus manos, así como elegante, a la vez que muy apasionado; la digitación es un prodigio: nunca recuerdo haberlo escuchado tan formidablemente. Al final se escuchan aplausos enfervorizados. Que la grabación no sea un modelo se disculpa por no haber sido efectuada en un estudio.

**Conclusión:** Testimonio en directo de un genial pianista. La Sonata, a mi modo de ver, defrauda un tanto. El resto es magistral.—A. C. A.

FREDERIC CHOPIN: Obras para «cello» y piano. A. Bylsma, «cello»; G. Van Blerk, piano. (BASF, 3753432. Precio: 375 pesetas.)

La última obra que publicó Chopin en vida fue la Op. 65, Sonata en Sol menor para violonchelo y piano (1845-46). Por otro lado, la producción de música de cámara del autor polaco se reduce a esta Sonata, a un Trío para piano, violín y violonchelo; a la Polonesa, op. 3, para violonchelo y piano, a la Introducción a la Polonesa, op. 3, y al Gran dúo en Mi mayor, para violonchelo y piano, sobre temas de Roberto el diablo, de Meyerbeer, compuesto en colaboración de Franchomme, op. 15, amén de unas variaciones sobre el Cenerentola, de Rossini, que permanecen inéditas en Europa Occidental. O sea, seis obras, cuatro de ellas para violonchelo y piano. Pues bien, estas cuatro obras para dúo están recogidas en el disco que comentamos, que además tiene el atractivo de estar interpretado con instrumentos «originales», lo que da una mayor aproximación a la música del maestro polaco. La interpretación es aceptable, y la toma de sonido también.

**Conclusión:** Los amantes de Chopin tienen aquí lo mejor de la música de cámara del autor polaco, en una interpretación con instrumentos «originales».—J. M. L.

FRESCOBALDI, G.: Obras para cémbalo y órgano. Intérprete, Gustav Leonhardt. (BASF-Harmonía Mundi; «estéreo», 37 93176 (1163-0), P. V. P.: 425 pesetas.)

Normalmente, las obras de Frescobaldi nos llegan en discos misceláneos dedicados a varios compositores, a veces de distintas épocas, unidos por el común denominador de haber compuesto música para órgano. Existe alguna lamentable excepción, como la constituida por el disco grabado por Luigi Ferdinando Tagliavini con el órgano anónimo (siglo XVII) de la iglesia de San Bernardino de Cappi (Hispavox, HRIS 630-05), dedicado íntegramente a composiciones del maestro ferrarés. Pero ni siquiera cuenta el mercado español, por lo menos hasta el momento, con una integral de su obra más famosa, las Fiori Musicali, que se encuentra grabada para el sello Arión (Arn 613-14) por Lucienne Antonini en el órgano dorado de Notre Dame des Doms, de Avignon.

Todo ello dificulta la comprensión e incluso el simple conocimiento de una figura capital en la historia de la música occidental, cuya imaginación creadora enriqueció las formas de la música instrumental —tocata, ricercar, canzona, fantasía, fuga—, absorbiendo al mismo tiempo el cromatismo revolucionario del temprano barroco, y sin que tal síntesis dañara la lógica constructiva. Acaso su aportación más fecunda fue el lúcido y consciente desarrollo del principio de escritura monotemática, en sustitución de la sucesión a veces incoherente de una serie de breves temas, típica de los primeros ricercares y canzonas, formas éstas que, de origen vocal, se convirtieron en específicamente instrumentales. No debe soslayarse, por otra parte, la significativa presencia de Frescobaldi en el barroco alemán gracias al papel mediador desempeñado por sus discípulos J. J. Froberger y Franz Tunder. Es revelador que la colección de las Fiori Musicali fuese copiada por J. S. Bach con fines de estudio.

La presente grabación ha corrido a cargo de Gustav Leonhardt, que utiliza un cémbalo de Martin Skowronek según un modelo italiano del siglo XVII, y el órgano de Graziadio Jr., Antegnati, de San Carlos, Brescia (hacia 1630). En los prefacios a las publicaciones de sus obras, Frescobaldi proporciona valiosas precisiones en torno a su interpretación, indicando, por ejemplo, que debe evitarse la subordinación al compás, atendiendo, en cambio, como sucede en los madrigales, a la expresión. Dentro de este enfoque de libre interpretación permite que en obras extensas, de varias partes, el ejecutante pueda elegir las partes y combinarlas a su gusto, igual que ocurre en ciertas partituras de nuestros días. La sutil dialéctica entre libertad «superestructural» y exigencias intrínsecas ha sido perfectamente asumida por Leonhardt, uno de los músicos que más ha profundizado en la ardua tarea de alumbrar la música de los siglos XVII y XVIII. Las dificultades que plantean las diversas partituras son superadas con notable autoridad. Escúchese atentamente, por ejemplo, la delicadeza del fraseo en «Cento partite sopra Passacaglia» de Tocate d'intavolature di cimballo e organo. Libro primo, que permite al oyente captar las inagotables sutilezas de esta serie de variaciones, o el majestuoso despliegue del «Recercar terzo» de Recercari canzoni francs in partitura. Libro primo, donde resulta transparente, a pesar de su complejidad, la textura del material temático.

La grabación e impresión son buenas, y la contraportada de la carpeta contiene unos comentarios muy documentados, que aparecen sin firma.

**Conclusión:** Una excelente muestra del arte de Frescobaldi con una sobresaliente lección interpretativa a cargo de Gustav Leonhardt.—D. C. C.

RACHMANINOV: Preludios, op. 23, números 1, 2, 4, 5, 7 y 8; op. 32, números 1, 2, 6, 7, 9, 10 y 12. Sviatoslav Richter, piano. (Melodía-Hispavox, HME 610-84. Precio: 400 ptas.)

Estos Preludios, compuestos durante la primera década del siglo actual, consti-

tuyen, sin duda, música anacrónica. Pero esto no nos debe impedir reconocerles en repetidos casos una indudable belleza, y siempre como productos de un consumado conocimiento de los recursos del piano romántico. Es preciso reconocer de inmediato que, gracias a Richter, nuestra opinión acerca de estas piezas se ha elevado no poco.

La única referencia que teníamos del ciclo completo es la de Weissenberg (dos discos RCA), cuya interpretación, incluso a veces magnífica, antes de escuchar la de Sviatoslav Richter de esta selección, evidentemente escogida con gran acierto. Porque Richter trascendentaliza estas piezas de forma inimaginable, confiriéndoles una densidad y hondura que nos impresionan. Comparando uno a uno estos **Pre-ludios** tocados por ambos, encontramos a Weissenberg un brillo y una perfección inatacables; Richter, en general más tranquilo, suele ser más moroso en los lentos y algo más movido en los rápidos; siempre más «maduro», su fraseo es más noble y rico en matices de «rubato», así como lo es su dinámica desde pianísimo a fortísimo, y el colorido de su pulsación; su sonido, menos seco y cortante que el de Weissenberg, es más redondo y rotundo. El virtuosismo de Richter, tan extraordinario —si no más— que el del pianista búlgaro, está más al servicio de la musicalidad: es menos fin en sí mismo.

La calidad sonora del disco es notable, y útiles y certeros los comentarios que firma Rory Guy.

**Conclusión:** La fenomenal altura interpretativa confiere un valor nuevo a la música.—**A. C. A.**

**SCHUBERT: Impromptus, op. 90 y 142.**  
Christoph Eschenbach, piano. (Deutsche Grammophon, 2530633, «estéreo». P. V. P.: 430 ptas.)

Durante algún tiempo los **Impromptus** de Franz Schubert han sido objeto de críticas adversas por parte de determinados sectores musicales y paramusicales, siendo calificados —de modo lamentablemente erróneo— como piezas de factura débil y fácil inspiración, no teniendo en cuenta la decisiva particularidad de que son fieles exponentes del período de madurez compositiva del gran músico austríaco. Los **Impromptus** schubertianos no poseen ambición descriptiva; viven de la única riqueza de sus ideas puramente musicales y de los recursos armónicos del piano explotados con amplia gama de posibilidades.

Nuestra discografía contaba ya con grabaciones de ambas series por Alfred Brendel para Philips (los de la **Opus 90** acoplados con la **Sonata D-958** y los **Opus 142** con los tres **Impromptus D-946** —este último de próxima publicación—). Haciendo el estudio comparativo de ambas lecturas, Brendel y la presente de Eschenbach, una vez más el primero gana la partida. Brendel parte de la premisa consistente en que la música de Schubert surge de modo espontáneo, como algo impredecible, como —en palabras del propio Brendel— «un estado de la mente generador de acontecimientos». La concepción de Eschenbach es opuesta; parte de la base de interpretación de obras hechas, con lo que la espontaneidad observada en la

versión de Brendel queda aquí mermada en gran parte. Eschenbach venera especialmente esta música, y su convicción es algo realmente digno de encomio; los «tempi» adoptados por el pianista alemán son sensiblemente más reposados que los de Brendel, cayendo a veces en el amaneramiento más radical, pero siempre con una exquisita sensibilidad y un refinamiento total poco común. No obstante, no logra aunar —como sí lo hace Brendel— de forma convincente lo personal con lo subjetivo, la meditación con la espontaneidad, cayendo también en errores de lectura (por ejemplo, los violentos «sforzando» en el «Impromptu número 2» del **Op. 142**). En definitiva, la labor de conjunto de Eschenbach en este registro es buena, pero sin llegar a constituir la versión de referencia de estas obras, de las que Alfred Brendel es, sin duda, el más genial intérprete.

La calidad técnica del disco es excelente. Presentación y comentarios (anónimos) de la carpeta, correctos.

**Conclusión:** Otra vía interpretativa de Schubert por la cual se puede optar, pero siempre teniendo en cuenta que el binomio Schubert-Brendel sigue siendo imbatible.—**E. P. A.**

## VOCAL Y CORAL

**BRAHMS: Lieder.** Elly Ameling, soprano. Norman Shetler, piano. (BASF, 3753483, «estéreo». P. V. P.: 425 ptas.)

Este comentario ha de ser por fuerza elogioso: **18 Canciones** de Brahms en buena grabación y presentación —que incluye texto original y traducido correctamente—, cantadas por la excelente Elly Ameling con un buen colaborador, Norman Shetler, producen un disco realmente atractivo. Añádase el hecho de que el panorama «liederístico» del país es desolador (Brahms estaba apenas representado por **La Bella Magelonne** y los **Cantos serios**), y habremos de convenir en que la política de BASF editando éste y otros dos discos más de «lieder» (dedicados a Schumann y Strauss) merece el aplauso más encendido. ¡Bravo!

La calidad técnica es buena y la interpretación soberbia en las seis canciones populares (mención para «Schwesterlein», en la que Shetler muestra gran sentido artístico); muy buena en las **Opus 106** y **107**, y sólo echo de menos una voz más potente, de lírica menos frágil, en la **Opus 57** (textos de Daumer) y en la célebre (?) y bellísima **Von ewiger Liebe**. Encantadora también la **Serenata en vano**, aun sin alcanzar las cotas de Schwarzkopf o Victoria de los Angeles. Para la música interpretada creo que sobran los comentarios.

**Conclusión:** Disco delicioso, de recomendabilidad total.—**R. A. M.**

**CARL ORFF: Catulli Carmina.** Ute Maier, Eberhard Büchner. Coros de Radio Leipzig y miembros de la Orquesta Sinfónica de Radio Leipzig. Director, Herbert Kegel. (Philips, 6500815. P. V. P.:

Del tríptico «Trionfi», es ésta la segunda obra, netamente inferior a **Carmina**

**Burana**, pues si ya aquélla presentaba defectos, ésta los incrementa, sin aportar, por otro lado, los valores de aquélla. De nuevo, pues, las reminiscencias de los cantos gregorianos y luteranos, el ritmo especial y la armonía, en la que predominan la tónica y la dominante. La versión es correcta, sin poder paliar el carácter casi soporífero de la partitura.

**Conclusión:** Publicación sin ningún interés especial.—**G. A. R.**

**STRAUSS, R.: «Lieder»:** **Die Zeitlose, Allerseelen** y **Die Nacht**, op. 10, núms. 7, 8 y 3; **Heimkehr**, op. 15, núm. 5; **Sändchen**, op. 17, núm. 2: **All mein 'Gedanken, Ach lieb, ich muss nun Scheiden** y **Du meines Herzens Krönelein**, op. 21, núms. 1, 3 y 2; **Schlagende Herzen**, op. 29, núm. 2; **Sehnsucht**, op. 32, número 2; **Glückes genug** y **Meinem Kinde**, op. 37, núms. 1 y 3; **Wiegenlied**, op. 41, núm. 1; **Freundlich Vision**, op. 41, núm. 1; **Mit deinem blauen Augen** y **Gefunden**, op. 56, núms. 4 y 1. Ingeborg Hallstein, soprano. Erik Werba, piano. (BASF, 37 53730, «estéreo». Precio: 360 ptas.)

Nunca han proliferado en nuestro mercado discográfico recitales de «lieder» de Richard Strauss. Guardo en el recuerdo —y en mi discoteca— un bello disco de Deutsche Grammophon que reunía a Strauss (**Hymnus, Morgen** y **Traum durch die Dämmerung**) y a Mahler (**Lieder eines fahrenden Gesellen**) en la voz bellísima de Heinrich Schlusnus. Hoy hemos de limitarnos a la muestra y poco más, aunque la «muestra», por ventura, es el magnífico recital Schwarzkopf-Szell en torno a los **Cuatro últimos «lieder»** (EMI 1 J063-00.608).

Sirva esta breve introducción para explicar la curiosidad y hasta el aplauso inicial de bienvenida al disco de BASF, que contiene 16 piezas fechadas entre 1883 y 1906, así como la profunda decepción que su audiencia produce. Al concluir la primera cara, mi primera reacción ha sido la de cerciorarme si la cantante (?) es en efecto Ingeborg Hallstein. He escuchado entonces algunos pasajes de su «Marcelina» en el **Fidelio** de Klemperer, y casi no he superado mis dudas. La soprano lírico-ligera de **Fidelio** poseía musicalidad, un timbre grato, agilidad, una voz de audible frescura y buen estilo. La soprano pseudoligera de los «lieder» de Strauss ofrece un desdichado muestrario de asperezas, fatiga, falsetes, dificultades insuperables en el registro alto y monerías «kitsch» que hacen penoso el recital. Erik Werba nada puede hacer para sacar a flote una causa tan perdida de antemano. Lo más curioso es que el registro parece tener ya un buen número de años, de manera que no debe quedar muy lejos de la fecha de grabación del **Fidelio** klemperiano. ¿Puede estropearse tanto una voz en un corto espacio de tiempo? A los hechos hay que remitirse.

**Conclusión:** «Unfreundliche Vision», a olvidar inmediatamente mientras permanecemos en la añoranza de los recitales de Fischer-Dieskau, Janet Baker, Nicolai Gedda, Hilde Gueden, Tom Krause o Herman Prey, en circulación normal por esos mundos de Dios.—**A. F. M.**

## «PIU PPPP...»

Nada es imposible en una ciudad como Viena. La capital de Austria practica un género de vida basado en el posibilismo a ultranza y en la improvisación desordenadamente ordenada. Así, en la semana del 8 al 15 de junio último fue posible que en Viena coincidieran por distintos motivos Leonard Bernstein, Carlo María Giulini, Karl Böhm, Sir Georg Solti y Herbert von Karajan. Sólo Rafael Kubelik y Pierre Boulez, éste como «altera pars», hubieran hecho falta para reunir en setenta y tantas horas a la cabeza de fila de los directores de orquesta contemporáneos.

• Sir Georg Solti fue a la ciudad del Donau para dar los últimos toques a su nuevo **Tristán**; Karajan fue a dar los últimos (... o los primeros) a su **Don Carlos**. En ambos casos las grabaciones pertenecen a Decca. Los técnicos de la firma británica tuvieron que hacer juegos malabares con los ascensores de la Sophien-saal para evitar un encuentro Solti-Karajan; ante esto cabe preguntarse: ¿es que se llevan mal entre sí? Esto fue lo que me contestó un probo empleado de Decca Ltd.: «No, si son amigos, pero por si acaso...» ¡Estos discómanos...!

• Sí estaba, en cambio, justificado el provocar actos de prestidigitación ascensoril para evitar que Karajan se encontrara con René Kollo, el «Tristán» de Sir Georg. Tras la ruptura entre cantante y director habida en Salzburgo con motivo de **Lohengrin**, los «manager» fonográficos temen una confrontación paralela a la de «Siegfried» y «Wotan» en la segunda jornada del **Anillo del nibelungo**. La situación es dramática para un tercero, EMI, que como no logre una pronta reconciliación entre el caprichoso tenor y el autoritario maestro puede ver su tan anunciado **Lohengrin** en un estrato definitivo del limbo discográfico.

• Y a propósito de tenores reñidos con Karajan, cabría parafrasear aquella famosa película de Bette Davis diciendo: «What ever happened to Plácido Domingo?» Me refiero a **Don Carlos**. ¿Lo terminó de grabar nuestro artista antes del altercado telefónico con Herr von Karajan? ¿Sí? ¿No? En Decca no dicen nada..., y en Salzburgo lo está cantando ahora mismo José Carreras.

• Deutsche Grammophon decidió a principios de los 70 no ser menos que Decca en lo referente al mantenimiento de un estudio permanente de grabación en la antigua capital imperial. Así, mientras la Empresa británica ocupa la costosa Sophien-saal, Deutsche se ha instalado en el no menos elegante Simmeringen Hof. Allí se reunieron Lazar Berman, el nuevo fenómeno soviético del teclado, y Carlo María Giulini, éste en su primera grabación para la firma alemana, al frente de la orquesta de la cual es titular, la Sinfónica de Viena, para llevar al disco los dos **Conciertos para piano** de Liszt. Como dato para la historia: Giulini dirigía por primera vez en su vida el **Segundo**

**concierto**. El contraste entre el patricio Giulini, que ha llegado a un ámbito de sublimación etérea de sus siempre aristocráticos gestos, y los efluvios tempestuosos de Berman, gritón y tremebundo en sus aspavientos, con ataques al teclado capaces de acallar a toda la orquesta, no podía ser más acusado; y, sin embargo, el entendimiento artístico fue grande, pues tres sesiones bastaron para completar el registro.

• «Lenny» Bernstein llegó a Viena al frente de la Filarmónica de Nueva York, su ex orquesta, para interpretar en la Stadthalle, el teatro más amplio de la ciudad (más de 6.000 localidades), un programa de música norteamericana dedicado a conmemorar el bicentenario de la independencia estadounidense; pero los propósitos de Bernstein incluían también una «preparación del terreno», que en esta ocasión volvía a llamarse, una vez más, Sophiensaal. Y es que el inefable maestro, siguiendo los pasos de Solti, se dispone a grabar un nuevo **Tristán und Isolde**: la orquesta será la Filarmónica de Viena, la productora CBS y los cantantes... sólo lo sabe Bernstein.

• Cada día es más complicado llevar al adolescente-octogenario Böhm a un estudio de grabación. Como en el caso de su **Cosí fan tutte**, parece muy probable que Deutsche Grammophon vuelva a mandar a sus técnicos a Salzburgo para que durante este mes de agosto lleven a cinta la versión de **Idomeneo** que Karl Böhm

dirige en el festival. Componen el reparto Helen Donath, Julia Varady, Wieslaw Ochman, Peter Scheier y Hermann Winkler. Con todo, Deutsche volverá a tener el año que viene una nueva oportunidad de grabarle a Böhm en vivo la que es hoy su máxima creación personal, **Die Frau ohne Schatten**, de Richard Strauss; parece decidido que la ópera regresará en el verano del 77 al Festspielhaus salzburgués y Deutsche no debe dejar escapar una ocasión que puede ser irrepetible.

• Hablemos, por último, de un personaje escasamente conocido, Gidon Kremer. No se trata de que él estuviera en Viena en las fechas aludidas al comienzo, pero el nombre de Lazar Berman evoca el de Kremer; si aquél ha sido la novísima revelación rusa en el piano, éste lo es en el violín: ambos coinciden, además, en el hecho de que su padrino en las primeras grabaciones occidentales ha sido él mismo, Herbert von Karajan. Si con Berman la obra escogida fue el **Concierto número 1** de Tchaikowsky, con Kremer la página es el **Concierto para violín** de Brahms, registrado para EMI. En octubre del pasado año, Kremer pasmaba al público londinense y en enero nos dejaba boquiabiertos a los asistentes a la Mozartwoche; ahora retorna al oeste para una nueva gira y cabe la posibilidad de una nueva grabación con Karajan, los **Conciertos 3 y 5** de Mozart. Conviene retener el nombre de cara al futuro, porque (profecía gratis) va a dar mucho de qué hablar.—J. L. P. A.

### ULTIMA HORA

#### LA LISTA DE LA PRESELECCION PARA EL JURADO DEL PREMIO MUNDIAL DEL DISCO DE MONTREUX

He aquí las listas de preselección que serán sometidas al Jurado Internacional en el curso de las próximas jornadas, que tendrán lugar en Montreux del 4 al 7 de septiembre próximo:

##### ALBUMES:

J. S. BACH: «Sonatas y partitas para violín solo». Milstein (DG).  
BEETHOVEN: «Las nueve sinfonías». Orquesta de Chicago. Solti (Decca).  
BRAHMS: «Volkslieder». Mathis. Schreier. Engel (DG).  
GERSHVIN: «Porgy and Bess». Orquesta de Cleveland. Maazel (Decca).  
HAYDN: «Sonatas para piano». Rudolf Buchbinder (Telefunken).  
KORNGOLD: «Die tote Stadt». Leinsdorf (RCA).  
MONTEVERDI: «Vísperas de la Virgen María». Regensburger, Dompitzen. Schneidt (DG Archiv).  
SCHUBERT: Integral de los «Cuartetos». Cuarteto Melos (DG).  
SCHUBERT: «La obra para piano». Brendel (Philips).  
SCHUMANN: «Der Rose Pilgerfahrt». Donath. Hamary. Altmayer. Sotin. Frühbeck de Burgos (EMI).  
VERDI: «I masnadieri». New Philharmonia. Gardelli (Philips).  
VIVALDI: «Judith triumphans». Orquesta Filarmónica de Berlín. Negri (Philips).  
WEVER: «Euryante». Radio Leipzig. Janowsky (EMI).  
«Chansons d'amour courtois». Early Music Consort. David Munrow (EMI).

##### LPS:

BEETHOVEN: «Cuartetos op 18 2 y 4». Quartetto Italiano (Philips).  
CHOPIN: 24 «Preludiés». Pollini.  
DUTILLEUX: «Tout un monde lointain, con LUTOS LAWSKI: «Concierto para violoncello». Orchestre de Paris. Rostropovitch Baudo. Lutoslawski (EMI).  
FRANK MARTIN: «Polyptique». Menuhin. De Stoutz (EMI).  
MOZART: «Conciertos KV 456 y KV 495 en Si bemol». Brendel. Marriner (Philips).  
PENDERECKI: «Magnificat». Director, Penderecki (EMI).  
RAVEL: «Daphnis et Chloé». New York Philharmonic. Boulez (CBS).  
RAVEL: **Recital Martha Argerich** (DG).  
SCHUBERT: Quinteto «La Trucha». Beaux Arts Trio. Samuel Rhodes et Georg Hortnagel (Philips).  
STRAUSS: «Don Quijote». Orchestre Berlin. Karajan. Rostropovitch (EMI).  
TIPPETT: «A child of our time». Colin Davis. BBC (Philips).  
WAGNER: «Preludio y Muerte de Isolda». Wesendonck Lieder. Jessve Norman. Colin Davis (Philips).

Las ocho selecciones que figuran en negrita pertenecen a la preselección española; son asimismo las únicas de la lista internacional que han sido editadas en España. El álbum de Alfred Brendel ha ido figurando en discos sueltos en nuestras propuestas a Montreux de los últimos años; para la presente edición del Certamen anotamos la grabación que contiene la **Sonata en Re mayor**, D, 8JO, última del ciclo de obras pianísticas de madurez de Schubert, refundido en el álbum que ahora se inscribe en la lista final de Montreux.—J. L. P. A.



el poder  
musical de un  
sólo dedo

# PARTNER 15

## **E** FARFISA

**¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo**

Organo electrónico Partner 15 de FARFISA. Más brío. Nuevos ritmos.

Partner 15 de FARFISA tiene dos hallazgos técnicos: El «Bravo» y el «Easy chord» (acorde fácil).

Bajos, acordes, arpeggios y 15 diferentes ritmos se consiguen con el «Bravo».

Con el «Easy chord» (acorde fácil), **le basta un sólo dedo** para obtener un acorde musical. Suena la batería, instrumentos de percusión, bajos alternos, acordes rítmicos. Ud. conseguirá arpeggios, adornos, contrapuntos y figuraciones rítmicas.

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

representante **ENRIQUE KELLER, S.A.** ZARAUZ - Guipúzcoa

- Delegación y Exposición: Electrónica Musical MEGA Paseo de la Chopera, 11

Teléf. 2271216 - MADRID-5

THEODOR W. ADORNO & HANNS EISLER: **El cine y la música**. Editorial Fundamentos. Madrid, 1967. 189 páginas más 10 de ilustraciones.

**Komposition für den film** vio la luz por primera vez en 1947, en edición inglesa publicada por la Oxford University Press, de Nueva York. Dos años después, en 1949, apareció una edición modificada, en alemán. Por fin, en 1969, Adorno, poco antes de morir (Eisler había desaparecido en 1962), puso en orden los manuscritos originales y publicó, en alemán, la versión auténtica que ambos autores hicieron en 1944.

«La intervención de la música en el cine debe ser una consecuencia de motivaciones de tipo objetivo.» No se trata de incluir música en las películas porque sí o porque hace más bonito, sino porque es necesario. Este es el asunto. Claro que el problema no es tan sencillo, y se presentan dos tipos de deficiencias que solventar: a) de índole técnica, y b) de carácter socioeconómico.

Las segundas tratan de los problemas de relación del filme con la sociedad, y más concretamente con la sociedad industrial, para la que una película no es sino un producto más. Adorno y Eisler tratan el tema desde su subjetivo punto de vista, a través del materialismo dialéctico.

Las cuestiones de tipo técnico reciben un tratamiento más amplio, iniciándose éste con un planteamiento de los prejuicios y malas costumbres que se siguen al musicalizar una cinta: uso reiterado del «leit-motiv», ruptura acontecer visual - melodía convencional simétricamente construida, utilización de clisés «standard», prejuicio de que la música es un elemento de fondo... La solución propuesta es la liberación de la melodía, y esto a dos niveles: el de la estructura y el de la concepción armónica - instrumental. Claro que también hay peligros: el intrusismo y el que se dé más importancia a la música que a la película.

Según Adorno y Eisler, «hasta el momento (1944), la música cinematográfica no ha evolucionado según una serie de reglas propias. Ha institucionalizado el "kitsch" y abandonado el campo de la cultura».

El libro se completa con una serie de análisis técnicos (capítulos II y VI), y con un Informe del Film Music Project, que Eisler presentó y realizó en 1940. Asimismo hay un apéndice de ejemplos musicales sobre «Catorce formas de describir la lluvia», de Eisler.

CONCLUSION: Libro antiguo, pero no superado; el único sobre la materia publicado en España.—J. M. L.

MARC VIGNAL: **Mahler**. Castellote Editor. Madrid, 1975. 200 págs.

Sorprende mucho que una Editorial como Castellote, ahora asociada a ZYX, que basan su catálogo en asuntos políticos y sociales, y siempre con una mentalidad progresiva, publique un libro sobre música. Sorprende, porque, de siempre, los «progres» lo son en cuestiones sociopolíticas, y quizá en alguna faceta de la Cultura y el Arte, pero generalmente marginan la Música y la consideran inferior, y si tienen algún gusto musical es de un reaccionario sublime. Contradicciones internas, que todos llevamos dentro de nosotros.

Pese a esto, el libro que nos ofrece Castellote es, aparte de una isla, un texto magnífico, increíblemente bueno, claro, riguroso, y que frente a esas biografías tan sosas, intrascendentes y ridículas a que estamos acostumbrados destaca por la brillantez narrativa y la precisión de los análisis tanto musicales como existenciales y sociales.

Creo que está claro que el libro me parece magnífico, y más que eso: el mejor libro, la mejor biografía publicada en nuestro país hasta la fecha. (Por si alguna se me escapa, doy un margen: una de las dos o tres mejores biografías publicadas en el mercado.)

No es una biografía como esas que pululan por ahí desconociendo el entorno y las motivaciones profundas del músico. Marc Vignal no se conforma con dar datos y fechas o citar cartas y textos; por el contrario, nos muestra un músico que ante todo es hombre, que tiene una serie de vivencias, y que éstas son las que influyen en su música; que ésta no se produce porque sí, sino que es un resultado del contexto socio-musical existente y de las experiencias vitales del propio compositor.

Para eso, qué mejor que contar su vida y analizar su obra. Pero no crea usted que va a encontrar un Mahler romántico, mártir incomprendido de la sociedad, ni tampoco un Mahler tipo Russell. No; aquí se trata de reflejar al Mahler de verdad, a ese ser capaz de hacerte sentir la más absoluta vacuidad o la más total intrascendencia. Ese ser que solamente Luchino Visconti ha sabido llevar fuera de su contexto íntimo de forma satisfactoria, y precisamente no contando su vida, sino reflejando su espíritu.

**Mi tiempo llegará**, subtítulo del libro, viene acompañado por gran número de ilustraciones tanto fotográficas como musicales o gráficas, y el esquema de la biografía, presentada en ocho capítulos, es la de comentar el acontecer existencial de Gustav, y simultáneamente a este acontecer analizar musical y vitalmente su obra. No es un análisis psicológico, ni tampoco sociológico, ni meramente musical; ni es una relación de fechas o citas: es todo eso, pero presidido por el reflejo de un espíritu que sin saber cómo es en verdad objetivamente, tú sientes, al percibir su música; y ahora lo ves interrelacionado con su vida. Este es el libro que nos presenta Castellote.

Fallos: los apéndices sobre bibliografía, discografía, obra, ilustraciones..., son muy deficientes, y en el caso de la discografía están muy desfasados con la realidad. Afortunadamente, son los apéndices.

CONCLUSION: La mejor biografía—en cuanto género literario—publicada en España recientemente; consecuentemente, la imagen de Mahler se ofrece de forma coherente y precisa.—J. M. L.

## NOVEDADES

Informa la revista **El Libro Español** que durante el mes de mayo las novedades de Literatura musical son las siguientes: Bragard, R. y Den Hen Ferd, J.: **Instrumentos de música**. Editorial Daimon-Manuel Tamaro. Barcelona. Enciclopedia, 3.500 pesetas.

García Marcellán, José: **Catálogo del archivo de Música de la Real Capilla de Palacio**. Patrimonio Nacional. Madrid. 250 pesetas.

Karplyi, Otto: **Introducción a la Música**. Alianza Editorial. Col. «El libro de bolsillo», número 607. 160 pesetas.

Arozamena, Jesús María de: **Joshemari Usandizaga y la bella época donostiarra**. Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. San Sebastián. 400 pesetas.

Inaraja, Angel: **El órgano Cavaille-Coll de la basílica de Santa María del Coro, de San Sebastián**. Grupo Doctor Camino de Historia Donostiarra. San Sebastián. 60 pesetas.—(K.)

## CABOS SUELTOS

En la «Guía de Literatura Musical» publicada en el número de mayo, pedí la colaboración y la participación del público lector, pues suponía iba a haber más de un cabo suelto. Estos son los que han llegado a mi conocimiento hasta ahora:

Javier Alfonso: **Ensayo sobre la técnica trascendente del piano**. U. M. E. Madrid, 1945.

F. Hernández Girbal: **Amadeo Vives: el músico y el hombre**. Autor.

— Julián Gayarre: **El tenor de la voz de ángel**. Autor.

Angel Sagardía: **Manuel de Falla**. U. M. E. Madrid, 1946.

— Jesús Guridi. Ed. Conferencias y Ensayos. Bilbao, 1950.

— **Cinco músicos inolvidables**. Ed. E.C.A. Madrid, 1951.

— I. Albéniz. E. Sánchez Rodrigo. Plasencia, 1951.

— Ricardo Villa. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1953.

— J. C. Arriaga. Ed. Conferencias y Ensayos. Bilbao, 1956.

— P. Sarasate. Ed. Sánchez Rodrigo. Plasencia, 1956.

— **La zarzuela y sus compositores**. Ed. Conferencias y Ensayos. Madrid, 1958.

— F. Chueca. Publicaciones Españolas. Madrid, 1958.

— **Índice de la revista «Ateneo»**. CSIC. Madrid, 1960.

— P. Sarasate. Ed. Conferencias y Ensayos. Madrid, 1961.

— **El mar y la Música**. Oficema. Madrid, 1961.

— **El militar y el escritor J. A. Zabala**. Diputación Provincial de Vizcaya, 1964.

— **Cuatro músicos vascos**. Ed. Conferencias y Ensayos. Madrid, 1966.

— **Vida y obra de M. de Falla**. Escelicer. Madrid, 1967.

— **Gaztambide y Arrieta**. Diputación Foral de Navarra, 1967.

— Z. López Debesa. Revista Zaragoza.

— V. Zurrón. Revista Zaragoza, 1969.

— **Amadeo Vives**. Editora Nacional. Madrid, 1971.

— José Serrano. Sala Editorial. Madrid, 1972.

— **Músicos vascos**. Ed. Auñamendi. San Sebastián, 1972.

— **Baudot y su ópera «Cantuxa»**. Ed. Abrente. La Coruña, 1973.

— R. Hernando y F. A. Barbieri. Instituto de Estudios Madrileño. Madrid, 1975.

Muchas gracias a todos por su valiosa colaboración, y ya saben: «Espero sus noticias».—(K.)

## OTRO DATO

Angel Sagardía comunica que en el número de RITMO de diciembre de 1949 publicó un artículo que lleva por título «Veinte años de Literatura musical en España. Libros y revistas musicales. 1929-1949». ¡Vaya! Poco a poco se reconstruyen los datos para la Historia.—(K.)

## XIII FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID



Plácido Domingo en «Otello».

Las tres últimas representaciones (dobles) del XIII Festival madrileño nos han permitido asistir a momentos de inusitado relieve en estas manifestaciones primaverales y también, como suele ser más habitual, a instantes de completa mediocridad. Se ha podido comprobar una vez más que un buen reparto, cuando lo es de verdad, puede muy bien colocar una representación a gran altura sin que el resto de los elementos alcance idéntica cota (aunque este desequilibrio no sea, por supuesto, deseable). Se ha podido constatar asimismo que, en general, el público abierto a algo más que el «belcantismo» estricto es capaz de llegar a interesarse por un mundo tan ajeno a él como puede serlo el wagneriano. Era alentador observar cómo el por lo común adocenado espectador operístico madrileño escuchaba en silencio el difícil segundo acto de **La Walkiria**

y vibraba en el esplendoroso final de la obra.

La «Gran Noche».—De todas formas, la función de la minitemporada ha sido **Otello**; por la expectación que había despertado, por los rumores que la precedieron y por el éxito obtenido. Éxito basado en su mayor parte en la actuación de los tres protagonistas, sin duda tres de las voces más cotizadas del momento. Plácido Domingo, que interpretaba en Madrid por segunda vez, después de su presentación de hace meses en Hamburgo, el personaje verdiano, no es, en mi opinión, «el mejor "Otello" de todos los tiempos», como exageradamente se ha llegado a decir. Puede que sea el mejor hoy, en un momento en que la carencia de voces apropiadas para el papel es casi absoluta («en el reino de los ciegos...»), pero nada más (y nada menos). Nuestro compatriota, a despecho

de sus meritorias virtudes, no da la talla del personaje y, sin embargo, es el amo. Comparémoslo con otros que lo interpretan, o lo intentan al menos: Vickers es hoy una sombra de sí mismo en lo vocal, si bien pueda aplaudirse su concepción; Mac Cracken no existe y dudo que alguna vez haya existido como «Otello»; Craig, que lo cantó en Madrid hace tres años, es insignificante; Py es en exceso tosco y no posee calidad vocal; Cossutta resulta demasiado lírico y poco consistente actor... Domingo aventaja a todos en belleza de voz. La suya es caliente, amplia (sobre todo en centro y graves) y timbrada. Les gana también en vibración. Pero no es «Otello» por su color que, quiérase o no, es el de un lírico, aunque, eso sí, ancho y robusto, con centro viril y graves suficientes (si bien a veces en exceso «apoyados»). El agudo, a pesar de los esfuerzos del cantante, no ha ensanchado en la misma proporción y queda falto de mordiente en no pocas ocasiones. En conjunto, pues, una magnífica voz (no tan franca ni tan fresca como la de sus comienzos), pero demasiado juvenil para encarnar al maduro moro. Desde este punto de vista, ¿cómo se puede hablar de Domingo significándolo como el mejor «Otello», olvidándose no ya de legendarios tenores como Tamagno o Zenatello, sino de los más cercanos, Martinello, Merli, Melchior, Pertile, Vinay, Del Mónaco o el mismo Vickers de sus comienzos? Con todo, y aunque tengamos muy presentes estas limitaciones, la interpretación del cantante español tuvo momentos antológicos: su «Dio, me potevi scagliar...» fue extraordinario por su sentida traducción y su perfecta dosificación dinámica, con un muy directo y legal dramatismo; lo mismo que «Niunimi tema», expuesto con un prodigioso recogimiento lírico. A buen nivel su interpretación del dúo del primer acto con «Desdémona», e insuficiente, por contra, vocal y escénicamente en el que mantiene con «Yago» en el segundo, en donde la obra le pesa. Su estudio es aceptable, pero algo superficial y nervioso, sin mostrarnos toda la intensidad y dolorida vivencia de este gran personaje verdiano, muy rico (como el modelo shakespeariano de donde procede) detrás de su aparente tosquedad.

Para mí, el verdadero triunfador de la noche fue Piero Cappuccilli, probablemente el mejor barítono de ópera italiana junto con el americano Sherril Milnes. La voz es ahora más amplia y llena, aunque su colorido siga teniendo ribetes líricos y una cierta debilidad en el registro grave. No domina, como podían hacerlo un Taddei o un Gobbi y, a su estilo, un Fischer-Dieskau, los mil matices y sutilezas de la expresión, apoyados en evidente facilidad para el «piano», el «falsettone» o la «voce mista»; pero enfoca muy acertadamente el papel, huyendo tanto de tremendismos como de artificios excesivos (recordemos el mal ejemplo de Glossop), otorgándole una «maldad» menos maquiavélica y sofisticada, más varonil. Utiliza con naturalidad la media voz, naturalidad que se extiende a su actuación escénica. A resaltar su medio «Brindis», su bien planteado «Credo», la valentía de su dúo con «Otello» (yéndose con el tenor al La), después de un vacilante comienzo de «Era la not-

te...», y su estupendo y adecuadísimo «Ecco il leone».

Katia Ricciarelli es una atractiva voz de soprano lírica ancha, con algunas estridencias en zonas agudas y un muy bonito centro. Tiene un aceptable dominio del «filado» y un «fiato» suficiente. Su «Desdémona», de buen nivel general, queda, sin embargo, algo pálida y caída de expresión, quizá por su cortedad escénica y una falta de calor y de vibración, de comunicabilidad, a lo que probablemente contribuye un timbre un poco mortecino y fatigado. Hay que aplaudir, en cualquier caso, sus magníficas «Canción del sauce» y «Ave María», en las que las cualidades superan ampliamente a los defectos.

Al lado de aciertos importantes (armonía y simbolismo en el vestuario del matrimonio, composición general del último cuadro), la puesta en escena tuvo fallos bastante gruesos en cuanto a distribución y movimiento de figuras y masas. Los decorados, discretos, lo que, teniendo en cuenta experiencias anteriores, no es poco. Las virtudes observadas en el maestro Gatto, con motivo de su prestación en **Attila**, brillaron aquí mucho menos al ser la labor bastante más comprometida. Su evidente soltura y su buen hacer general no pudieron impedir que se produjeran desajustes de cierta consideración, como en la difícil entrada del coro al principio de la obra, y que la orquesta, lo mismo que aquél, muy entregada y con ramalazos de calidad, sonara como deshilvanada, sin justeza en el ataque y sin contundencia dramática. En este sentido creo que fue muy superior el resultado obtenido desde el foso —con la propia orquesta de la RTVE y el coro del mismo organismo— en la representación de hace tres años por el maestro Sanzogno, quien debería haber dirigido también este **Otello**, y que, al final, por causas poco claras, fue sustituido por el mencionado Gatto, a quien, de todos modos, es necesario aprobar por su buen pulso y claridad en el último acto. Habría que destacar, para finalizar, dos cosas: el corte de un importante fragmento del gran conjunto del tercer acto (lo que suelen hacer otros como Karajan) y la mala actuación del tenorino Ryland Davies en «Casio».

**Bayreuth en Madrid.**—Bueno, es un decir, pues aunque en determinados momentos de **La Walkiria** se alcanzó un nivel interpretativo que podría calificarse de discreto, el resultado global de las dos representaciones fue más bien bajo, quedando todavía muy lejos de lo que, pese a los actuales condicionantes que lo lastran, sigue considerándose la meca wagneriana; muy lejos de cualquier montaje serio que se realice de las obras en un teatro serio. La alusión a la ciudad bávara es lógica teniendo en cuenta que este año se celebra precisamente el centenario de **La Tetralogía**, recordada en Madrid con estas dos representaciones. La de **El oro del Rhin** estuvo a punto de convertirse en un naufragio, aun contando con gente tan importante en el mundo wagneriano de hoy como Thomas Stewart («Wotan» de algunas grabaciones de Karajan), Anna Reynolds o Franz Crass. Quedó demostrado, una vez más, que con sólo unas voces, por destacadas que sean, no se logra una buena traducción conjunta de una ópera, y menos de una ópera de Wagner, sobre todo cuando falla, como aquí, manifiestamente el foso. La Orquesta Ciudad de Barcelona es una formación disciplinada y meritoria que, según y cómo, puede llegar a alcanzar prestaciones de calidad estimable (recuerdo ahora unas **Estaciones**, de Haydn, con Ros Marbá). En cualquier caso, no parece haya sido un acierto asignarle dos de las obras más difíciles de todo el ciclo, que quizá hubieran encajado mejor en el estilo y modos de las dos orquestas madrileñas. Sea como sea, ha de atribuirse gran parte de culpa del bajo rendimiento obtenido a la muy floja labor del sueco Sixten Ehrling, director que reveló, particularmente en el **Oro**, una absoluta falta de flexibilidad, de control de la dinámica y de imaginación. Aquello era un metrónomo no atemperado ni a las condiciones de la orquesta ni a las del local; todo sonó siempre duro y chillón, sin empaste. Se perdieron así mágicos momentos, como el preludio, en el que fue muy difícil, lo mismo que en casi todo el primer acto, seguir la melodía continua, las irisaciones cromáticas de la música, el hilo temático; escuchábamos una mezcla de sonidos sin control aparen-

te, sin acentos, sin contrastes, sin progresión de ningún tipo; algo estereotipado y ajeno por completo a los complejos planteamientos de la obra, probablemente la de más difícil traducción musical y aun escénica de las que componen el ciclo. por su aparente carencia de contrastes y de «grandes números», por su valor de resumen y anticipo del vasto drama que se vivirá después. Es como un gran fresco puntillista (en símil pictórico) en el que el conjunto está formado por la unión de infinidad de pequeños corpúsculos que han de actuar e interrelacionarse de una manera dada para brindar la auténtica dimensión de aquél. A la falta de carácter de la representación contribuyó la desgraciada actuación de Koge Jehlander en «Loge», quizá el personaje-símbolo más importante de la ópera. Este hombre, que por otra parte posee una voz bien desagradable, confunde, como diría un castizo, la velocidad con el tocino y nos ofrece una visión grotesca del dios del fuego, que en vez de «lúcido, clarividente y escéptico» (en palabras de Mayo), se nos convierte en un amenerado saltarín, un figurín de verbena. La escenografía y dirección escénica, realizadas a partir de grandes bloques corpóreos y sugerentes, quedó algo desvaída y estática, con apuntes realistas tan graciosos y pueriles como los «aleteos» nata-torios de las bien alimentadas «Hijas del Rhin». A destacar la absurda medida de romper la unidad de la obra colocando un descanso inmediatamente antes de la bajada a los subterráneos de los nibelungos. Ni el calor, ni la duración, ni el desconocimiento del público pueden justificar esta medida.

Sobre el papel, el reparto de **La Walkiria** era, en general, de primera fila. En la práctica, esta idea previa casi se confirmó, pues dejando a un lado al «Sigmund» increíblemente malo de Karl Josef Hering (fatigado, sin vibración ni extensión, «calante», llorón...), al que la crítica, en su mayor parte, incomprensiblemente, ha aplaudido, el resto mantuvo al menos dignidad, alcanzando en determinados momentos del segundo y tercer actos una calidad cierta. Helga Dernesch, de voz lírica muy amplia, con un timbre de rara inten-

El oro del Rhin. Escena 4. Festival de Bayreuth. Montaje de Wielan Wagner.



sidad y dotada de un atractivo trémolo, lució, pese a sus numerosas destemplanzas, una convincente y calurosa expresividad; es, sin duda, una de las mejores «Siglindas» del presente. A su lado brilló asimismo la «Brünhilde», de Beril Lindholm (que ya triunfara hace años en Madrid con «Isolde»), de voz poderosa, acerada e incisiva, con un centro extraordinario por esmalte y brillo. Hizo un gran tercer acto, pero sorteó a duras penas los tremendos escollos de su salida en el segundo, demostrando de nuevo su cortedad arriba, quizá resaltada por la rigidez y falta de naturalidad en emisión y pronunciación. Thomas Stewart, sólo discreto en el Oro, cuajó una buena actuación, porque su «Wotan» es realmente vivido y matizado al máximo, inteligentemente «humano». Brindó una gran despedida. No puede disimular, sin embargo, que su voz no es la más adecuada para esta parte, que exige una amplitud y dramatismo que la suya no posee; resulta demasiado «ligera», falta de solidez, con graves débiles y forzados, centro grato y agudos (tampoco muy fáciles) casi tenoriles. Fue en su monólogo del segundo acto (recortado en varios minutos) en donde se apreció en mayor medida su poca envergadura vocal, lo que, no obstante y al igual que en el final, superó en parte por sentido interpretativo. Excelente, aunque con una voz na-

da del otro jueves, la «Fricka» de Anna Reynolds, y aceptable el «Hunding» de John MacCurdy.

El primer acto, a despecho de algunos aislados momentos, nos hizo temer que la prestación del foso no sobrepasara la mediocridad de la representación anterior. La total inexpresividad de la batuta, la falta de control dinámico, los «tempi», así lo indicaban. Afortunadamente, todo mejoró en el segundo acto, y particularmente en el tercero, en el que la Orquesta (que ya lo había interpretado en cierta ocasión con su titular, Ros Marbá), más segura y precisa y dando muestras, como siempre, de una gran profesionalidad, alcanzó su más alta cota. Aquí incluso la hasta entonces segura pero aséptica dirección de Ehrling se hizo más flexible e intensa, lográndose, junto con las potentes y jóvenes (si bien no bellas) voces de las ocho «walkirias», una buena «Cabalgata». La escena estuvo correctamente atendida, con orden y adecuación, pero también con escasa imaginación y ostensibles irregularidades en las luces. Cargante e inmisericorde la continua proyección de nubes.

El éxito fue muy grande y puede que excesivo. Bueno es, sin embargo, que nuestro aficionado vaya conociendo a Wagner e interesándose por su mundo. El nivel alcanzado en *La Walkiria* ha de conside-

rarse, en conjunto, como aceptable, sobre todo teniendo en cuenta las limitaciones del local. Pero en modo alguno debemos contentarnos con ello. El resultado final de cualquier representación depende de la selección de elementos, del tiempo de preparación, del número de ensayos. Todavía, al parecer, nos falta mucho, no ya para un teatro de la ópera, sino para realizar una política inteligente, ordenada y coherente, con tiempo para seleccionar y contratar (aún no se sabe nada cierto sobre el próximo festival). La presente edición quizá haya sido (puede discutirse, desde luego), globalmente contemplada, la que nos ha ofrecido cosas más interesantes. No obstante, insisto en que lo conseguido es insuficiente para la capital de un país civilizado. Hay que esperar, hay que exigir más, y ello independientemente de la cuestión «teatro de la ópera» (que no parece vaya a tener arreglo, al menos en los dos próximos siglos). No podemos considerarnos satisfechos diciendo aquello de «Por lo menos, hay festival» (sea éste de la categoría que sea); es preciso concienciarse de que el Estado tiene la obligación de proporcionar, en las mejores condiciones, la cultura a los ciudadanos, que a la postre son los que la pagan. Y la ópera es cultura. ¿O no?

ARTURO REVERTER

## VALENCIA:

### Clausura de la temporada de la Orquesta Municipal

Nuestra Orquesta Municipal cerró la temporada con un interesante concierto que comprendía las **Danzas húngaras números 5 y 6**, de Brahms, joviales e inmarcesibles. El arrollador **Concierto número 4 para piano y orquesta**, de Rachmaninoff, que se completó con **Cuatro danses y una albada**, del valenciano Vicente Asencio, piezas muy bonitas y bien instrumentadas, para terminar con la majestuosa obra de **Tannhäuser**.

Por indisposición del director titular, Lorenzo Martínez Palomo, ocupó el atril rector José María Cervera Collado, subdirector titular, que resolvió satisfactoriamente su tarea conductora logrando unas versiones correctas y poniendo en juego su ímpetu juvenil y su indudable entrega.

Comentario especial merece la obra «fuerte» de este programa: el mentado **Concierto número 3 para piano y orquesta**, de Rachmaninoff, algo realmente fabuloso, difícilísimo, donde su autor rebuscó intencionadamente —para lucirse él como intérprete— toda la pirotecnica pianística, con pasajes casi «diabólicos» por su vertiginoso «tempo» y las combinaciones asombrosas, que hacen de esta obra algo «intocable» y que los grandes pianistas mundiales (Horowitz, Weissenberg, etc.) consideran la cumbre de la literatura pianística, como «el **Concierto** de los conciertos». Y no cabe duda que esta obra sólo pueden dominarla triunfalmente los auténticos virtuosos del piano, es decir, como Mario Monreal, que si nos sorprendió el curso pasado con el **Concierto número 2 para piano y orquesta**, también de Rachmaninoff, ahora nos dio una mayor prueba de sus extraordinarias facultades (dicción limpia, potencia, expresividad íntima, técnica brillante, identificación total con la obra...), que le valieron un éxito total, triunfante, arrollador. No sé por qué, tras escuchar a Mario Monreal en este



El extraordinario pianista Mario Monreal durante su concierto con nuestra Orquesta.

espinoso **Concierto** y ver su insuperable versión, y cómo venció todos los escollos con una serenidad y lucidez subyugantes, me acordé de aquel genial pintor que fue Sorolla; sí, Mario Monreal fue el Sorolla del piano, porque, como en el gran pintor valenciano, la luz, la vida vibrante, el entusiasmo y la maestría se fundieron sobre el teclado gracias a sus casi mágicas manos, última estrofa del poema de una inteligencia, un corazón y un amor a la Música en verdad excepcionales. No comprendo cómo nuestras Empresas grabadoras de discos todavía no se han enterado de la valía artística de Mario Monreal, y andan buscando «genios extranjeros», algunos de los cuales —tentado estoy de decir sus nombres— no llegarán nunca a su-

perar a este gran pianista español y valenciano que es Mario Monreal. Si fuera polaco y se llamara Marius Monrealowski, las Casas españolas de grabación ya le habrían lanzado una docena de discos. Pero como es español, y encima valenciano, quizá precisamente por eso las grabadoras aún no lo han descubierto. Francamente incomprensible.

Tras el brillante éxito de este «paganiano» —por lo difícil— **Concierto número 3** de Rachmaninoff, que Mario Monreal compartió con el director y la Orquesta, que cumplieron muy bien, la Orquesta sola interpretó las aludidas **Cuatro danses y una albada**, de Asencio, sacando el mejor partido de esta excelente obra de evocadora reminiscencia popular (cuya original

versión para piano fue estrenada hace unos años, precisamente por Mario Monreal, en nuestro Conservatorio); fue muy aplaudida, terminando con la genial obra de **Tannhäuser**, en que la Orquesta y el director Cervera Collado obtuvieron nuevos aplausos. Ahora a esperar la programación de la nueva temporada, que esperamos sea, al menos, como la que ha terminado, y en la que tan eficaz labor ha llevado a cabo nuestra Orquesta bajo la batuta de Lorenzo Martínez Palomo.

#### OTROS CONCIERTOS

**Orquesta de Cámara.**—El último concierto de este curso reunió junto a esta esforzada y competente Orquesta, que tan afectuosamente y con pericia dirige Daniel Albir Gordillo, a la pianista Rosa Castañer —excelente solista de la **Suite Peacock Pie**, de A. Gibbs, muy interesante— y a la ya conocida flautista Ciska van Praag, que interpretó muy bien el **Concierto** de Stamitz.

La **Holbergsuite**, de Grieg, completó el programa, donde destacaron el joven primer violín de dicha Orquesta, Daniel Albir Santafé; el viola A. Bordanova y el «chelo» M. Guijarro. En resumen, otro éxito para Orquesta, solistas y director, que tan magnífica tarea viene realizando.

**Sociedad Filarmónica.**—La prestigiosa Orquesta Sinfónica de Hamburgo clausuró la temporada con un concierto extraordinariamente atractivo por la categoría de los intérpretes y de las obras (Weber, Schubert, etc.), que el público acogió con visible complacencia e insistentes aplausos.

«**Ballet**».—Como cada fin de curso, las Academias valencianas de «ballet» presentan sus festivales, donde se resumen sus esfuerzos y sus indudables méritos. A la hora de enviar esta crónica se ha llevado a cabo el festival de las alumnas de Curi Rodríguez, en el Teatro Nacional de la Princesa. El programa, amplio y seductor, evidenció el cuidado y pericia puestos al servicio de números muy bonitos y admirables por su belleza coreográfica, debida a la propia Curi Rodríguez y a María Angeles Sahuquillo.

Destacaron por sus especiales intervenciones: María José Través, María Amparo Martínez, Hermanos Trabadi, María del Mar García, Ivonne Herrero, Rosa Burgos, Gloria Pascual, Paz Velasco, Amparo Cuchillo, etc., y la profesora María Angeles Sahuquillo. La música, seleccionada con gran acierto, de Chopin, Arrieta, Sinding, Adam, Respighi, Minkus, etc., deparándonos una velada de «ballet» con auténtica calidad y atractivo, que gustó mucho al público.—**LUIS M. RICHART.**

# Pida Caprice

cuerdas de calidad  
para guitarra

de venta en  
los más prestigiosos  
establecimientos  
de música

**Caprice, S. A.**

Apartado 854

VALENCIA

## Bilbao

#### SOCIEDAD FILARMONICA

Esta Sociedad ha dado fin a la temporada 1975-76 con un concierto a cargo de la soprano española Pilar Lorengar, de brillante trayectoria lírica, quien fue acompañada al piano por el extraordinario pianista español para estos menesteres Miguel Zanetti, y que lo hizo a satisfacción de todos.

La soprano Pilar Lorengar nos ofreció unos fragmentos líricos, «lieder» y varias canciones españolas de Granados y Leoz.

En los «lieder» de Schubert, Brahms y Wolf la cantante se centró en unas versiones íntimas; bien en Granados y Leoz, y ante el éxito obtenido a lo largo del concierto hubo de prorrogarlo con obras de Puccini y Schumann.

#### CONCIERTOS ARRIAGA

El pianista Alberto Giménez Attenelle ha obtenido un señalado éxito en el concierto celebrado para dicha Sociedad, interpretando un fuerte y amplio programa, en el que intervienen los autores Ravel, Prokofieff, Mompou, Albéniz, Brahms y Beethoven, estos dos últimos como prórroga a su gran recital, que, como decimos, resultó muy brillante.

#### ORQUESTA SINFONICA

Con motivo de las fiestas de la Liberación y el DCLXXVI Aniversario de la Fundación de la Villa de Bilbao se ha celebrado un concierto extraordinario patrocinado por el Exmo. Ayuntamiento de Bilbao.

En este concierto ha colaborado brillantemente la pianista española Alicia de Larrocha, interpretando el famoso y popular *Concierto número 2, para piano y orquesta*, de Rachmaninoff.

La batuta rectora del titular de la Orquesta, Pedro Pirfano, dio entrada al concierto con «Plenilunio y Espatadanza» de Amaya, de Guridi; a continuación, el *Concierto* de Rachmaninoff, y en la segunda parte, *Sinfonía en Do mayor*, de Bizet.

La actuación de la pianista Alicia de Larrocha fue excelente, logrando una gran versión del *Concierto*.

Muy bien los profesores de la Orquesta, tanto en la obra de Guridi como en las de Rachmaninoff y Bizet, muy bien llevados por la batuta del maestro Pirfano, resultando, en suma, un excelente concierto, que cierra la temporada 1975-76 de nuestra Orquesta.

• En la Casa de Juntas de Guernica, y en su capilla, ha tenido lugar un concierto-conferencia de clavecín por la clavecinista María Luisa Ozaita (de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País), cuyo acto ha sido organizado por la Junta de Cultura de Vizcaya. En el programa, los clavecinistas

vascos del siglo XVIII. Es destacable el acto por el lugar y tiempo transcurrido sin organizaciones culturales y esta reanudación que haya recaído en esta artista, ya bien conocida dentro y fuera del País Vasco, que demostró claro mecanismo y gran sentido musical, detallando antes de cada interpretación la personalidad de cada uno de ellos y sus más importantes características. Esta artista se ha marcado un camino digno de elogio al sacar a la luz partituras inéditas de nuestro acervo musical. Esta misma artista, María Luisa Ozaita, ha celebrado otro concierto en la Biblioteca Central de Baracaldo, organizado por el Ilustre Ayuntamiento, que también se desarrolló sobre los clavecinistas vascos del siglo XVIII, obteniendo otro señalado éxito.—**JOSE DE URQUIJO.**

## Burgos

#### XI SEMANA INTERNACIONAL DE MUSICA ANTIGUA "ANTONIO DE CABEZON"

A lo largo del curso, la Sociedad Filarmónica, las Delegaciones de Educación y Ciencia y Cultura, el Círculo Medina y otros han venido ofreciendo conciertos de variados estilos e intérpretes españoles y extranjeros.

Por su parte, el Orfeón Burgalés, en sus dos secciones, de voces mixtas y de voces blancas, han dado interesantes concier-

tos, así como la Schola Cantorum, la Coral Universitaria Francisco de Salinas y las Corales Parroquiales de San Esteban y San Pedro de la Fuente, los pianistas Yagüe, Castañedo y Zárate y el violinista Vega Carreras.

Y dentro del programa de las fiestas de San Lesmes, Patrón de la ciudad, el Grupo Burgalés de Música Antigua «Antonio de Cabezón», con los nuevos tenor, Pedro y San Pablo, ofrecieron bajo, Juan José Ruiz de Angulo; la soprano C. Martínez, la contralto A. González y la «mezzo» M. J. García, dirigidos por la profesora G. de la Mora, ofreció una brillante audición con obras de Preforius, Vila, Guerrero, Cabezón, Encina, Certon, Vechi, Scandelli, Gastoldi, Morley, etc. A cargo del Orfeón Burgalés, que dirigen Vega y Martínez, estuvo el Concierto del Pregón de la Semana Santa Burgalesa.

Como final de temporada, incluidos en el Programa Oficial de las Ferias y Fiestas de San Pedro y San Pablo, ofrecieron un concierto la Schola Cantorum y dos el Orfeón, uno de ellos acompañado por la Orquesta de Cámara de Bilbao, con obras de Vivaldi, Haydn, Schumann, Borodin, Antonio-José, Bravo, Vega, etc., culminando el programa de fiestas, en cuanto a música se refiere, con la inauguración, el lunes, 5 de julio, de la XI Semana de Música Antigua Antonio de Cabezón, por la Agrupación Burgalesa del mismo nombre, con la incorporación de los nuevos miembros: González Jiménez,



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

La casa más surtida en discos  
microsurco de toda Andalucía

# Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



El Grupo de Música Antigua «Antonio de Cabezón» inaugura la undécima edición de las Semanas Internacionales de Música Antigua.

En la clausura actuaron el Cuarteto Renacimiento, el Dúo Zayas-Perret y el tenor José Foronda, director del Cuarteto Polifónico de Madrid.



C. Núñez y M. A. Palacios, que ofrecieron un programa de gran altura con obras, a cinco y seis voces, de Alfonso X, Salinas, Enrique VIII, Cabezón, Rimon-te, Encina, Brudieu, Gervasio, Schütz, Quesada, Vega y Palacios, estrenándose una obra de este último sobre el *Poema del Mío Cid* e interpretándose otra sobre un romance del Conde Fernán González. La crítica de este concierto: "El Grupo instrumental y vocal que dirige María Jesús García de la Mora inauguró la XI Semana no como prelude u obertura, sino con todo merecimiento, dentro del ciclo programado. Su actuación fue en todo momento digna de un grupo profesional. Poseen lo

más difícil: calidad, afinación y acoplamiento, condiciones éstas necesarias para interpretar una música pura, elemental, en la que no caben concesiones retóricas ni situaciones dramáticas. Buen concierto el de anoche, que revalida con creces lo que ya habíamos oído a esta agrupación, que de seguir como hasta ahora darán a Burgos prestigio y resonancia, pues interpretan las obras con gracia ambiental y exquisito gusto". "En resumen: este grupo obtuvo uno de sus mayores éxitos; tal fue la superación alcanzada, a pesar de la breve historia de sus actuaciones. Debiera prestársele mayor atención y ayuda, dado que es uno de los po-

cos que actúan en España y que su nombre ha traspasado ya las fronteras."

**Martes, 6.**—Dúo Perret-Zayas, con obras de Milán, Narváez, Mudarra, Dowland, Batchelar, Melii y Bach (música instrumental), y Ordóñez, Vázquez, Riquier, Des Prés, Caccini, Frescobaldi y Monteverdi (música vocal). "Zayas es un diestro pulsador que arranca a la vihuela efectos de clavicémbalo." "Anne Perret convierte la música en delicioso juego." "Tiene gran dominio técnico y riqueza cromática en sus cuerdas vocales."

**Miércoles, 7.**—En este día comenzaron en Burgos los anuales Cursos de Pedagogía Musical de la Escuela de Música Sagrada de Madrid, que dirige Luis Elizalde, y muchos cursillistas pudieron asistir al concierto del Cuarteto Renacimiento, que nos regaló un programa, desde el siglo XII al XVI, siguiendo la ruta compostelana. "Su calidad y disciplina interpretativas prestan a sus canciones categoría de arte mayor." "La voz de Ana María Leoz es amable y transparente, exquisita y siempre cálida, que envuelve y ensancha el espacio sonoro de este excelente Cuarteto."

**Jueves, 8.**—Cuarteto Polifónico de Madrid, que dirige el tenor José Foronda. Programa a base de madrigales, motetes y misa. Autores: Festa, Arcadelt, Palestrina, Marencio, Vázquez, Sánchez y Victoria. Soprano, Yfigenia Sánchez; contralto, Carol Brunk, y bajo, Gregorio Poblador. "Vocalizan muy bien y logran sonoridades orfeonísticas. El volumen sonoro de soprano y bajo son magníficos. La contralto demostró en ocasiones calidad de voz insuperable."

**Viernes, 9.**—Recital de órgano con un programa de obras de Cabezón. "Ese artista que en el piano hace "diabluras angelicales", al acordarse de Burgos olvida la producción musical de otros tiempos para centrarse en Cabezón o en Bach." "Hizo una exhibición organística en la Capilla de los Condestables."

**Sábado, 10.**—"Este concierto no fue un simple estrambote ni una coda. Fue la culminación de la Semana, que se detuvo en el siglo XVII con un panorama de canciones, sonetos y madrigales de la Europa renacentista. En este feliz final tomaron parte conjuntamente (no es la primera vez que todos juntos han realizado interpretaciones y grabaciones) el Cuarteto Renacimiento, el Dúo Zayas-Perret y el tenor y director del Cuarteto Polifónico de Madrid, José Foronda.

El tenor Foronda se superó —quizá su mejor actuación de la Semana—, adaptándose con

flexibilidad a la "mezzosoprano" Anne Perret, de quien queremos resaltar sus cualidades excepcionales cuando recorre los tres registros, con sencillez y belleza. Muy bien el grupo instrumental, que no se limita a un papel secundario, sino que protagoniza con el dúo cantante (a su cargo la melodía de las otras dos y tres voces de la polifonía) casi todo el concierto, dándole nuevos planos de sonoridad ambiental."—X. X.

Así ha terminado la XI edición de la Semana Internacional de Música Antigua Antonio Cabezón, de Burgos, que el Excelentísimo Ayuntamiento viene organizando y que tanto dignifica a la Corporación, pues con ello proporciona uno de los mayores deleites y acrece el rango y el prestigio de la ciudad. Semana grande por el éxito artístico conseguido desde el primer día, culminando con la actuación conjunta.—PATROCINIO DE LOS RIOS.

## Ciudad Real

Víctima de un accidente automovilístico, falleció la Directora de la Casa de Cultura de Ciudad Real, doña Isabel Pérez Valera.

Su labor en pro de la culturización musical de la provincia, su dedicación no sólo a la Casa de Cultura de la capital, sino también a las que logró se constituyeran en varias poblaciones de la Mancha, y más particularmente su deseo de que la Música tuviese destacada posición en la estructura de su labor supone que su desaparición constituya una sensible pérdida no sólo en el campo cultural, sino en el musical.

Vayan nuestros sentimientos de condolencia a las autoridades locales y provinciales de la capital manchega y nuestro emocionado recuerdo para la directora desaparecida, con quien RITMO tuvo a bien colaborar en la programación de sus conciertos en el curso de su dilatada actividad al frente de dicho Centro.

## Las Palmas de Gran Canaria

FESTIVAL DE OPERA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

La novena edición del Festival de Opera —segunda del Festival de Las Palmas de Gran Canaria— organizado por los Amigos Canarios de la Opera

# CASA WAGNER

Gran Avenida, 36-Teléf. 38 28 76  
ELDA (Alicante)

Si adquiere discos por un valor superior a 2.000 pesetas, le mandamos gratis el CATALOGO GENERAL DE MUSICA CLASICA.

Pídanos lista de precios de los discos y «cassettes» de música clásica que tenemos en oferta y se lo mandaremos a vuelta de correo.

tuvo un comienzo conflictivo, pues los músicos locales integrados en la denominada Orquesta Sinfónica de Las Palmas, y que en la actualidad actúa solamente en los conciertos para escolares, expresaron abiertamente su oposición a la actuación de la Orquesta de la Universidad de Michigan, por entender que no cumplía los requisitos legales y que además lesionaba sus derechos. Esto motivó la intervención del Vocal provincial de A. S. M. E., primero, y del propio Presidente nacional, después, arbitrándose una solución que permitió a la orquesta extranjera su intervención.

De nuevo el Festival se apoyó principalmente en la dirección general —y escénica en algunas obras (*Simón Bocanegra* y *Bohème*) de Tito Capobianco, cuya competencia está más que sobradamente reconocida, y en la maestría escenográfica de Mario Vanarelli —Argentina no sólo nos exporta futbolistas—, pero el nivel medio de los intérpretes, salvo las excepciones que se irán subrayando, ha sido muy discreto.

En *Simón Bocanegra*, con una espectacular puesta en escena —producción realizada en colaboración con las Operas de Glasgow y Amsterdam—, destacaron el barítono Ingvar Wixell, aunque su canto no tuviese características verdianas muy acusadas y su timbre sonase muy claro en ocasiones, y el bajo Paul Plishka, voz bien timbrada, aunque algo irregular en su línea interpretativa, que encarnaron los principales personajes; aceptable la soprano Josefa Ligi, con felices momentos, y sin relieve el tenor Gaetano Scano; para las limitadas facultades de Manuel Bermúdez fue excesivo compromiso el papel de "Paolo". Carlos Chausson estuvo afortunado como "Prieto". La Orquesta de la Universidad de Michigan fue conducida con equilibrio y precisión por Theo Alcántara.

*Don Giovanni* tuvo un elenco muy igualado por su medianía. Fue lástima que esta antológica ópera mozartiana no tuviese intérpretes más relevantes que destacasen la calidad de la partitura. El más ajustado fue el bajo aragonés Carlos Chausson, que encarnaba a "Masetto", con voz de grato timbre; no muy convincentes vocalmente Samuel Ramey ("Don Juan") y Spiro Malas ("Leporello"); discreta Patricia Wells ("Doña Ana"); flojas Isabel Penagos ("Doña Elvira") y Susanne Marsee ("Zerlina"); el "Don Octavio" del tenor cubano Antonio Suárez fue simplemente pasable, rutinario en sus dos arias. La dirección escénica de Horacio Aragón nada acertada, y convencional. En *La Bohème* el triunfador absoluto fue Jaime Aragall por la calidad y belleza de su voz; tuvo sus habituales altibajos técnicos —al no controlar debidamente la emisión se produce un exceso de dispersión sonora y su timbre se vela en ocasiones— y de cuadratura, defendió bravamente a base de facultades, aunque sin línea de canto depurada, su romanza, consiguiendo la mayor ovación del Festival, pero luego estuvo rozando el fallo en el agudo del dúo que cierra el primer acto; la soprano japonesa Atsuko Azuma, con muy buena técnica, pasó inadvertida en su aria, fue mejorada en conjunto su actuación no tuvo mayor relieve; Beverly Flo-

wer cumplió como "Musetta"; el resto del elenco, muy flojo. Capobianco, que dirigió muy bien a los intérpretes, con algunas innovaciones, presentó originalmente la escena del café, situando la acción en el interior, pero perdió realismo en el desfile militar, que resultó muy deslucido.

*Ana Bolena* tampoco tuvo un elenco muy destacado; la soprano de coloratura Marisa Galvani fue desconcertante, pues cambiaba frecuentemente el color de su voz, pareciendo en momentos "mezzosoprano" por sus recursos al registro grave; segura en los agudos, su línea de canto es muy desigual y proclive al engolamiento; tuvo momentos brillantes. El bajo Robert Hale, que había triunfado en el anterior festival como el "Espíritu del Mal" de los *Cuentos de Hoffmann*, estuvo totalmente apagado, pues "Enrique VIII" exige unas facultades vocales más amplias que las suyas; el tenor Antonio Suárez mejoró su intervención en *Don Giovanni*, cantando más cómodo y seguro; también estuvo más afortunada que en Mozart la "mezzosoprano" Susanne Marsee; el tenor canario Tomás Cabrera cumplió decorosamente, y Carlos Chausson mantuvo el nivel de sus precedentes actuaciones. Dirigió escénicamente Elena Deuda.

Los Coros de la Universidad de Michigan, dirigidos por Thomas Hilbish, demostraron su competencia y preparación en todas sus intervenciones. Bruno Rigacci dirigió muy bien *La Bohème* y *Tosca*, y con eficiencia *Don Giovanni*, aunque no muy "mozartinamente".

Para la Semana Santa se programó la *Misa de Requiem*, de Verdi, en la que sobresalió el bajo Paul Plishka; después, Galina Vishnevskya, aunque muy estridente en los agudos; la "mezzosoprano" Fredda Rakusin no es vocalmente idónea para esta obra; el tenor Franco Taglavini, muy apagado. Bien el Coro, pero la Orquesta de la Universidad de Michigan no estuvo muy equilibrada, pues la cuerda, insuficiente numéricamente, era apagada por el viento. Dirigió con su habitual eficacia Theo Alcántara, que intentó compensar este desnivel, aunque no siempre lo consiguió.—CARMELO DAVILA NIETO.

## Madrid

Existe en Madrid una Entidad musical que no es lo suficientemente conocida, a pesar de su gran actividad, debido a su organización interna y exclusivamente social. Se trata del Patronato "Amics de la Musica Pau Casals", establecido y promovido por el Círculo Catalán de Madrid.

Posee un "auditorium" no muy grande que le hace muy apropiado para la actuación de solistas o pequeñas agrupaciones de música de cámara, que les hace sentir la íntima relación entre artistas y público como una cálida comunicación entre éste y los intérpretes.

A las audiciones puede asistir, además de los socios del Círculo y miembros del Patronato, el público en general, que informado por la prensa puede oír estos recitales que, por su

intimidad, no suelen prodigarse en los grandes coliseos.

En lo sucesivo daremos cuenta en esta publicación de los "Lunes musicales", día asignado para los conciertos, así como reseña de los realizados, contribuyendo a la divulgación de una sala de música más en Madrid, que existe desde la inauguración del Círculo, en la plaza de España de Madrid.—M. FERDO según avanzaba la obra, pero NANDEZ CAVERO I BONA-FONT.

## TERESINA JORDA CERVERA

El Círculo Catalán acaba de ofrecernos la sorpresa de un concierto memorable gracias al encanto y a la fuerza expresiva de Teresina Jordá Cervera, concertista y compositora leridana, concierto enmarcado en las Fiestas del Círculo Catalán de Madrid.

La primera parte del programa tuvo como soporte los temas pictóricos y poéticos de Juan Ferrándiz, igualmente presente en el concierto, feliz e internacional dibujante de "Christmas", que ha hecho famosas las felicitaciones navideñas con su peculiar encanto personal.

Teresina Jordá, al margen de cualquier "ismo" en el que fácilmente caen numerosos compositores-concertistas de hoy, se ciñe a la más clásica escuela catalana, a la de más hondas raíces de la tierra. Avala sus dotes compositivas el expresarlas con absoluta naturalidad en el piano y en el dominio de todos los medios expresivos. En la primera parte nos ofreció diez poemas de Ferrándiz musicados, de los cuales seis eran estreno. En su segunda parte, tres nuevas composiciones dedicadas a tres grandes músicos leridanos —Enrique Granados, Ricardo Viñas y Emilio Pujol—, tres piezas que fueron especialmente aplaudidas por interpretar muy ajustadamente las características musicales de cada uno de ellos. Finalizó el concierto con tres espléndidas interpretaciones de Granados: la *Danza española número 1*, *Zapateado* y *El pelele*.—JOSE PIÑOL.

## Santander

El Rvdo. P. don José Luis Ocejo ha organizado un ciclo de audiciones de gran importancia artística que se desarrollará durante los meses de julio y agosto en el santuario de la Bien Aparecida, de Marrón-Ampuero (Santander). El ciclo ha sido abierto nada más y nada menos que con la *Misa en Si menor*, de Juan Sebastián Bach. Los intérpretes han sido el Orfeón Donostiarra, con su director, Antonio Ayesterán; Montserrat Torrent, organista; María José (alto), Carlos Fagoaga (tenor), Alfonso Echeverría Torres (bajo), Belén Aguirre ("cellista"), Jos Chicano, Ricardo Gasent y Enrique Rioja, trompetas de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española; Begoña Aguirre (flauta) y Eugenio Pérez (timbalero). El éxito alcanzado en esta primera audición ha sido amplio en grado superlativo y merecido; sin duda posible, bien demostrado, ya que en principio, por respeto al lu-

gar, el público que llenaba la iglesia no se decidía al aplauso; pero llegaron los momentos grandiosos, que los tiene la obra bien intercalados, y no hubo forma de aguantar más la emoción contenida y salieron los "bravos" y aplausos con el ímpetu de la fuerza y emoción contenida. De estos momentos hubo muchos a través de toda la obra que se daba (fragmentada). Gran trabajo de todos los intérpretes, que se les veía satisfechos y gozosos de su trabajo y del reconocimiento del público. A mí, que me es conocida la valía y veteranidad del Orfeón Donostiarra desde los tiempos del llorado maestro Arbós, cuando yo formaba en las filas de la Orquesta Sinfónica de Madrid, más tarde Orquesta Arbós, y en la Nacional, no me ha sorprendido el éxito, que lo esperaba, porque sé de su amor a las instituciones artísticas y del tesón y firmeza en el trabajo, en el que se gozan. Todo el concierto sonó muy bien; yo diría que como nunca, sin duda también por el lugar, que es el sitio ideal. La nave de la iglesia, el órgano y los retablos barrocos, amplios y de madera, cerraban el paso a los "ecos", tan frecuentes en las catedrales e iglesias, y en ésta redondea y dulcifican la sonoridad que daría la piedra en solitario. Mi felicitación para todos: Orfeón, director, solistas, y muy especial para la "cellista", con sus bajos, preciosos y precisos...; muy musical... también la flautista, y los bravos trompetas, con sus agudos, que ya son difíciles con la trompeta en "Re". A mí me pareció que las que sonaron estaban en "Do" por el sonido redondo y amplio que me llegaba.

Resumiendo: un gran concierto y un gran éxito para el P. L. Ocejo, organizador del ciclo y del concierto que comentamos. Ante esta realidad te perdono el abandono de los estudios que compartíamos...

Ahora, una triste noticia.

En el viaje de regreso me dan la noticia de la muerte de don Cándido Alegría. Buen músico y buena persona. Muy querido y admirado en Santander y la provincia, como en Madrid, por su auténtica valía profesional, pues si el colesterol no me juega una de las suyas, quiero recordar cómo Fernández-Cid, en *ABC*, se ocupó, la última vez, con motivo de la jubilación de su puesto de organista en la parroquia de Santa Lucía...

Que descanse en paz y en gloria esté. Yo se la doy por segura y bien ganada.—E. VELEZ CAMARERO.

## Tarragona

En este fin de temporada, el Instituto Musical ha presentado al quinteto rumano Concertino, compuesto por Virgil Francu, flauta; Alexandru Gavrilovici, violín; Vasili Ioan, viola; Tiberiu Ungureanu, violoncelo, y Nicolae Licaret, pianista. Un pequeño conjunto que, con obras de Telemann, Ph. E. Bach, Mozart, Constantinescu y Brahms, cosechó un gran éxito.

Carácter extraordinario tuvo la presencia del "Brigham Young University", agrupación coral estadounidense dirigida por Ralph Woodward, que actuó en el salón de actos de la Caja Provin-

cial de Ahorros, de forma inmejorable.

Finalmente, el Cuarteto de Cámara del International Music Institute, compuesto por Charles Livore, violín; Raymond Page, viola; Aldo Pariscot, violoncelo, y Artur Balsam, piano, que se hallaba en Cambrils para tomar parte en el III Festival Internacional de Música de Cámara que había de celebrarse en breve en dicha población marinera, dio en la capital muestra anticipada de su arte.

Mientras, los dos últimos conciertos de la Delegación Provincial de Juventudes Musicales estuvieron encomendados a las hermanas Begoña y Nelly Aguirre, flauta y violoncelo, respectivamente, y a la soprano Paquita Parriego, acompañada por el pianista Martín Millán Torrado. Ambas sesiones resultaron interesantísimas.

## Reus

En el espacio de quince días dio la Asociación de Conciertos su despedida oficial al curso con tres acontecimientos para todos los gustos.

El primero fue la actuación de la Orquesta Sinfónica de Hamburgo, bajo la dirección de Heribert Beissel, que con la obertura de *Oberon*, la *Sinfonía Trágica*, de Schubert, y la *Segunda* de Beethoven, dio un memorable concierto en el Teatro Fortuny.

En el segundo pudimos apreciar el arte del violinista Charles Livore, acompañado al piano por su esposa, Nina Lugovoy, que dieron un concierto clásico de auténtica calidad; y como remate un tanto revolucionario presentose al Revival Jazz Band, de Bratislava, que, como era de esperar, fue muy aplaudido por la juventud y no tanto por los socios amantes de lo clásico.—TRICAZ.

## Valladolid

### SOCIEDAD VALLISOLETANA DE CONCIERTOS

De enhorabuena pueden estar los vallisoletanos por la reaparición en la vida musical de la ciudad de la Orquesta de Cámara de Valladolid. Tras varios años de forzoso silencio por carencia total de medios económicos, en el presente curso ha sido, al fin, posible su retorno de esa desaparición obligada que nunca debió llegar a producirse, pero que tampoco nos cogió de sorpresa, conocidos en el campo musical los argumentos centralizadores de las Corporaciones provinciales y locales y los argumentos descentralizadores de los Organismos estatales. Los unos descargan en los otros las responsabilidades económicas que comporta la Música como manifestación cultural, pasándose la pelota como si de una partida de "ping-pong" se tratase. Y mientras la pelota está en el aire y no se quieren reconocer las propias responsabilidades, se llega a situaciones como la presente, en que la Orquesta ha estado a punto de desaparecer por completo.

Pero, por fin, en el curso que ahora finaliza, y gracias a la ayuda económica prestada por el Ayuntamiento y la Diputación

—digna de agradecerse y que no debe ser sino el comienzo de otras de mayor cuantía—, Valladolid vuelve a contar con orquesta de cámara propia. Ante este hecho principal, el resto —programación, interpretaciones, etc.— no tienen ya tanta importancia, aunque sea forzoso reseñar, al menos, que la Orquesta se ha producido con brillantez en ocasiones y con dignidad y entusiasmo en todo momento, de la mano del director titular, el rumano Octav Calleja, eficaz y positivo, que ha desarrollado una estimable labor a lo largo de la extensa programación.

La presentación de la Orquesta de Cámara lo fue, en un alarde de "montaje", con el *Oratorio de Navidad*, de Bach. A partir de entonces, y a base de dos conciertos mensuales, la Orquesta ha desarrollado su actividad a lo largo del curso contando en ocasiones con la colaboración de solistas tales como los violinistas Pedro León y Pedro de Lores, el violoncelista Pedro Corostola, el clarinete Máximo Muñoz, el oboe Antonio Ochoa, la soprano Josefina Cubeiro, los pianistas Fernando Puchol, Anda Anastasescu y Guillermo González; y, en fin, los directores Luis Remartínez y Fernando Delfini.

Los resultados, como digo, muy aceptables, teniendo en cuenta los medios económicos y humanos; y la presentación, en suma, prometedora, si tales medios van en aumento, como es de esperar y en la medida en que se desee para la ciudad una orquesta de categoría.

La Sociedad Vallisoletana de Conciertos ha ofrecido además una larga serie de actuaciones, entre las que cabe destacar al barítono Manuel Bermúdez, acompañado al piano por Roberto Gavilanes, en una espléndida interpretación del ciclo de Beethoven "A la amada ausente", así como el magnífico recital de la pianista rumana Anda Anastasescu.

También pasaron por la entidad los guitarristas Roberto Olavarrieta y Francisco José Torres, la soprano Ana María Leoz, el dúo Víctor Martín Miguel Zanetti, el Quinteto de Arpas de Nueva York, la Orquesta de Cámara de Londres, el conjunto "Música da Camera", de Praga, y los pianistas Leónidas Lipovetsky —en programa Chopin—, Angeles Rentería y Antonio Ruiz Pipó.

Por último, citar los Conciertos Sacros programados con motivo de la Semana Santa, en los que intervino la propia Orquesta de Cámara de Valladolid con la valiosa colaboración del pianista Pedro Zuloaga y del Coro de Cámara del Conservatorio, en la interpretación de la *Fantasia para piano, coro y orquesta*, de Beethoven; el conjunto Atrium Musicae, el Coro de Cámara del Conservatorio en el estreno de la obra *Vertical-Horizontal*, de su director, Pedro Aizpurua; el Cuarteto Pfeifer, de Stuttgart, con *Las siete palabras de Cristo*, de Haydn, y el organista Adalberto Martínez Solaesa.

### AGRUPACION MUSICAL UNIVERSITARIA

En el curso que finaliza, la Agrupación ha conseguido un altísimo nivel, ofreciendo a la afición musical vallisoletana una serie de conciertos de gran ca-

tegoría, que han culminado con la actuación de la Orquesta Sinfónica de Hamburgo en interpretación de la *Segunda sinfonía* de Brahms, sencillamente extraordinaria. Lástima que las pretensiones de estas agrupaciones sinfónicas estén casi siempre muy por encima de las posibilidades de cualquier Sociedad Filarmónica de provincias, razón por la que hay que ponderar y agradecer en su justo valor esta presentación de la Sinfónica de Hamburgo en nuestra ciudad, tan visitada por agrupaciones de cámara y tan huérfana de intervenciones de grandes orquestas.

De la programación en conjunto han sido destacables el concierto de la Orquesta de Cámara de Paul Kuentz, con cuatro *Conciertos de Brandenburgo*, de Bach; el magnífico recital de piano por Rafael Orozco, la originalidad del conjunto vocal e instrumental de Los Madrigalistas de Praga, las interpretaciones intensas y precisas del Ensemble Arti Musicis, de Zagreb; el Cuarteto del Concertgebouw, con piano, de Amsterdam, con extraordinarios solistas procedentes de la gran orquesta del mismo nombre, y, por último, la actuación del dúo pianístico Frechilla - Zuloaga, quienes con una versión íntima y profunda de la hermosa *Fantasia en Fa menor*, de Mozart, y otra brillante y dinámica de las *Variaciones sobre un tema de Beethoven*, de Saint-Saëns, alcanzaron un éxito total.

Además, por la Agrupación pasó el Quinteto de Arpas de Nueva York, la Orquesta de Cámara Femenina de Bratislava, los pianistas Luis Vázquez del Fresno y Anton Kuerti, el Cuarteto Pfeifer, de Stuttgart; la Orquesta de Cámara André Colson, el Dúo Checo de Violín y Piano y el Quinteto Concertino, de Bucarest.

### CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MUSICA

Se celebró un nuevo ciclo de Extensión Cultural, que fue abierto por el dúo Rafael Ramos-Emmanuel Ferrer, con una extraordinaria versión de la *Sonata en La mayor para violoncelo y piano*, de César Franck, continuándose con un recital de flauta por el jovencísimo intrapete alicantino, de trece años, Rafael Casasempere Jordá, y otro de piano por la profesora del Conservatorio, María Isabel Guerras, con una interpretación vibrante y profunda de las *Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel*, de Brahms.

Cerró el Ciclo, con la brillantez a que ya nos tiene acostumbrados, el Coro de Cámara del Conservatorio, que dirige el profesor del mismo, Pedro Aizpurua, y que tiene el inapreciable mérito de haberse especializado en la interpretación de música mozárabe y de la liturgia hispano-visigótica. En esta ocasión nos deleitó con una serie de canciones de vihuelistas y de la polifonía profana de Juan Vázquez, en versiones de gran rigor y maestría. He aquí un coro de la propia ciudad del que ésta puede enorgullecerse, y que debe ser promocionado y dado a conocer fuera de nuestra región por la originalidad de su repertorio y la depuración infrecuente de sus interpretaciones.—ANGEL LUIS GARCIA FRAILE.

PIANOS  
BECHSTEIN

*Grard*

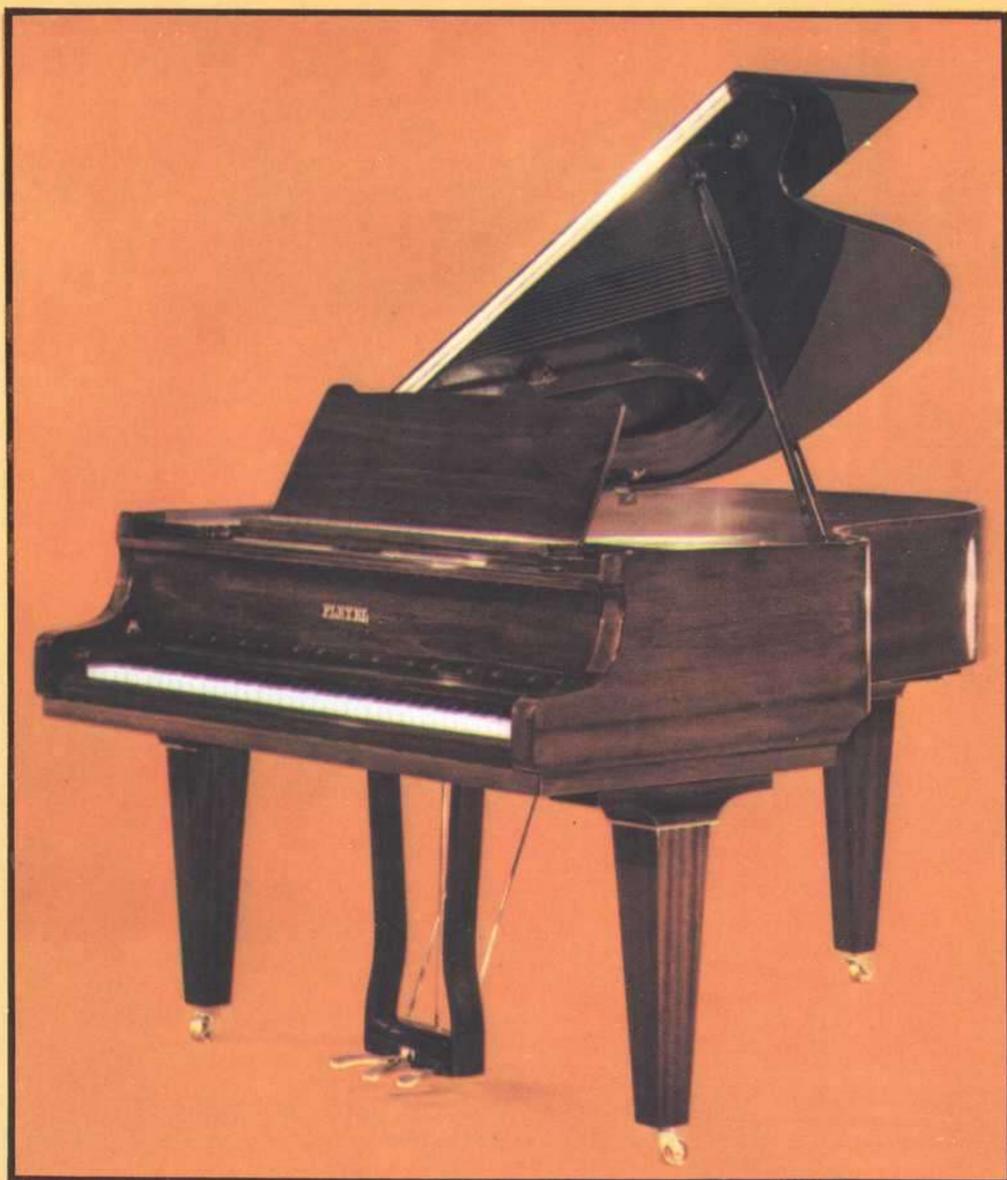
GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL<sup>®</sup>

KAWAI

ZENDER



Las  
grandes marcas  
reunidas en

**GARRIDO • BAILEN**

Mayor, 88 - Bailén, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2  
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA  
GAMA DEL  
INCONFUNDIBLE  
SONIDO  
HAMMOND

BECHSTEIN

Erard

PLEYEL

GAYEAU

SCHIMMEL®

KAWAI

zender

## Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.  
Arránqueles una briosa entrada  
de Beethoven.

Una poética melodía de Schumann.

Una polonesa de Chopin.

Un ondulante vals de Strauss.

Una marcha mendelssohniana.

El último pentagrama de Stravinsky.

O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.  
Son todos pianos con alma de  
solista.

Como sus marcas.

Marcas que sólo RODAMILANS  
puede ofrecérselas reunidas.

Siéntese delante de este anuncio.

Y pulse la tecla acertada  
para comprarse un buen piano.

### RODAMILANS IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 423 61 96 - 97  
BILBAO-8



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón  
Ciudad Real Córdoba El Ferrol del Caudillo Elda Gerona Gijón Granada Huelva La Coruña León Lérica Linares Logroño  
Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Miranda de Ebro Oviedo Pamplona Reus Sabadell Salamanca  
San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria Zaragoza