

RITMO

AÑO XLVII • NUM. 475 • OCTUBRE 1977 • PRECIO: 100 PTAS.

DE MADRID, AL CIELO
ORQUESTA NACIONAL:
UN PELIGROSO LETARGO

CONCURSO internacional de interpretación

REINA SOFIA



DISEÑO: J. AZURMENDI



HAZEN

Representante en España de las
primeras marcas mundiales de
Pianos y Organos

August Forster

Bluthner

Rameau

Rönisch

Steinway & Sons

W. Hoffmann

Yamaha

Zimmermann

Wurlitzer

Juan Bravo, 33

Telfs. 275 34 24 - 225 90 33

MADRID -6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Inscrita con el número 329 en el Registro de Empresas Periódicas de la Dirección General de Prensa

AÑO XLVII • OCTUBRE • NUM. 475

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 suelto, 100 ptas. Atrasado, 125 ptas.

EXTRANJERO: Año, 15 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Edita: RITMO, S. A.

Francisco Silvela, 15. MADRID-6

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15. Madrid-2
Impreso por Gráficas Ajenjo, S. A. Calle de las Adelfas, 4.
Madrid-7

Fundador: Fernando Rodríguez del Río.

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

ASESORES DE DIRECCION:

José Luis García del Busto.

José Luis Pérez de Arteaga.

Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

COORDINADORES:

Angel Carrascosa Almazán.

Santiago Herrero Villa.

PROMOCION GENERAL:

Fernando Rodríguez Polo.

REDACTORES Y COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Manuel Chapa Brunet, Fernando Gil Olalla, Luis Jiménez Clavería, Fernando López y Lerdo de Tejada, José Miguel López de Haro, Agustín Muñoz, Juan Ignacio de la Peña, Enrique Pérez Adrián, Fernando Peregrín, Joaquín Rubio Tovar, J. C. Ruiz Silva (M. Codax), Rafael D. San Gabino Ortiz.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears), Rosa Beatriz Pérez Arés (Barcelona), María Jesús García de la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde (La Coruña), Juan Manuel Carreira (Santiago de Compostela), José Angel García (Cuenca), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), J. Luis Rouret Tejada (Logroño), Salvador Betés (Málaga), José María Cano (Marbella), Evencio Baños Rodríguez (Orense), Juan Pérez Comesaña (Vigo), Gloria Vignau (San Sebastián), Dámaso García Fraile (Salamanca), Esteban Vélez (Santander), María del Carmen Gruber (Segovia), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid), Alberto Gatío Gómez (Zamora).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

Sumario

	Págs.
EDITORIAL: De Vicente Aleixandre y Federico Mompou, a la Orquesta Sinfónica de Utah	5
El correo de RITMO	6
Libros	6
Noticias	8
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	11
Música en vivo, por Fernando Peregrín Gutiérrez, Arturo Reverter y José Luis Pérez de Arteaga	14
Concurso Internacional de Interpretación «Reina Sofía», por J. L. G. B.	20
Entrevista con Sir Michael Tippett, por Angel Luis García Fraile	22
Mahler y la poesía china: «La canción de la Tierra», por J. C. Ruiz Silva	25
En el centenario de Wanda Landowska, por Pablo Cano Capella	31
La discoteca básica (VI): «Concierto para orquesta», de Bela Bartok, por Angel Carrascosa Almazán	37
Discos editados: relación por Angel Carrascosa Almazán.	40
CRITICA DISCOGRAFICA	41
Comentan: Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, «M. Codax», José Luis García del Busto, Fernando Gil Olalla, Jesús Jiménez Clavería, Angel F. Mayo, Agustín Muñoz, Enrique Pérez Adrián y Arturo Reverter.	
«HI-FI» para todos (I), por Alfredo Orozco Buezo	53
Música en España (II): Al habla con Joaquín Homs, por J. Cruells	58
De Madrid, al cielo: Orquesta Nacional y Sinfónica de RTV. Programación (II). Nacional: Un peligroso letargo, por Arturo Reverter	60
Actividad musical y presencia hispana en Buenos Aires, por Néstor Echevarría	63
Una visita a Joaquín Rodrigo en Cullera, por Luis Martínez Richart	64
CRONICAS NACIONALES:	
El XXVI Festival Internacional de Santander, por Fernando Lerdo de Tejada	65
Bilbao: XXVI Festival de Opera de la ABAO	68
Galicia: Festival de Verano en La Coruña, por Julio Andrade Malde	69
Festival de Verano en Vigo, por Enrique X. Macías	69
Esquence, irmau, o teu pudor de follas mortas, por Xoan M. Carreira	70
La Orquesta de La Coruña, por Julio Andrade Malde	70
Oviedo: III Semana de Música en la Universidad, por Pedro Luis Menéndez	72
Valladolid, por Angel Luis García Fraile	72
Directorio comercial	73

Nuestra portada

Si en el anterior número de RITMO dedicábamos la portada al ya veterano Concurso Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», y en páginas interiores informábamos del concurso pianístico «Paloma O'Shea», de Santander, hoy merece atención preferente la primera edición del Concurso Internacional de Interpretación Musical que ha tenido lugar en Madrid en el mes de septiembre, convocado por RTVE. En la portada, la Reina Doña Sofía, que accedió a dar su nombre al Certamen y honró con su presencia el concierto final y entrega de premios.

EL SONIDO MODERNO DE LA MUSICA RELIGIOSA

F FARFISA

Con FARFISA se puede interpretar todo tipo de música religiosa.

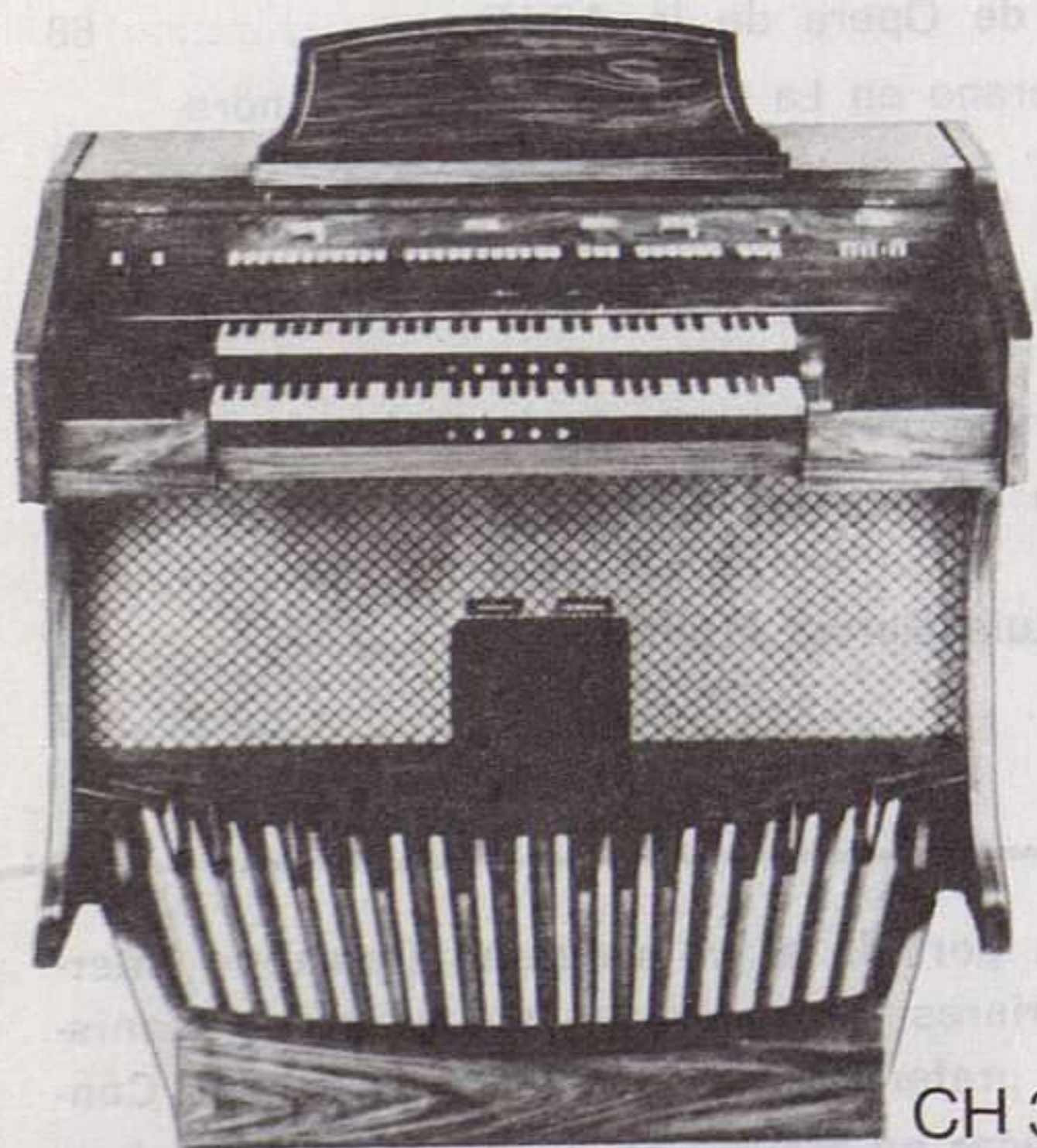
Los tres modelos FARFISA permiten múltiples combinaciones musicales: Reverberaciones, corales, trémolos ... Y van provistos de

TRANSPOSITOR electrónico.

Pruebe cualquiera de los tres FARFISA. Haga más sugestiva la música religiosa.

ENRIQUE KELLER, S.A.

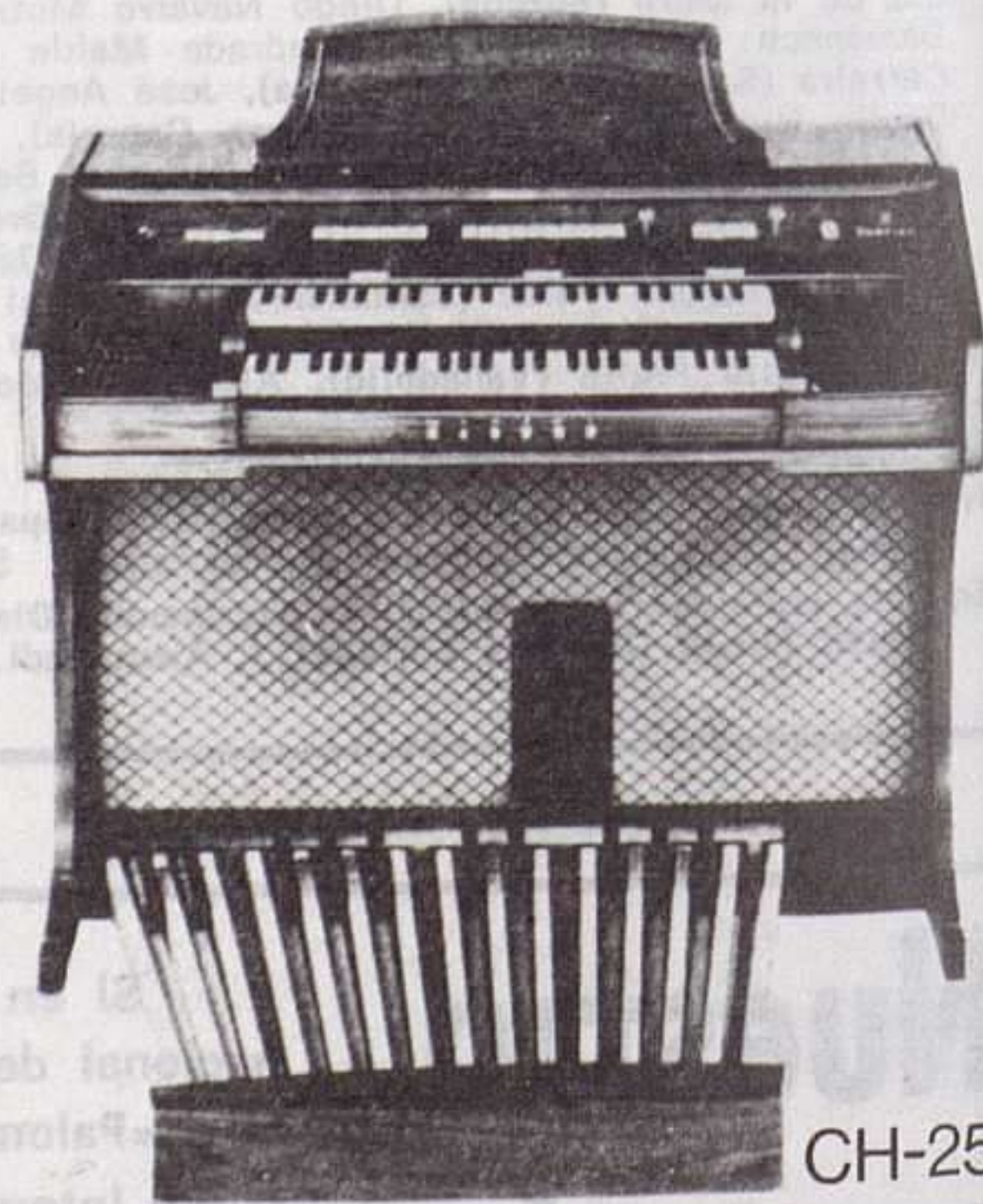
ZARAUZ (GUIPUZCOA)



CH 32



S/49



CH-25

DE VICENTE ALEIXANDRE Y FEDERICO MOMPOU A LA ORQUESTA SINFONICA DE UTAH

Días antes de que la España desasosegada de estas horas se despertase sorprendida por la concesión del Nobel de Literatura a Vicente Aleixandre, poeta, llegaba casi de puntillas la noticia del «Homenaje especial» del IRCA (Premio Internacional de la Crítica Discográfica) a Federico Mompou, músico, por la grabación íntegra de su obra pianística (ENY-AL, 5555/1). El «Homenaje» se había concedido anteriormente en una sola ocasión, a título póstumo, a Wilhelm Furtwängler, por su histórica grabación de El anillo del nibelungo en los estudios de la RAI.

Por supuesto, no se trata aquí de situar en el mismo plano de valores ambas distinciones, pero sí de señalar algunos sugerentes paralelismos de situación y personales. Por ejemplo, quizá pueda ser tachada de delirante una explicación política de ambos hechos; mas no se puede ignorar que España y los mecanismos para su inserción en los sistemas democráticos occidentales interesan y preocupan a las comunidades-«modelo»; como tampoco se puede ignorar que, de puertas adentro, a Aleixandre se le ha festejado como «rojo» mientras a Mompou no se le ha festejado para nada—a salvo levísimas excepciones en las secciones de prensa especializadas—, ya que aunque Aleixandre es casi un desconocido en este terrible y temible país, la literatura aún «suenan» algo, mientras la Música, por significativa paradoja, no «suenan» nada, y, en consecuencia, Mompou se queda, sencillamente, en desconocido a secas. También es significativo que los distinguidos sean dos ancianos—setenta y nueve años, Aleixandre; ochenta y cuatro, Mompou—cuya más excelsa virtud es la fidelidad a sí mismos, la honestidad encarnada en su estética y en su vida, en las que no es posible rastrear ni oportunismo ni inconsecuencias, y cuyo hilo de unión es su larga y agrídulce soledad. En definitiva, la atención internacional a estos dos hombres intemporales es un poco como el bálsamo en la herida del marasmo social y cultural de esta España que apenas podemos ya reconocer, porque no tiene rostro.

Deparemos para comentarios literarios o políticos las voces y los ecos en torno al Nobel a Aleixandre. No es que Mompou sea más «nuestro», pero sí nos cae, evidentemente, un poco más cerca. ¿Cómo ha llegado a ser premiado el músico barcelonés? Ante todo, la calidad de su música es premisa «sine qua non». Al mismo nivel, la interpretación por el propio autor, elevada a regiones apenas holladas, hace del álbum de Ensayo ese documento cultural que cien años de reproducción gramofónica apenas han conseguido obtener en una docena de ocasiones irrepetibles: la obra servida en plenitud interpretativa por el propio creador. Mas cuando un país no tiene industria gramofónica homologable a las más desarrolladas y no puede ni competir ni intercambiar, otros factores han de engarzarse para producir el milagro. Un día nace una buena idea—que las ha tenido—en la Comisaría de la Música. El compositor-intérprete se deja vencer. Como la grabación no requiere medios técnicos sofisticados, se llega a un acuerdo con una de nuestras modestas firmas. El álbum resultante posee una extraña dignidad. RITMO le concede por abrumadora mayoría el premio a la mejor producción española clásica de 1976. La escisión producida en el PRIX MONDIAL DU DISQUE DE MONTREUX hace que el Premio Internacional de la Crítica Discográfica invite a RITMO a formar parte del Jurado en la persona de José Luis Pérez de Arteaga, quien recoge ahora la siembra de cuatro años, coherente y acertada, en el Jurado del Premio de Montreux. Pérez de Arteaga propone en Berlín el «Homenaje especial» a Mompou. La propuesta causa extrañeza a algunos e interesa a los más. La audición atenta sitúa al Jurado ante lo inefable. El «Homenaje» llega a ser realidad. Se ha distinguido a un español solitario, a un creador que ha resuelto individualmente su problema y editado casi toda su música, una vez más, más allá de los Pirineos; a un músico catalán de evidente filiación francesa que inspira los cuadernos de su Música callada en la mística palabra castellana de San Juan de la Cruz. Pero también se ha reconocido la lógica interna de una revista y de su representante, que van ganando día a día el derecho a ser escuchados, porque perseveran en una línea de conducta que podrá ser discutida, pero que no tiene servidumbre ni trastienda.

Por las fechas aleixandrinas viene a Madrid durante su cuarta gira europea y abre curso la Orquesta Sinfónica de Utah, con su viejo director Maurice Abravanel, de origen sefardita, al frente. El conjunto no figura entre los de primera fila estadounidense, pero constituye un ejemplo real, verificable, de la vida «de provincias» en otras tierras. Por sus actuaciones madrileñas, Orquesta y director no han recibido, precisamente, los plácemes de la crítica establecida, y hasta han provocado comentarios de carácter general sobre la improcedencia de patrocinios oficiales a estas visitas, el apoyo sólo a lo extraordinario y la protección al músico español. Obviamente, no se trata de hacer crítica de conciertos o «contra-crítica» desde los editoria-

les de RITMO. La crítica de conciertos madrileña la encuentra habitualmente el lector en nuestra sección «De Madrid al cielo», y en ella, en el próximo número de noviembre, Arturo Reverter expondrá lo que, a su personal juicio, hubo de malo, mediano y bueno en la ejecución de los programas escuchados a la formación americana. Mas como la repentina descarga de artillería gruesa a comienzo de curso, además de coger en enfilada a visitantes inocentes, pretende lograr efectos disuasorios, si creemos que conviene hacer aquí algunas precisiones al programa de arancel musical implícito y hasta explícito en la súbita tronada.

La Orquesta Sinfónica de Utah y su director son, ante todo, una acusación. Utah es un Estado USA semidesértico, poco rico, perdido por las vastas entrañas del gigante americano. La capital, Salt Lake City, tiene poco más de doscientos mil habitantes. La Orquesta Sinfónica y el Coro, semiprofesionales, están estrechamente vinculados a la Universidad local. Allí ha formado Abravanel, a lo largo de treinta años, dos generaciones de músicos, hombres y mujeres—éstas eran veintinueve, en Madrid—, que tienen claras ideas estéticas de las obras que interpretan. El mismo actúa durante el concierto antes como profesor, como maestro, que como director de talento, aunque no genial. Imaginamos el afecto que ha de rodear en su hogar a este conjunto, el justificado orgullo de unas gentes que recogen en cada concierto el fruto de su autogobierno, de una enseñanza universitaria que se intercomunica armoniosamente con la práctica musical cotidiana. Es evidente que en Utah, en materia de música, se hace cultura. Por eso comprendemos también el entusiasmo o, más cordialmente, el agradecimiento de quienes supieron disfrutar en el Real la culta versión escuchada de la Primera Sinfonía de Mahler. Y pensamos en las reflexiones de las buenas gentes de Liria tras la clausura de sus II Jornadas Extraordinarias de Música por esta Orquesta. Porque los músicos valencianos y los gallegos, los vascos, los andaluces, los catalanes, los castellanos, todos, pueden ser como estos americanos si España encuentra por fin el camino de la honestidad, del esfuerzo sostenido, del estudio a todos los niveles para culminar en Universidades realmente autónomas, del desbrozamiento a fondo del entramado de intereses que ayuda a mantener la vida musical del país en la pobreza y mediocridad generales que padece, de la voz y administración propias.

Contra lo que suele predicarse, la visita esporádica de los grandes conjuntos y de los «divos» no suele «enseñar» nada. Vienen, interpretan—no siempre ejemplarmente—, se llevan el dinero y hasta la próxima. El espectáculo puede ser deslumbrante y muy satisfactorio para los dos mil madrileños o los dos mil barceloneses que lo presencian, pero deja al final un regusto amargo en quienes extienden su meditación más allá del tiempo del concierto, porque entre nuestra realidad musical y la que nos ha sido exhibida por un par de horas existen años-luz de distancia y, en consecuencia, no hay entre ellas puentes ni caminos.

En cuanto a la protección a nuestros músicos, nos parece, cuando menos, ingenuo imaginar que con los ciento veinte millones de antes de la devaluación, de que ha dispuesto en 1977 la Comisaría de la Música hasta su consunción por la nueva Dirección General de Música, puede defenderse, ni protegerse, ni promocionarse nada. La realidad es que nuestros «divos» se han exportado y se exportan ellos solos, desarraigándose en muchos casos. Sin Universidad musical, sin industria, sin conjuntos, con quinientos millones para toda la Música, no se puede exportar más que el hecho aislado, no se puede sostener una política de reciprocidad, porque hay muy poco que ofrecer artística y comercialmente. Cuando en España funcionen diez orquestas como la Sinfónica de Utah, que no se habrán logrado por generación espontánea, será la hora de pensar en codearnos con nuestros iguales de nuestro sistema planetario, y entonces quizá tengamos derecho a atrevernos a soñar con el salto a lejanas galaxias. La Orquesta que nos ha visitado señala el techo general que tenemos que alcanzar en los próximos treinta años. Desde este punto de vista hay que lamentar que sus actuaciones se hayan limitado esta vez a Madrid, Barcelona y Liria, porque su ejemplo hace falta en La Coruña, en Bilbao, en Sevilla o en Palma de Mallorca.

Retornemos, para concluir hoy, a Aleixandre y a Mompou, dos artistas grandes, y pongamos por un momento al serio profesor Maurice Abravanel a su lado. He aquí a nuestros hombres, dos solitarios, dos excepciones, dos desconocidos nacionales cuya existencia y presencia han tenido que sernos recordadas desde fuera. He aquí al buen músico de las altas cordilleras americanas. Ni un solo habitante de la remota Utah ignora quién es el director de su Orquesta Sinfónica, todos le rodean con su afecto y su calor. Quizá resida aquí una de las claves del problema. Así de sencillo. Y así de triste: para nosotros, por supuesto.

EL CORREO DE «RITMO»

Señor Director de RITMO.

Estimado Director: Lo mejor que yo puedo decir de RITMO es que leo todas sus secciones con avidez, encontrándome siempre con que su lectura me sabe a poco. He participado siempre en las encuestas de los lectores, salvo la última, porque entiendo que el único enemigo de la revista es su fecha de salida; mas si esto va a subsanarse, no creo se tenga queja alguna. En cuanto al contenido, ya se sabe que los gustos van por barrios. Por ejemplo, me divierte, pero no me convence el catastrofismo de Arturo Reverter. Así, por ejemplo, estoy seguro que la espléndida «Leonora» de la Price en Salzburgo, que no fue discográfica, pero sí conmovedora y que mereció los elogios de Arteaga, hubiera encontrado en el señor Reverter sus más o menos reservas. Así, por ejemplo, cuando el señor Alonso habla del agudo de la Caballé en «Elisabetta», no entiendo qué trata de aclarar, pues todo aficionado sabe que dicha nota no puede ser la misma que fue en la época de grabación de Lucrecia. No puede imaginarse, señor Director, la alegría que me llevé cuando leí la crítica del Cossí redactada por Arteaga. Y es que una de las tendencias que estimo deben evitar es el clisé crítico, es decir, determinado autor para Fulanito, determinado para Menganito.

Coincido con un lector que pedía una mayor extensión en las ofertas discográficas. Estimo que, efectivamente, deberían dedicar todo el número, si es preciso, al comentario de discos, dado que el lector escogerá, probablemente, en función de su puntuación, y dado también que en época de oferta el ahorro de dinero es evidente. Es evidente que determinados trabajos monográficos son intemporales y pueden encajar en cualquier mes. No es que yo haga mucho caso de los críticos, pues, como bien dijo Barenboim, se contradicen, pero, pese a ello, entiendo que sería una postura más consecuente de la Revista.

Otro punto. Yo no sé si ustedes referencian sólo los discos que reciben o todos cuantos aparecen. Creo que el lector debería saber qué criterio siguen al respecto. Al decir referencian, me refiero a la crítica discográfica. Otra sorpresa

que me he llevado tras leer el número dedicado a la ópera es que resulta que en Viena, Nueva York o Milán también se representa mucho más **Tristán** o **Aida** que **Lulú** o **Moisés y Aaron**. O sea, que nuestro subdesarrollo es menor, o en todo caso anecdótico lamentable de la política impuesta. El dinero todo lo arregla. Si ustedes se quejan en Madrid, imagínense en un pueblo de quinientos habitantes, en pleno Maestrazgo, sin conocimientos musicales, sin universidad de por medio, que ya me dirán para qué les sirve a la mayoría, dependiendo de mis discos, del segundo programa (bravo) y de mis pocos años.

Otro señor al que odio es uno llamado Angel F. Mayo, que me ha obligado a gastarme más de diez mil pesetas en el **Anillo** y el **Tristán** de Böhm, el **Lohengrin** de Kubelik y el otro álbum en que participaba Knappertsbusch. Yo, tan verdiano, gastándome dinero en Wagner. ¿Y sabe, don Angel, por qué? Pues porque al reseñar el último festival Bayreuth, refiriéndose creo que a un tenor con posibilidades, decía que es posible no llegara, pues le faltaba amor hacia la obra wagneriana. Pensé que también a mí me pasaba aquello y que no era justo rechazar a un autor sin intentar amarle de principio. Le puedo garantizar, don Angel, que no es fácil, pero también le garantizo que estoy poniendo todo mi interés en asimilarlo, y le adelanto que encuentro pasajes de una emotividad indescriptible. En conjunto, si tuviera que salvar una obra de Wagner, me quedaría con el **Tristán**.

Pienso también si no habrá entre los críticos de RITMO algunos que escriben «sin» amor. Así, por ejemplo, ahora resulta que Dieskau es demasiado refinado o que Pavarotti es «pecorino» (?). Yo prefiero infinitamente críticas como la de Lola Aguado al recital de Victoria en Madrid (qué bonito, don Angel, cuando usted la llama, en el número de Falla, Victoria de España; ¿por qué pedir a estas alturas esto y aquello de nuestra diva?), que las de esos señores sabelotodo, que uno termina por ignorar. Atentamente.

AMADEO MARCO ROIG

Puebla Tornesa (Castellón).

Muy señores míos: Les escribo esta carta para que la publiquen si es de su interés.

Me gustaría aclarasen, a través de su Revista, la confusión que hay con respecto a la IX sinfonía de Beethoven, pues en tiendas que se creen muy especializadas de Barcelona, Zaragoza, Logroño, etc., no recomiendan más que las versiones que tienen dos discos, por considerar que en las de uno no está completa; por ejemplo, Markevitch, Schmidt-Issertert, Ansermet, etc...

Al yo rebatirles, la contestación era que personas muy entendidas en música habían observado en todas las versiones importantes cortes, y que, por lo tanto, no estaban completas.

Verdaderamente, me quedé perplejo. ¿Es cierto eso?

Esperando quede aclarado y dándole las gracias su amigo y suscriptor.

ANTONIO SAENZ MURUA

CONTESTACION DE LA REDACCION

Efectivamente, como usted indica, los establecimientos que denomina «especializados» quizá tengan más interés en vender versiones de la **Novena** en discos. En concreto, las versiones de la **Novena Sinfonía** de Beethoven que usted cita en su carta están ABSOLUTAMENTE COMPLETAS. También puede suceder que los directores que usted señala no hacen ninguna de las repeticiones indicadas por Beethoven en la partitura como optativas, lo cual no es indicativo de nada, pues, por ejemplo, la versión de Herbert von Karajan está en dos discos (acoplada con la **Octava**) y el director austríaco no hace ninguna repetición.

LIBROS

Aprendo a cantar (Libro-Guía). Alcalá-Galiano Ferrer, C., etc. Salma, 1977. 110 págs. 16 X 24 cm. Rústica, 110 ptas.

Archivo musical de la Catedral de Bogotá, El. Perdomo Escobar, José Ignacio. Inst. Caro y Cuervo, 1976. 818 págs. 23 X 15 cm. Rústica, \$ 15.00. Col. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

Area de expresión dinámica. Anónimas y Colectivas. Ministerio Educación y Ciencia, 1977. 20 págs. 11 X 22 cm. Rústica.

Cancionero de la Catedral de Segovia. Anónimas y Colectivas C. E. C. A. 1977. 402 págs. 33 X 23 cm. Piel. 1.000 ptas.

Instrumental escolar. Colomer Romero, Angel. Balmes. 1977. 24 págs. 24 X 16 cm. Rúst. 60 ptas.

Música a tu alcance, primera etapa, La. Cabezas González, Héctor. Paulinas. 1977. 116 págs. 24 X 17 centímetros. Rúst. 250 ptas.

Opera vasca en Vizcaya. Arana Martija, José Antonio. Org. Ofic. Caja Ahorros Vizcaína. Pl. España, J. Bilbao, 1977. 56 págs. 15 X 21 cm.

Rúst. 33 ptas. Col. Temas Vizcaínos.

«Rock» Alemán, El. Miguel, Antonio de. Iniciativas, 1977. 80 págs. 26 X 21 cm. Rúst. 150 ptas. Col. Cuadernos del Rock.

«Rock macarra», El. Manrique de Lara, Eduardo A. Piqueta. 1977. 80 páginas. 13 X 20 cm. Rúst. 80 pesetas. Col. De qué va.

De canciones, danzas y músicos del país vasco. Jordá, Enrique. Encicl. Vasca, 1977. 218 págs. 16 X 23 centímetros. Piel. 1.200 ptas.

De canciones, danzas y músicos del país vasco. Jordá, Enrique. Encicl. Vasca. 1977. 218 págs. 16 X 23 centímetros. Rúst. 840 ptas.

Fichero musical. (Serie 10). Anónimas y Colectivas. Daimon. 1978. 96 págs. 17 X 22 cm. Rúst. 200 pesetas. Col. Fichero Musical.

Fichero Musical. (Serie 4). Anónimas y Colectivas. Daimon. 1977. 96 páginas. 7 X 22 cm. Rúst. 200 ptas. Col. Fichero Musical.

Fichero Musical. (Serie 5). Anónimas y Colectivas. Daimon. 1977. 96 pá-

ginas. 17 X 22 cm. Rúst. 200 pesetas. Col. Fichero Musical.

Fichero Musical. (Serie 6). Anónimas y Colectivas. Daimon. 1977. 96 páginas. 17 X 22 cm. Rúst. 200 pesetas. Col. Fichero Musical.

Fichero Musical. (Serie 7). Anónimas y Colectivas. Daimon. 1977. 96 págs. 17 X 22 cm. Rúst. 200 pesetas. Col. Fichero Musical.

Fichero Musical. (Serie 8). Anónimas y Colectivas. Daimon. 1977. 96 págs. 17 X 22 cm. Rúst. 200 pesetas. Col. Fichero Musical.

Fichero Musical. (Serie 9). Anónimas y Colectivas. Daimon. 1978. 96 páginas. 17 X 22 cm. Rúst. 200 pesetas. Col. Fichero Musical.

Historia general de la Música (Obra completa). Robertson, A. Trad. Ganose, M. Pilar. Istmo. 1977. 3 vols. 1.408 págs. 2.ª edición. 11 X 18 centímetros. Rúst. 900 ptas. Col. Fundamentos.

Historia general de la Música. (Tomo II). Robertson, A. Trad. Ganose, M. Pilar. Istmo. 1977. 2 vols. 504 págs. 2.ª edición. 11 X 18

centímetros. Rúst. 300 ptas. Col. Fundamentos.

Historia general de la Música. (Tomo III). Robertson, A. Trad. Ganose, M. Pilar. Istmo. 1977. 3 vols. 8.429 págs. 2.ª edición. 11 X 18 centímetros. Rúst. 300 ptas. Col. Fundamentos.

Historia general de Música. (Tomo I). Robertson, A. Trad. Ganose, M. Pilar. Istmo. 1977. 475 págs. 2.ª edición. 11 X 18 cm. Rúst. 300 ptas. Col. Fundamentos.

Mi Vida. Wagner, Richard. Trad. Guridi, Eulogio. Thor. 1977. 264 págs. 25 X 35 cm. Tela. 1.200 ptas.

Nadales tradicionals catalanes. (Tomo II). Albert Martí, Lluís. Balmes. 1977. 16 págs. 24 X 16 cm. Rúst. 60 ptas.

Rolling Stones, The. Carr, Roy, etc. Trad. Shelly, Paty. Lumen. 1977. 204 págs. 29 X 30 cm. Rúst. 600 pesetas. Col. Una Guía Ilustrada.

Tratado de Contrapunto tonal y atonal. García Gago, José. Autor. Publicaciones Clivis, Córcega, 619. Barcelona, 1977. 186 págs. 23 por 30 cm. Rúst. 800 ptas.

Aunque Vd. piensa que sus cajas acústicas son perfectas, pruebe a escuchar la realidad.

Bang & Olufsen



Bang & Olufsen anuncia la liberación total de la música en el espacio.



Con la introducción de la linealidad de fase en toda la gama de las Beovox UNI-FASE, las cajas acústicas han dejado de ser el eslabón más débil de una cadena de Alta Fidelidad.

Bang & Olufsen necesitó los mejores cerebros, trabajando durante cuatro años, para desarrollar sus nuevas cajas acústicas UNI-FASE.

Solicite una demostración a su proveedor habitual de Alta Fidelidad.



Bang & Olufsen

Importador exclusivo para España: Avda. de Felipe II, 12
Teléfs. 275 38 73
226 61 38
MADRID-9

Delegación en Cataluña: C/ Prim, 146
Teléf. 380 43 77
BADALONA
Barcelona

NUEVA ETAPA EN EL CONSERVATORIO DE BARCELONA

Que ha comenzado con la elección democrática de su nuevo director, Xavier Turull, por parte del Claustro de profesores y alumnos. Veinticinco nuevos profesores, posibilidad de aumento del número de aulas, merced al traslado de edificio de la biblioteca y un replanteamiento de las formas pedagógicas de cara a la enseñanza y los exámenes son los logros que se divisan para un muy próximo futuro. Lo bueno de la democracia, a estos niveles, es que se elige a personas capacitadas para su cargo. Que cunda el ejemplo.

PEQUEÑO "AUDITORIUM" EN BARCELONA

Próximamente Barcelona tendrá un nuevo "auditorium" para pequeños conciertos. Pianos Jorquera está construyendo un "auditorium" para cien asistentes, que promete ser un éxito, pues son varias las entidades y artistas que han acudido en solicitud de información.

CURSO DE GUITARRA, DE YEPES

Del 3 al 15 de octubre ha tenido lugar en Barcelona un Curso Internacional de Guitarra, en el marco de su Festival Internacional. Lo ha impartido Narciso Yepes, y en el momento de escribir esta noticia estamos a la espera de información detallada sobre el número de asistentes y demás detalles del programa. Las clases han sido al grado "Master".

MUSICA CONTEMPORANEA

La Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea ha convocado el concurso de selección para las obras que habrá de presentar en las próximas Jornadas Mundiales de la SIMC. Se requiere que las obras hayan sido compuestas hace menos de diez años.

PREMIO "LUIGI DALLAPICCOLA"

También ha sido convocado el Premio de Composición que celebra la Administración del Teatro de La Scala, de Milán, en memoria del célebre músico italiano. El concurso está abierto a compositores de todas las nacionalidades menores de cuarenta años.

DEDICADO A CASALS

Lo estuvo el Primer Festival de Música organizado por el Ayuntamiento de Papiol. Han actuado, del 13 al 16 de septiembre, el Quartet "Sonor", José Luis Lopátegui, Montserrat Alavedra y la Orquesta Catalana de Cámara. Se tocaron composiciones de un amplio grupo de autores, desde el barroco al clasicismo, incluyendo además un número de canciones populares catalanas.



EL MAESTRO RODRIGO A. DE SANTIAGO, JUBILADO

El Director titular de la Banda Municipal de Madrid, maestro Rodrigo A. de Santiago, ha sido jubilado inexorablemente al cumplir la edad reglamentaria. Se ha despedido de su agrupación y del público madrileño el día 25 de septiembre último, en un emotivo concierto, en el que interpretó el mismo programa que en el de su presentación en los Jardines de don Cecilio Rodríguez hace diez años; la Quinta sinfonía de Beethoven, en la primera parte, y en la segunda, una serie de obras de compositores nacionales, con ausencia absoluta de las suyas propias, pese al requerimiento que le había sido hecho en favor de tal inclusión. La despedida tuvo colofón a niveles de protocolo con la celebración, el día 4 de octubre, de otro acto en el Salón Goya del Ayuntamiento madrileño, con asistencia de autoridades y destacadas figuras del mundo de las Artes.

Diez años de actividad al frente de la Banda Municipal de Madrid, el más alto puesto al que pueden llegar los directores de las bandas civiles pertenecientes al Colegio Oficial de Directores de Bandas, del que es Presidente el jubilado, bien merecen justo reconocimiento.

Rodrigo A. de Santiago había accedido a la titularidad de la Banda de la capital del país en el año 1967, tras reñido concurso-oposición, al que acudieron veintiséis colegas. Hubo de abandonar la de la Banda y Orquesta Municipales de La Coruña, que él mismo fundara en el año 1947, tras dos décadas de incansable labor.

La personalidad de Rodrigo A. de Santiago en el campo de la dirección no es posible dissociarla de los de la creación y la investigación musical, en los que aún se concentrará más ahora, como consecuencia de su jubilación. Dieciocho premios de Composición musical; un centenar de obras musicales estrenadas por las Orquestas Nacional de Es-

paña, de RTVE, Arbós, Sinfónica Municipal de La Coruña, de Zaragoza, Valencia, Valladolid, Bilbao, etc.; obras de estudio y musicológicas, entre las que destacan, de las primeras, Métodos para Gaita y de Transcripción para Banda, y de las segundas, trabajos sobre Marcial del Adalid y Andrés Gaos, El Pentatonismo en la Música gallega, Estudio general de la Música gallega, Cómo cantar y tañer las "Cantigas" de amigo, de Martín Codax, y Dos siglos de Opera en La Coruña, señalamos como las más significativas.

Rodrigo A. de Santiago ha dirigido asimismo en diversas ocasiones, como invitado, las Orquestas de los Teatros de Opera de Río de Janeiro, Montevideo, Santiago de Chile, Buenos Aires, Liceo de Barcelona, así como a la Orquesta Nacional de España.

En el terreno pedagógico fue titular durante veinte años de la Cátedra de Armonía y Composición del Conservatorio de La Coruña, en el que también tuvo el cargo de Subdirector.

Todo este bagaje de actividad

artística era lógico que haya merecido reconocimientos oficiales, traducidos en numerosas distinciones y, lo que aún galvaniza más su gran personalidad artística, en su ingreso como académico en las Reales Academia de Bellas Artes y Gallega, y en el Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses. A. R. M.

MARIA DOLORES L. ALITE, EN MELILLA

La soprano española María Dolores L. Alite tuvo a su cargo el concierto de las Fiestas de Melilla, que el Ayuntamiento melillense confía anualmente a la Sociedad de los Amigos de la Música. Ofreció un programa muy ecléctico, en el que se conjugaron perfectamente páginas operísticas de Pergolesi, Scarlatti, Pasiello y Mozart, con obras de nuestros Granados, Guridi, Nin, Rodrigo y Falla.

María Dolores L. Alite puso de manifiesto a lo largo de todo el programa su gran riqueza técnica al servicio de su voz bellísima. El concierto constituyó un notable éxito.—F. R. P.

CINCUENTA AÑOS DE VIDA DOCENTE Y DE PROMOCION MUSICAL



En el transcurso del pasado agosto se jubiló por edad, en Mahón, Menorca, el catedrático de Ciencias Naturales del Instituto local, don José Cardona Mercadal, tras cincuenta años de actividad docente.

El señor Cardona Mercadal viene hoy a nuestras páginas por su condición y hechos inéditos. Músico cultivado y vocacional, ha sostenido también durante muchos años, contra viento y marea, la práctica viva de la música "camerística", en su isla natal, al frente del Grupo Filarmonico del Ateneo de Mahón. El violín, la viola, la dirección de orquesta, la enseñanza "gratis et amore" han llenado las horas de su asueto y de sus mejores afanes, compartidos con su profesión docente. Maestro, músico, ciudadano culto, menorquín en ejercicio, hijo, padre y abuelo de músicos vocacionales, simboliza —probablemente a su pesar, pues es hombre de digna sencillez— un tipo de ser-hecho-para-la-convivencia, que escasea en España. Celebró su jubilación interpretando nada menos que el Concierto para violín y orquesta, de Beethoven, en el salón de

actos del Instituto, acompañado por 43 instrumentistas. La segunda parte del concierto fue sostenida por la familia Cardona, desde don José hasta los más menudos de sus nietos: "lieder", obras de Bach, Debussy, Chopin, canciones populares castellanas, catalanas y menorquinas...

Don José Cardona Mercadal es hoy historia viva de esa sorprendente vida musical menorquina que relataba Salvador Castelló Carreras en nuestro número 474, agosto-septiembre de 1977. Pero es más, mucho más: es la fe en la Música, el tesón en su vivencia, la esperanza en su transmisión de unas generaciones a otras. Cuando un día, que hay que desear no lejano, un Cardona músico vocacional se sienta llamado a convertirse en un verdadero profesional tendrá tras él el poso de enseñanza y cultura dejado por su familia, nutrido de la ilusión inmarcitable que anima a don José Cardona Mercadal, hijo, padre y abuelo de hombres y mujeres buenos por y para la Música, por y para la convivencia.—A. F. M.



ULTIMAS ACTUACIONES EN ALEMANIA DE LA GUITARRISTA MARIA ANGELES SANCHEZ BENIMELI

A finales del curso pasado se celebró en el Kunstamt Zehlendorf un interesante concierto de música de cámara. Los intérpretes fueron: María Angeles Sánchez Benimeli (guitarra), Chr. Kapler ("cello"), M. Rosenthal (percusión). Se interpretaron obras de compositores contemporáneos: Max Baumann, Dietrich Erdmann, Gerald Humel, Tomás Marco, Dimitri Terzakis. Las obras para guitarra y "cello", guitarra y percusión, así como guitarra, "cello" y percusión fueron muy bien acogidas por el público, que llenaba la sala.

Dentro del marco de los Festivales Internacionales Musicales de Wolfenbüttel, el día 11 de agosto, dio un concierto de guitarra (solo) María Angeles Sánchez Benimeli, en el que estrenó *aria und Allegro*, del compositor alemán Dietrich Erdmann (1917). Dicha obra, dedicada a la concertista, la editará en breve Musikverlag Hans Gerig, Köln.

El día 18 de octubre interpretará un concierto en el Kunstamt Tegeltitz; el día 19 de noviembre, en Rudolf Steiner-Schule.

En diciembre tiene dos programados: cembalo y guitarra.

El cembalista será Heinz-Ludwig Marnitz.

Felicitemos a nuestra compatriota por su labor como concertista en tierras alemanas, así como por la pedagógica en la Escuela Superior de Música, en Berlín.

NUEVA AGRUPACION MUSICAL GALLEGA

Alrededor del jovencísimo compositor Enrique Macías se acaba de constituir el Conxunto Galego de Música Contemporánea que pretende promover y difundir nuevas músicas en Galicia. Diversos centros culturales y emisoras de radio locales serán los puntos de partida para sus actuaciones.

NEW PHILHARMONIA: CAMBIO DE NOMBRE Y VISITA A BARCELONA

En octubre de 1945, en el Kingsway Hall de Londres, y bajo la batuta de Sir Thomas Beecham, una nueva orquesta hacía su primera presentación en público: la Philharmonia de Walter Legge. La importante posición de este último en la industria discográfica, así como sus extraordinarias dotes como organizador de conciertos, permitieron que su Philharmonia se situase rápidamente en el reducido grupo de las mejores orquestas del mundo. Fueron los tiempos en que, bajo la dirección titular, primero, de

Karajan, posteriormente, de Klemperer, y con Furtwängler, Toscanini, el malogrado Cantelli, Richard Strauss y jóvenes talentos como Giulini, la Orquesta mantenía un ritmo tremendo de conciertos y grabaciones que hacía de sus componentes los músicos mejor pagados de Europa, teniendo así siempre Legge la posibilidad de incorporar a su Orquesta a los mejores instrumentistas. Pero en 1964, Walter Legge decidió, inopinada y unilateralmente, suspender de golpe las actividades de la agrupación. La respuesta de los músicos ante esta situación dramática que les ponía literalmente "en la calle", no se hizo esperar; la autogestión era la única salida viable y la que se adoptó finalmente. Pero esta solución no hubiera podido consolidarse sin la férrea determinación de Otto Klemperer, entonces su director titular, de que la Orquesta sobreviviese. El maestro germano fue nombrado entonces presidente vitalicio de la Sociedad en que se constituyeron los miembros de la Orquesta, que por razones jurídicas tuvo que adoptar la nueva denominación de New Philharmonia. En 1971, por motivos de salud, Klemperer abandonó su actividad concertística, y la Orquesta inició un declive que la llevaría a sus horas más bajas hacia 1973, justamente cuando Riccardo Muti se encargaba del puesto de director titular. La labor del joven maestro italiano, junto con la renovación tanto artística como administrativa que se emprendió en 1975, han permitido a la Orquesta salir de su bache.

La comprobación de la exactitud de este juicio estará al alcance de los aficionados que asistan, los días 28 y 29 de marzo, en el Palau de la Música, de Barcelona, a los dos conciertos que ofrecerá Carlo Maria Giulini, que vuelve a trabajar con la orquesta londinense, al frente de

ésta. En el primero se han programado la Sinfonía número 36 ("Linz") y el Réquiem, obras ambas de Mozart. En el segundo, la Novena sinfonía de Beethoven. Helen Donat, Alfreda Hodgson, José Van Dam y un tenor que se anunciará más adelante son los solistas previstos para estos conciertos, que contarán con la colaboración del célebre Coro de la Orquesta. El organizador es el Patronato pro Música.

En estos conciertos de Barcelona la Orquesta aparecerá con su nuevo nombre, que, en realidad, es el original: Philharmonia Orchestra; desde este pasado mes de septiembre la Orquesta ha recuperado legalmente el derecho a usar esta su primera denominación. Coincidiendo con esta nueva etapa que la Orquesta quiere abordar con su viejo nombre, sus responsables han editado por vez primera un anuario, el Philharmonia Orchestra Year Book 1977-78, en el que, junto con el avance de la programación para esta temporada, se recogen aspectos de la vida de la agrupación y de su historia, en una serie de trabajos como el que firma Gavin Henderson, "General Manager", que bajo el título "Past... Present... and Future" ("Pasado... Presente... y Futuro"), y tras presentar una sucinta paronámica de la evolución de la Orquesta, rinde sentido homenaje de agradecimiento al difunto Klemperer, manifestando su fe en que éste hubiese aprobado, con toda seguridad, los futuros y ambiciosos proyectos de su querida Philharmonia.

Se puede obtener información sobre esta publicación, que tiene un carácter fuertemente conmemorativo de personalidades como el ya citado Klemperer, Wilhelm Pitz y otros, escribiendo a: The Philharmonia Orchestra. 12 de Walden Court. 85, New Cavendish St. London WIM 7RA-F. P. G.

Los Premios Mundiales del Disco

Tras la escisión producida en el seno del **Prix Mondial du Disque de Montreux**, creado en 1968, escisión de la que informaba cumplidamente José Luis Pérez de Arteaga en el número 474 de RITMO (agosto-septiembre 1977), las dos entidades resultantes han dado a conocer hace poco sus respectivas decisiones en 1977. He aquí las producciones galardonadas:

PREMIO MUNDIAL DEL DISCO DE MONTREUX (MIRA)

Mahler: **Novena Sinfonía**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, G. M. Giulini (Deutsche Grammophon).

Haydn: **La Fedeltá premiata**. Cotrubas, von Stade, Alva. Director, A. Dorati (Philips).

Verdi: **Macbeth**. Verrett, Cappuccilli, Domingo, Ghiaurov. Director, C. Abbado (Deutsche Grammophon).

Premio de Honor: A Claudio Scimone y a los Solisti Veneti por «el conjunto, la importancia y el impacto de su producción discográfica».

PREMIO INTERNACIONAL DE LA CRITICA DISCOGRAFICA (IRCA)

Mahler: **Novena Sinfonía**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: C. M. Giulini (Deutsche Grammophon).

Shostakovitch: **La nariz**. Miembros del Bolshoi. Director, G. Rojdestvensky (Melodia).

Arias de ópera francesas poco conocidas. F. von Stade. London Philharmonic. Director, J. Pritchard (CBS).

Premio de la Fundación Serge Koussewitzky a la primera grabación de una obra sinfónica de autor vivo:

Berio: **Concierto para dos pianos y orquesta**. B. Canino, A. Ballista. London Symphonic. Director, L. Berio (RCA).

Homenaje especial:

A Federico Mompou por la grabación íntegra de su obra pianística, **Mompou interpreta Mompou** (Ensayo).

En nuestro próximo número, diciembre de 1977, dedicado al «Centenario del gramófono», José Luis Pérez de Arteaga, miembro del Jurado del **Premio Internacional de la Crítica Discográfica**, comentará los avatares de ambos **Premios Mundiales**.

LIMPIADISCOS AUTOMÁTICO

vac o rec.

MODELO 200-E

¡Algo fuera de serie en el cuidado de sus discos!

EN SEGUNDOS, VAC-O-REC

- Quita las micropartículas de polvo sumamente perjudiciales que aunque no pueda verlas están dentro del surco del disco
- Descarga la electricidad estática acumulada
- Limpia el polvo automáticamente

**¡AUTOMÁTICAMENTE!.....
¡CON SEGURIDAD!**

¡El conservador ideal para todos sus discos!

33-1/3 -45-78 RPM

**¡OIGA LA DIFERENCIA
DEL SONIDO LIMPIO!**

- Más fidelidad
- Menos distorsión
- Tonos verdaderos
- Sin "pops"
- Sin "crujidos"
- Sin descargas estáticas
- Sin fritura
- Sin desgaste excesivo

Atomium

★ **¡MANTIENE LOS DISCOS EN
OPTIMAS CONDICIONES!**

★ **¡AÑADE AÑOS DE DURACION
A TODOS LOS ALBUMS!**

★ **¡REDUCE EL DESGASTE
DE LA AGUJA!**

Avda. Felipe II, 12
Tels. 275 38 73 - 226 61 38
MADRID-9



AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

AMSTERDAM

Concertgebouw. Días 3 y 5, actuación del Cuarteto Italiano en la Sala pequeña. Día 6, Orquesta del Concertgebouw; Colin Davis, director. Salvatore Accardo, solista. En el programa, el **Concierto para violín** (Stravinsky) y obras de Ives y Dvorak. Este concierto es repetición del celebrado el día anterior en el Congregbouw de La Haya. Los días 9 y 10, los mismos director y orquesta acompañarán a Mi-sha Dichter en el **Concierto para piano número 2** (Brahms). Completará el programa la **Sinfonía KV. 543** (Mozart). El día 12, la Dresdener Staatskapelle, bajo la dirección de Herbert Blomstedt. Annerose Schmidt, solista en el **Concierto para piano KV. 466** (Mozart). La segunda parte del programa se dedicará a la **Cuarta sinfonía** de Bruckner. Días 16 y 17, Orquesta del Concertgebouw; Kyrill Kondrashin, director. El programa incluirá obras de Wagenaar y el **Concierto para orquesta** (Bartok). El 20, recital de piano de Maurizio Pollini, no conociéndose el programa a la hora de redactar esta información. Día 26, la Orquesta Holandesa de Cámara, con Michel Block, Abbie de Quant y Glen Wilson, bajo la dirección de Cristóbal Halffter, interpretará obras de este último, **Fibonacci** y **Tiempo para espacios**, junto con la **Serenade** (Boccherini) y el **Concierto para piano KV. 414** (Mozart).

BERLIN OCCIDENTAL

Philharmonie. Orquesta Filarmonica de Berlín. Día 1, Hans Werner Henze, director; Leon Spierer y Paul Crossley, solistas. Programa: **"Lichtzwang"**, **música para violín y orquesta** (Rihm); **"Zwischenspiele"**, de la ópera **Bluthochzeit** (Frtner), y **Concierto para piano número 2** (Henze). Los días 28 y 29, Eugen Jochum, director; Helen Donath, Johanna Schwarz, Thomas Moser y Robert Holl, solistas. Coro de St. Hedwigs-Kathedrale. Programa: **Novena sinfonía y Te Deum** (Bruckner). El día 13, la Orquesta Sinfónica de Berlín, por su parte, bajo la dirección de Theodore Bloomfield y con Elisabeth Söderström como solista, interpretará obras de Schubert, Haynd, Strauss y Wagner.

COLONIA

Opernhaus. Nueva puesta en escena de **Die schweigsame Frau** (Strauss), debida a Hans Neugebauer y Erich Wonder y Walter Schwab. El director musical será Marek Janowski. Entre los intérpretes figuran Ursula Koszut, Juan Lloveras y Matti Salminen.

CHICAGO

Lyric Opera. Día 9, primera representación en la temporada de **Manon Lescaut** (Puccini), nueva puesta en escena debida a Giorgio de Lullo y Pier Luigi Pizzi. Dirigirá Nino Sanzogno. Intérpretes: Maria Chiara, Giorgio Merighi, Timothy Nolen y Florindo Andreolli. El 18, también por primera vez en la temporada, **Il Barbiere di Siviglia** (Rossini). Tito Gobbi dirigirá la antigua puesta en escena (data de 1969), cuyos decorados realizó Peter Hall. Dirección musical de Bellugi. Intervendrán: Frederica von Stade, Luigi Alva, Claudio Desderi, Paolo Montarsolo, Tom Fox, Florindo Andreolli y Trudy Hines. La última ópera de la temporada será presentada el día 25. Para estos **Maestros cantores** (Wagner) se cuenta con Pilar Lorengar, Sarah Walker, Karl Ridderbusch, Geraint Evans, William Johns, Kenneth Riegel, Gwynne Howell. La dirección será de Ferdinand Leitner. La dirección escénica será de Nathaniel Merrill, y los decorados proceden de los diseños de Robert O'Hearn para el Metropolitan de Nueva York.

Orchestra Hall. Orquesta Sinfónica de Chicago. Días 10, 11 y 12, Carlos Maria Giulini, director. Programa: **Octava sinfonía** (Bruckner). Días 17, 18 y 19, los mismos intérpretes, acompañados de Constanza Cuccaro, Claudine Carlson, Vinso Cole, James Morris, y el Coro de la Sinfónica de Chicago interpretará el **Requiem**, de Mozart. La primera parte del programa la ocupará la **Sinfonía número 36, "Linz"**, del mismo compositor. Ambos programas fueron ofrecidos por el director italiano, si bien con otros intérpretes, en el reciente Festival de Edimburgo. Giulini actuará asimismo los días 23, 25 y 26 acompañando a Claudio Arrau en el **Quinto concierto para piano, "Emperador"** (Beethoven), para dirigir después a la orquesta americana en la **Tercera sinfonía, "Heroica"** (Beethoven).

GINEBRA

Grand Théâtre de Genève. El 29, estreno de la nueva puesta en escena de **Cosí fan tutte** (Mozart) realizada por Boy Gobert y Toni Businger. Los intérpretes serán: Margaret Price, Anne Howells, Sylvia Geszty, Riland Davies, Wolfgang Brendel y Gabriel Bacquier. Christof Prick dirigirá el conjunto, que contará con la colaboración habitual de la Orchestre de la Suisse Romande.

Victoria Hall. Orchestre de la Suisse Romande. Día 2, Wolfgang Sawallisch, director; Elisabeth Speiser, solista. Programa: **Octava sinfonía** (Beethoven) y **Cuarta sinfonía** (Mahler). Día 16, Aldo Ceccato, director; Michele Campanella, solista. Programa: **Una obertura de "Fausto"** (Wag-

ner), **Danza macabra** (Liszt), **Fantasia sobre temas populares húngaros** (Liszt) y **Así habló Zaratustra** (Strauss). Día 30, nuevamente Ceccato como director; Franco Gulli, solista. Programa: **Primera sinfonía** (Stravinsky), **Concierto número 2 para violín, "La Campanella"** (Paganini), y **"Suite" de danzas** (Bartok). Día 13, recital de Hermann Prey, acompañado al piano por Leonard Hokanson.

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Días 2, 6, 10, 16, 19 y 22, **Die Zauberflöte** (Mozart). Montaje de Götz Friedrich y Ernst Fuchs. Dirección musical de Theodor Guschlbauer. Intérpretes principales: Peter Schreier/Rüdiger Wohlers, Harald Stamm, Edda Moser, Helen Donath/Edith Mathis, Jutta-Renate Ihloff, Ude Krekow, Anna Alexieva, Elisabeth Steiner, Hanna Schwarz, Peter Haage, Franz Ferdinand Nentwig. Días 13 y 17, **Parsifal** (Wagner), en la puesta en escena de August Everding y Ernst Fuchs. Dirigirá Eugen Jochum. En el reparto, Bernd Weikl, Harald Stamm, Kurt Moll, Sven Olof Eliasson, Dieter Weller, Hana Janku y Alicia Nafé. El 20 y 29 de noviembre y el 4 y 12 de diciembre, **Salomé** (Strauss). Montaje de August Everding y Toni Businger. Director, Christoph von Dohnányi. Intervendrán: Anja Silja, Anny Schlemm, Alicia Nafé, Thomas Herdon, Franz Ferdinand Nentwig, Wieslaw Ochman. El día 8, Concierto

en la Opera. Aldo Ceccato, director; Grigory Sokolow, solista de piano. Obras de Stravinsky y Rachmaninov.

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera House. Durante los meses de noviembre y diciembre (primera quincena) se presentarán: **Salomé** (Strauss), dirigida por David Atherton y con Grace Bumbry, Josephine Veasey, Norman Bailey, Paul Crook y Robin Leggate en la compañía de canto; **Lohengrin** (Wagner), nueva puesta en escena de Elijah Moshinsky con diseños de John Napier, dirigiendo la orquesta Bernard Haitink y con Anna Tomovsintov, Eva Randova, René Kollo, Donald McIntyre y Robert Lloyd en los principales papeles; **Le nozze di Figaro**, reposición del montaje de Copley y Lazaridis con ocasión del debut en la Royal Opera de Karl Böhn (el director austríaco hacía más de treinta años que no pisaba el foso del Covent Garden. Su única visita la realizó al frente de la Staatsoper de Viena), quien tendrá en escena a Teresa Zylis-Gara, Teresa Stratas, Agnes Baltsa, Hermann Prey y Thomas Allen; **Maria Stuarda**, nuevo montaje de la ópera de Donizetti debido a John Copley y Desmond Heeley, siendo Richard Bonyngel el director musical y contando como cantantes con Joan Sutherland, Huguette Tourangeau, Stuart Burrows, Heather Begg, Richard Van, Allan y David Ward.



Hamburgische Staatsoper: Parsifal (Wagner).

Royal Festival Hall. Orquesta Filarmónica de Londres. Dos conciertos bajo la dirección de Walter Weller. Día 1, Clifford Curzon, solista; programa: Obertura **Leonora número 3** (Beethoven), **Primer concierto para piano** (Brahms) y **Cuarta sinfonía** (Prokofiev). Día 6, Cristina Ortiz, solista; en el programa, el **Concierto para piano** (Grieg), la "suite" del **Amor de las tres naranjas** (Prokofiev) y la **Quinta sinfonía** (Dvorak). Orquesta Philharmonia (antes, New Philharmonia). Día 8, Bernard Klee, director; Elisabeth Söderström, solista. Programa: Obertura para **Der Freischütz** (Weber), **Cuatro últimas canciones** (R. Strauss) y **Cuarta sinfonía, "Romántica"** (Bruckner). Día 13, Rafael Frühbeck de Burgos, director; Helen Donath, Robert Tear y José van Dam, solistas; Coro de la Philharmonia. Programa: **La Creación** (Haydn). Días 20, 24 y 27, Lorin Maazel, director. Programas: a) Obertura para **Rosamunda** (Schubert), **Sinfonía número 39** (Mozart) y **Vida de héroe** (Strauss). b) Obertura para **Oberon** (Weber), **Sinfonía número 40** (Mozart) y **Octava sinfonía** (Dvorak). c) Obertura para **El sueño de una noche de verano** (Mendelssohn), **Concierto para violín** (Sibelius), con Vladimir Spivakov, solista, y nuevamente la misma **Sinfonía** de Dvorak. Orquesta Sinfónica de Londres. Día 10, André Previn, director; Horacio Gutiérrez, solista. Programa: Obertura **Carnaval Romano** (Berlioz), **Segundo concierto para piano** (Prokofiev) y **Segunda sinfonía** de Sibelius. Este programa se repetirá, con una ligera variante, el día 13. El domingo 27, Rafael Kubelik, director. Programa: **Tercera y Cuarta sinfonías** de Brahms.

LOS ANGELES

Dorothy Chandler Pavilion. Music Center Opera Association presenta la undécima visita anual de la New York City Opera. La función inaugural corresponderá a **Manon** (Massenet), el día 16. El montaje es de Tito Capobianco y Marsha Louis Eck y José Varona. La dirección, de Julius Rudel, y los protagonistas: Beverly Sills, John Alexander y Richard Fredericks. Durante el mes de noviembre que reseñamos el maestro Rudel dirigirá también **Mefistofele** (Boito) y **Turandot** (Puccini). Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Durante la primera quincena de este mes, bajo la dirección de Zubin Mehta, la orquesta mencionada ofrecerá conciertos con cuatro programas distintos, destacando el de los días 10, 11 y 13, dedicado a Richard Strauss. Las obras serán: **Don Quijote**, con Ronald Leonard al violonchelo; **Cuatro últimas canciones**, con Teresa Zylis-Gara, y **Till Eulenspiegel**.

MILAN

Teatro alla Scala. Dos últimos conciertos de abono de la tem-

porada sinfónica. Orquesta del Teatro. Claudio Abbado, director. Días 2, 3 y 4, Isaac Stern, solista. Programa: **Concierto para violín** (Tchaikovsky), **Elegía por tres poetas españoles** (C. Halffter), **Berceuse variata** (S. Sciarino), estreno absoluto, y **Aida**, sinfonía (Verdi), primera ejecución en Milán, al igual que la obra de Halffter. Días 9, 10 y 11, Margaret Price, solista; Coro del Conservatorio Giuseppe Verdi. Programa: **Kirie, KV. 341; Laudate Dominum, KV. 339; Ch'io mi scordi di te, KV. 505** (Mozart), y **Cuarta sinfonía** de Mahler.

MUNICH

Nationaltheater. Bayerische Staatsoper. El 31 de octubre, estreno de la nueva puesta en escena de **Otello** (Verdi), de John Neumeier y Jürgen Rose. Dirección musical de Carlos Kleiber. Para las distintas representaciones de esta temporada se cuenta con el siguiente elenco: Julia Varady/Mirella Freni, Carlo Cossutta/Plácido Domingo y Piero Cappuccilli.

Herkulesaal der Residenz. Días 3 y 4, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Rafael Kubelik, director; Rudolf Serkin, solista. Programa: **Tercer y Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Octava sinfonía** (Hartmann). Día 9, Orquesta Filarmónica de Munich. Otmar Suitner, director; Grijorij Sokolow, solista. Programa: **Primer concierto para piano** (Chopin) y **Octava sinfonía** (Dvorak).

NUEVA YORK

Metropolitan Opera House. El día 5, primera representación en la temporada de **Madama Butterfly** (Puccini); reposición del montaje de Yoshio Aoyama con diseños de Motohiro Nagasaka. Director, Giuseppe Patané. En el reparto: Renata Scottò, Veriano Luchetti/Giacomo Aragall/Neil Shicoff, Allan Monk/Ryan Edwards. Día 9, la primera de **La Traviata** (Verdi), también reposición, debido al montaje esta vez a Alfred Lunt y Cecil Beaton. Dirigirá Richard Weitach, y entre los intérpretes: Elena Nunziata/Maria Chiara, Giacomo Aragall/John Alexander y Louis Quilico. El 21, **Peter Grimes** (Britten), también por primera vez en esta temporada. Reposición también de un montaje anterior debido a Tyrone Guthrie y Tanya Moiseiwitsch. Dirección de John Pritchard. Reparto: Heather Harper, Lili Chookasian, Jon Vickers, Donald Gramm y James Atherton.

Carnegie Hall. Orquesta Sinfónica de Chicago. George Solti, director. Día 31 de octubre, **Octava sinfonía** (Mahler), con C. Eda Pierre, L. Popp, B. Hendricks, J. de Gaetani, H. Watts, K. Riegel, W. Walker y D. Gramm como solistas. Días 1 y 2, un programa que incluye el **Don Juan** y las **Cuatro últimas canciones**, de R. Strauss. Lucía Popp actuará como solista. Día 4,



Nueva York: Carnegie Hall.

Cuarta sinfonía (Tippett) y **Séptima sinfonía** (Bruckner).

Avery Fisher Hall. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Los días 3, 4, 5 y 8 y 10, 11, 12 y 15, dos programas bajo la dirección de Lorin Maazel. En el primero, entre otras, la **Séptima sinfonía** (Sibelius) y la **Quinta sinfonía** (Shostakovich); en el segundo, la **Jupiter** (Mozart) y la **Renana** (Schumann). Erich Leinsdorf es el otro director que actuará durante noviembre al frente de la orquesta. Entre otras, dirigirá **La Mer** (Debussy), **Segunda sinfonía** (Brahms) y el **Concierto para violín** (Brahms), con Itzhak Perlman como solista, a lo largo de los tres programas distintos que presenta.

PARIS

Opera. La ópera en cartel durante este mes es **Die Zauberflöte** (Mozart) en el montaje ya comentado en RITMO (número 472). La dirección esta temporada será de Julius Rudel, y el reparto será algo distinto: Döse, Knight, Mathis, Ott, Perriers, Ringart, Laubenthal, Mars, Moll, Nimsgern, Steibach, Workman. El 27, dos conciertos del Ensemble Intercontemporain, que interpretará **Inori**, de Stockhausen, bajo la dirección del compositor.

Palais des Congrès. Orquesta de París. Día 3, Pierre Boulez, director; Daniel Barenboim, solista. Programa: **Tombeau d'armor número 2** (Sinopoli), **Con-**

cierto para piano (Berio), estreno absoluto, y **Figures-Doubles-Prismes** (Boulez). Este concierto se realiza en colaboración del I. R. C. A. M. Día 14, Daniel Barenboim, director y solista; N. Denize, E. Tapy y J. Bastin, solistas. Coro de la Orquesta de París. Programa: **Concierto para piano, KV. 595** (Mozart) y **Messe de l'Aurore** (Landowski), estreno mundial con ocasión del décimo aniversario de la Orquesta, que se conmemora con este concierto. Días 17 y 18, Daniel Barenboim, director; A. Marie Rodde y J. Taillon, solistas; Coro de la Orquesta de París. "Programa Debussy", que incluye **La Mer**, **Nocturnes** y el **Preludio para la siesta de un fauno**. Días 24 y 25, André Previn, director; Kyung-Wha Chung, solista. Programa: **Romeo y Julieta** (Tchaikovsky), **Concierto para violín** (Stravinsky) y **Séptima sinfonía** (Prokofiev). Estos dos últimos programas se repetirán ambos en el **Théâtre des Camps-Élysées** los días 19 y 26, respectivamente. En el mismo escenario, el día 8, "Concierto Bach", con Daniel Barenboim, Rafael Puyana, Michel Debost, Maurice Bourgue y una orquesta de cámara formada por músicos de la Orquesta de París, bajo la dirección del primero.

VIENA

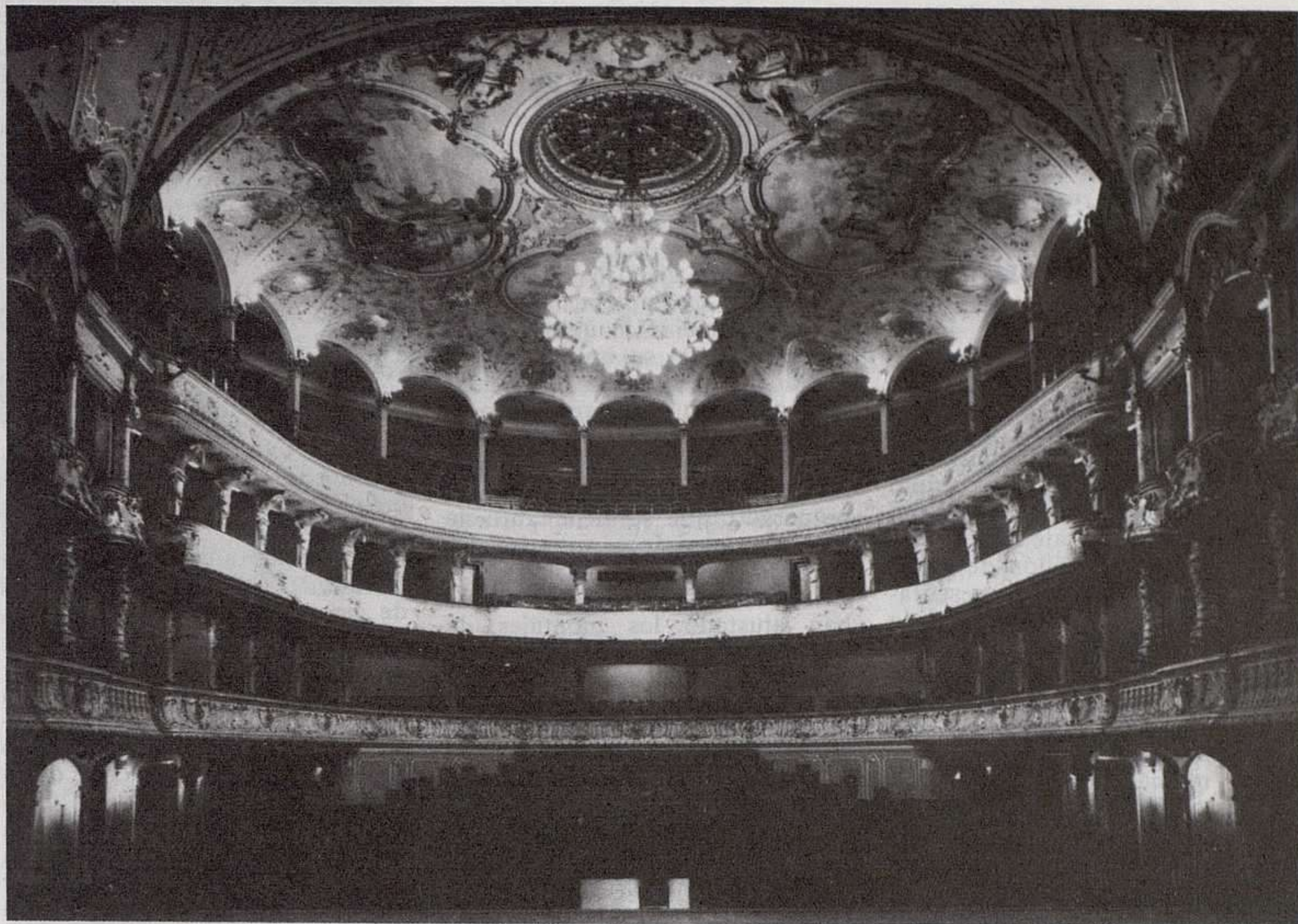
Musikverein. Sala grande. Día 1, recital de órgano de Karl Richter. Día 6, Orquesta Sinfó-

nica de Viena. Carlo Maria Giulini, director. Coro de la Staatsoper de Viena. Programa: **Un Réquiem alemán** (Brahms). Día 13, la misma orquesta, bajo la dirección de Gari Bertini. Programa: **Concierto número 5 para piano, "Emperador"** (Beethoven), con Bruno-Leonardo Gelber, y **Primera sinfonía** (Mahler). Los días 16 y 17 será Eugen Svetlanov quien se pondrá al frente de la Orquesta mencionada, para dirigir la **Quinta sinfonía** de Shostakovich y acompañar a Edith Peinemann en el **Concierto para violín**, de Brahms. El día 25, Orquesta Sinfónica de la ORF. Director, Leif Segerstam; Jane Marsh, Jan Partridge y Roland Hermann, solistas; Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde. Programa: **War Requiem** (Britten). Días 26 y 27, Orquesta Filarmónica de Viena. Christoph von Dohnányi, director; Rudolf Buchbinder, solista. Programa: "Suite" de **El mandarín maravilloso** (Bartok), **"Burleske" para piano** (Strauss) y **Cuarta sinfonía** de Ives.

En la **Sala Brahms**, el 9, el Octeto de París, con obras de Mozart, Weber y Schubert; el 20, el Cuarteto de Cuerdas de Tokyo, con cuartetos de Haydn y Ravel y la **Lyrische Suite**, de Berg; y el 29, Cuarteto de Cuerdas de Viena, con cuartetos de Haydn, Mozart y Dvorak. Los días 24 y 26, **Liederabende**, con Teresa Berganza, acompañada por Félix Lavilla.

ZURICH

Opernhaus. Día 12, estreno de la nueva puesta en escena de **El retorno d'Ulises in Patria** (Monteverdi), realizado por Jean-Pierre Ponnelle, habiendo diseñado el vestuario Pet Halmen.



Zurich: Opernhaus.

Dirigirá Nikolaus Harnoncourt. El reparto es como sigue: Ortrun Wenkel, Janet Perry, Renate Lenhart, Helrun Gardow, Werner Hollweg, Francisco Araiza, Paul Esswood, Martin Schomberg, Simon Estes. El día 27, primera representación en esta temporada de **Don Giovanni** (Mozart), dirigida por Ivan Fischer y con Antigone Sgourda, Norma Sharp, Sona Ghazarian,

Ruggiero Raimondi, Rüdiger Wohlers, Zoltan Kelemen, Werner Gröschel y René Rohr en la compañía de canto.

Tonhalle. Orquesta de la Tonhalle. Días 8, 9 y 10. Gerd Albrecht, director; Arthur Grumiaux, solista; Gert Westphal, recitador. Programa: **A survivor from Warsaw** (Schönberg), en inglés; **Concierto para violín** (Berg) y **Cuarta sinfonía** (Beetho-

ven). Días 22, 23 y 24, Kurt Masur, director; Maurice André, solista. Programa: **Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart** (Reger), **Concierto para trompeta, Hob. VIIe 1** (Haydn), **Segundo concierto para trompeta** (Jolivet) y la "Suite" Op. 20 de Prokofiev.

FERNANDO PEREGRIN
GUTIERREZ



LP HHS 10-473 Estéreo



Ruggiero Ricci y Ernesto Bitetti

(violín) (guitarra)

interpretan

MUSICA PARA VIOLIN Y GUITARRA de Paganini

Primera grabación de Ricci con una compañía discográfica española

La veterana maestría de Ricci y la madura juventud de Bitetti, unidas en una atrayente grabación

música en VIVO

FESTIVAL DE EDIMBURGO
1977

"Carmen"

No cabe duda de que el nuevo montaje de **Carmen** realizado por el Festival de Edimburgo ha constituido el punto de máximo interés de esta su 31.ª edición. Ha sido un montaje caro: más de un cuarto de millón de libras han costado las siete representaciones de la popular ópera de Bizet. Y aunque haya quien piense que la calidad no tiene precio —si bien, generalmente, cuesta muy cara—, no está demás que haya apuntado el dato, máxime en un momento en que los presupuestos para la Música son tema candente en nuestro país. A hacer de **Carmen** el centro de atención del Festival ha contribuido muy especialmente el hecho de haber sido ésta la primera ocasión en que Teresa Berganza encarnaba escénicamente el papel titular. Reflejo de la expectación despertada por este debut fue la tremenda demanda de entradas; pese a ser su precio el más elevado de toda la historia del Festival (1), se agotó amplia y rápidamente el aforo del reducido, en todos los sentidos, King's Theatre y se originó un auténtico "mercado negro", donde las entradas se llegaron a cotizar al triple de su valor oficial. Informaciones procedentes de los organizadores del Festival afirmaban que las cosas no hubieran sido muy diferentes de disponerse de un teatro mayor, tal fue la demanda de entradas.

A la hora de abordar el comentario crítico de esta **Carmen**

(1) Posiblemente, el Festival de Edimburgo sea el que posea una más alta relación de calidad a precio. Las entradas más caras para esta *Carmen* costaban 20 libras.

echo en falta el no haber podido contemplar, completa, más que la representación inaugural. Y no porque en ella se hubiesen producido fallos o vacilaciones conaturales con los estrenos, que, de haberlos habido, fueron poco o nada evidentes, sino porque un montaje tan cuidadosamente preparado, que se aleja tanto de los usos escénicos y musicales que han venido siendo la regla a la que, casi sin excepción, se han ajustado los montajes de **Carmen**; que resulta ser enormemente revelador en lo orquestal y, me atrevería a decir, "revolucionario" en cuanto a la concepción e interpretación de la propia "Carmen", requiere, para su análisis, de un conocimiento más profundo del que dan una representación completa y algunas escenas finales presenciadas desde detrás de los bastidores. Este hecho, que creo muy importante, no ha sido puesto en evidencia por nadie, excepto por un agudo crítico londinense. Parece ser que, tras el éxito alcanzado por estas representaciones, es más fácil la alabanza sin más que el análisis.

Lo primero que llama la atención de esta puesta en escena de **Carmen** es la desaparición del elemento español como tópico. Un único decorado, debido a Ezio Frigeno —unos muros altos, revestidos de yeso gris, con desconchados, enmarcando un gran arco central—, ocupa todo el escenario, bastante pequeño, del King's. La iluminación crea una atmósfera gris de polvo de cemento. El vestuario, que adquiere gran importancia plástica en un decorado de este tipo, es simple y de colores pálidos y terrosos. Hay una clara influencia, tanto por el color como por la composición que origina el movimiento escénico —llevado a

cabo con gran efecto dramático por Faggioni—, del último Goya, pero, en cualquier caso, es un Goya muy atemperado. El efecto dramático logrado por Faggioni lo emparentaría yo más con la estética realista de Rossellini —indudablemente, Faggioni recurre con frecuencia, en este montaje, al lenguaje cinematográfico; en realidad, puede decirse que toda la obra se presenta a manera de "flash-backs" salidos de la mente de "Don José", quien aparece en escena, en la cárcel, en los preludios, cuando se oye el tema trágico que Faggioni parece asociar con el amor obseso de éste por "Carmen" (¿sería así en la mente de Bizet?)— que con el expresionismo desgarrado del pintor aragonés (2). Dentro de esta línea de hacer de lo español marco, que no espectáculo exótico, se sitúa la sobria y estilizada coreografía de Mariemma. Toda esta concepción escénica se engloba en lo que yo considero constituye la idea directriz de la **Carmen** de Edimburgo: la búsqueda de la verdadera esencia dramática y musical de la obra maestra de Bizet, sin renunciar por ello al realismo con que el compositor francés quería que se ofreciese, y por el que luchó abiertamente. Y en este sentido creo que con la práctica habitual de melodramatizar desgarradamente **Carmen** se han falseado mucho las intenciones de Bizet. Conviene no olvidar, ante todo, que con **Carmen** su autor logra llegar a la "ópera de demi-caractère" por sublimación de la "ópera-comique", un género cuyas convenciones y público le hicieron desarrollar un estilo que distaba ampliamente del de la tragedia melodramática. El realismo de Bizet tenía poco que ver con el naturalismo que esca- rba en los aspectos más sórdidos de la historia, o con el asalto directo e incontenido a las emociones del público, que pondría en práctica, posteriormente, el "verismo" italiano. Su realismo era de otro orden, con-

(2) En lo que se refiere al vestuario de "Escamillo" y demás toreros, banderilleros, etc., Frigeno se ha inspirado más directamente en G. Doreé.

finado dentro de los límites de una representación verídica sujeta a estrictas reglas artísticas. Con el uso de "mezzos" de carácter, voces verdianas, efusiones "veristas" y montajes a la manera de la "grand opéra", gran parte de la precisión y transparencia, de la riqueza interior de la música de Bizet, fruto de su innata habilidad —en esto sólo comparable a Mozart— para dar forma musical a las situaciones dramáticas, se ha perdido. El equipo de Edimburgo —Berganza, Abbado y Faggioni, principalmente—, al presentarnos **Carmen** como una obra intimista, nos han permitido descubrir todas las sutilezas y variedad de matices de una partitura de gran riqueza cromática, que describe con claridad y economía de medios toda la gama de sentimientos de los personajes —especialmente "Carmen"—, dotándoles de una vitalidad que los rinde enormemente humanos.

Teresa Berganza ha dedicado largo tiempo a madurar su visión del personaje "Carmen". Parece ser que otro tanto le ha sucedido, en lo que respecta a la ópera en su conjunto, a Claudio Abbado. Indudablemente, cualquiera que haya sido el camino seguido por estos dos procesos, ya independientes, ya interactivos mediante intercambios de ideas —personalmente, me inclino por esto último—, ambos artistas han llegado a resultados bien idénticos, bien perfectamente complementarios. La aportación de la "mezzo" española a esta versión enriquecida, a la vez vigorosa y delicadamente perfilada, conducida con un sentimiento inmediato y profundo de la esencia dramática de los pentagramas, que ha llevado a cabo Claudio Abbado, puede calificarse de trascendental. Teresa Berganza parte de un concepto de la personalidad de "Carmen" psicológicamente muy rico, aunque esencialmente muy simple, muy directo, lleno de espontánea vitalidad.

"Carmen"—dice Teresa Berganza en una carta dirigida a Peter Diamand, director del Festival, que reproducía íntegramente el programa de mano de las representaciones de Edimburgo— no es ninguna mujer ligera o superficial, caprichosa o casquivana, y mucho menos prostituta; así se la interpreta en la mayoría de las versiones." Para Teresa Berganza, "Carmen" es, ante todo y sobre todo, "una mujer remarcando mucho esta su condición femenina "auténticamente libre, soberana y señora de todas sus decisiones". Y tras afirmar que "Carmen", por la aceptación serena de su destino, puede ser comparada en alguna manera con las grandes figuras de la antigüedad clásica, la autora de esta carta señala algo que fue, según mi criterio, el eje central de su interpretación en la escena: "Los sentimientos que "Carmen" suscita en los hombres no son fruto de la actividad vulgar de una mujer que mariposea con todos, vendiendo su cuerpo al mejor postor (una



Carmen, acto I.



Teresa Berganza («Carmen») y Plácido Domingo («Don José»).

Para esta versión se ha hecho uso de la edición de Oeser, incorporando casi todo el material restaurado por el editor alemán. Para el final, después de la muerte de «Carmen», se ha preferido volver a la versión modificada —acortada— del propio Bizet, por razones esencialmente de desarrollo dramático. Los diálogos han sido recortados, si bien se han respetado los pasajes de «melodrama». Finalmente, y habiendo ya reseñado la extraordinaria dirección de Abbado, dedico estas líneas finales a resaltar la gran actuación, en líneas generales, tanto vocal como escénicamente, del Scottish Opera Chorus, y a expresar mi gran admiración por la portentosa intervención de la Orquesta Sinfónica de Londres.

La New Philharmonia y Giulini

Dos conciertos claramente reveladores de la música como hecho espiritual han sido los ofrecidos por la formación londinense y el maestro italiano. El primero de ellos, dedicado a Mozart, incluía la *Sinfonía en Do mayor, K. 425 («Linz»)* y el *Requiem*. La versión de la *Sinfonía «Linz»* tuvo momentos de extraordinaria belleza —como el solemne «Adagio» inicial—, y fue expuesta, en general, con flexibilidad y transparencia de líneas, si bien la expresión tendía a ser seria y noble. Giulini plantea el *Requiem* claramente abocado al expresionismo prerromántico cuando no plenamente romántico. Se observa siempre, pese a lo contrastado de su exposición, una preocupación por lograr una unidad superior. Su obra está diseñada como un amplio arco, en que cada parte, más que un episodio, es elemento constructivo. El dramatismo nunca es trágico, sino que proviene de la aceptación noble y serena del destino. La solemnidad es siempre descarnada, nunca ampulosa. Para esta versión, profundamente conmovedora, Giulini ha contado con un buen cuarteto solista: Margaret Marshall, soprano de buen estilo mozartiano, que sustituyó a la anunciada

Edith Mathis, y que tras algunas vacilaciones acabó encontrando una línea y afinación muy notables; Helen Watts, quizá, junto con Robert Tear, los puntos más fuertes del cuarteto solista, y John Shirley-Quirk, un poco falto de peso y potencia vocal. El Coro del Festival de Edimburgo, aunque numeroso, cantó siempre con energía, incisión y claridad, prestándose con gran flexibilidad a mantener el equilibrio sonoro con el resto de los ejecutantes en la medida en que lo solicitaba el director.

El segundo concierto estuvo dedicado a la *Octava sinfonía* de Bruckner (edición Nowak). El clima de este concierto fue el más alejado posible al que reina en los Festivales, y la interpretación de Giulini una de esas experiencias que se quedan grabadas en el ánimo con visos de durar mucho tiempo. Aquí, el maestro italiano parece realmente, con cada gesto, con cada movimiento de la batuta, abarcar la totalidad de los grandes y profundos movimientos brucknerianos. Su instinto para hacer crecer la tensión de cada frase musical desde el núcleo mismo de cada célula temática le permite que la edificación de los párrafos musicales aparezca como sencilla, fácilmente asimilable por el oyente. No creo exagerar si digo que Carlo Maria Giulini es uno de los directores-artistas que más hondamente han comprendido lo de la «gran y sencilla humanidad de Bruckner», y lo expresan con mayor convicción y amor. El maestro italiano cree tanto en el épico y poderosamente trágico primer movimiento como en el aparentemente inconexo y episódico «Finale». Al mostrarnos su fe en la validez y coherencia de toda la música, sin buscar argumentos trascendentes, nunca pensados por el compositor austríaco, el acorde final de *Do mayor* en que se resuelven los temas principales de los cuatro movimientos parece tener aquí un sentido de cariñoso reconocimiento a la paciencia y humildad con que Bruckner buscó la solución a su prodigiosa sinfonía. La labor realizada en este concierto por la Orquesta New Philharmonia fue, sencillamente, espléndida, con especial mención a la cálida luminosidad de la sección del metal. La Orquesta inglesa, que cuando se publiquen estos comentarios habrá vuelto a su denominación inicial, Philharmonia, parece en buen camino para volver a ocupar su antigua posición de privilegio entre las orquestas inglesas y mundiales.

La Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Maurizio Pollini

Esta orquesta holandesa es, hoy día, una de las mejores del mundo. Su flexibilidad y riqueza de colorido son proverbiales. Sus componentes tienen fama de ser músicos de gran profesionalidad y afición, lo que les lleva a asistir como espectadores a

amante despechado y enloquecido, del final de la obra es posible que marque todo un capítulo en la interpretación melodramática y verista de *Carmen*. Únicamente me cabe la duda de si no hubiese encajado más en esta otra *Carmen*, íntimamente realista, un «Don José» débil y acobardado —tal y como lo describe Merimée—, vengativo, que el racial «Don José» de «la-maté-porque-era-mía». Por su parte, Mirella Freni, aparte de presentarnos una poco espontánea aldeana, buscó continuamente intenciones y efectos poco naturales (ya no posee la ligereza vocal que requiere el personaje). A pesar de ello, y siempre dentro de los límites convencionales en que se movió, mostró claramente el por qué ha sido una de las sopranos que más frecuentemente han interpretado este papel en las grandes —y grandiosas— puestas en escena de *Carmen*.

Tom Krause, un aceptable «Escamillo», fue a más con la representación. Su «Si tu m'aimes, Carmen», fue realmente convincente. Los papeles secundarios estuvieron dignamente interpretados, y se podrían destacar los de «Mercédès», de Alicia Nafé, y «Zuniga», de Jean Lainé, buen declamador.



Usher Hall: Finalizado el Requiem de Mozart, Giulini invita a saludar al Edinburgh Festival Chorus.

mujer, me atrevería a añadir yo, de sexualidad agresiva, casi fálica), «sino que provienen de la seguridad, la fuerza temperamental, la personalidad y la belleza interiores de este gran tipo de mujer». La expresión de esa belleza interior no ha podido ser, en verdad, más convincente. Todos los sentimientos eróticos, todas las ansias de vida y libertad quedaron siempre expuestos con tal sutileza, con tal riqueza íntima, que la elegancia que trasciende de esta interpretación, y que en un principio puede causar una impresión perturbadora, acaba por parecernos consustancial con el personaje de Bizet y trasfondo de un retrato musical de una femineidad intemporal, sin sujeción a cultura o clase social alguna.

Para lograr este resultado, Teresa Berganza cuenta con unos medios vocales únicos. La capacidad de seducción del cálido color oscuro de su voz, la transparencia de su fraseo, la fuerza expresiva de sus acentos, todo ello soportado por una técnica impecable y una comprensión profunda del estilo de canto que requiere la música de Bizet, sin que por ello se resienta la espontaneidad y frescura de su línea interpretativa, hacen de su «Carmen» una auténtica «revolución» en la historia, ya centenaria, de la ópera de Bizet.

La interpretación de Plácido Domingo y Mirella Freni, «Don José» y «Micaela», respectivamente, ha estado más en línea con lo que anteriormente he señalado como montajes «tradicionales» de *Carmen*, si bien ambos grandes artistas y han llevado a cabo una cierta adaptación a la versión que comento. Me apresuro a añadir que, concretamente, el tenor español ha realizado una de las mejores intervenciones que yo recuerde. Su «Canción de la flor» fue realmente modélica, con una frescura y riqueza vocal que me hicieron pensar lo que ganaríamos los oyentes de Domingo si éste espaciase más sus actuaciones —Plácido abordó estas representaciones de *Carmen* tras un largo (para él) descanso. Su fogoso y racial «Don José».



Usher Hall: La Orquesta del Concertgebouw ensayando bajo la dirección de Kyril Kondrashin.

las obras en que no se requiere su presencia en la plataforma. De los cuatro conciertos ofrecidos en Edimburgo, dos han sido bajo la dirección de Kyril Kondrashin, principal director invitado de la Orquesta, y los otros dos bajo la de Bernard Haitink, su director titular. El director ruso dedicó cada uno de los conciertos a compositores de un solo país: Francia y Rusia, respectivamente. En conjunto, me causó mayor impresión el concierto con programa de música francesa que el otro. Kondrashin es un director de una técnica portentosa dentro de la más depurada escuela rusa. Pero parece encontrarse más a gusto dentro de la precisión y riqueza de coloridos orquestales de los compositores franceses. Su versión de los **Valses nobles y sentimentales**, de Ravel, fue una clara lección en este sentido, si bien eché en falta eso indefinible que se llama "clima, sugestión". Dirigió, más que acompañó, a Michel Beroff en el **Concierto para la mano izquierda**, del mismo compositor, en una interpretación de mucha calidad. El punto más interesante del programa fue una impecable versión de la **Sinfonía fantástica**, tratada más global que episódicamente, y que me produjo —me atrevería a decir que por primera vez— la impresión de que la sinfonía no se hunde, sino que decae. Si bien en ningún momento puede hablarse de apasionamiento, tampoco de que la tensión desapareciese hasta producir momentos muertos, lo que suele ocurrir con frecuencia. Del programa ruso destacaré una muy buena versión de la "suite" del "ballet" **The Bolt**, de Shostakovich, y **Concierto para violín número 2**, de Prokofiev, con Mayumi Fujikawa como solista de gran calidad y bello, aunque no muy grande, sonido.

Por el contrario, de los dos programas de Bernard Haitink, el mejor fue, con mucho, el segundo. Tras una primera parte, en la que se estrenó en Gran Bretaña la obra de Lutoslawski, en cargo de la Orquesta holandesa y estrenada por ella en octubre pasado bajo la dirección del

compositor, **Mi-parti**, flanqueada por dos obras de Debussy: **Pre-ludio para la siesta de un fauno** y **La Mer**, que señalaron los momentos en que sentí verdaderamente admiración por Haitink, Maurizio Pollini realizó una de las interpretaciones más portentosas que recuerde del **Emperador** beethoveniano. ¡Lástima que al vigoroso, brillante y virtuoso discurso del pianista italiano correspondiera el director holandés con un Beethoven bastante menos enérgico y vital, de excesivo refinamiento sonoro! Y para quien crea que el arte es ideológicamente neutro, éste puede ser un buen ejemplo de lo contrario, ya que la concepción que un burgués como Haitink y un intelectual marxista, como Pollini, tienen de una misma música, la de Beethoven, no se puede explicar en términos puramente técnicos (3). El otro concierto dirigido por Haitink incluyó la **Sinfonía Pastoral**, donde esa sensación de refinamiento sonoro, de producto detallada y meticulosamente terminado, junto con una expresión un tanto blanda, hizo que esta versión encajara difícilmente en lo que yo entiendo es el universo beethoveniano. La precedió **Don Quijote**, de Strauss, donde, de nuevo, el solista (permítaseme esta expresión), Paul Tortelier esta vez, y el director no acabaron de conectar entre sí, salvo en determinados momentos —por ejemplo, el "Finale"—, en los que se alcanzó notable fidelidad al lenguaje straussiano.

Barenboim y el piano de Beethoven

Importantes y reveladores los dos recitales de Daniel Barenboim dedicados al compositor de Bonn. Barenboim, discutido como director algunas veces y como intérprete al piano de algún que otro compositor, es, en mi opinión, primerísimo servidor de la literatura pianística de Beet-

(3) Este concierto, patrocinado por una importante multinacional dedicada a la fabricación y venta de ordenadores electrónicos, fue el único de los comentados que tuvo dimensión de "acto social". Paradojas del interés despertado por Pollini.

hoven. La altura alcanzada por el segundo de estos recitales, que incluía las tres últimas páginas del ciclo de sonatas beethoveniano, abordadas por el pianista argentino como una unidad integradora y superior, es posible igualarla, pero no superarla. Fue uno de los poquísimos momentos que yo recuerde en que la música no parece venir del instrumento, sino del propio intérprete. La madurez alcanzada por Barenboim se refleja hasta en la economía de los gestos, que parecen indicar que el artista ha superado cualquier preocupación técnica que lo aparte de la esencia de la música.

Una "matinée": la inmensa humanidad de Jessye Norman

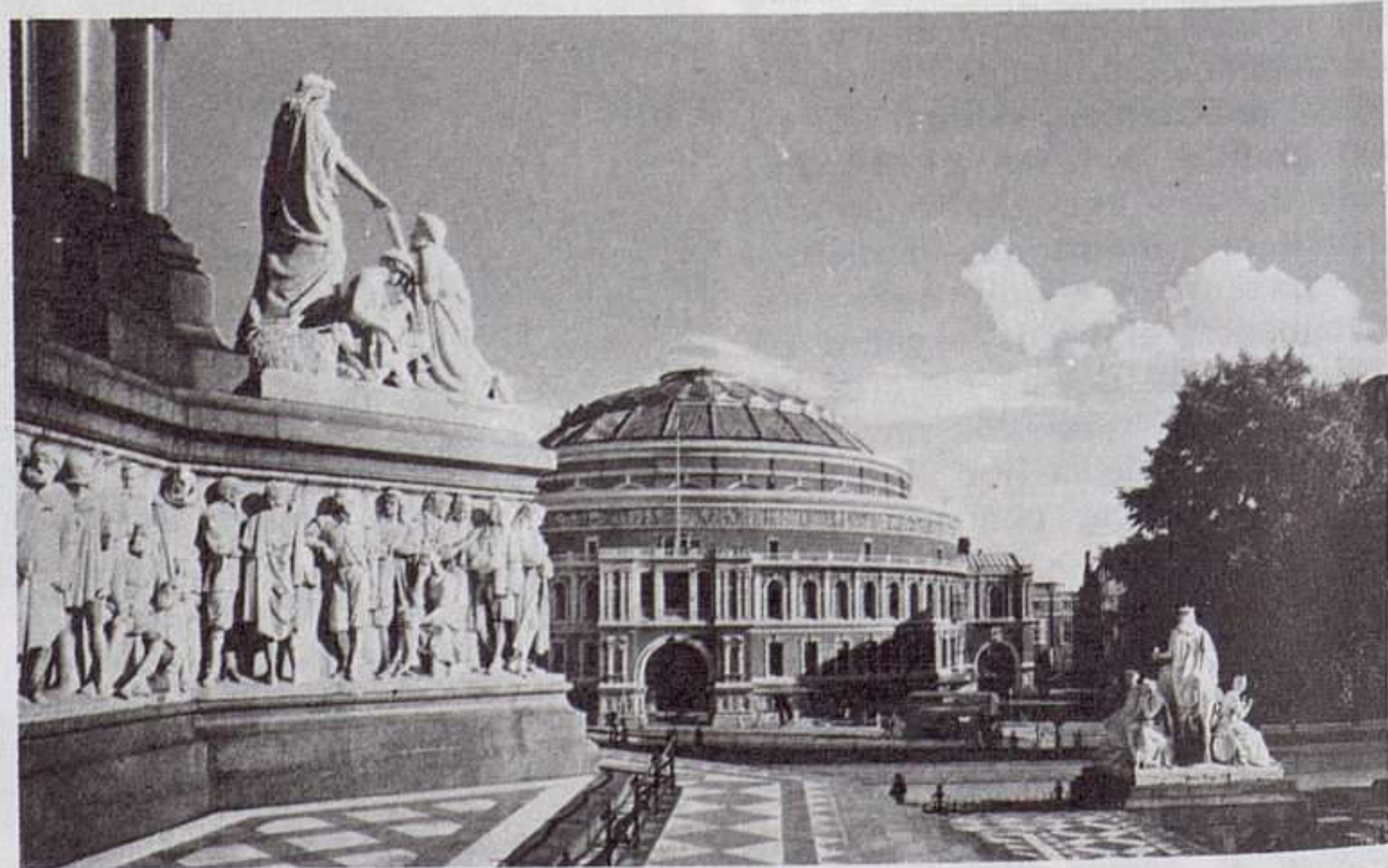
En verdad que el recital ofrecido por la soprano Jessye Norman, de enorme humanidad física y espiritual, acompañada al piano por Dalton Baldwin, una fría, lluviosa y gris mañana, en el poco indicado marco del Leith Theatre, merece algo más que estas apretadas líneas al final de una larga crónica. Fue, con diferencia, el mejor de los recitales matutinos que tuve ocasión de escuchar. Ya en la primera parte se mostró como interesantísima intérprete de Richard Strauss, cuyo breve grupo de canciones presentó el interés adicional de extenderse ampliamente en el largo espacio de tiempo en que Strauss compuso obras de este género. En la segunda parte, dedicada a Poulenc, Gounod y Debussy, Jessy Norman fue capaz de llenar de cálida, sugerente y limpia atmósfera el inhóspito espacio en que nos encontrábamos. — **FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

LONDRES: PROMENADE CONCERTS

Los profesores de la English Chamber Orchestra se van colocando en el amplio estrado del Royal Albert Hall, entre los aplausos y los saludos del público que casi abarrotan el gigantesco recinto. Se hace el silencio y aparece el concertino, el "leader", primer violín del conjunto, el español José Luis García Asensio, quien es recibido con una gran ovación (en Inglaterra y

otros países el concertino tiene una categoría, justificada dada su importancia, que entre nosotros todavía no ha sido reconocida, al menos hasta el mismo nivel). Se sienta, y entonces, con gran nitidez, fuerza y precisión, se escucha una hispánica exclamación: "¡Olé!" Nuestro violinista, colorado como un tomate, sonríe entre el jolgorio de los espectadores y de sus propios compañeros. Este breve y real episodio puede dar una idea de cuál es el ambiente que rodea la actuación de los intérpretes de cualquier concierto "Prom". Se establece desde el principio una corriente de simpatía y comprensión entre el público y el artista, lo que facilitará posteriormente la comunicación, aunque la interpretación no llegue a ser demasiado convincente, lo que será sancionado, al final, por la menor intensidad de los aplausos. Estas bromas no impiden que a la hora de escuchar la música el silencio sea absoluto y que no se oigan molestas toses. Admirable público éste, juvenil en su mayor parte, entusiasta y preparado, capaz tanto de proclamar su sano humor, de interpretar breves canciones o de lucir "canotiers" con el emblema de los "Proms" como de arrojarse ante el hecho musical propiamente dicho. En los intermedios no es raro ver surcar el aire a algún avioncito de papel, que ante el regocijo general irá planeando mansamente hasta posarse en la cabeza de cualquier tranquilo y despistado espectador. Ambiente natural, espontáneo, tan alejado de la engolada pedantería o de la cursilería como de lo chabacano.

El origen remoto de los "Promenade Concerts" puede situarse en 1838, cuando un grupo de instrumentistas inicia una serie de actuaciones en la English Opera House (Lyceum Theatre), bajo la dirección de Negri, con el título genérico de "Promenade Concerts à la Valentino", "Concerts d'été", "Concerts d'hiver" o "National Concerts", celebrándose de forma discontinua en distintos locales y con diferentes intérpretes. Es en el otoño de 1895 cuando Robert Newman, aprovechando las experiencias anteriores, crea lo que hoy se conoce todavía como "Promenade Concerts". Desde el comienzo es el director titular Henry



Londres: Royal Albert Hall.

Wood (más tarde "Sir"), quien actuará hasta su muerte, ocurrida en 1944. Su nombre figura en la actualidad encabezando el título de las distintas series, celebradas desde aquella fecha ininterrumpidamente. Este año se ha desarrollado la número 83. Los conciertos, primero realizados en el Queen's Hall, se trasladaron en 1941, después de un bombardeo que destruyó aquella sala, al Albert Hall, construido en 1871. No posee quizá este enorme recinto una acústica ideal. Su tamaño, su forma elíptica, su gran altura impiden que el sonido sea uniforme, que llegue con nitidez y volumen a todos los puntos. Sin embargo, la posibilidad de que cada concierto pueda ser escuchado por 10.000 personas vence cualquier tipo de reserva. Algo muy característico del local, de arquitectura victoriana, es que el habitual patio de butacas ha sido sustituido por un amplio espacio, en donde se puede asistir a los conciertos de pie, sentado en el suelo o tumbado: la "Arena-Promenade". En su centro se sitúa una fuente-surtidor rodeada de plantas. En verdad, insólito escenario para oír música.

La programación de estos conciertos, celebrados de julio a septiembre, es ecléctica, construida, en principio, para cumplir una labor divulgadora de toda la historia de la música, un poco también como contraste con la programación de temporada invernal. No es extraño encontrar, al lado de programas de tipo popular (valeses de Strauss, pequeñas piezas de Elgar o Delius), los construidos en base a criterios de seriedad y didactismo, albergando composiciones polifónicas o ejemplificando movimientos de este siglo, como el dodecafonismo o el serialismo, con gran atención, naturalmente, a los mundos más conocidos, barroco, clásico y romántico. Una idea general de equilibrio, de coherencia, casi siempre logrados, vertebrada toda la programación. En ella tienen amplia cabida los compositores indígenas, antiguos y modernos, otorgándose asimismo relieve a las más modernas producciones, algunas estreno absoluto. Así, en la edición de este año, aparecen tres obras de este tipo, encargo de la organización, debidas a Roxburgh, Maxwell, Davies y Buller. Otras composiciones modernas significativas, también previstas, pertenecen a Balassa, Berio, Henze, Rodney, Bennett, Keuris y Boulez. Citemos ahora, brevemente, algunos programas de diverso signo ejemplares por su construcción y equilibrio, por su lógica: **Magnificat**, de Bach, y **Misa en Mi bemol mayor**, de Schubert; el edificado a partir de varias obras de Giovanni Gabrieli y Schütz; **Couleurs de la cité celeste** y **Oiseaux exotiques**, de Messiaen; **Adieu**, de Stockhausen; **Cummings ist der Dichter**, de Boulez, y **Phlegma**, de Xenakis; **Messe des Morts**, de Campra, y **Requiem**, de Fauré; **Rituel: In memoriam Maderna**, de Boulez, y **Séptima sinfonía**

de Mahler, etc. Se dan también varias óperas completas, como **Don Giovanni**, de Mozart; **La condenación de Fausto**, de Berlioz, o **The Midsummer Marriage**, de Tippett.

De entre los directores más importantes pueden mencionarse: Boulez, Abbado, Haitink, Boult (con sus ochenta y siete años), Berglund, Muti, Mackerras, Davis, Norrington, Atherton, De Waart y Susskind. Solistas de talla: Béroff, Bishop, Brendel, Curzon, De Vries, Haendel, Kocsis, Malcolm, Pauk, Pommier, Tuckwell, Kyung-Wha Chung (instrumentistas), Baker, Armstrong, Bowman, Harper, Norman, Palmer, Tear, Watts y Shirley-Quirk (cantantes). Entre las orquestas: New Philharmonia, London Symphony, London Philharmonic, BBC (sobre la que recae casi todo el peso), Covent Garden, Royal Philharmonic, English Chamber, Radio de Colonia, Hallé, Rotterdam Philharmonic, etc.

Este año he tenido la oportunidad de asistir a cuatro de estos conciertos, en donde he podido ratificar las características a las que más arriba he aludido. En el primero, Mackerras mostró la solidez de su batuta y la claridad de su concepto con un interesante programa dominado por la idea de la danza y de los ritmos populares eslavos: **"Suite de Danzas"**, de Bartók; **Concierto para "cello"**, de Dvorák; **Sinfonietta**, de Janáček, a las que se unía el **Preludio y fuga sobre Bach**, de Liszt, interpretado en el impresionante órgano del Albert Hall por Richard Coulson. Colin Davis, días más tarde, brindó una mesurada y atrayente **Pastoral**, no del todo lograda, sin embargo, en la difícil dinámica, y un espectacular **Te Deum**, de Berlioz. Después, Murray Perahia demostró, en su calidad de pianista, su buena línea mozartiana, exquisita y matizada, aunque quizá demasiado femenina y no muy profunda. Muy flojito como director. Finalmente, en concierto en el que se unían piezas de Britten y Schubert magníficamente interpretadas por los Cantores de la BBC, la English Chamber Orchestra, Norma Burrows (a quien, no obstante, faltó intensidad y apasionamiento en **Las Iluminaciones**), dirigidos por Stuart Bedford, escuchamos una inolvidable versión del **Quinteto en La mayor ("La Trucha")**, del compositor vienés, a cargo de los Amadeus, con Curzon al piano y Horthagel al contrabajo. Si el próximo verano tiene algún dinero, no lo piense, haga un hueco en sus vacaciones y visite los "Proms". Siempre encontrará algo interesante.

ARTURO REVERTER

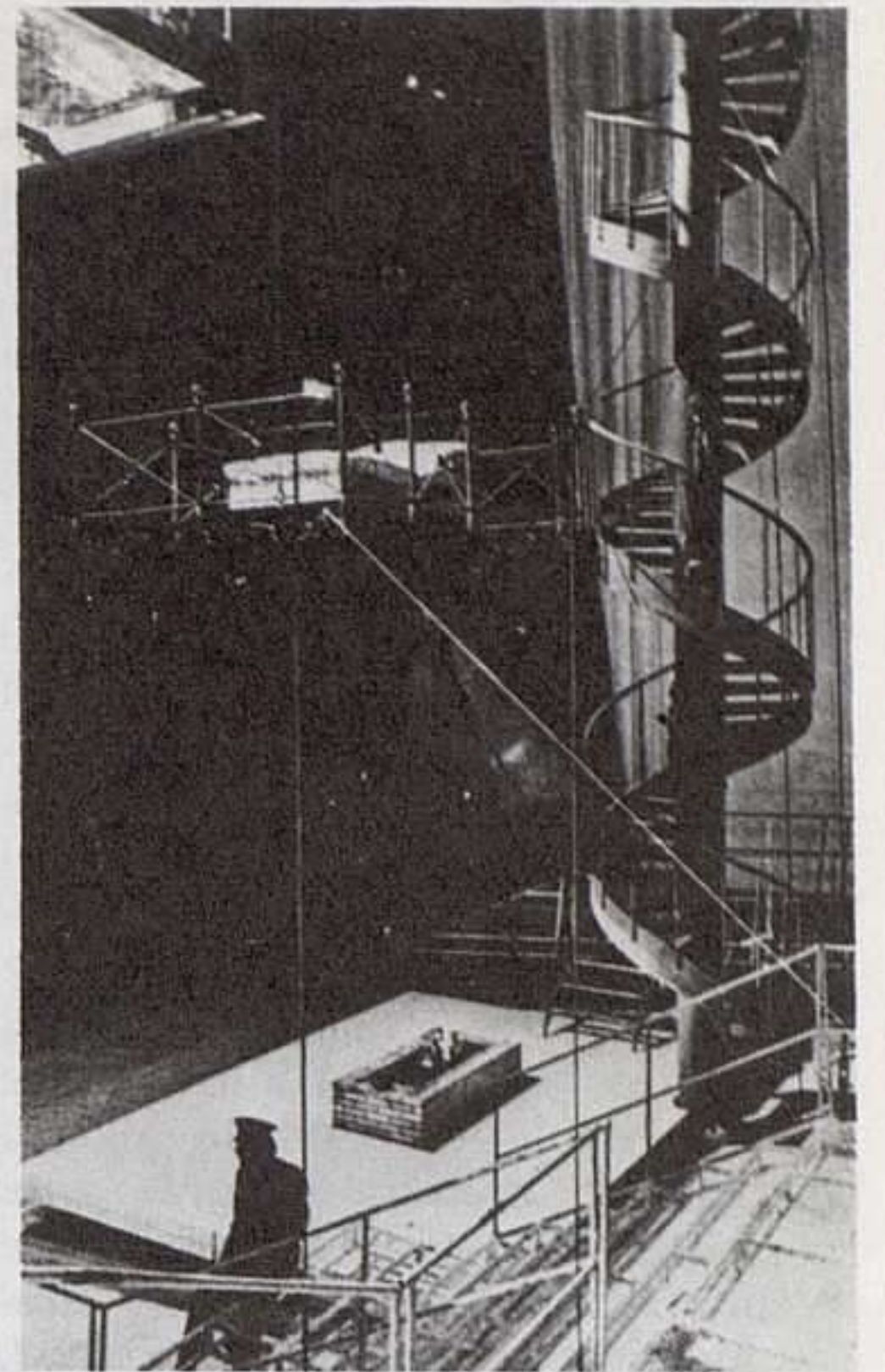
OPERA DE PARÍS

Una puesta en escena desafortunada

La actual situación de la Ópera de París es compleja e insegura. La ya definitiva partida de Rolf Liebermann, el hombre que

sacó al Coliseo parisino de su atonía, no augura buenos vientos; a la hora de redactar estas líneas se da como virtualmente segura la presencia de Main Lombard como sucesor de Liebermann desde la temporada que comienza. En esta tesitura, el nuevo montaje de **Cenerentola**, a cargo de dos seres prácticamente desconocidos, Jacques Rosner y Max Schoendorf, podía tomarse como la última "aventura con conocimiento de causa" de la era Liebermann, o la primera "aventura-a-lo-que-salga" de la nueva época. Desgraciadamente, fue lo segundo. Por razones obvias, me referiré a la parte musical en el siguiente epígrafe. Adelanto sólo la comparecencia en turno de Teresa Berganza y Frederica von Stade como "Angelina", lo cual suponía unos insospechados niveles de lujo, y la atribución del mando musical a Jesús López-Cobos. Artistas grandes en función de una "boutade", sin embargo.

En sí, la idea primaria del escenógrafo Rosner sobre la obra de Rossini no era desdeñable: todo en el mundo de **Cenerentola** es irreal, soñado, y su cocina es el único enlace con la realidad. Los problemas empezaban a la hora de llevar esta tesis a la práctica. Rosner decidió montar un escenario único, sin cambios, en el que todos los elementos de la trama, menos la citada cocina, estuviesen suspendidos en el aire, ¡incluida la calle por la que en su momento circulará la carroza de "Don Ramiro"! Estos elementos, por ende, estaban construidos en hierro, acero y aluminio, y debían ser móviles: imagine el lector lo que era el desplazamiento de palacios, dormitorios, escaleras y cortejos por el aire. Al margen del peligro y subsiguiente miedo que protagonistas y comprimarios pasaban, el estruendo derivado del movimiento (a veces hasta choque) de estas piezas imposibilitaba en muchos pasajes la audición de las partes mu-



Un aspecto del descabellado montaje parisiense.

sicales. El punto sin retorno se produjo en el ensayo general, cuando Teresa Berganza fue "extraída" de la escena, al terminar el primer acto, en un monumental globo aerostático que, imprevisiblemente, decidió quedarse en lo alto del teatro, con el lógico susto de la cantante y la obligada detención del ensayo: imagine el lector lo que podría haber sido una situación así en cualquiera de las representaciones. La indignación de los músicos derivó en un anuncio de "plante" si los padres de la criatura no daban garantías válidas de supervivencia a los artistas. ¡Estamos en manos de "dilettantes"! clamaban Berganza y López-Cobos. Liebermann, llamado urgentemente, hubo de tomar cartas en el asunto, y M. Rosner, sin especial orgullo de creador, optó por alterar su montaje, ingenioso en la teoría, pero inviable en la práctica, antes que ver desaparecer su nombre de los carteles de la Ópera, ya que la Directiva llegó a plantearse "in extremis" una reposición de la



Jesús López Cobos y Rolf Lieberman en conversación comprometida durante los ensayos del Cenerentola.

célebre escenografía de Jean-Pierre Ponelle.

Es fácil imaginar que lo que quedó en pie de todas estas capitulaciones fue una monumental chapuza. "Cenerentola", que, efectivamente, se marcha de su casa en globo, reaparece en escena (el palacio) en ascensor. La primitiva carroza del "Príncipe", un armatoste que al cruzar la escena organiza un zipizape de mil demonios, quedó convertida en una especie de triciclo, añadiendo así una componente deportiva al esforzado pretendiente. El palacio, una descomunal estructura cuadrangular de cristal, se quedaba flotando sin uso por el escenario, ya que no hubo forma de convencer a figurante alguno de que se metiera dentro, ante las elevadas posibilidades de que el mamotreto en cuestión se fuera al suelo con el peso. Eso sí, como hoy ya no se concibe un montaje que se precie que no identifique nobleza con gansterismo (¡cuánto ha volado la influencia de Chéreau!), los cortesanos salieron vestidos de "Alcaponcitos", negros hasta en la cara y con corbatas de colores. Todo un número, vamos.

Una interpretación musical afortunada

Si todo lo atinente al montaje de la **Cenerentola** parisiense lindó con el desastre, se puede afirmar que casi todo lo relacionado con su "puesta en sonidos" alcanzó el sobresaliente. No tuve ocasión de presenciar ninguna de las funciones comandadas por Teresa Berganza, pero me remito al testimonio de la crítica, que halló a esta grandísima artista en rutilante plenitud de forma, y a las apoteosis particulares que el público la dispensó en todas sus actuaciones. Quizá ninguna otra artista se halle en mejores condiciones para seguir los pasos de Berganza que Frederica von Stade: sus representaciones en París, sin embargo, estuvieron cargadas de problemas; la cantante, a causa de su estado de gestación, sólo recientemente revelado, hubo de cancelar varias funciones y se mostró, evidentemente, fatigada en en aquellas que cantó. A pesar de este "handicap", Von Stade volvió a manifestarse como una artista de enorme gusto musical y técnica tan perfecta como espontánea: si su voz, en las coloraturas, no corre con la fluidez de Berganza, la innata dulzura del timbre y el dominio de la

expresión sonora suplen con creces cualquier insuficiencia.

El papel de "Don Magnífico" también presentó doblete de cantantes: Paolo Montarsolo/Marius Rintyles; hubo ventaja sonada para el primero, grandísimo cómico, frente al segundo, sólo mediano bufón. Un comentarista galo, al referirse a la labor concertadora de Jesús López-Cobos, señaló que el español había hecho de Rossini "el Mozart de los Campos Elíseos". Pienso que éste ha sido uno de los mejores trabajos del zamorano, uno de los pocos directores de ópera a los que cantantes y orquesta responden con dosis paralelas de entusiasmo y confianza. Su **Cenerentola**, de claridad diamantina, fue esencialmente rítmica, rapidísima en la medida de las posibilidades de los cantantes, y reveladora en multitud de detalles instrumentales (especialmente del viento), generalmente soslayados. La labor de un maestro, en fin, y de un excelente equipo, enmarcada en las contradicciones de una escenografía utópica.

Die Schweigsame Frau

Otro teatro que remodela sus estructuras es la Bayerische Oper de Munich. Tras la salida de Günther Rennert y el año de interinidad en la intendencia cubierto por Wolfgang Sawallisch, Munich ha jugado sobre seguro al ofrecer la dirección del Teatro Nacional a persona tan solvente como August Everding. El nuevo "Intendant" tiene proyectos ambiciosos, y ya ha anunciado que uno de ellos será un nuevo montaje de **Tristán**, en 1980, cantando el papel protagonista... Plácido Domingo (!?) (Me llegan rumores de que el tenor prepara ya la parte de "Sarastro" por si el cantante de turno enferma en alguna **Flauta mágica**...). Todavía el Festspiele de este 1977 estuvo dominado por los montajes de Rennert, y en él ha podido volver a verse uno de sus más bellos trabajos, el realizado para **La mujer silenciosa**, de Richard Strauss.

Es muy infrecuente la revisión de esta ópera, y por ello la reposición múniquesa tenía especial valor. La muerte de Hugo von Hofmannsthal dejó a Strauss varado de su principal fuente de inspiración, y a la vez de su refugio primario en la huida que desde 1911 había emprendido de la música de su tiempo. Sólo en **La mujer sin sombra** había vuelto Strauss a conectar



Reri Grist, «Aminta» prodigiosa.

parcialmente con el mundo musical del que un día fuera abandonada vanguardia. En 1931 Strauss volvió a encontrar un insospechado libretista en la figura de Stefan Zweig: a finales de ese mismo año la colaboración Zweig-Strauss daba su fruto en **La mujer silenciosa**.

Pienso que el principal valor que esta divertida y decadente comedia de enredo nos presenta a los espectadores actuales es el de anticipar parte de la atmósfera que regirá en los años finales de la carrera artística del compositor. Fragmentos como el hermoso dúo de amor cantado fuera de escena en la apacible conclusión del acto segundo, o el final mismo de la obra, con la estática repetición de la palabra "Ruhe" (descanso, reposo), nos los vamos a encontrar corregidos y depurados en los **Lieder** últimos en el **Concierto de oboe** o en **Metamorfosis**. Strauss, ya sesentón, aunque aún va a escribir por motivos personales y circunstanciales algunas de sus páginas más vacías en la década de los 30, parece volverse hacia sí mismo y anticipar su mansa, sentida despedida del arte y de la vida en los años 40. De otra parte, instantes como la sonorización colectiva de los relojes de la casa de

"Sir Morosus" están en la más marcada línea ultra-descriptiva de la **Alpina** y la **Doméstica**.

Cuatro nombres dominan la representación contemplada en Munich, toda ella de nivel altísimo, como es norma del mejor teatro de ópera de la Alemania occidental: Rennert, por su hermosísima concepción espacial del decorado único, la mansión del almirante retirado, llena de barcos de todos los tipos y tamaños, quietos o suspendidos; Sawallisch, como siempre, concertador de mando indisputado, que navega por la compleja partitura con seguridad pasmosa y que sabe extraer de aquélla hasta la última gota de nostalgia; Kurt Moll, que ha logrado reverdecer los laureles del gran "Morosus" de antaño; George London, con su visión paternal del personaje, a medio camino entre "Ochs" y "Barak", y esa gran actriz-cantante que es Reri Grist, "Aminta" prodigiosa, que electriza la escena con su sola presencia. Tras ver esta función, uno entiende aún menos cómo EMI no ha empleado al equipo múniques a la hora de grabar la pieza. ¡Qué suerte tiene una música con intérpretes como éstos!

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

POLCAR 77

Catálogo general de discos, "cassettes", cartuchos y libros de música clásica

YA ESTA A LA VENTA

Pedidos: RITMO. Virgen de Aránzazu, 21. Madrid-34



OFERTA OTOÑO 77



NIELSEN: LA OBRA COMPLETA PARA ORQUESTA

Primera grabación mundial en forma completa de la obra para orquesta —sinfonías, conciertos, poemas sinfónicos— de Carl Nielsen, el gran compositor danés cuyo creciente éxito sigue de cerca los pasos al reciente "boom Mahler". Revelación paralela, en este caso, a la del gran director sueco Blomstedt, que se consagra simultáneamente.

165-02 645/52 Q

OFERTA ESPECIAL. 3.070 Ptas. Precio Normal. 3.840 Ptas.

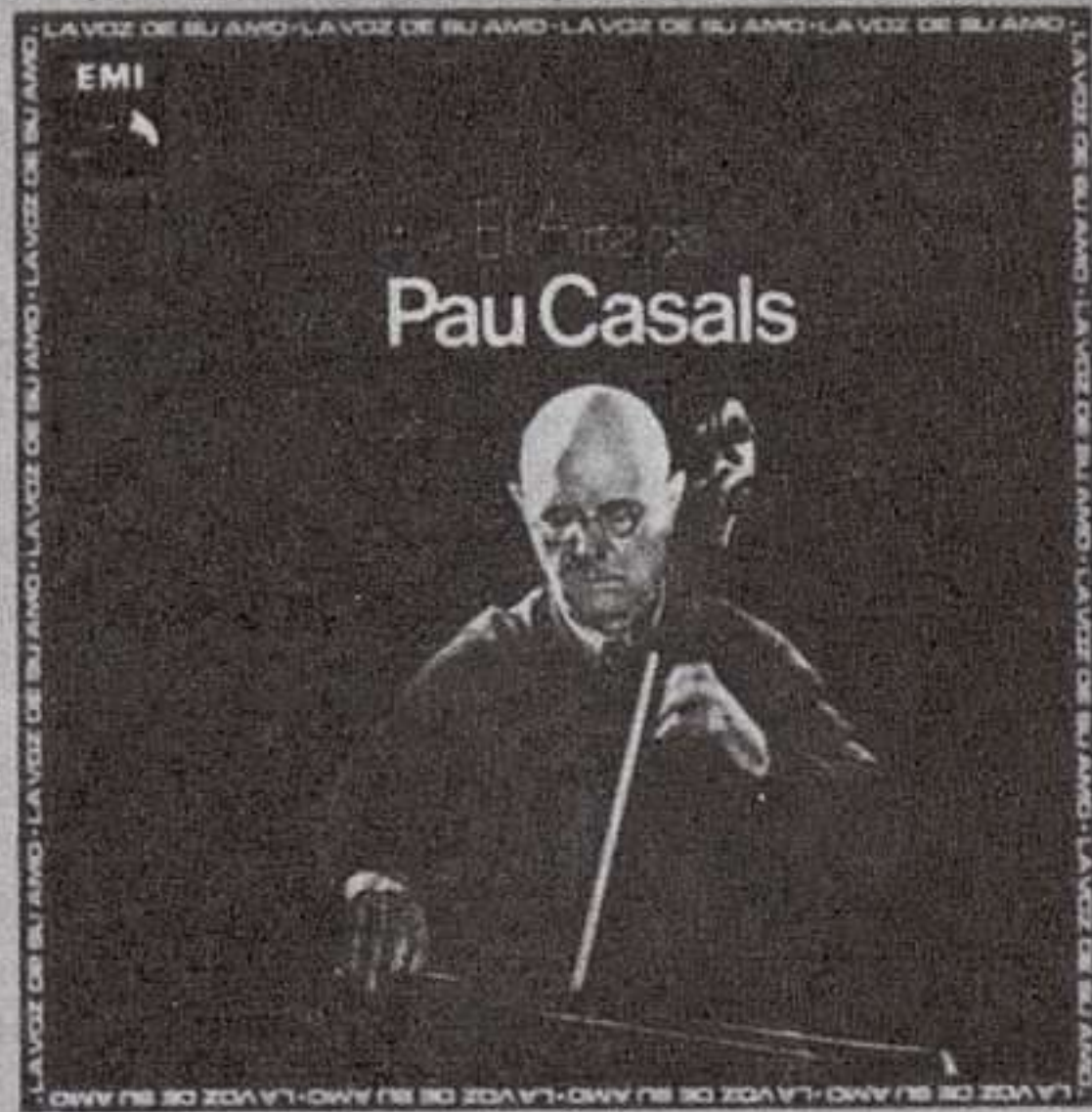


EL ARTE DE PAU CASALS

Un nuevo volumen, el tercero, de EL ARTE DE PAU CASALS, el inmortal artista de quien se reeditan en este album, junto a algunas interpretaciones bien conocidas, otras que hace muchos años desaparecieron de los catálogos. Cabe destacar la espléndida labor de los técnicos de EMI al remozar prodigiosamente el sonido de las matrices originales de Casals.

161-52 475/77 M

OFERTA ESPECIAL 1.535 Ptas. Precio Normal. 1.920 Ptas.



R. STRAUSS: LOS CONCIERTOS CON ORQUESTA

Otra primicia mundial: todos los conciertos compuestos por Ricardo Strauss para distintos instrumentos con orquesta, muchos de los cuales se publican aquí por vez primera en España y en memorables interpretaciones que constituyen el más conmovedor testamento artístico del recientemente desaparecido director Rudolf Kempe, genial intérprete de Strauss.

165-02 743/46 Q

OFERTA ESPECIAL 1.020 Ptas. Precio Normal. 1.275 Ptas.



PUCCINI: TRIPTICO

Exquisito bocado para los innumerables admiradores de nuestra maravillosa Victoria de los Angeles, compartiendo con el gran barítono Tito Gobbi los roles estelares de esta insuperable e insuperada versión completa del "Tríptico" de Puccini, tal vez su obra más lograda en el curso de los últimos años del compositor. Espléndido sonido y genuinas versiones.

163-50 329/31

OFERTA ESPECIAL. 1.105 Ptas. Precio Normal. 1.380 Ptas.

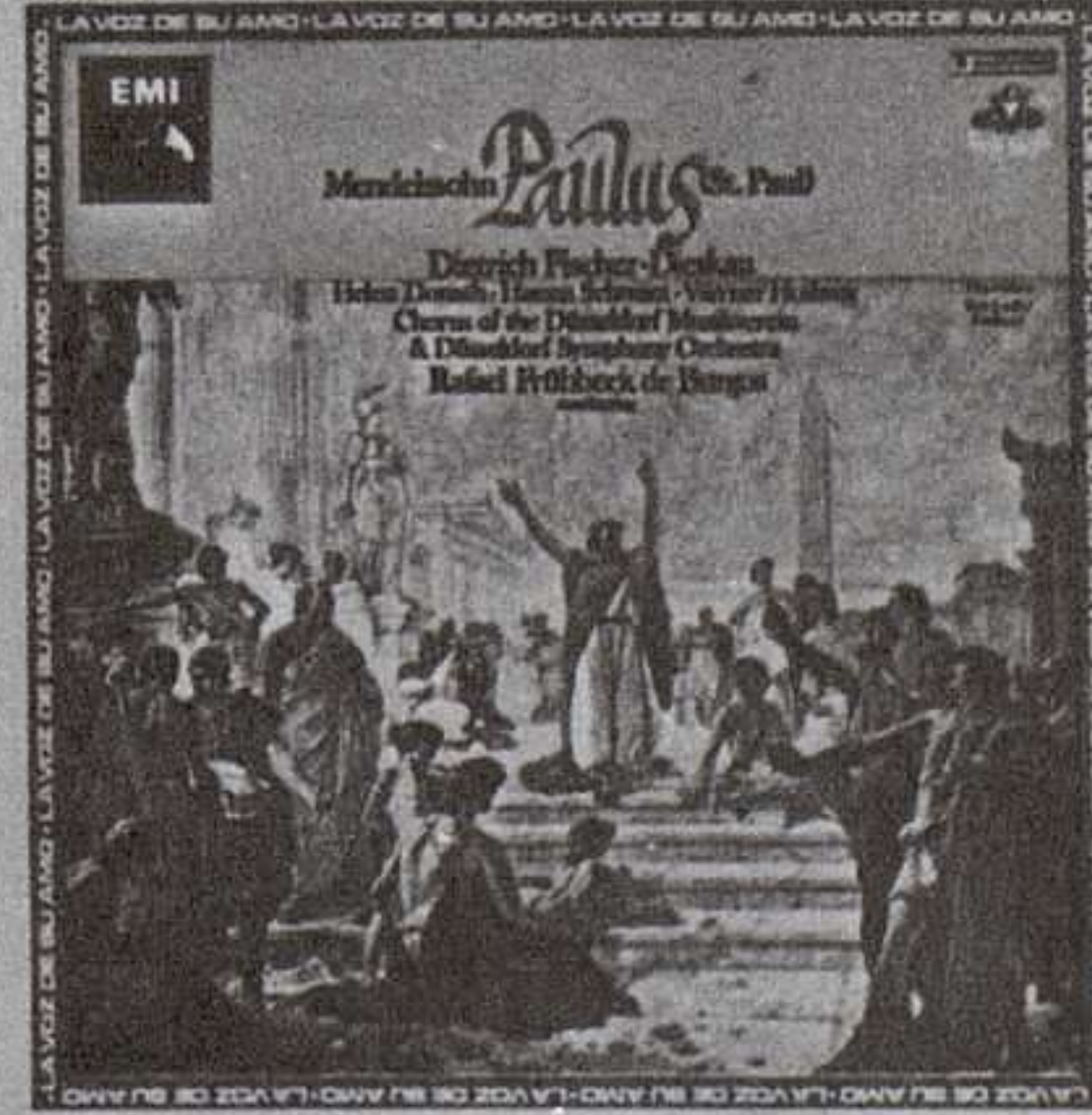


MOUSSORGSKY: "BORIS GODUNOV"

¡Por fin! la esperada versión original en su genuina —orquestación del propio compositor y en forma completa— de esta obra maestra de la música rusa, conocida solamente hasta ahora en el arreglo de Rimsky Korsakov. Una absoluta revelación, a la vez que la definitiva consagración de Martti Talvela, el gran bajo finlandés, en el rol principal del Zar Boris.

165-02 870/73 Q

OFERTA ESPECIAL. 1.535 Ptas. Precio Normal. 1.920 Ptas.



MENDELSSOHN: "PAULUS"

Considerado por muchos "conocedores" una obra tan perfecta como "Elias", si es que no superior, el oratorio "Paulus" de Mendelssohn se publica asimismo en primera grabación mundial, prestigiada por la presencia de un excepcional reparto, encabezado por Fischer-Dieskau y bajo la batuta del gran director español Frühbeck de Burgos, como siempre admirable.

165-30 701/03 Q

OFERTA ESPECIAL. 1.150 Ptas. Precio Normal. 1.440 Ptas.



Concurso Internacional de Interpretación Musical REINA SOFIA



Un momento de la entrega de premios.

PIANO

JURADO

Moura Lypany (pianista), presidente.
Joaquín Achúcarro (pianista).
Rafael Orozco (pianista).
Kristian Lange (NRK).
Alfonso Gallego (RNE).
José Luis García del Busto (RNE), secretario.

PRUEBAS

Eliminatorias: 6 y 7 de septiembre, en el Estudio Música 1 de RNE.

Semifinales públicas: 12 de septiembre, en el Salón de Actos del Conservatorio de Madrid.

Finales públicas con orquesta: 14 de septiembre, en el Teatro Real.

CONCURSANTES

Inscritos: 43.
Presentados: 27 (13 españoles).
Accedieron a la prueba semifinal pública:

Paolo Edoardo Gori (Brasil).
Ivonne Figueroa (Puerto Rico).
Gunnar Sama (Noruega).
Rose-Marie Cabestany (Francia).
Peter Bithell (Inglaterra).
Luis Avendaño Sola (España).
Helene Mouzalas (Chipre).
Jacques Gauthier (Francia).
Elza Kolodin (Polonia).

Accedieron a la prueba final pública con orquesta:

Peter Bithell.
Helene Mouzalas.
Jacques Gauthier.
Elza Kolodin.

«PALMARES»

Sendos Premios especiales, de 400.000 pesetas cada uno, a PETER BITHELL y ELZA KOLODIN.

Sendas menciones honoríficas a HELENE MOUZALAS y JACQUES GAUTHIER.

VIOLIN

JURADO

André-François Marescotti (FCIM), presidente.
Gonçal Comellas (violinista).
Agustín León Ara (violinista).
Kristian Lange (NRK).
Tomás Marco (RNE).
Miguel Alonso (RNE), secretario.

PRUEBAS

Eliminatorias: 8 de septiembre, en el Estudio Música 1 de RNE.

Semifinales públicas: 13 de septiembre, en el Salón de Actos del Conservatorio de Madrid.

Finales públicas con orquesta: 17 de septiembre, en el Teatro Real.

CONCURSANTES

Inscritos: 15.
Presentados: Nueve (dos españoles).
Accedieron a la prueba semifinal pública:

Yu Yasurakoa (Japón).
Constantin-Ioan Bogdanas (Rumania).
Angel-Jesús García Martín (España).
Chu-Liang Lin (Formosa).
Mifune Tsuji (Japón).
Krikor Kodja-Oghlanian (Líbano).

Accedieron a la prueba final pública con orquesta:

Angel-Jesús García Martín.
Chu-Liang Lin.
Mifune Tsuji.

«PALMARES»

Primer premio, de 500.000 pesetas, a CHU-LIANG LIN.

Segundo premio, de 300.000 pesetas, a ANGEL-JESUS GARCIA MARTIN.

Por decisión del Jurado se solicitó de RTVE la creación de un Tercer premio especial, de 100.000 pesetas, para MIFUNE TSUJI.

CANTO

JURADO

Elisabeth Grümmer (cantante), presidente.
André-François Marescotti (FCIM).
José Muñoz Molleda (compositor).
Leo Massó (director de coros).
Gabriel Vivó (RNE).
Miguel Alonso (RNE), secretario.

PRUEBAS

Eliminatoria: 9 de septiembre, en el Estudio Música 1 de RNE.

Semifinales públicas: 14 de septiembre, en el Salón de Actos del Conservatorio de Madrid.

Finales públicas con orquesta: 20 de septiembre, en el Teatro Real.

CONCURSANTES

Inscritos: 16.
Presentados: 12 (nueve españoles).
Accedieron a la prueba semifinal pública:

Pedro Fernández Martín (España).
Vicente Encabo (España).
Carmen Quintanilla (España).
Tomás Cabrera (España).
Francisca Roig (España).
María Angeles Sarroca (España).

Accedieron a la prueba final pública con orquesta:

Vicente Encabo.
Tomás Cabrera.
María Angeles Sarroca.

«PALMARES»

Se declararon desiertos los dos premios previstos en las bases.

Con motivo de la visita hecha por S.S. MM. los Reyes de España a RTVE nació la idea de celebrar un Concurso Internacional de Interpretación Musical que llevara el nombre de «Reina Sofía», y cuya organización correría a cargo de RNE. En las fichas correspondientes a cada una de las especialidades convocadas encontrará el lector el resumen de lo que este Concurso ha sido, y del que vamos a subrayar algunos aspectos.

En primer lugar, es de justicia citar a los artistas que han colaborado en el desarrollo del certamen: los pianistas Ana María Gorostiaga, Luis Rego y Rogelio R. Gavilanes han acompañado espléndidamente a aquellos concursantes de violín y canto que no habían contratado colaboradores propios, y Odón Alonso y Enrique García Asensio estuvieron al frente de la Orquesta de la RTVE en las sesiones finales. El director leonés acompañó a los pianistas, dejándose notar las circunstancias adversas: sesión «maratoniana», que incluía cuatro grandes conciertos románticos; intenso calor en el teatro, escasez de ensayos, y primera actuación de la Orquesta tras el paréntesis de las vacaciones. García Asensio se benefició del mínimo rodaje que supuso el concierto anterior y de los mismos programas: «sólo» tres conciertos de violín por un lado, y un concierto que no llegó a los cuarenta minutos en la final de canto.

PIANO

Dentro de un nivel general digno—alcanzándose espléndidas cotas en algunos momentos—hay que resaltar las actuaciones de los galardonados. El británico Peter Bithell había impresionado hondamente en la prueba semifinal dando un perfecto Scarlatti, un buen Granados, y sobre todo una vibrante, poderosa y musical versión de los **Cuadros de una exposición**, de Mussorgsky, obra de enorme envergadura, que, al margen de fallos comprensibles siempre, y más en un concurso, expuso Bithell con auténtica línea de pianista «hecho». Sin embargo, en la final defraudó un tanto en el **Concierto «Emperador»**, permitiendo que Elza Kolodin—muy regular a lo largo de todo el certamen—, con el **Concierto** de Schumann alcanzara el mismo nivel global, a juicio del Jurado. Para el autor de estas líneas, la pianista de origen polaco había dado la mejor música española del Concurso con su **Fantasia Baetica** de la semifinal.

Además de los mencionados honoríficamente (de los que, en mi opinión, Helene Mouzalas fue superior), hicieron cosas dignas de recordarse Ivonne Figueroa, de poderosa técnica y sonido grande, que acaso hubiera brillado más en el concierto con orquesta; Paolo Edoardo Gori, cuya **Kreisleriana** quizá no tuvo tanta continuidad y solidez formal como corrección de lectura; y Luis Avendaño, único español con acceso a la semifinal, el cual, sin alcanzar el grado de madurez de otros concursantes, interesó vivamente a los miembros del Jurado.

VIOLIN

Si un premio importante (como, en realidad, es éste que comentamos) puede prestigiar a un instrumentista que inicia su carrera, no es menos cierta la propo-

sición inversa, a saber, que un músico de la categoría de Chu-Liang Lin otorga auténtico prestigio a un Concurso de interpretación por el simple hecho de venir a él, asombrar a los Jurados, a los compañeros y al público, y anotar en su «currículum» el triunfo. Efectivamente, desde Sarasate a Saint-Saëns, pasando por la comprometida **Sonata** de César Franck, el violinista formosano ha dado una auténtica lección de virtuosismo instrumental, de madurez interpretativa, de sonido grande y redondo. No es solamente la perspectiva de un futuro esplendoroso, sino la constatación de que en este momento, ahora, Chu-Liang Lin es un sensacional violinista. Alumno de Juilliard School, Lin actúa con un maravilloso instrumento cedido por aquella entidad. Anotemos también su edad: diecisiete años. Y el interés con que aguardamos su actuación con la Orquesta de la RTVE en la temporada 1978-79, actuación que es premio adicional al galardón máximo del Concurso.

Fue meritísima la actuación de nuestro Angel-Jesús García Martín, salvando casi todas las dificultades de Paganini y colaborando en la extraordinaria brillantez del concierto del día 17 en el Teatro Real. Su segundo premio, indiscutible, es también el justo reconocimiento de la mejor actuación española del Concurso.

CANTO

Con frecuencia se habla del déficit de grandes voces por el que atraviesa el presente musical, y, al parecer, estas convocatorias vienen a confirmarlo. El hecho es que la especialidad de Canto ha sido la menos brillante del Concurso «Reina Sofía». Tomás Cabrera, quien más apuntaba hacia un posible premio, con una mala elección de la obra para la final propició ese expresivo vacío en el «palmarés» correspondiente. Los Jurados han actuado con el rigor que la categoría del premio exige, y, por otra parte, sus decisiones han mostrado criterios perfectamente homogéneos en las tres especialidades.

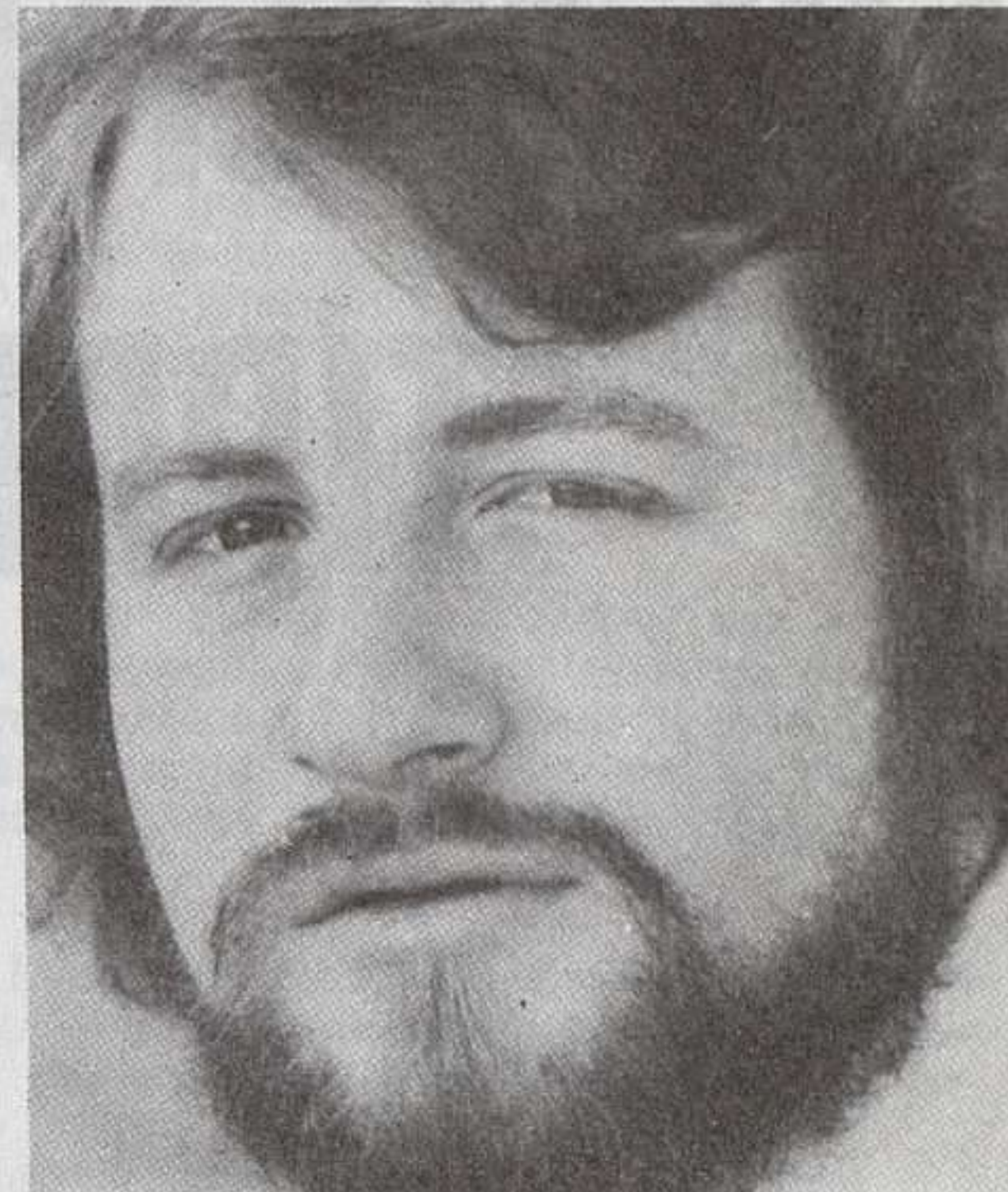
* * *

El Concurso se clausuró el pasado día 23, en el Teatro Real, con un concierto público presidido por S. M. la Reina Doña Sofía, con el aforo del teatro totalmente colmado y con la presencia de las cámaras de TVE y los micrófonos de RNE. La actuación de los concursantes galardonados (Tsuji, García Martín, Kolodin, Bithell y Lin, por orden de actuación) confirmó el acierto de los fallos de los distintos Jurados, así como el alto nivel de calidad alcanzado en esta primera convocatoria del Concurso. El concierto resultó muy brillante, y además sirvió para que algunos espectadores que sólo escucharan a Bithell en el **Concierto «Emperador»** admiraran la auténtica valía del pianista británico. El clamor se desató tras la **Sonata** de César Franck interpretada por el jovencísimo Chu-Liang Lin, quien hubo de conceder el **Zapateado** de Sarasate, igualmente aclamado. En el intermedio, S. M. la Reina hizo entrega de los premios entre grandes aplausos del público. Brillante final, pues, de un Concurso cuya impecable organización ha venido acompañada de un gran nivel artístico.

J. L. G. B.



Chu-Liang Lin, violín (Primer premio).



Peter Bithell, piano (Premio especial).

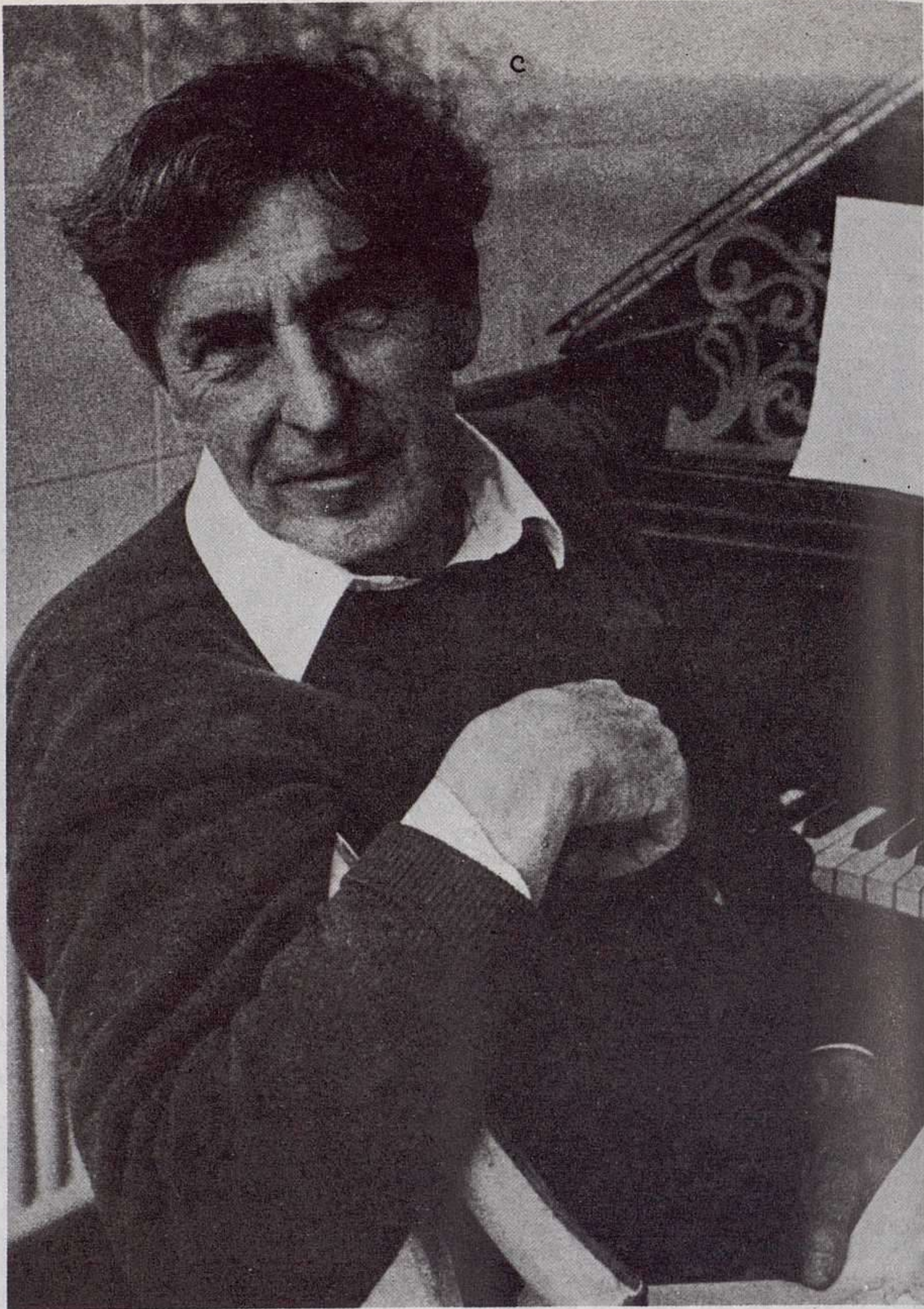


Elsa Kolodin, piano (Premio especial).



Angel-Jesús García Martín, violín (Segundo premio).

Entrevista con SIR MICHAEL TIPPETT



N. de la R.—Esta entrevista fue realizada en el pasado mes de febrero, con motivo de la presencia de Michael Tippett en la III Bienal del Sonido, celebrada en Valladolid. Por motivos de programación no ha sido posible publicarla hasta ahora. Dado que Tippett es un compositor poco conocido en España y que sus interesantes declaraciones no han perdido actualidad alguna desde que fueron emitidas, RITMO se complace en presentarlas hoy a sus lectores.

En la programación de la III Bienal Internacional del Sonido, celebrada en Valladolid, ha destacado el salón monográfico dedicado a Olivier Messiaen, Paul Hindemith y Michael Tippett, a quienes se han dedicado tres conciertos-homenajes por pianistas de su misma nacionalidad. Con tal motivo hemos contado en Valladolid con la presencia personal de Sir Michael Tippett, uno de los más brillantes compositores británicos de nuestros días, que ha venido acompañado del pianista Paul Cosley, intérprete en el correspondiente recital-homenaje de las sonatas segunda y tercera del compositor. Y he creído interesante aprovechar su presencia en nuestra ciudad para obtener una entrevista con aquél, de quien Colin Davis manifestara: «Es, con gran diferencia, la mente más estimulante e inventiva que tenemos en la actual música inglesa», máxime teniendo en cuenta la penuria discográfica en nuestro país respecto de quien tiene más de una veintena de discos editados en el extranjero.

La obra de Tippett es múltiple y plural. Abarca cuatro óperas: A Midsummer Marriage, King Priam, The Knot Garden y The Ice Break, esta última terminada recientemente y que será estrenada en julio del presente año; tres sinfonías y una cuarta, en la que el compositor trabaja actualmente, y que asimismo será presentada en público, en octubre de este año, por la Orquesta Sinfónica de Chicago y Georg Solti; obras corales como A Child of Our Time y Tre Vision of Saint Augustine, así como un buen número de canciones, tres cuartetos de cuerda, tres sonatas de piano y otras varias.

A sus setenta y dos años, Tippett presenta una apariencia juvenil envidiable. Y no sólo en su aspecto externo. «Nací de una familia burguesa y viví mi infancia como un burgués, pero en los últimos años de mi vida lo estoy haciendo como un «hippie». A mis requerimientos acerca de la entrevista no ha puesto la más mínima objeción. Todo lo contrario, se ha mostrado complaciente y amable en todo momento. En ocasiones sus reacciones pueden parecer infantiles, mientras a veces se concentra a fondo en el diálogo y hasta en la expresión. En orden a una mayor comprensión por mi parte, la charla tiene lugar en francés, idioma que, al igual que el alemán, Tippett domina a la perfección. A veces, tras una respuesta, me pregunta si le he comprendido bien, mientras ríe con ganas. Pero, en general, sigue el curso de la entrevista con una gran seriedad en sus palabras.

—¿Recuerda, Tippett, cómo surgió en él la inclinación musical?

—En realidad, mientras fui niño ignoré por completo lo que era la música. En el pueblecito en que vivía, mis padres, que poseían gran inteligencia, carecían por completo de dotes musicales. Sin que pueda explicar el por qué, hacia los diez años sentí que quería ser compositor. Creo que este impulso interno es algo innato, algo con lo que se nace, que se lleva dentro y que nos obliga a seguir un determinado camino. De esta forma llegué al Conservatorio, a los dieciséis años, totalmente ignorante. Recuerdo de aquella época una audición durante nueve semanas de las nueve **Sinfonías** de Beethoven, que dejaron en mí una profunda huella. Pero, en definitiva, creo que la inclinación hacia la música no es fruto de la inteligencia, sino algo innato, genético, en el hombre.

—Sitúese en el contexto general de compositores ingleses contemporáneos.

—Es muy sencillo. Tengo setenta y dos años y, por lo tanto, pertenezco a una generación muy fácil de entender; una generación de la que forman parte tres nombres bien conocidos: Walton, Britten y yo mismo. De los tres, Britten ya ha fallecido, Walton se puede decir que ha terminado su vida de compositor debido a su enfermedad, que ya no le permite hacer casi nada. El tercero soy yo, probablemente el más rico en estilo de los tres. Se trata de una generación totalmente diferente de la nueva generación. Es la misma de Shostakovich, por ejemplo. Como compositor, me considero como una isla, pero a la vez pienso que mi música debe ser un mensaje para todos, que debe ser comprendido por todo el mundo.

—Y ¿qué opinión le merece esa otra nueva generación a la que alude? La de Cardew o Maxwell Davies, por ejemplo.

—Maxwell Davies es el más serio. Cardew se ha ido aproximando de hecho a los compositores ideológicos, polémicos. Y ha ido transformando su música en algo fácil y banal. En mi opinión, se entiende. Y así ha convertido su música en música-protesta, de matiz político. Maxwell Davies, por el contrario, sigue el mismo camino tradicional que yo.

—Pero ¿no son ambos más vanguardistas que usted?

—Yo no me he considerado nunca un compositor de vanguardia, porque para mí no se trata de una cuestión de método. Y puedo serlo así porque la música de nuestros días es lo suficien-

temente rica y me lo permite. Yo soy eso, yo mismo. Pero vanguardista, no. Además, hay que ser más joven de lo que yo soy para poder llamarse compositor vanguardista, porque, concretamente, yo ya he vivido y sobrevivido a tres formas distintas de vanguardismo.

— **¿Hacia qué tipo de público va dirigida su música?**

— Hay público y público. Es decir, cuando creo una obra de gran público, como puede ser una ópera, una sinfonía o un concierto, necesito una música que pueda encontrar respuesta en un público numeroso. Y aún hay más; en esta época del disco, se trata de un público completamente anónimo, pues el mismo disco se escucha en Tokio, Berlín o Nueva York. Es un público demasiado numeroso y heterogéneo. Sin embargo, naturalmente, cuando quiero algo más íntimo, más sutil quizás, más subjetivo, entonces me refugio en el cuarteto de cuerda o en la música de cámara y pienso en un público más restringido.

— **¿De qué parte de su obra se considera más satisfecho? ¿De la operística, quizás?**

— Yo estoy en la tradición de compositores que hacen de todo. Aunque, ciertamente, una vez que he escrito una ópera, nunca he vuelto a componer otra para decir lo mismo. Mis cuatro óperas son diferentes y han surgido en cuatro momentos diferentes de mi vida, en los que, precisamente, me era necesario cambiar de estilo a causa del teatro, a causa de la misma ópera. Y así, hoy se puede decir, volviendo la vista atrás, que las óperas son lo más importante que he hecho, en cuanto que cada una de ellas marca un cambio de estilo. Según mi opinión, cada ópera representa un cambio de estilo y una maduración. Y en cuanto he hallado el nuevo estilo, he comenzado con los conciertos y con el resto de mi música.

— **La versión discográfica de la Tercera sinfonía se ha publicado en España. ¿Considera esta obra como fundamental en el conjunto de su producción?**

— Efectivamente, es una obra importante y fundamental, que contiene gran número de ideas dramáticas, por un lado, y filosóficas por otro, que configuran una obra larga, de unos cincuenta y cinco minutos de duración. Esta **Sinfonía**, que he compuesto hace tres o cuatro años, es la primera sinfonía en la que me aparto de la tradición clásica, y para mí es, probablemente, mi obra más importante.

— **Y respecto del oratorio A Child of Our Time, ¿cuál es su significado en boca de su propio compositor?**

— El hombre actual es presa de una gran inseguridad, y este sentimiento de inseguridad es lo que yo intento plasmar en la obra, así como en el resto de mi producción. Me pregunto a menudo si es posible la creación de una obra de arte en un mundo sin valores, por haber sido destruidos sea por la causa que fuere. Y a todas mis preguntas e inquietudes no puedo contraponer más que una respuesta válida: la ironía. Es cierto que a nuestro alrededor surgen en ocasiones valores como el amor o el heroísmo, pero de igual modo surge siempre alguna catástrofe que termina con ellos, lo que, en definitiva, no es sino terminar con la seguridad y la belleza. Ante todo esto, yo no encuentro otra salida que la ironía. Y este es el significado más profundo de **A Child of Our Time**.

— **¿Qué compositores, a lo largo de la Historia de la Música, han ejercido una influencia especial sobre Tippett?**

— Primeramente, y sobre todos, Beethoven. Pero yo soy muy

universal en mis gustos. Me gusta toda la música. En realidad, lo que ha habido ha sido un proceso de maduración. En mis comienzos me incliné especialmente hacia la música del pasado. Entonces necesitaba estudiar la música del Renacimiento inglés, con el fin de adaptar lo mejor posible la música que yo componía a la palabra inglesa. De ahí pasé a Monteverdi, a Victoria, a la música española, a la música francesa. Y poco a poco he ido tomando contacto con todo tipo de música. Al mismo tiempo, y por otro lado, la música de «jazz», porque necesitaba una música vernácula, popular, pero de nuestros días.

— **Y aparte del tipo de música que compone, ¿tiene interés por otros campos musicales? Por ejemplo, usted ha prescindido de la técnica dodecafónica...**

— Sí, en efecto. Y lo he hecho porque necesito medios propios de expresión. Había una dificultad, quizás porque yo soy inglés y la música dodecafónica es una música muy alemana. Además, en mi opinión, es una música de alfabeto, mientras que yo —entrando en un terreno filosófico— soy más fenomenológico. Yo estudio el fenómeno de la música misma. Entonces, en mi opinión, el dodecafonismo plantea problemas de método simplemente, de alfabeto, de números, de cifras. Ciertamente que a lo largo de toda mi vida mi forma de componer y mis composiciones han ido contra la música más de actualidad y más de vanguardia en cada momento. Pero cierto también que he hecho un gran número de obras que están ahí, sin más. Yo me intereso absolutamente por todo lo que escucho, pero esto quiere decir tan sólo que acepto todo lo que escucho. Mi objetivo es el de dar forma, el de configurar lo mejor posible cada obra, pero sin plantearme cuestiones de método. Se trata tan sólo de expresar lo mejor posible una obra que quizás va a ser duradera.

— **Efectivamente, tras haber escuchado ayer por vez primera sus dos Sonatas para piano al pianista Paul Crosley, creo, en efecto, que se trata de una música en total consonancia con lo que acaba de manifestar. Personalmente, le diré que me ha parecido una música muy elaborada, de gran riqueza de ideas, seria y, en definitiva, honesta...**

— Exacto.

— **Para terminar, Sir Michael, ¿se tiene conocimiento en Inglaterra de la situación de la música vanguardista española? Concretamente, se conoce a compositores como De Pablo, Halffter, Marco, Bernaola...?**

— Ocurre lo de siempre, los nombres no son conocidos y la música tampoco se conoce mucho. Aunque esto último depende, en último término, de los intérpretes. En general, la música más adelantada se conoce en Inglaterra sólo a través de la radio. La radio emite todo tipo de música, y yo, por ejemplo, tengo que utilizar la radio, y de hecho la utilizo muy a menudo, para acceder a ella. Luego tiene que pasar mucho tiempo hasta que una composición de este tipo llegue a la sala de conciertos, porque, como digo, ello depende en gran manera de los intérpretes, que si son españoles interpretarán música española. Pero, en general, los críticos, filósofos y musicólogos españoles son bien conocidos.

Y de esta forma pusimos punto final a la entrevista con Sir Michael Tippett, «alegre por fuera y serio por dentro», según sus propias palabras, y profunda e íntimamente satisfecho de su obra. «Si al salir a la calle sufriese un accidente y muriese, estaría contento con lo que había hecho.»

ANGEL LUIS GARCIA FRAILE



De izquierda a derecha: el autor de la entrevista; el P. Verdú, director de la Bienal del Sonido; Michael Tippett; el pianista británico Paul Cosloy, el P. Federico Sopena y los pianistas españoles Miguel Frechilla y Pedro Zuloaga.

MONTSERRAT CABALLE ES Madama Butterfly

Por primera vez en España
y para todo el mundo
la grabación de una ópera completa.
Producida y realizada íntegramente
por DISCOS COLUMBIA, S.A.



Silvana Mazzieri
Bernabé Martí
Franco Bordoní
María Uriz
Piero de Palma
Juan Pons
Enrique Serra

Coro del Gran Teatro del Liceo
Director: Riccardo Bottino
Orquesta Sinfónica de Barcelona

Director:
ARMANDO GATTO

Grabación y distribución:
DISCOS COLUMBIA, S. A.


Alhambra
SCE 977/8/9

MAHLER Y LA POESIA CHINA: «LA CANCION DE LA TIERRA»

J. C. Ruiz Silva



LA FASCINACION POR LO ORIENTAL

Las vivencias que rodean a Mahler en los últimos años de su vida, sus crisis, sus angustias, son de tal intensidad, se van acrecentando de tal modo, que parecen superar la capacidad de resistencia del corazón humano; Alma Mahler describirá más tarde estos años como un auténtico calvario y el final de su vida como una crucifixión. Todas las contradictorias características de la personalidad del músico se van condensando hasta el límite; el presentimiento de la muerte, su palpable acercamiento y el deseo de creación, es decir, de vida, alcanzan en estos años su culminación; Mahler, enfermo, incomprendido, solo, solo a pesar de su mujer, de sus conciertos como director, de sus amigos, encontrará un remanso en la composición; el deseo del genio de una comunicación extrema llega hasta el paroxismo. Y es en estos años finales, en

el verano de 1907, en la Naturaleza, cuando Mahler conoce los poemas chinos traducidos por Hans Bethge y que servirán de base para la composición de **La canción de la Tierra**. El libro que Mahler conoció, **La flauta china**, contenía ochenta y tres poemas de diferentes autores, y no estaba directamente traducido del original, sino de versiones inglesas y francesas. El libro le había sido proporcionado por Theobald Pollack, amigo de la familia desde hacía años, quien, con gran intuición, entrevió la posibilidad de que algunos de aquellos poemas sirviesen de base para un ciclo de canciones. Pollack se dio cuenta de las afinidades temáticas y sensitivas de los poemas chinos con los textos que Mahler había elegido para sus obras vocales anteriores, sobre todo con los **Lieder eines fahrenden Gesellen** (1883-85) y con algunas canciones de Rückert, el cual a su vez había sido profundamente influido por el pensamiento oriental. Y Pollack no se engañó.

TONHALLE

Montag, den 20. November, abends 8 Uhr
(Öffentliche Hauptprobe: Sonntag, den 19. November, vormittags 11 Uhr)

ORCHESTER-KONZERT

Ausführende:

Dirigent: Hofkapellmeister BRUNO WALTER

Soli: MME CHARLES CAHIER (Alt)
MARIE MÖHL-KNABL (Sopran)
WILLIAM MILLER k. k. Hofopernsänger (Tenor)

Chor: ORATORIEN-VEREIN AUGSBURG
unter dem hohen Protektorate
S. K. Hoheit des Prinzen Ludwig Ferdinand von Bayern

Orchester: KONZERTVEREINS-ORCHESTER
(auf 100 Künstler verstärkt)

Orgel: Hoforganist Prof. LUDWIG MAIER

I. ABTEILUNG: URAUFFÜHRUNG

„DAS LIED VON DER ERDE“

Eine Symphonie für eine Tenor- und eine Altstimme und großes Orchester
(Dichtung aus Hans Bethge's „Chinesische Flöte“)

1. Das Trinklied vom Jammer der Erde
2. Der Einsame im Herbst
3. Von der Jugend
4. Von der Schönheit
5. Der Trunkene im Frühling
6. Der Abschied

II. ABTEILUNG:

ZWEITE SYMPHONIE C-moll

für großes Orchester, Soli, Chor und Orgel

1. Allegro moderato
2. Andante moderato
3. In sehr ruhig fließender Bewegung
4. „Urlicht“ (Sehr feierlich und schlicht)
5. Im Tempo des Scherzos (Sehr zurückhaltend) —
„Der Rufer in der Wüste“, — „Der große Appell“.

III

Programa del estreno de La canción de la Tierra: Munich, 20 de noviembre de 1911.

El mundo occidental había comenzado a conocer la literatura lírica oriental a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX con el definitivo asentamiento del romanticismo. Goethe se sintió tan conmovido por algunos poemas persas —en especial por los místicos— que escribió a su vez los **Poemas de Hafiz**, dedicados a la memoria del gran poeta persa del siglo XIV. Esta misma fascinación la encontramos en Wagner, cuyo **Tristán** es inexplicable sin esta corriente poética y filosófica del Oriente. Las famosas **Rubayatas**, de Omar Kayám, y los grandes poetas chinos como Tu-Fu o Li-Tai-Po empiezan a conocerse en Occidente gracias a las traducciones que los primeros orientistas y sinólogos preocupados por la literatura difundieron por Europa, primero en inglés y francés y algo más tarde en el resto de los idiomas cultos. Este proceso «redescubridor» de un glorioso pasado poético, de una concepción del mundo totalmente distinta a la europea, de unos menesteres interiores tendentes a la contemplación y a lo estático en lugar de a la acción y a lo pragmático, van a producir una conmoción en los espíritus de mayor poder sensible. Pero no debe confundirse nunca esta indagación hacia lo interno de la cultura oriental con la fácil y superficial moda de lo exótico. Nada tiene que ver la poesía persa o china con los salones de ambiente chinesco, que se multiplican en Europa en los palacios de una aristocracia decadente o en las grandes casas de la alta burguesía, imitadora, en el lujo externo y en el mal gusto, de la clase que la ha precedido en el poder económico. Son como las dos caras del mismo fenómeno: la irrupción de la cultura oriental, con su «bouquet» de miles de años, en el mundo europeo creador de la revolución industrial, el libre cambio y la sociedad de consumo. Y este «bouquet» es lo que permitió al embajador de la República Popular China en París decir al inaugurar una gran exposición de arte chino en la capital francesa: «Cuando ustedes, los europeos, vivían en las cavernas, nosotros teníamos ya poetas decadentes». Lo cual es absolutamente cierto.

Dice Arthur Waley, el eminente sinólogo, en la introducción a su **Antología de la Poesía china** (1): «Creo que una de las razones por las que la poesía china puede llegar a la gente en general, y no sólo a los intelectuales o artistas, es que habla de cosas que se pueden ver y tocar, no sólo de abstracciones». Y, en efecto, la simplicidad de la poesía china es mucho más evidente que la de la poesía occidental, aunque, sin embargo, maneje una serie de símbolos y utilice un lenguaje que, tras su aparente sencillez, esconde un mundo de riqueza espiritual inagotable, y que no es fácil captar en sus matices innumerables.

(1) A. Waley: **Chinese Poems**. London, 1962. Es, en realidad, una antología que recoge diversos trabajos de distintos libros publicados anteriormente por Waley sobre poesía china.

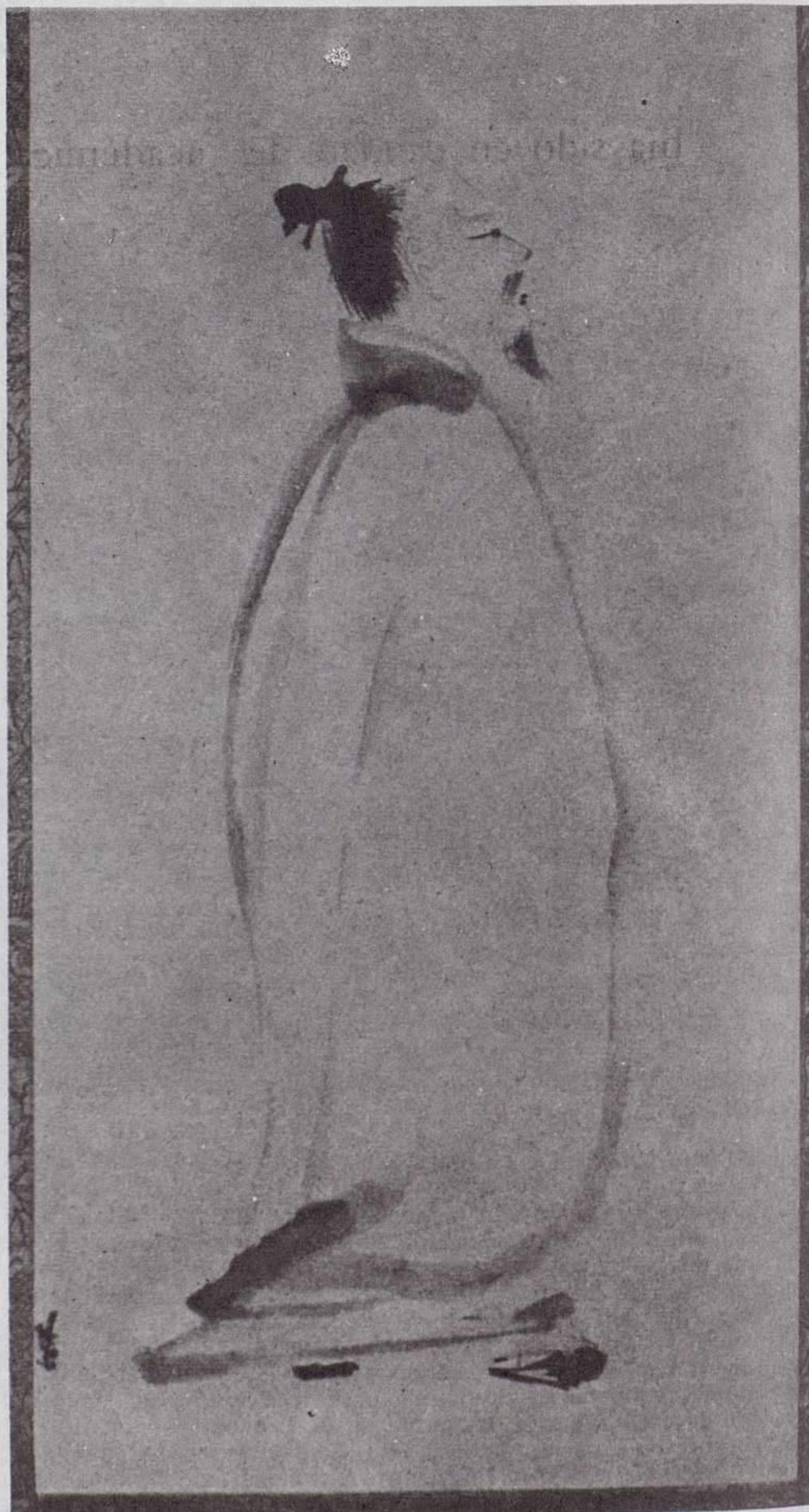
Esta falta de artificiosidad nos llega a nosotros, es cierto, a través de una traducción. Que la poesía china fue enormemente culta y no popular es algo fuera de toda duda, agudizado esto, además, por la dificultad de la escritura—no es casual el que muchos poetas fuesen a su vez pintores—y las características formales de la propia poesía china, en la que los rasgos de cada pincelada deben ser cuidadosamente interpretados, pues tienen un significado propio y distinto. Lo que llega hasta nosotros—lo que llegó a Mahler—es, pues, el esqueleto espiritual del ente poético, incompleto, sí, pero indicador, al menos, del alma de esas complejas grafías que de otro modo guardarían eternamente el secreto de su misterio. Gracias a estas guías podemos comprender la visión de la muerte de Li-Tai-Po, cinco siglos antes de Jorge Manrique:

Los hechos y los hombres viajan hacia el morir
como pasan las aguas del Río Azul
a perderse en el mar...

o la nostalgia «machadiana» de la tierra amada, expresada por Wang-Wei ¡doce siglos! antes de que don Antonio escribiese su poema a J. M. Palacio:

¡Oh, dime! Tú que vienes de la tierra natal,
sabes, sin duda, muchas cosas.
¡Oh, dime! El día que saliste,
bajo la ventana vestida de seda,
¿florecían ya los ciruelos del invierno?

Es esta sencillez trasladada, esta sobriedad preñada, sin embargo, de cien matices anímicos, la que Mahler recoge como semen fecundador de su música.



Retrato de Li-Po, el poeta chino por excelencia.

EXPLICAR LO INEXPLICABLE

Das Lied von der Erde no es, evidentemente, arte o música de signo oriental, pero en él tiene su hontanar. Lo que Mahler compone es impensable sin la raíz poética china; pues ¿dónde habría hallado nuestro músico una colección de textos que hablase con voz a la par tan íntima y cosmogónica de la soledad, la amistad y la muerte?

Mahler concibe la obra como una sinfonía, y elige siete poemas, dos de ellos reunidos como uno en la más larga y última canción. En efecto, como estructura, podría considerarse a **La canción de la Tierra** una sinfonía, y así lo han visto algunos críticos. La primera canción sería el «Allegro» inicial; la segunda, el movimiento lento; la tercera, cuarta y quinta, el «Scherzo», y la última, el cuarto tiempo, en la forma no habitual de «adagio», ya utilizado por Tchaikowsky en la **Sinfonía Patética**, y que el propio Mahler aplicará también a su **Novena Sinfonía**. Pero, a pesar del subtítulo (**Sinfonía para tenor, contralto o barítono y orquesta**), de su longitud (una hora), de la enorme orquesta requerida, **La canción de la Tierra** es, en realidad, un ciclo de canciones llevadas a su más compleja y difícil expresión.

El que, precisamente, Mahler logre fundir inseparablemente el carácter de «lied» con la forma sinfónica en su máximo desarrollo orquestal y formal, es uno de los rasgos esenciales de **La canción de la Tierra**. Este esplendor orquestal, que va desde la más delicada filigrana «camerística» hasta la máxima opulencia sonora, lo consigue Mahler a través de un nutridísimo conjunto: flautín, tres flautas, tres oboes, tres clarinetes, clarinete en Mi bemol, clarinete bajo, tres fagotes, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba, dos arpas, mandolina, celesta, triángulo, timbales, tam-tam, bombo, platillos, pandereta, campana y cuerdas.

Los temas de la obra son queridísimos a Mahler y están perfectamente expresados en el conjunto de los poemas: lo transitorio de todas las cosas, el paso del tiempo, la añoranza de la juventud y de la belleza, la soledad, el dolor humano, la amistad..., y todo contenido en el marco maravilloso de la Naturaleza visible, deslumbrante a veces de pura hermosura, hacia otra naturaleza desconocida y misteriosa. Mahler vierte en esta obra lo más profundo y sincero de su alto sentir. No se trata tan sólo de la sorprendente originalidad de la orquestación, mágica a veces, a la que nadie antes ni después de él ha podido acercarse, ni del tratamiento de la voz humana, ni siquiera de la fusión profundísima de la sensibilidad oriental y occidental en una obra maestra de la música, sino en algo más que no se ve, y casi me atrevería a decir que no se oye, pero que está en el transfondo último, que es.

La composición mantuvo a Mahler ocupado hasta octubre de 1909. Son muy significativas algunas frases de su correspondencia con Bruto Walter durante este período: «Para volver a descubrirme a mí mismo habré de afrontar el miedo y la soledad...» «Una vez más estoy frente a la nada...» «Viviendo en la soledad, sin ningún bullicio a mi alrededor, siento más claramente todas las cosas que quisiera hacer y a las que no tengo acceso...» Mahler verterá todo esto en su obra, hasta el extremo, como un intento desesperado de encontrar la verdad que sentía en su interior, de descender el velo del misterio, de explicar lo inexplicable, la clave de la existencia humana.

LOS POEMAS DE «LA CANCIÓN DE LA TIERRA»

La obra no se estrenó hasta el 20 de noviembre de 1911, muerto ya Mahler, en un largo concierto celebrado en la Tonhalle, de Munich, dirigido por Bruto Walter, y en el que se incluía, además, la **Sinfonía de la «Resurrección»**.

El primer poema, **Das Trinklied vom jammer der Erde** («Brindis por la miseria de la tierra»), es una explosión de gozo y desesperación; el gozo de vivir, la desesperación de no vivir indisolublemente unidos. Al genial arranque orquestal se une la exaltada voz del tenor, que nos dice: «Ya brilla el vino en la copa dorada»; «Una copa de vino que rebosa hasta el borde vale más que todos los tesoros de la tierra». Esta exaltación tiene su meditada contrapartida en la frase repetida tres veces, y cada vez en un semitono más alto, Sol-La bemol-La natural, «Dunkel ist das Leben, ist der Tod» («Oscura es la vida, oscura es la muerte»). Mahler se recrea un tanto en el pesimismo que destila su forma de componer los versos: «La tierra florece cada primavera; pero tú, hombre, ¿cuánto vivirás?», en la que puede advertirse un deje de ironía, aunque nunca esté—como señala, creo que equivocadamente, Marc Vignal—cargada de cinismo.

El autor del poema, Li-Tai-Po, es acaso el más grande de los poetas chinos. Extraño y desconcertante, borracho y vagabundo, hombre refinadísimo y neurótico, contradictorio y genial, cantó el mundo de la naturaleza y de los afectos íntimos, fue ensalzado y perseguido, y nos dejó inolvidables poemas sobre el vino y la amistad (2). Su correspondencia poética con Tu-Fu—otro de los

(2) Sobre Li-Tai-Po existe un interesante estudio de Arthur Waley, titulado **The poetry and career of Li-Po**; London, 1962, que es el libro más completo dedicado al poeta. Existe traducción al castellano, con el título **Vida y poesía de Li-Po**; Barcelona, 1968 (Seix-Barral), aunque la versión es muy deficiente. Una muestra de los poemas de Li-Tai-Po puede encontrarse en el libro **Poesía china**; Buenos Aires, 1960, selección de Rafael Alberti y María Teresa León, y en el más reciente, **Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución**



«Una copa de vino que rebosa hasta el borde vale más que todos los tesoros de la tierra».

«grandes» de la literatura china— es una de las cosas más hermosas de que tengo noticia.

En la canción elegida por Mahler el tema del vino y el de la muerte ocupan lugar esencial; pero la Naturaleza como vida, en oposición al hombre que lleva consigo la semilla de su desaparición; la tristeza de los jardines del alma cuando se marchitan, o la camaradería que une a los hombres en torno a la copa desbordante de vino, son también subtemas que los versos van descubriendo. Mahler acierta a expresar el ansia y el arrebato, la amargura y la desesperanza del poema, y lo que es más difícil e importante: da el tono preciso para recrear la atmósfera lúcida y ebria que Li-Tai-Po reflejara. El tenor debe cantar con su voz todo el microcosmos poético y musical encerrado en la partitura. Es una interpretación de extrema dificultad, ya que necesita amplitud de volumen y carácter heroico, en lucha con una gran orquesta, y al mismo tiempo una flexibilidad vocal capaz de expresar los muchos matices de la canción. La alta tesitura, que alcanza el Si bemol y sube frecuentemente al La natural, es otro de los escollos que deben superarse:



Pero nada en esta espléndida canción es superfluo. Toda la música está dirigida hacia el corazón de la poesía. Y a él llega.

* * *

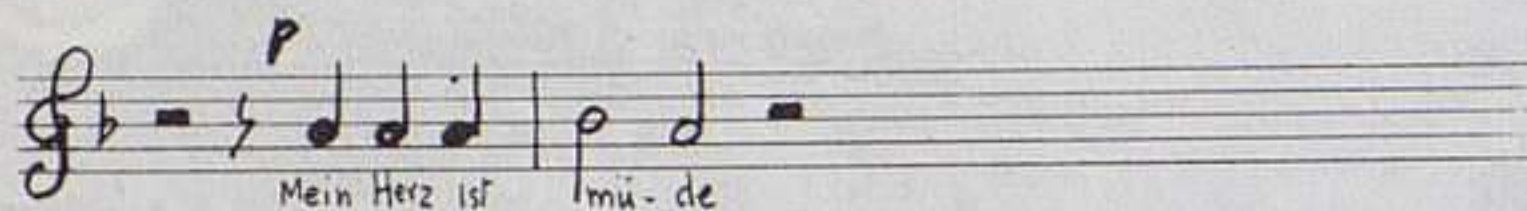
La segunda canción, **Der Einsame in Herbst** («El solitario en otoño»), es de más breves proporciones, de carácter más íntimo y recogido, transida toda ella de una melancolía que refleja esencialmente el carácter del poema de Tchang-Tsi, un contemporáneo de Li-Tai-Po, que nos habla de la fusión de sentimientos de la Naturaleza en otoño y el alma humana en su soledad.

Tchang-Tsi es uno de los poetas más interesantes de la esplendorosa—poética y políticamente hablando—dinastía Tang. Al lado de versos íntimos y delicados, encontramos otros de increíble modernidad social, denunciando la opresión de los campesinos y sus miserables condiciones de vida. La melancolía es nota incesante en su quehacer literario, acaso propiciada por una vida de pobreza y de enfermedad (3). Mahler «recrea» el contenido de este otoño, de «su» otoño, por medio de lo que podría denominarse «impresionismo interior»: el lago ensombrecido por la niebla, las hierbas cuajadas de escarcha, las flores de loto ya marchitas, la propia soledad... son descritas por la voz solista, pero no en grado inferior

Cultural; Madrid, 1973 (Alianza), antología traducida y seleccionada por Marcela de Juan. En general, las versiones de la señora De Juan son muy superiores a las de Alberti.

(3) En las dos antologías citadas figuran tres hermosos poemas de Tchang-Tsi. Uno de ellos guarda una estrecha relación con la primera canción de **Das Lied von der Erde**: «Jamás tendremos más alegría que hoy: / una copa de oro está ante ti rebosante de vino».

por la orquesta. Y aquí nos encontramos con un problema: ¿qué voz elegir? ¿Contralto? ¿Barítono? Aunque, en general, sea la contralto la intérprete encargada de las canciones pares, debo proclamar mi preferencia por la voz de barítono. Es bien cierto que la voz femenina hace un mayor contraste con el tenor (obligado en las canciones impares), y que ello otorga más variedad al conjunto de la obra; pero, ¿y los textos? Los poemas piden la voz masculina no sólo por su significado—en «Der Abschied» esa petición se hace imperiosa—, sino también por lo que tienen de autoconfesión del propio músico. ¿De quién habla Mahler sino de sí mismo cuando compone



La fusión entre el mundo exterior, el mundo de la naturaleza sensible y los paisajes interiores, es perfecta. Pocas veces se ha alcanzado un tal grado de emoción contenida, de sinceridad expresiva, de hondura comunicativa. Oboe, flauta, arpa, fagot, con carácter casi solista, acompañan a la voz humana en su desesperanzado camino por el otoño de la existencia; y sólo el amor es capaz de iluminar el sobrio lirismo de su canto.

Hermoso, hermosísimo poema el de Tchang-Tsi; hermosa, hermosísima canción la de Mahler.

* * *

Los tres siguientes «lieder», aunque conservan cada uno su carácter peculiar, forman un conjunto de cierta unidad. Pertenecen los tres a Li-Tai-Po, y son más superficiales, alegres y ligeros. Sus propios títulos: **Von der Jugend** («De la juventud»), **Von der Schönheit** («De la belleza») y **Der Trunkene im Frühling** («El borracho en primavera»), revelan una intención descriptiva, más externa y optimista. Mahler cambió los títulos de estas tres canciones; la primera de ellas se titulaba **El quiosco de porcelana**, y en ella se evoca una pequeña y preciosa casa de té donde unos jóvenes se reúnen para escribir poemas y beber juntos; está señalada en la partitura, «Behaglich heiter» (con tranquila alegría). La deliciosa instrumentación, con el triángulo reiteradamente empleado, otorga a la canción un perfume oriental. Este perfume, entremezclado a una cierta gracia típicamente vienesa en 3/4, se percibe también en la cuarta canción, que en el original chino se titulaba **En la orilla**, señalada «comoda, dolcissimo»; la descripción de unas muchachas recogiendo lotos a la orilla del río está tratada con una variadísima riqueza de colores, no exenta de sensualismo. Mahler parece volver los ojos a su adolescencia, al goce puro de la vida, pero sintiéndose de nuevo joven, sin melancolías de paraísos perdidos. La algarabía de la llegada de los muchachos montados a caballo, que sorprende a las recogedoras de lotos, está perfectamente expresada por la orquesta, utilizada con absoluta maestría en la percusión. Esta maestría está presente en toda la canción, singularmente en los pasajes fugados, en el contraste ligerísimo entre la voz y la orquesta.

En la canción del borracho, que Li-Tai-Po tituló, sencillamente, **El borracho**, volvemos de nuevo al tema del primer «lied», tratado ahora de una manera mucho más ligera. Está señalado «Allegro», y trompas, flautas y violines ocupan un lugar protagonista; el tenor canta: «Wenn nur ein Traum das Leben ist / Warum denn Mühe und Plag?» («Si la vida es tan sólo un sueño, ¿por qué, pues, penas y fatigas?»). El pájaro que anuncia la primavera está expresado por el flautín. No hay en ningún momento de la canción asomo de desesperanza, y su final, señalado con FF, es el lógico remate al «triple scherzo».

Aun cuando las tres canciones resulten la parte menos buena de la obra, acaso su función primordial sea servir de relajamiento a la que, de otra forma, sería atmósfera excesivamente densa, tanto en lo que tiene de desasosegante como de melancolía desolada. La situación es similar a la de la **Novena sinfonía**, con su violento contraste entre el «Rondó-Burlesque» y el «Adagio» final.

LA DESPEDIDA

Ningún comentarista duda al afirmar que **Der Abschied** («La Despedida») es la más bella y profunda de las canciones de Mahler. Su duración equivale al conjunto de los cinco «lieder» anteriores. Es el canto más absoluto que en la música se ha hecho a la Amistad, en el sentido de comunicación íntima, de comunión. El poema es la reunión de otros dos dedicados por sus autores, Mong-Kao-Yen y Wang-Wei, el uno al otro en prueba de amistad. El propio Mahler añadió las estrofas finales.

Wang-Wei (4) es otro de los grandes nombres que florecieron en la China del siglo VIII. Músico, pintor y poeta, fue el fundador

(4) Wang-Wei está representado en las citadas antologías en castellano con cuatro breves y preciosos poemas en la edición de Marcela de Juan. Alberti a su vez traduce dos (uno de ellos el mismo) en versiones menos poéticas.



«En el centro de un pequeño estanque hay un pabellón de verde y blanca porcelana».

de la Escuela Meridional de pintura y alcanzó el título de Gran Secretario de la Cancillería Imperial. En toda su poesía, la descripción de la Naturaleza alcanza los más sutiles y delicados matices cromáticos, signo cierto de su propia influencia pictórica. Le unió gran amistad con Mong-Kao-Yen (5), con quien mantuvo nutrida correspondencia poética, esa costumbre tan típica y hermosa entre los artistas chinos (6). La poesía de Mong-Kao-Yen se caracteriza por una especial sensibilidad al tema de la soledad humana en su deseo de comunicación. Fue un hombre apartado, que nunca ocupó puestos oficiales ni alcanzó la fama de su gran amigo. Sin embargo, después de su muerte su nombre fue altamente ensalzado.

Mucho debieron seducir a nuestro músico los versos de ambos poetas. La unión realizada entre ellos, aun con los cambios introducidos respecto a la versión de Betghe y con los suyos finales, está hecha con rara perfección. El conjunto es de una sencillez, y al mismo tiempo de una expresividad suprema. La voz humana está vestida por una instrumentación cuidadosísima en el detalle, matizadísima, y la fusión del texto y de la música alcanza aquí una unidad completa. El mismo músico hablaba de esta composición como de su obra más personal, como de la expresión más fiel de sí mismo. Nadie ha escrito sobre la amistad como lo han hecho los chinos, nadie con esa simplicidad, cargada de símbolos, de una verdad que va más allá de las palabras. Mahler recoge todo este acervo de sensibilidades desconocidas para el mundo occidental, y las hace suyas, y las expresa de una forma que siempre da origen a nuevas sensaciones. **Der Abschied** es una de esas raras partituras que, por mucho que se escuchen, siempre tienen nuevos aromas, nuevos sonidos, nuevos silencios, nuevos colores.

Si en la primera mitad se nos sumerge en el marco del atardecer, en una atmósfera como a caballo entre la vida y la muerte, en la segunda la voz llora mansamente, dice la despedida a través de la separación de los dos amigos, de la separación del mundo, pero en la comunión.

(5) De Mong-Kao-Yen selecciona Alberti tres poemas de gran calidad, y uno solo Marcela de Juan. Las antologías inglesas le dedican, en general, poco espacio, y alguna, como la de Waley y la de Kotewall-Smith, ni siquiera le nombran.

(6) Para completar la visión de la amistad entre los poetas chinos recomiendo la lectura de la hermosísima carta de Po-Chu-I a su amigo Yuan-Chen, cuando ya éste había muerto. No conozco traducción castellana. En inglés puede encontrarse en el libro, de Waley, **One hundred and seventy Chinese Poems**; Londres, 1968.



«Se extiende la tarde por los valles con sus sombras llenas de frescor».



«Bajó del caballo y le ofreció el sorbo de la despedida».

Toda la primera parte es descriptiva de una Naturaleza embellecida y aun sublimada, pero nunca artificial: los pinos, el arroyo, el valle, la llegada de la noche y la luna como un barco de plata (¡qué espléndida imagen!), el viento suave y las flores que empalidecen con la avanzada del crepúsculo. Es, como señala F. Sopena, «el último gran capítulo de la visión musical romántica de la Naturaleza» (7), que enlaza con el mundo de la **Tercera sinfonía**, aunque de una forma más destilada y misteriosa.

La segunda parte es una confesión: el rechazo de la soledad y el acatamiento de la partida. Una contradicción típicamente mahleriana, que se resolverá, finalmente, en la identificación del yo personal y el yo colectivo. Nada hay de angustioso en esta canción. Mahler parece haber encontrado el sendero de la verdadera quietud. No hay aquí el triunfo un tanto espectacular de la **Segunda sinfonía**—triunfo de la vida sobre la muerte—, pero tampoco hay derrota. Si la **Resurrección** responde a una tradición occidental, la fusión en la Naturaleza es oriental. Es el «abismo subconsciente del alma que contempla su inevitable retirada del mundo», según acertada frase de Philip Marford (8). El tema de la muerte, obsesión constante de Mahler, se vierte aquí de una manera diferente, mucho menos dramática y grandilocuente, pero mucho más pura, mucho más honda, porque a la muerte acatada corresponde la esencial idea de la comunión:

Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
Die Schönheit dieses Abends zu genießen,
Wo bleibst du? Du lässt mich lang allein!
Deseo gozar a tu lado, amigo,
la belleza del atardecer.
¿Dónde estabas? ¡Me has dejado solo tanto tiempo!

Pregunta y queja que Mahler expone así:



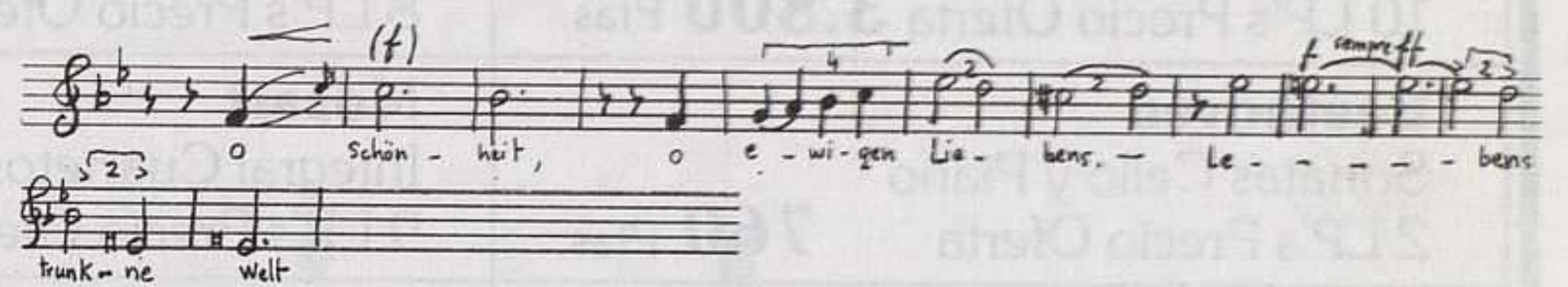
Y esa comunión se celebra en medio de la Naturaleza maravillosa cantada en los compases de la primera parte, y con el conocimiento de la belleza del mundo y del amor que se han de abandonar:

O Schönheit! O ewigen Liebens-Lebens-trunk'ne Welt!
(¡Oh mundo! ¡Oh belleza! ¡Oh embriaguez de amor y de vida!)

que Mahler expresa con un perturbador lirismo trascendido:

(7) F. Sopena ha dedicado un capítulo a **Das Lied von der Erde** en cada uno de sus libros: **Introducción a Mahler**; Madrid, 1960, págs. 73-78, y **Estudios sobre Mahler**; Madrid, 1976, págs. 64-67.

(8) Ph. Badford: **Mahler: Symphonies and Songs**; London, 1970, págs. 54-58.



En este sentido puede admitirse la frase de Theodor Reik: «**La canción de la Tierra** glorifica el reino de este mundo» (9), siempre que no olvidemos que este mundo es el aposento de la «vida» que sucede a la muerte.

La copa o cáliz es el símbolo de la comunicación, que se nos aparece como una de las claves más bellas y hondamente expresadas del «*lied*». Ante la descripción del amigo que llega y desciende del caballo para compartir el vino puro de la despedida, y las razones de la separación, nos preguntamos: ¿qué poeta occidental ha escrito con esta sencillez y densidad sobre la amistad en relación con la muerte? Forzosamente, tocaron el corazón de Mahler estos dos poemas chinos para que en ellos dejase lo más íntimo y guardado de su genialidad creadora.

Los versos finales, añadidos por el compositor, se acercan a la idea de la muerte en **Tristan**; son versos de un panteísmo que se eleva por encima de la separación y de la muerte, para fundirse en el Todo eterno:

Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!
Ewig... ewig...
(Siempre y por todas partes los horizontes son azules y brillantes eternamente..., eternamente...)

No hay ya dolor o sombra de tristeza; el alma se sumerge en la Naturaleza en éxtasis tranquilo; la voz, clara y limpia, repite la última palabra, «*ewig*», hasta siete veces, mientras se van apagando poco a poco las luces de unos sonidos, cada vez más lejanos, de la celesta, que acompaña a las flautas, oboes y violines en *PPP*:



Después de escuchar **Der Abschied** parece nacer una nueva forma de silencio: es la otra música.

(9) Th. Reik: **Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler**; Madrid, 1975. En este libro hay un capítulo dedicado a **La canción de la tierra**, aunque en realidad habla muy poco de ella.

Si disfruta con la Música Clásica este anuncio le sonará a Música Celestial

Porque ponemos ante sus ojos la más grande oferta de Música Clásica jamás lanzada en España.

Fíjese.

Le ofrecemos 27 magníficos álbumes que contienen las obras maestras de los grandes genios, a un precio verdaderamente excepcional.

Y en cada uno de estos álbumes Vd.

encontrará, gratis, el Catálogo General de todos los discos y cassettes editados bajo el sello Philips Música Clásica.

Y además, un obsequio de 1.000 Ptas.: 5 cheques de 200 ptas. cada uno, para descontar individualmente en la compra de cualquier disco o cassette del Catálogo General Philips Música Clásica.

Esta magnífica promoción especial finalizará el 31.1.78.

Bach Sonatas y Partitas 3 LP's Precio Oferta 1.140 Ptas.	Mozart Las 20 Grandes Sinfonías 8 LP's Precio Oferta 3.040 Ptas.	Schoenberg Moisés y Aarón 2 LP's Precio Oferta 760 Ptas.
Beethoven Integral Cuartetos 10 LP's Precio Oferta 3.800 Ptas.	Mozart Las Sinfonías de Juventud 8 LP's Precio Oferta 3.040 Ptas.	Schubert Música para Piano (1822-1828) 8 LP's Precio Oferta 3.040 Ptas.
Beethoven Sonatas Cello y Piano 2 LP's Precio Oferta 760 Ptas.	Mozart Integral Cuartetos 9 LP's Precio Oferta 3.420 Ptas.	Verdi I Masnadieri 3 LP's Precio Oferta 1.140 Ptas.
Boccherini 6 Sinfonías 3 LP's Precio Oferta 1.140 Ptas.	Mozart Cosi Fan Tutte 4 LP's Precio Oferta 1.520 Ptas.	Vivaldi Integral Concierto Op. 11 y 12 3 LP's Precio Oferta 1.140 Ptas.
Brahms Integral Sinfonías y Conciertos 8 LP's Precio Oferta 3.040 Ptas.	Mozart Sonatas Violín y Piano 6 LP's Precio Oferta 2.280 Ptas.	Vivaldi Juditha Triumphans 3 LP's Precio Oferta 1.140 Ptas.
Bruckner Integral Sinfonías 12 LP's Precio Oferta 4.560 Ptas.	Mozart Integral Conciertos Viento 4 LP's Precio Oferta 1.520 Ptas.	Wagner Holandés/Tannhauser/Parsifal 11 LP's Precio Oferta 3.900 Ptas.
Haydn 17 Grandes Sinfonías 9 LP's Precio Oferta 3.420 Ptas.	Mozart Integral Sonatas Piano 6 LP's Precio Oferta 2.280 Ptas.	Wagner Tristán/Maestros/Lohengrin 14 LP's Precio Oferta 4.950 Ptas.
Haydn La Fedeltá Premiata 4 LP's Precio Oferta 1.520 Ptas.	Puccini Tosca (Caballé-Carreras) 2 LP's Precio Oferta 760 Ptas.	Antología de la Zarzuela Dir. I. Markevitch 2 LP's Precio Oferta 720 Ptas.
Monteverdi Madrigales (Libros VIII, IX, X) 5 LP's Precio Oferta 1.900 Ptas.	Rossini Elisabetta 3 LP's Precio Oferta 1.140 Ptas.	Homenaje a Pablo Casals 7 LP's Precio Oferta 2.660 Ptas.

Y por un precio pequeño un regalo grande

Por 250 Ptas. le ofrecemos ahora la posibilidad de adquirir "Las 4 estaciones" de Vivaldi, en la consagrada versión de I Musici, conteniendo además 5 cheques-descuento de 200 ptas. cada uno y, también, el Catálogo General Philips Música Clásica.

¿No es una magnífica ocasión para hacer, o hacerse, un soberbio regalo?



*Música
Clásica*



En el centenario de WANDA LANDOWSKA

Por Pablo Cano

LOS COMIENZOS DE UNA VOCACION ARTISTICA

Indudablemente, 1977 es un año plagado de conmemoraciones. Dejando aparte el ciento cincuenta aniversario de la muerte de Beethoven, podemos citar a Isadora Duncan (cincuentenario de su muerte), Ludwig von Koechel (centenario de su muerte), Ernst Mielck (centenario de su nacimiento), Titta Ruffo (centenario de su nacimiento), José Lidón (ciento cincuenta aniversario de su muerte), Nicolás Manent (ciento cincuenta aniversario de su nacimiento), etc.

Una de las conmemoraciones más importantes de este año se refiere a la figura de Wanda Landowska, de quien se cumple el centenario de su nacimiento.

La opinión más generalizada señala como fecha de su nacimiento la del 5 de julio de 1877. Sin embargo, Denise Restout, en su libro **Landowska on Music**, de la Editorial estadounidense Stein and Day (¿para cuándo su edición española?), apunta el año 1879 como el del nacimiento de la genial clavecinista polaca, y aduce para ello algo tan sumamente de fiar como su pasaporte.

Hago este inciso como mera anécdota, ya que, vuelvo a repetir, está generalmente aceptada la fecha del 5 de julio de 1877. Y, precisamente, basándome en este año escribo estas líneas dedicadas a rememorar tan insigne figura.

No hay ningún aficionado a la música que desconozca la personalidad de Wanda Landowska, quien ha sido calificada como la gran sacerdotisa del clavicémbalo, y conceptuada, junto a Pau Casals y Albert Schweitzer, como la gran intérprete de Bach. Natural de Varsovia, a la edad de cuatro años comenzó a estudiar Piano. Su primer profesor fue un hombre que, lejos de toda rigidez, le permitió estudiar el tipo de música que más le interesaba.

Por esa época tiene lugar un importante acontecimiento en la vida de la jovencísima intérprete: una discípula de Liszt visita a la familia y ofrece un pequeño recital. La obra que más impresiona a la niña es una pieza de Jean Philipp Rameau, **Le Tambourin**. Cuan-
tas veces, posteriormente, interpretó esta obra recordaba el placer que le causó su primera audición.

Pronto el primer maestro es sustituido por otro, y el panorama cambia totalmente. Wanda es privada de sus músicas predilectas y obligada a tocar «veinticinco veces con manos separadas» los **Estudios** de Kalkbrenner y Thalberg. La niña añora épocas pasadas y sueña con la llegada de tiempos en que hará solamente lo que quiera. Se promete a sí misma tocar programas dedicados a Bach, Mozart y Rameau. Estas ideas son plasmadas en un papel introducido en un sobre en el que escribe: «Para ser abierto cuando yo sea mayor».

De los profesores, Wanda Landowska recordaba especialmente a dos: Jan Kleczynski y Alexander Michalowski. El primero solía decir, hablando de su pupila con lágrimas en los ojos: «Esta niña será un genio». El segundo era un gran intérprete de Chopin. Solía tocar para sus alumnos. El repertorio que Wanda trabajó con él está compuesto principalmente por obras románticas. Su único contacto con Bach era a través de transcripciones de Liszt, Bülow o Tausig. No obstante, en su primer concierto interpretó la «**Suite**» inglesa en **Mi menor**, de Bach. A los catorce años tocó ante Nikisch un **Preludio y Fuga de «El Clave bien temperado»**, recibiendo del célebre director el apodo de «Bacchante».

Hacia 1895, Wanda Landowska se traslada a Berlín para estudiar Composición y Contrapunto con Urban, maestro también de Paderewsky, Rudolph Ganz y Josef Hofman, entre otros. No guardó muy buen recuerdo de esa época, pues se declaraba opuesta a todo tipo de reglas y leyes, y su interés por las materias dictadas era más bien escaso. El Contrapunto solamente lo toleraba «a través de Bach».

Durante esos años se aficionó mucho a la música vocal (llegó a aprenderse de memoria el papel de «Zerlina» del **Don Giovanni**, de Mozart). También tuvo oportunidad de oír por primera vez el **Oratorio de Navidad**, de Bach.

En 1900 se trasladó a París con su compatriota y futuro esposo, Henry Lew, periodista, actor y etnólogo especializado en el floklore hebreo, por el que también Landowska sentía gran interés.

París era entonces el centro de todas las nuevas tendencias artísticas. En este ambiente la música antigua era prácticamente

ignorada, cuando no incomprendida. Los intentos que en 1880 había hecho el pianista Louis Diemer por revivir la música para teclado de los siglos XVIII y XVII en el clavicémbalo habían resultado desastrosos, probablemente a causa de una mala elección de obras e instrumento.

Pero, por otra parte, un campo prácticamente nuevo, como la Musicología, había conseguido un cierto asentamiento en París, en la última década del siglo XIX. Ello era también un cierto tipo de reacción contra el Romanticismo.

Es de citar a este respecto la labor de Charles Bordes al fundar, en 1892, los «Chanteurs de St. Gervais». Este coro se dedicó a «resucitar» la música religiosa del Renacimiento. Dos años después, Bordes funda, con Guilmant y D'Indy, la Schola Cantorum, dedicada al estudio e interpretación de la música vocal e instrumental renacentista. Por esa época, Expert (Saint Saëns), Emmanuel y otros comienzan a publicar obras del Renacimiento junto a otras, como la integral de la producción de Rameau. Pero esos trabajos van destinados a las revistas especializadas y solamente son conocidos por los musicólogos.

Wanda Landowska, a sus veintiún años, ha cobrado cierta fama como pianista y como compositora de «lieder» y obras instrumentales. En recitales de esa época interpreta al piano composiciones propias, como la **Rapsodia oriental**.

Llevada de su gran interés por la música antigua, pronto se pone en contacto con la Schola Cantorum, asiste a sus conciertos y ensayos, y toca con ellos **Conciertos** de Bach... al piano.

Por otra parte, realiza una gran labor de investigación, leyendo tratados y manuscritos y visitando museos. En esta labor es ayudada por Lew.

Al mismo tiempo entabla amistad con importantes músicos, como Schweitzer, Emmanuel o Expert.



LA LUCHA POR EL CLAVECIN

Por aquel entonces llega a la conclusión de que las obras para teclado compuestas en los siglos XVII y XVIII deben ser interpretadas en el instrumento para el que fueron concebidas: el clavecín, y trata de conseguir uno.

Pero los fabricados por Erard y Pleyel en 1900 no le gustaban. Por otra parte, desconocía los de Dolmetsch, debido al hecho de hallarse en América dicho fabricante entre 1902 y 1909.

Sus amigos de la Schola Cantorum comprenden su idea, aunque muchos no comparten su entusiasmo por el clavicémbalo. Quizá, estimándola como pianista, lamentaban su posible abandono de este instrumento en favor del otro, por entonces completamente desprestigiado.

Pero no faltaron opiniones favorables, como la de Fauré, Dukas y, por supuesto, Schweitzer, quien llegó a afirmar que después de oír a Wanda Landowska interpretar al clave el **Concierto italiano** era difícil pensar en volver a tocar alguna vez dicha obra en un piano moderno.

En medio de estas opiniones contradictorias, Landowska, ayudada por su esposo, prosiguió con todo entusiasmo esa batalla. El primer paso era reconstruir un cémbalo lo más fiel posible a los de mediados del siglo XVIII, que era cuando se llegó al cenit en la construcción de dichos instrumentos. Acompañada por Lew y por el director de la Casa Pleyel, Gustave Lyon, visitó numerosos museos de instrumentos.

Por fin, el clavecín fue construido según sus deseos e instrucciones. El instrumento tenía dos teclados y cuatro registros: dos «ocho pies», un «cuatro pies» y un «16 pies». Tenía, además, acoplamiento de los dos teclados y un «registro de laúd».

Inmediatamente se dedicó a estudiar la técnica del nuevo instrumento, la registración, etc., lo mismo que todas las particularidades de la interpretación de la música de los siglos XVIII y XVIII.

Aunque hasta 1912 (en un Festival Bach, en Breslau) no presentó en público su cémbalo Pleyel, desde 1903 había utilizado el clave en recitales, aunque se trataba de uno pequeño de que disponía. Al principio tocaba una sola obra en el clave y el resto del programa lo hacía en el piano. Gradualmente fue aumentando el número de obras interpretadas en el clave, hasta que fue posible dedicar a dicho instrumento la totalidad del programa.

Por esa época, en colaboración con su esposo, Henry Lew, trabaja activamente en la preparación de un libro sobre el tema de la música antigua.

A manera de anticipo, comienza a publicar algunos ensayos en diversas revistas. El primero de ellos fue «Bach et ses interprètes. Sur l'interprétation des oeuvres de clavecín de J. S. Bach», en **Mercure de France**.

Le siguió, en 1907, en **Música**, «Les oeuvres de clavecín de Bach».

En 1908, la S. I. M., rama francesa de la Sociedad Internacional de Musicología, publica otro ensayo titulado «La tradition».

Estos tres ensayos, recibidos con general aprobación, fueron incorporados al libro. Después de una gira por Rusia, durante la cual conoció a Tolstoy, en 1908 aparece, en **Música**, el artículo «Tolstoy musician», y en la revista femenina **Fémina**, el titulado «Une visite a la comtesse Tolstoy».

En 1909, bajo el título de **Musique ancienne**, aparece el tan esperado libro, editado por **Mercure de France**.

A partir de ahora, Landowska cambia el tema de sus escritos.

El primero de ellos, tema aún hoy discutido, consistía en la elección del instrumento más apropiado para la interpretación de las obras de Bach: ¿clave, clavicordio o piano? Entre los dos primeros, Landowska fue siempre partidaria del cémbalo, basándose en el mayor volumen sonoro de dicho instrumento, comparado con el del clavicordio. En cuanto al piano, Landowska nunca se opuso a utilizarlo para interpretar a Bach, aunque no fuese partidaria de ello. Como escritos sobre el tema pueden citarse: «Le clavecín chez Bach», para S. I. M., en 1910.

En 1911, «Für Welches Instrument Hat Bach Sein Wohltemperirtes Klavier Geschrieben?», para **Neue Zeitschrift für Musik**. Este artículo se publicó, en Francia, en 1927 (**Revue Musicale**), y en Inglaterra, en el mismo año (**Dominant**). Landowska utilizó fragmentos del mismo como notas al programa de sus recitales en los que interpretaba **Preludios y Fugas de «El clave bien temperado»**, y como texto que acompañó, en 1954, a su grabación discográfica.

En 1913 publica en el **Bach Jahrbuch** un estudio sobre la cuestión del ritmo en el tema de la «Fuga en Do mayor», del **Libro I del «Clave bien temperado»**.

A propósito de la influencia de la música francesa en los compositores alemanes del siglo XVIII, y especialmente en Bach, publica dos ensayos:

«Bach und die Französische Klavier Musik», en la **Bach Jahrbuch**, en 1910, publicado en Francia por **Le Courrier Musical**, en 1912, bajo el título «Les influences françaises chez Bach».

Igualmente **Le Mercure de France** publica, en 1911, el trabajo titulado «Les allemands et la musique française».

En **Le Courrier Musical** aparece, en 1910, «L'interprétation de Chopin», que, traducido al inglés, fue publicado en 1926 en América, en **The Etude**.



Mientras tanto se suceden los recitales por toda Europa. Desde Rusia y España envía Landowska a S. I. M. artículos con sus impresiones sobre esos viajes. En uno de ellos, desde Tiflis, en 1913, remite un escrito titulado «Pourquoi la musique moderne n'est pas melodique».

El cémbalo de Landowska no era igualmente aceptado en todos los países. En España y Rusia convenció desde el primer momento (quizá por ser la guitarra y la balalaika, ambos de cuerda pulsada, los instrumentos nacionales...).

Hermann Kretzschmar, que en 1909 sucediera a Joachim como director de la «Hochschule für Musik», en Berlín, invitó a la genial intérprete a crear una clase de Clavecín.

En 1913 se traslada con Lew a Berlín, llevando consigo el recién construido cémbalo de Pleyel.

En 1914, el *Vossische Zeitung* publica un artículo de Landowska a propósito del renacimiento del clave, extraído de *Musique Ancienne*.

AÑOS DE DOLOR, AÑOS DE AFIRMACION

Pronto empezaron las desgracias. Estalla la guerra y el matrimonio es retenido en Berlín en un estado semejante al de prisión atenuada. A Landowska se le permite seguir dando sus clases, y de vez en cuando algún concierto. Pero pasarán muchos años antes de que vuelva a publicar algún escrito.

Tan pronto como acaba la guerra se preparan para volver a Francia, una vez liberados, y poco antes de la partida fallece Lew en accidente automovilístico.

Landowska regresa a París y se dedica más intensamente que nunca a la Música, como buscando encontrar en ella la fuerza necesaria para soportar tan terrible pérdida. Giras de conciertos y clases le absorben por completo. Dedicó algo de tiempo a preparar las conferencias que pronuncia en varias ciudades europeas.

La Editorial Sénart reedita, en 1921, *Musique ancienne*. A finales de ese año se celebra en París un Congreso Internacional de Historia del Arte. La parte dedicada a la Historia de la Música incluye una conferencia de Landowska en la Sorbona, seguida de un recital en la sala de los Espejos, en Versalles.

El mismo año, Landowska, que estaba dando clases para pianistas en la Ecole Normal de Musique, en París, escribe «How to interpret Bach's Inventions» para *Le Monde Musical*, y en 1922 dio una versión ampliada del mismo escrito.

En este año hace, para *Le Monde Musical*, la crítica del libro *Les Violinistes*, de March Pincherle.

En 1923, y para *La Revue Contemporaine*, critica *Les musiques d'aujourd'hui*, de Emile Vuillermoz.

Este mismo año la *Revue Mondiale de Paris* y *La Tribune de Genève* publican el resumen hecho por Landowska de una conferencia que dio Paderewski sobre Chopin, en Lwow, en 1910.

Con ocasión de un concierto en Ginebra, en 1923, en el que Landowska interpretó el *Concierto para piano*, de Mozart, en *Mi mayor, Kv. 482*, *La Tribune de Genève* publicó sus notas al programa.

Igualmente que en lo relativo a Bach, Landowska tenía una gran reputación como autoridad en Mozart.

Ese mismo año, a raíz de una gira por España, conoce a Manuel de Falla, quien, según sus sugerencias, sustituye el piano por el clave en su *Retablo de Maese Pedro*. El entusiasmo despertado por el binomio Landowska-clave en don Manuel quedó plasmado en el *Concierto para clavecín y cinco instrumentos* (flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo), dedicado por su autor a la ilustre intérprete. Ella fue quien lo estrenó en el Palau de la Música Catalana, de Barcelona, el 5 de noviembre de 1926. Pero hay que suponer que el *Concierto* no interesó demasiado a su destinataria, quien, aparte de estrenarlo, lo interpretó en contadísimas ocasiones.

Pero no fue Falla el único autor que dedicó a Landowska una obra para clave. Poulenc le compuso el *Concert champetre*, para

dicho instrumento y orquesta. Dicho *Concierto*, al contrario de lo que ocurrió con el de Falla, fue interpretado muchas veces por su destinataria.

A finales de 1923, Landowska se trasladó a América, donde dio numerosos recitales y realizó sus primeras grabaciones discográficas para la Compañía Víctor. Con ocasión de su estancia en América, *Musique ancienne* es traducida al inglés y publicada, en 1924, por A. A. Knopf con el título de *Music of the past*.

Empieza una época de constantes viajes entre Europa y América. Landowska siente la necesidad de tener un hogar fijo y a tal efecto compra una casa en Saint-Leu-La-Forêt, al norte de París, llenándola de recuerdos de sus viajes y amigos. En el jardín tenía una pequeña sala de conciertos que contenía, aparte de dos pianos y dos claves Pleyel, una magnífica colección de instrumentos que había adquirido a lo largo de los años: clavicordios, espinetas, un clave Ruckers de 1642, pianofortes, violas, un pequeño órgano de 1737, etc.

Wanda Landowska inauguró la sala en el verano de 1927 y allí daba conciertos todos los domingos por la tarde, de mayo a julio. Músicos, literatos, pintores, escultores y amantes de la Música acudían de todas partes del mundo al pequeño templo.

En Saint-Leu fundó su propia «Ecole de Musique Ancienne», donde iban toda clase de músicos y musicólogos. Daba clases particulares y públicas.

Pese a que los inviernos estaban ocupados por las giras de conciertos, Landowska tenía algo de tiempo para escribir desde Saint-Leu. Ganada ya la batalla por el clave, pudo dedicarse a escribir sobre otros temas. Así, escribió en 1931, para la *Revue Musicale*, «Chopin et l'ancienne Musique Française». También se dedicó a escribir sobre las obras que estaba trabajando, como, por ejemplo, ocurrió con las *Variaciones Goldberg*. Dicha obra fue estudiada no solamente sobre el instrumento, sino que también Landowska indagó en su historia y sus relaciones con otras obras. El resultado de sus estudios fue plasmado en el ensayo titulado «Sur les Variations Goldberg», publicado por la *Revue Musicale* con ocasión de la primera interpretación que de esa obra hizo Landowska, en Saint-Leu, en mayo de 1933. A propósito de dicho concierto René Lalou, en la *Revue des Vivants* (julio de 1933), decía: «Cuando Wanda Landowska reconstruye con sus infalibles manos y lúcida alma este edificio que son las *Goldberg*, este monumento de la música antigua se hace templo abierto a toda clase de hombres...»

Cada concierto en Saint-Leu iba acompañado por unas notas al programa que ofrecían una extensa información sobre las piezas contenidas en el mismo. También las grabaciones discográficas realizadas desde 1933 iban acompañadas de textos explicativos realizados por la propia intérprete. Scarlatti, Couperin, Rameau, Mozart, etcétera, fueron explicados desde el teclado y desde esos escritos adicionales. Una conferencia sobre la Música en los tiempos de Shakespeare (pronunciada para la sociedad literaria «Les Annales») se publica en *Conferencia*, en 1936. El mismo año publica *L'Art Musical* un artículo rememorando a Bach, Händel y Scarlatti, nacidos en el mismo año.

La grabación de cinco *Suites* de Haendel merece un artículo en *Radio-Magazine*, en 1937.

Paralelamente a estos escritos, Landowska trabaja en la preparación de un nuevo libro, especie de continuación de *Musique ancienne*, dedicado a sus descubrimientos en el campo de la interpretación.

Pero antes de que el libro pueda ser realidad estalla la segunda guerra mundial. Debe abandonarse Saint-Leu y todos sus tesoros. Solamente pueden ser salvados tres pequeños cajones conteniendo libros, partituras y algunos escritos. Landowska quería llevarse una edición príncipe de conciertos de Carl Philipp Emmanuel Bach. Pero Denise Restout, secretaria de Landowska, desobedeciendo las órdenes de esta última, dejó los manuscritos para, en su lugar, llevarse una serie de notas y apuntes tomados durante las clases impartidas por la genial clavecinista.



Wanda Landowska con Manuel de Falla.

Durante los siguientes dieciocho meses permanece Landowska en el sur de Francia. En esa época menudean las visitas a un ilustre exiliado: Pau Casals recibe en su casa de Prades a Landowska. ¡Quién pudiera haber asistido a las conversaciones de esos dos monstruos de la música...! En el piano vertical que Casals posee, Landowska interpreta para su amigo **El clave bien temperado** y casi todo el repertorio de J. S. Bach.

FINAL EN AMERICA

Pasada esta época regresa a América. En 1942 interpreta las **Goldberg** en el Town Hall, de Nueva York. Antes de este concierto y de los tres siguientes, el **New York Times** y el **Herald Tribune** publican artículos de Landowska: «A Note on Bach» y «Tribute to Rameau», en el primero, y «Strings Plucked and Struck» y «Notes on a great Napolitan», en el segundo.

Queda poco tiempo para escribir, pero en el verano de 1947 surgen nuevos textos para acompañar el reciente disco **A Treasury of Harpsichord Music**.

Por esa época Landowska ha encontrado una casa en Lakeville (Connecticut), donde reside. Su sueño de vivir en el campo se ha visto de nuevo cumplido.

En 1949 la Sociedad Grolier solicita de Landowska que escriba una pequeña historia del resurgimiento del clavecín para su **Libro del año**.

Dos años después, el **Saturday Review of Literature** le pide que revise un libro sobre Couperin y que publique sus **Recollections of Paderewski** en el décimo aniversario de su muerte.

Para celebrar su setenta cumpleaños, Wanda Landowska decide acometer una de sus empresas más ambiciosas: la grabación completa de **El clave bien temperado**. Igual que ocurrió con las **Variaciones Goldberg**, la grabación fue convenientemente preparada no sólo en el aspecto puramente instrumental, sino también estudiando y revisando cuantos documentos pudieran resultar interesantes. Cinco años después, junto a la grabación, aparece un profundo y detallado análisis de la obra.

Pocos escritos vieron la luz durante los últimos quince años de la vida de Landowska. Sin embargo, ésta fue, posiblemente, la época en la que más escribió. Aparte de sus deseos de publicar una revisión de **Music of the past** y escribir un nuevo libro.

Pero el 16 de agosto de 1959 moría, sin que esos deseos se hubiesen hecho realidad.

WANDA LANDOWSKA, HOY

Hoy, casi veinte años después de su muerte, es prácticamente imposible encontrar entre los aficionados a la Música alguien que no haya oído alguna interpretación de Landowska, ya sea en vivo o a través de sus numerosas grabaciones al piano o al cémbalo.

Es evidente que su figura sigue presente con una total nitidez. ¿Sería esto así de haber continuado la dedicación al piano? Creo sinceramente que no.

Se conservan algunas grabaciones de Landowska al piano, y pese a tener una cierta calidad (puede que en su tiempo fuesen incluso realmente buenas), los criterios de interpretación evolucionan constantemente y, evidentemente, hoy se entiende a Mozart y Haydn (por ejemplo) de un modo completamente distinto a como lo hacía Landowska. En otras palabras: pianistas más interesantes que Landowska los hubo, los hay y los habrá.

Pero el piano fue abandonado por el cémbalo y a partir de ello todo cambió. Es evidente que también en el campo del clavecín han evolucionado los criterios interpretativos. Pero lo que ocurre es que fue precisamente Landowska quien fijó las bases de esa interpretación. Me atrevo a afirmar que no hay en la actualidad ningún intérprete de clave que no tenga «algo» de Wanda Landowska. Por otro lado, cuando escuchamos alguna grabación de Landowska, aunque quizá no compartamos alguno de sus puntos de vista sobre este o aquel pasaje, no podremos negar el carácter genial de lo que estamos oyendo.

Para mí, hay algo que distingue a Landowska del resto de los clavecinistas (aparte, claro está, del inconfundible sonido de su Pleyel), y es, sencillamente, el calor de su interpretación. A Landowska podrá acusársele de todo, menos de frialdad. Personalmente, no conozco a nadie que obtenga mayor expresividad de un instrumento como el cémbalo, de por sí poco expresivo. Aunque esa expresividad se logre a veces a base de ciertos recursos que hoy resultarían inaceptables, como, por ejemplo, la gran y aparente arbitrariedad de los «tempi» elegidos, con abundancia de «rubatos», que en principio no parecen demasiado adecuados en autores como J. S. Bach.

Con todo, creo que no hay hoy en día ningún clavecinista que no sienta por Landowska, cuando menos, un profundo respeto.

En mi opinión, además de eso, creo que se le debe un agradecimiento total, pues de no ser por ella, ¿tendría el cémbalo la categoría que hoy tiene o estaríamos oyendo a los virginalistas ingleses al piano?



OBRAS MUSICALES COMPUESTAS POR WANDA LANDOWSKA

- Poema hebreo para orquesta.
 - Serenata para cuerdas.
 - Fanfarría de Liberación para banda. (Interpretada por la Goldman Band, de N. Y.)
 - Variaciones para dos pianos.
 - Rapsodia oriental para piano.
 - Piezas para piano (alguna de las cuales ganó premios en concursos musicales celebrados en París).
 - Numerosos «Lieder».
 - Coro para voces femeninas y orquesta.
 - Canciones populares polacas «a capella» (compuestas para el Orfeó Catalá, de Barcelona).
 - Canciones populares polacas para voz solista, coro y orquesta.
 - Canciones populares polacas para clave y pequeño conjunto.
 - Hop, canción popular polaca para clave solo.
 - Bourrées del Auvergne, para clave solo.
 - Transcripción para piano de «Länder», de Schubert. (Editados por Breitkopf y Härtel, en Leipzig, y por A. Gutheil, en París.)
 - Transcripción para piano de «Valses vieneses», de Lanner. (Editados por G. Schirmer en N. Y.)
 - Transcripción para piano de «Danzas campesinas», de Mozart, K. 606. (Editadas por Carl Fishce en N. Y.)
 - Cadencias para los siguientes «Conciertos» de Mozart para piano:
 - Número 9, en Mi bemol mayor, K. 271.
 - Número 11, en Fa mayor, K. 413.
 - Número 12, en La mayor, K. 414.
 - Número 13, en Do Mayor, K. 415.
 - Número 20, en Re menor, K. 466.
 - Número 22, en Mi bemol mayor, K. 482.
 - Número 26, en Re mayor, K. 537.
 - Cadencias para la «Sonata», de Mozart, «en Si bemol mayor, K. 333».
 - Cadencia para el «Concierto», de Händel, en «Si bemol mayor, opus 4», número 6».
 - Cadencias para el «Concierto», de Haydn, en «Re mayor, op. 21».
- (Todas las Cadencias están publicadas por Broude Bros. N. Y.)

DISCOGRAFIA DE WANDA LANDOWSKA

Era pensamiento de la Redacción de RITMO incluir en su totalidad la discografía de la gran pianista. Pero los eternos problemas de espacio se unen esta vez a la pregunta que nos hacemos sobre su utilidad práctica, dado que es casi imposible encontrar en España alguna de entre estas casi quinientas grabaciones distintas que circulan (o han circulado, ya que muchas están descatalogadas en varios países y no en otros) por el mundo, pero no dentro de nuestras fronteras. Para el lector viajero y curioso, digamos que una buena parte del catálogo de Wanda Landowska está repartido entre RCA y EMI, casi la totalidad de su producción discográfica. Y que el número de grabaciones de obras de Bach se lleva la parte del león, seguido por Mozart, Rameau, Couperin y Haendel.

(Sigue «Bibliografía» en la pág. 36.)

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música



CARLOS III - n.º 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 2480924 - 2476365

BIBLIOGRAFIA DE WANDA LANDOWSKA

- «Una lección de piano». París, *Fémína*, 15 de febrero de 1904.
- «Bach y sus intérpretes». Sobre la interpretación de las obras de clavecín de J. S. Bach. París, *Mercure de France*, 15 de noviembre de 1905, páginas 214-230.
- Traducción inglesa del artículo anterior. Londres, *The Musical World*, volumen 4, números 53-54, marzo y abril de 1906, páginas 66-68 y 156-157.
- «Las obras de clavecín de J. S. Bach». París, *Música*, año VI, número 61, octubre de 1907, páginas 156-157.
- «Tolstoi músico». París, *Música*, año VII, número 69, junio 1908, página 95.
- «Una visita a la condesa Tolstoi». París, *Fémína*, número 180, 15 de julio de 1908, páginas 322-323.
- «La tradición» (Extractos de «Música antigua»). París, *S. I. M.*, año IV, número 10, 15 de octubre de 1908, páginas 1058-1065.
- «Música antigua», con la colaboración de Henri-Lew Landowski. París, *Mercure de France*, 1909, 270 páginas.
- Traducido al ruso. Moscú, 1913, 134 páginas.
- Reedición. París, Maurice Sénart, 1921, 270 páginas.
- Traducido al inglés (*Musique of the Past*) por William Aspenwall. Bradley, Nueva York, Knopf, 1924, 185 páginas.
- «La interpretación de Chopin». París, *Courrier Musical*, 1 de enero de 1910, 3 páginas.
- «Consejos sobre la interpretación de Chopin». Traducción del artículo anterior al inglés por Florence Leonard. Nueva York, *The Etude*, febrero 1926, páginas 107-108.
- «Carta de Astrakán». París, *S. I. M.*, año VI, número 3, 15 de marzo de 1910, páginas 205-206.
- «El clavecín en Bach». París, *S. I. M.*, año VI, número 5, 15 de mayo de 1910, páginas 309-332.
- «Tolstoi y Romain Rolland; carta a Monsieur Vallette». París, *Mercure de France*, 16 de diciembre de 1910, páginas 752-754.
- «Bach y la música francesa de piano». Berlín, *Bach Jahrbuch*, 1910. Breitkopf und Härtel, páginas 33-34.
- «Cartas de viaje» (Desde España). París, *S. I. M.*, año VII, número 3, 15 de marzo de 1911, páginas 57-64.
- «La nacionalidad de Chopin». París, *Le Monde Musical*, año XXIII, número 8, 30 de abril de 1911. Artículo aparecido previamente en el *Mercure de France*.
- «¿Para qué instrumentos ha escrito Bach su *Clave bien temperado*? Leipzig. *Neue Zeitschrift für Musik*, cuaderno 20, 18 de mayo de 1911, páginas 308-310.
- Traducción al francés en *La Revue Musicale*. París, 1 de diciembre de 1927, número 2, páginas 123-129.
- «Los alemanes y la música francesa en el siglo XVIII». París, *Mercure de France*, 1911, 16 páginas.
- «¿Piano o clavicémbalo?». Berlín, *Allgemeine Musik Zeitung*, diciembre 1911 o comienzos de 1912.
- «Las influencias francesas en Bach». París, *Courrier Music*, año XV, números 14-15, julio y agosto 1912, páginas 418-421 y 477-481.
- Traducción al francés en *Le Monde Musical*. 1913 (?), página 95.
- «¿Por qué la música moderna no tiene melodía?» (Carta del Cáucaso). París, *S. I. M.*, año 9, número 3, 15 de marzo de 1913, páginas 3-6.
- Traducción al inglés del artículo anterior. Nueva York, *Revista de la Liga de Compositores*, número 2, abril 1925, páginas 7-11.
- «Sobre la «Fuga en Re sostenido» del primer volumen del *Clave bien temperado*». Berlín, *Bach Jahrbuch*, 1913. Breitkopf und Härtel, páginas 53-58.
- «El renacimiento de los cémbalos». Berlín, *Vossische Zeitung*, 24 de mayo de 1914.
- «¿Cómo se deben interpretar las *Invenções* de J. S. Bach?». París, *Le Monde Musical*, julio 1921.
- «Sobre la interpretación de la música a dos voces de J. S. Bach». París, *Le Monde Musical*, septiembre 1922.
- París, *Le Guide Musical*, abril 1936, páginas 134-137.
- «A propósito de un libro» (*Los violinistas*, de Marc Pincherle). París, *Le Monde Musical*, números 19-20, octubre 1922.
- «El «Concierto en Mi bemol mayor» de W. A. Mozart (K. 482)». Ginebra, *La Tribune de Genève*, 7 y 8 de enero de 1923.
- «Paderevski, orador». París, *La Revue Mondiale*, 15 de agosto de 1923. Ginebra, *La Tribune de Genève*, misma fecha. París, *Le Monde Musical*, agosto de 1923.
- «Las músicas de hoy» (Recensión del libro del mismo título de Emile Vuillermoz). París, *La Revue Contemporaine*, 1 de octubre de 1923. También en *Le Monde Musical*, números 17 y 18 de septiembre de 1923.
- «Un mensaje de Navidad». Nueva York, 21 de diciembre de 1924, escrito en ocasión de un concierto navideño para la Asociación de Escuelas de Música.
- «Clavicordio o Harpsicordio. ¿Para cuál están escritas las «cuarenta y ocho» de Bach?». Londres, *The Dominant*, Oxford University Press, noviembre 1927; traducido del francés por M. D. Calvo Coressi, páginas 11-16.
- «El clavecín en la orquesta moderna». Para el *Concert Champetre* de Francis Poulenc. París, Rouart Lerolle, 1929.
- «A propósito del 25.º aniversario de la Sociedad J. S. Bach». París, *Le Guide Musical*, año 2, número 5, mayo 1930, página 141. También en *La Rampe*, mayo de 1930.
- «Chopin y la música antigua francesa». París, *Revue Musicale*, número especial, diciembre de 1931, páginas 100-107.
- Traducción española en la *Revista Musical Ilustrada RITMO*, año IV, número 47, 10 de enero de 1932.
- «Sobre las variaciones «Goldberg»». París, *Revue Musicale*, año 14, número 136.
- «Cómo se dirige la orquesta de otra forma». Extracto de «Música antigua», Montreal, *La Patria*, 9 de agosto de 1933.
- «Haendel, Bach, Scarlatti, trinidad gloriosa». París, *Le Figaro*, 21 de enero de 1935. También en *L'Art Musical*, año 2, número 42, 25 de diciembre de 1936.
- «La música en los tiempos de Shakespeare». Texto de una conferencia en la Universidad des Annales. París, *Conferencia*, año 30, número 9, 15 de abril de 1936.
- «Las «suites» de clavecín de Haendel». París, *Radio Magazine*, año 15, números 690-691, 3 y 10 de enero de 1937.
- «Una nota sobre Bach». Nueva York, *The New York Times*, domingo, 15 de febrero de 1942.
- «Tributo a Rameau». Nueva York, *The New York Times*, domingo, 18 de octubre de 1942.
- «Cuerdas punteadas y golpeadas». Nueva York, *The Herald Tribune*, domingo, 28 de febrero de 1943.
- «Nota sobre un gran napolitano». Nueva York, *Herald Tribune*, domingo, 24 de octubre de 1943.
- «Aristócrata del teclado». Nueva York, The Groolier Society, *Historia de nuestro tiempo*, Yearbook, 1949.
- «A propósito de Couperin». Nueva York, *Saturday Review of Literature*, 31 de marzo de 1951, páginas 48-49.
- «Recolección de Paderevski». Nueva York, *Saturday Review of Literature*, 30 de junio de 1951, páginas 46-47.
- Folleto para la Gramophone Co., París.
- «Sobre las variaciones Goldberg de Bach», diciembre de 1933.
- «Sobre Couperin», octubre de 1934.
- «Sobre Doménico Scarlatti», febrero de 1935.
- Notas para los álbumes de RCA Victor. (Lakeville, Connecticut.)
- Tesoro de la música para clavicordio*, 1946.
- Landowska toca Paderevski, junio de 1951.
- Sobre «El clave bien temperado», de Bach, 1955.
- Las *invenções a dos partes de Bach*: de Do a Re menor, 1956.
- Las *obras de piano de Mozart*, 1956.
- El arte del clavicordio, 1958.
- Notas sobre Haydn, julio 1959.

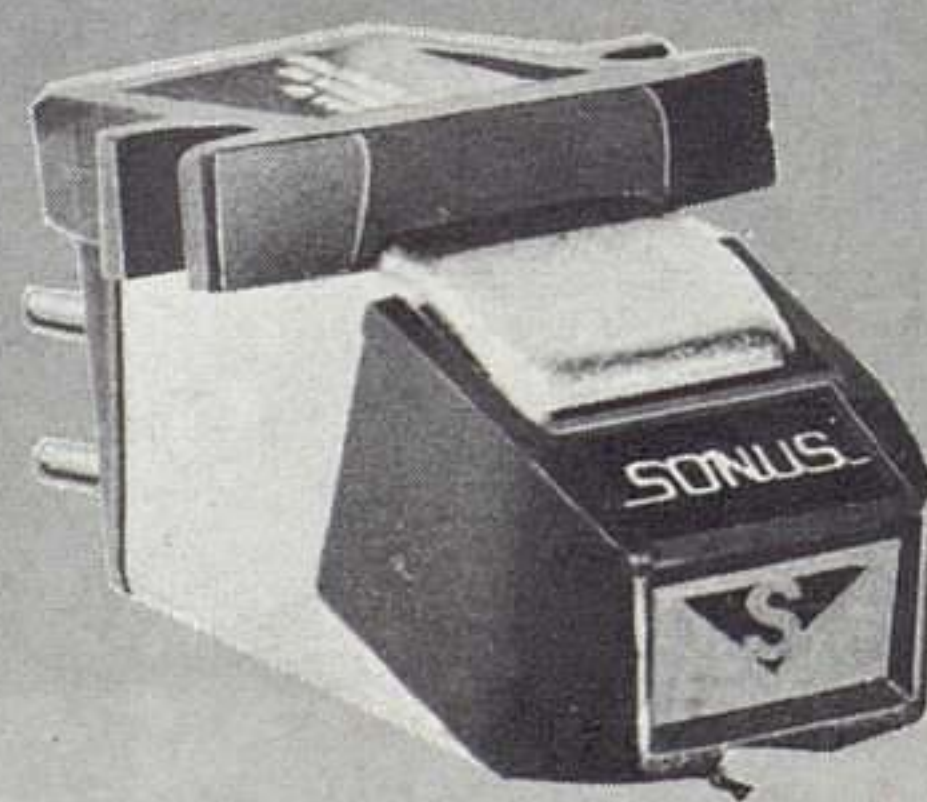
SONUS

capsulas magneticas

Un increíble número de sistemas de alta fidelidad ve limitada su calidad por la cápsula fonocaptora, que muchos injustamente consideran simple accesorio del giradiscos. La cápsula debe poseer excelentes cualidades eléctricas y mecánicas para cumplir su difícil misión: convertir las ondulaciones del surco en precisas señales eléctricas que restituyan fielmente toda la pureza del sonido original.

Las cápsulas SONUS, concebidas bajo la imperiosa exigencia de la calidad, ofrecen precisión, claridad y definición insuperables, fruto de sus impresionantes características técnicas. SONUS, en continuo progreso, se aproxima más a la perfección.

SONUS
es verdadera Alta Fidelidad



Modelos SONUS: + Blue C, + Blue, Red, Green, + Silver P, Silver E. Las cápsulas Blue C, máximo exponente de la calidad SONUS, se calibran individualmente en origen y se suministran con su propio juego de especificaciones y curvas.

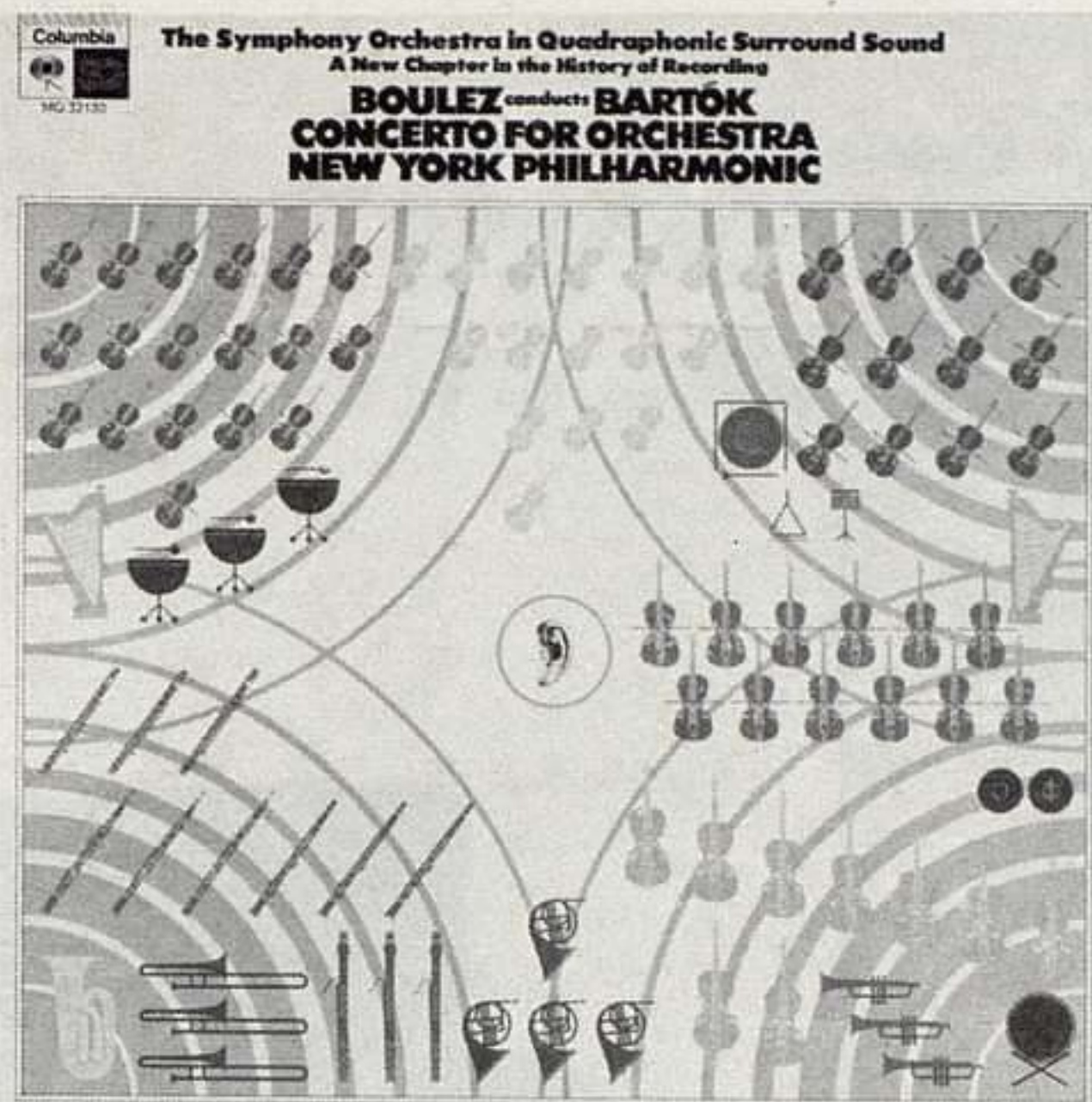
+modelos estéreo y cuadrafónicos, provistos de punta "Pathemax".

Representante exclusivo para España



Avda. del Generalísimo, 140 - MADRID-16
Teléf. 733 67 42
Solicitenos información.

«Concierto para orquesta», de Bela Bartok



Por desgracia, pocas composiciones del siglo xx han alcanzado gran divulgación y éxito entre el público no especializado: en ese reducido grupo una de las obras que figuran es, sin duda, el *Concierto para orquesta*, de Bela Bartok, quien merece uno de los tres o cuatro primeros puestos entre todos los músicos de nuestro siglo, y al que puede presentarse como modelo de auténtico compositor nacionalista: investigador rigurosamente científico del folklore, que acabó definitivamente con la falsa identificación de lo “zúngaro” con lo “húngaro”, y que supo utilizar el material folklórico de primera mano —o “inventarlo” de manera que lo pareciese— sin inrustarlo en las formas clásicas, como se hizo con mayor o menor fortuna en el siglo XIX, sino ajustando formas nuevas, idóneas para el empleo de dicho material.

Algunos testimonios certeros definen a Bartok en pocas palabras: “Al asimilar las ventajas de todas las grandes escuelas, ha logrado una universalidad muy rara desde los grandes maestros húngaros, producto feliz de un maravilloso equilibrio entre las culturas germánica y latina (...). Dispone de todos los matices de la vida, desde el escalofrío trágico hasta el fuego más elemental; no le falta más que el sentimentalismo, la blandura acariciante” (Zoltan Kodaly). “Aquel hombre menudo a primera vista no parecía responder a la idea que daba de él su música, llena de ardiente dinamismo. Claro que ese dinamismo no era efecto de una abundancia y generosidad de temperamento (...), sino de una extrema tensión nerviosa y de una voluntad implacable. Entonces la mirada, que no brillaba solamente de inteligencia y de malicia, sino de llama interior y de bondad, daba la clave del enigma. En Bartok había, de una parte, un gusto de la claridad, de la precisión de la más sutil diferenciación de pensamiento” (...), y de otra, “el corazón ardiente que apunta alto y lejos y al que la música lleva a grandes empresas... Ambas tendencias no debían unirse fácilmente, y durante mucho tiempo le solicitaron alternativamente” (Ernest Ansermet).

En 1940, huyendo Bartok de la insufrible opresión nazi sobre Hungría, marchó a Estados Unidos, donde le esperaban los peores años de su madurez, ya que su talento no fue reconocido y hubo de soportar incluso estrecheces económicas. El *Concierto para orquesta* es resultado del encargo que Serge Kussevitzy, director de la Orquesta Sinfónica de Boston, le hizo en 1943 en memoria de Natalia, su mujer. Tras cuatro años de silencio, en parte a causa de su delicada salud, Bartok se repuso y lo escribió en siete semanas. El estreno, a cargo de Kussevitzy con su orquesta, tuvo lugar en Nueva York, en diciembre de 1943, proporcionando a Bartok el éxito obtenido la mayor alegría de su exilio.

Esta etapa americana de Bartok ha sido vista por algunos como regresiva, menos tensa, dulcificada, de concesión a lo fácil. Otros piensan, en cambio (y estoy con ellos), que es la etapa final de una evolución lógica y natural hacia la madurez, que le lleva a un “anhelo de simplicidad” (en palabras de Bartok); “Simplicidad que sólo puede provenir de la madurez”, como dice Jeremy Dawson. Quienes hablan de “la manera americana” de Bartok y se lamentan de que elementos *yankis* se cuecen en obras como el *Concierto para orquesta* (movimiento final) parecen no advertir que esa inclusión tiene, muy probablemente, un significado paródico, sarcástico y burlesco, dando pie para pensarlos los comentarios irónicos que el propio compositor no escatimaba sobre la música más en boga en Norteamérica.

El aparentemente paradójico (por no figurar solista alguno) título de la obra, *Concierto para orquesta*, fue justificado así por Bartok: “Se explica por su tendencia a tratar ciertos instrumentos o

grupos de instrumentos a la manera de solos o a la manera concertante”. Explicando —hecho inhabitual en Bartok— el sentido de esta composición, escribe que, “a excepción del *Scherzante* segundo movimiento, hay una transición gradual desde el tono severo del primer movimiento y de la lúgubre canción fúnebre hasta la afirmación vital del “Finale”.

El esquema formal de la obra, en cinco movimientos y con centro de simetría en el tercero, recuerda al de su *Cuarteto número 4*. A pesar del carácter tan diverso y heterogéneo de los cinco, la cohesión unitaria está plenamente conseguida. La instrumentación de todo el *Concierto* logra, con una singular y económica utilización de los medios, aunque exigiendo un alto virtuosismo, una diversidad de coloridos y efectos sorprendente.

El primer movimiento se titula “Introduzione” —modestamente, pues su extensión es notable—. A un misterioso preludeo (“Andante non troppo”) inequívocamente bartokiano sigue un “Allegro” en que los dos temas están tratados contrapuntísticamente. La atmósfera es severa y sombría.

El segundo, “Giuoco delle coppie” (“Juego de las parejas”), presenta curiosos efectos de parejas de instrumentos, pero “el título del movimiento no sólo se refiere a la instrumentación (...), sino también a la armonización de sus ariosos temas neoclásicos, progresando a través de constantes intervalos (...) hasta segundas mayores” (J. Dawson).

Le sigue la “Elegía”, canto en el que se escuchan aires húngaros enmascarados, recordados con una nostalgia que —tras un comienzo similar al de la “Introduzione”, con el peculiar aire de las “músicas nocturnas” de Bartok— se densifica hasta alcanzar un climax de angustia desgarrada. Este es el centro temporal neurálgico de la obra, a partir del cual se entiende mejor toda ella: el “americanizado” final debe explicarse inseparablemente de esta “Elegía”, con lo que cobra un significado distinto.

El cuarto movimiento se titula “Intermezzo interrotto” (“Intermedio interrumpido”). El propio Bartok explicó a su discípulo el gran pianista György Sandor que este episodio simboliza la serenata de un joven enamorado a la amada, que una banda chabacana de borrachos interrumpe brutalmente. El motivo “amoroso” es interrumpido por el tema guerrero de la *Séptima sinfonía*, “*Leningrado*”, de Shostakovitch —compositor que no gozaba precisamente de las simpatías de Bartok—, desfigurado paródicamente hasta emparentarlo con la célebre melodía “Al restaurante Maxim” que canta “Danilo” en *La Viuda alegre*, de Franz Lehar.

El “Finale” es de enorme exuberancia y de un ímpetu inagotable, con *fugatos* y abruptos cambios de ritmo. Al lado de temas de danza húngaros los hay americanos, sin que la ramplonería de estos últimos sea disimulada. No suele comprenderse la carga de ironía que parece encerrar este movimiento.

* * *

De unas dos docenas de grabaciones de que tenemos noticia, ocho están disponibles ahora en nuestro país, más una —la de Haitink— que ha sido anulada recientemente. La de Vaclav Smetacek dirigiendo a la Orquesta Filarmónica Checa (Discophon), al parecer grabada en los últimos años 50, es una interpretación muy musical y correcta en el estilo, pero que por su mediocre sonido no recomendamos. La de Bernard Haitink, desde hace poco no disponible, fue, según creo, una de las primeras grabaciones que efectuó el hoy gran director cuando aún no era primer titular de la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Su versión es impersonal, como dirigida con desgana y sin creer del todo en su música.

(Pasa a la pág. 40.)

SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14

Vía de los Poblados s/n.

Tels. 763 82 02 - 763 85 72

MADRID - 33 (Hortaleza)



Modelo 100 Harmony

alto 103 cm.
largo 142 cm.
profundidad ... 54 cm.
peso neto ... 164 kg.



Modelo 114 Rococo

alto 115 cm.
largo 144 cm.
profundidad ... 55 cm.
peso neto ... 187 kg.



Modelo 112 International

alto 112 cm.
largo 143 cm.
profundidad ... 55 cm.
peso neto ... 180 kg.



Modelo 114 Chippendale

alto 115 cm.
largo 114 cm.
profundidad ... 55 cm.
peso neto ... 187 kg.

Modelo 114 Classic

alto 114 cm.
largo 143 cm.
profundidad ... 55 cm.
peso neto ... 180 kg.



Modelo 114 Demichippendale

alto 115 cm.
largo 144 cm.
profundidad ... 55 cm.
peso neto ... 187 kg.



Modelo 125 Opera

alto 124 cm.
largo 143 cm.
profundidad ... 57 cm.
peso neto ... 200 kg.

SPA MUSIC, S. A. UNA ORGANIZACI

LOS PETROF

Modelo IV Chippendale

largo 173 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 265 kg.



Modelo III Melody

largo 192 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 310 kg.

Modelo IV Intermezzo

largo 173 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 265 kg.



Modelo V Gavotta

largo 156 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 255 kg.



Piano de Concert Modelo I

largo 282 cm.
ancho 159 cm.
peso neto ... 520 kg.

Piano de Concert Modelo II

largo 236 cm.
ancho 156 cm.
peso neto ... 480 kg.

Modelo IV Rococo

largo 173 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 265 kg.



Modelo 100 Baroque

alto 103 cm.
largo 144 cm.
profundidad ... 54 cm.
peso neto ... 177 kg.



LOS PETROF

Una gama completa de pianos. Diferentes. Unos destacan por su estilo clásico. Otros por su línea moderna. Pero todos, desde el más pequeño al más grande, tienen algo esencial en común: su especial sonoridad, su larga vida, su sensible «touche».

No importa el tamaño de su PETROF. Ni el precio. Todos los PETROF están hechos para aguantar muchas corcheas durante muchos años. Y... una gran economía sopesando calidad y precio.

Estas son las razones que han permitido a PETROF ocupar uno de los primeros lugares en el mercado mundial, consiguiendo en los últimos años ser el piano más premiado internacionalmente.

CIÓN AL SERVICIO DE LA MUSICA

Ello no impide que haya aciertos, como la perfecta factura del segundo movimiento.

La otra grabación de Philips me parece superior: la de Antal Dorati con la Sinfónica de Londres. Dorati, compatriota y discípulo de Bartok, es una garantía como intérprete de este compositor: es sobrio y equilibrado y acentúa oportunamente el carácter húngaro de la música. Los tres movimientos centrales pocas veces han sido interpretados tan convincentemente. El disco, de muy buen sonido, está ya en serie económica, por lo que es doblemente recomendable. El otro registro de Dorati, con la Orquesta Nacional de Hungría, para Hungaroton —formando parte de la monumental Edición Bartok—, creo que es posterior, pero el sonido es más oscuro. Hay diferencias sensibles con la otra —en el "Finale" de ésta acentúa mucho el "pesante" indicado al comienzo y en la coda, con sendos "rubatos" muy marcados—, pero es no menos interesante.

En 1965 grabó Georg Solti con la Sinfónica de Londres, para Decca, una interpretación personalísima y de intensidad extraordinaria: dirigida como de un solo trazo, crispada, incisiva, sin disimular asperezas, con exaltación vehemente y trágica, muy destacado el carácter húngaro y bastante proclive al expresionismo. La Orquesta Sinfónica de Londres se presta admirablemente a sus exigencias, y el resultado es irresistible. La grabación no se ha superado aún.

En mi opinión, con posterioridad, a pesar de aportaciones muy diversas e interesantes, no ha vuelto a lograrse ninguna versión tan convincente. Así, la de Ozawa con la Sinfónica de Chicago (EMI, 1970), muy brillante, virtuosa y cuidada, pero algo exterior. (Ahora sólo se sirve en "musicassette".)

Más interesante es el enfoque de Pierre Boulez con la Filarmónica de Nueva York (CBS, 1973), que lleva a cabo un análisis escrupuloso de la partitura, descargándola de expresión para evitar que ésta pueda hallarse desviada, y, eso sí, triunfa en un final extraordinariamente nítido (a lo que contribuye no poco la soberbia toma de sonido) y de inequívoca ironía.

De Karajan se encuentra hoy en el mercado la tercera de sus grabaciones del *Concierto*, tras la excelente primera (EMI, Orquesta Filarmonía) y la decepcionante segunda (DG, Filarmónica de Berlín, 1966). La última, para EMI (1974) y con su actual orquesta titular, es una visión muy romántica de la obra; perspectiva puede ser que discutible, pero válida: desde ella, lo cierto es que la realización de Karajan es muy bella. Los *tempi* son, en conjunto, los más lentos de la historia del disco, para que las melodías fluyan y canten con amplitud. La calidad sonora es formidable.

La más reciente de las grabaciones editadas en España es la de

Rafael Kubelik dirigiendo la Sinfónica de Boston (DG, 1975), la magnífica Orquesta que estrenó la obra. También Kubelik es la tercera vez que graba el *Concierto para orquesta*: anteriormente lo había hecho con la Sinfónica de Chicago y la Royal Philharmonic (ambas para EMI), versiones puede que más consecuentes con el punto de vista folklórico húngaro que esta última, más ambigua —un tanto "húngara", un tanto "romántica"—, pero superior a las anteriores en disección y cuidado extremado de los matices tímbricos y dinámicos. La grabación es también de primer orden.

Quizá ninguna de las grandes interpretaciones del *Concierto para orquesta*, de Bartok, se halla editada en España, salvo algunas ya antiguas: aparte de las citadas, la muy brillante e intensa de Leinsdorf con la Sinfónica de Chicago (RCA), Fricsay con la Sinfónica de Radio de Berlín (DG), Ancerl y la Filarmónica Checa (Supraphon), Szell con Cleveland (CBS), Ormandy con Filadelfia (CBS) y Ansermet con la Suisse Romande (Decca). Una nueva grabación de gran altura no publicada aún aquí: la de Zubin Mehta y la Filarmónica de Israel (Decca).

Conclusión: Solti protagoniza la interpretación más intensa y húngara; Karajan, la más romántica; Boulez y Kubelik, cada uno a su modo, las más minuciosas. Sin olvidar que el primero añade al *Concierto* la *Suite de danzas*, mientras que los restantes ofrecen el *Concierto* solo (treinta y seis o treinta y nueve minutos es poco para un disco). Muy recomendable la edición en serie económica de Dorati (Philips), que contiene también la *Suite de danzas*.

REFERENCIAS:

- Orquesta Filarmónica Checa. Vaclav Smetacek. Discophon, 4314.
- Orquesta Sinfónica de Londres. Antal Dorati (+ *Suite de danzas*) Philips, 6538004.
- Orquesta Nacional de Hungría. Antal Dorati. (+ *Divertimento*). Hispavox, SLPX 11437.
- Orquesta Sinfónica de Londres. Sir Georg Solti. (+ *Suite de danzas*). Decca, SXL 6212.
- Orquesta Sinfónica de Chicago. Seiji Ozawa. (+ Kodaly: *Danzas de Galanta*). EMI, 245-02010.
- Orquesta Filarmónica de Nueva York. Pierre Boulez. CBS, Q 73 187 (cuadrafónico).
- Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. EMI, 065-02536.
- Orquesta Sinfónica de Boston. Rafael Kubelik. Deutsche Grammophon, 2530479.

ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

Discos editados entre el 1 y el 25 de septiembre de 1977

Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán

I. ORQUESTAL

BEETHOVEN: Las nueve Sinfonías. Orquestas: Sinfónica de Londres, Concertgebouw de Amsterdam, Filarmónica de Berlín, Filarmónica de Israel, Sinfónica de Boston, de París; Filarmónica de Viena, de Cleveland y Sinfónica de la Radio de Baviera. Donath, Berganza, Ochman, Stewart. Coro de la Radio de Baviera. Director, Rafael Kubelik. DG, 2740155, ocho LPs. Precio oferta: 2.800 ptas.

BLOCH: Schelomo, para violoncelo y orquesta. SCHUMANN: *Concierto para violoncelo*. M. Rostropovitch, Orquesta Nacional de Francia. Director, Leonard Bernstein. EMI, 065-02841 Q, cuadrafónico. 480 ptas.

BRAHMS: Las cuatro Sinfonías. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. DG, 27 40 154, cuatro LPs. Precio oferta: 1.450 pesetas.

DVORAK: La 10 Leyendas. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Rafael Kubelik. DG, 25 30 786. 525 ptas.

DVORAK: Oberturas: En la Naturaleza, Carnaval, Otelo, Los Husitas. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, Rafael Kubelik. DG, 25 30 785. 525 ptas.

HAENDEL: Los 12 «Concerti grossi», op. 6. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director, J. C. Malgoire. CBS, S 79306, tres LPs. Precios normal y oferta: 1.325 y 990 ptas.

MAHLER: Sinfonía número 2, «Resurrección». Sh. Armstrong. J. Baker. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Leonard Bernstein. CBS, S 78249, dos LPs. Precios normal y oferta: 850 y 625 ptas.

SAINT-SAENS: Poemas sinfónicos: Don Juan, Till Eulenspiegel, Muerte y transfiguración, Así ha-

blaba Zaratustra, Don Quijote, Vida de héroe, Metamorfosis, Danza de los siete velos (de Salomé). P. Fournier, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DG, 2740111, cinco LPs. Precio oferta: 1.900 pesetas.

II. CAMARA

HAYDN: Los Cuartetos de cuerda «Tost» (op. 54, 55 y 64). Cuarteto Amadeus. DG, 27 40 107, seis LPs. Precio oferta: 2.300 ptas.

III. INSTRUMENTAL

KREISLER: Sus obras y arreglos para violín. Itzhak Perlman, S. Sanders. EMI, 063-02739. 460 ptas.

MENDELSSOHN: Romanzas sin palabras (edición completa). **Seis Piezas infantiles, op. 72. Canción del gondolero. Dos Piezas para piano. Hoja de álbum, op. 117.** Daniel Barenboim. DG, 2740104, tres LPs. Precio oferta: 1.200 pesetas.

RAVEL: La obra completa para piano. Philippe Entremont. CBS, S 77380, tres LPs. Precios normal y oferta: 1.325 y 990 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

HAENDEL: Saúl. McIntyre, Davies, Bowman, M. Price, Armstrong, Winfield, Dean, English. Coro del Festival de Leeds. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Charles Mackerras. DG, 27 22 008, tres LPs. Precio oferta: 1.200 pesetas.

LASSO: Salmos Penitenciales. Tres Motetes. Conjunto de Música Antigua de Hamburgo. Pro Cantione Antiqua, Londres. Director, Bruno Turner. Archiv, 25 33 290. 550 ptas.

SCHOENBERG: Gurrelieder. Napier, Minton, Thomas, Bowen, Nimsgern. Coros y Orquesta Sinfónica de la BBC. Director, Pierre Boulez. CBS, S 78264, dos LPs. Precios normal: 900 y 835 ptas.

SCHUMANN: Los dos Requiem (op. 148: op. 986, «Para Mignon»). Solistas, Coro y Orquesta Nacionales de Hungría. Director, Miklos Forrai. Hispavox, HUNS 660-20. 450 pesetas.

V. OPERA

DONIZETTI: El Elisir de amor. Cotrubas, Domingo, Evans, Wixell. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director, John Pritchard. CBS, S 79210, dos LPs. Precios normal y oferta: 900 y 690 ptas.

DONIZETTI: Gemma di Vergy. Caballé, Plishka, Lima, Quilico. Coro y Orquesta de la Opera de Nueva York. Directora, Eve Queler. CBS, Q 79303, tres LPs cuadrafónicos. Precios normal y oferta: 1.325 y 1.025 ptas.

JOPLIN: Scott: Treemonisha. Solistas, Coros y Orquesta de la Opera de Houston, Nueva York. Director, Gunther Schuller. DG, 27 07 083, dos LPs. Precio oferta: 825 ptas.

MASSENET: El Cid. Domingo, Bumbry, Plishka. Coral Byrne Camp. Orquesta de la Opera de Nueva York. Directora, Eve Queler. CBS, S 79300, tres LPs. Precios normal y oferta: 1.325 y 1.025 ptas.

VERDI: Macbeth. Verrett, Cappuccilli, Domingo, Ghiaurov, Malagú, Foiani, Mariotti. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala de Milán. Director, Claudio Abbado. DG, 27 40 158, tres LPs. Precio oferta: 1.200 ptas.

(Concluye en la pág. 51)

ORQUESTAL

BEETHOVEN: Concierto número 4, en Sol mayor, op. 58, para piano y orquesta. Maurizio Pollini (piano). Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. D. G., 2530791. P. V. P.: 450 ptas.

El **Cuarto** de los conciertos en la modalidad de piano con acompañamiento orquestal del genial músico de Bonn es, posiblemente, el más específicamente hermoso del total de los cinco que éste compusiera y, por supuesto, uno de los más bellos creados en toda la época romántica. Sin embargo, la enorme avalancha de grabaciones con esta obra conduce, inevitablemente, a formular la pregunta: ¿para qué otra versión? Esta pregunta queda, con relación a este registro, sin respuesta satisfactoria, añadiéndole el inconveniente de que el disco sólo contiene el susodicho **Cuarto** concierto, cuando en la generalidad de las grabaciones con esta obra se incluye otra obra en la segunda cara del disco (por ejemplo, en otra reciente grabación del **Cuarto** por Claudio Arrau y Leonard Bernstein, también para Deutsche Grammophon, éste se acoplaba con la obertura de **Leonora número 3**; lo mismo se hizo con las grabaciones de los cinco conciertos beethovenianos de Barenboim/Klemperer/Ashkenazy/Solti, para EMI y Decca, respectivamente). A pesar, no obstante, de estos inconvenientes, el «tándem» Pollini/Böhm realiza una memorable interpretación, a mi juicio con más concomitancias con el mundo de los **Conciertos** mozartianos que con el netamente romántico que imprime su peculiar característica a las composiciones beethovenianas del período medio; así, pues, la versión se podría calificar de clásica en el más laudatorio de los términos. El piano no posee primacía con respecto a la orquesta, con lo que se podría hablar de esa perfecta conjunción lograda sólo, para mí, por Daniel Barenboim y Otto Klemperer, lectura ésta que continúa imbatible en la larga serie de grabaciones conteniendo el **Concierto en Sol mayor**. La pulsación soberana y gran brillantez del joven pianista italiano en esta obra, así como su delicado fraseo, están secundados por una magnífica intervención de la Filarmónica vienesa, siempre segura y eficaz cuando actúa Karl Böhm en el podio directorial. Vuelvo a reiterar, no obstante, que (siempre en términos subjetivos) esta lectura queda por debajo de las ya mencionadas de Barenboim/Klemperer y Ashkenazy/Solti (aunque ninguna de las dos se puede adquirir en España por separado del resto de los **Conciertos**). Grabación y prensado, buenos. No existen notas en la contracarpeta.

Conclusión: Creo que viene muy bien aquí el título de la comedia de Shakespeare: **Much ado about nothing**. («Mucho ruido y pocas nueces»)...—E. P.



BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta número 5 («Emperador»). Rudolf Firkušny. Orquesta New Philharmonia. Director, Uri Segal. DECCA, PFS 4291. P. V. P.: 460 ptas.

Con ésta son ya dieciséis las versiones que del **Emperador** existen en nuestro mercado. De ellas, seis las distribuye Columbia bajo la marca Decca. Parece ser esta obra la especialidad de la firma inglesa, a juzgar por la innecesaria proliferación de grabaciones en catálogo. Decca es una de las pocas Casas que mantienen unos precios bastante asequibles, una serie económica realmente digna —«As de Diamantes»—, y publica gran parte del catálogo internacional. Pero cuando se trata de una obra tan profusamente representada como la presente se impone una mayor selección. Firkušny y Segal nos ofrecen una lectura monótona y rutinaria. Segal es un director de oficio que maneja bien a la orquesta —en esta ocasión, a la espléndida New Philharmonia—, pero de corta inspiración. Además, como Firkušny no es el pianista más adecuado para esta obra, los resultados son poco convincentes.

La toma de sonido es muy brillante y el balance desequilibrado. El prensado, con distorsión al final de ambas caras. Mis recomendaciones: Barenboim/Klemperer (EMI), Ashkenazy/Solti (Decca) y Arrau/Haitink (Philips).

Conclusión: Interpretación discreta.—F. G. O.

BEETHOVEN: Leonora número 3.—BERLIOZ: **Carnaval romano.**—BRAHMS: **Obertura para un Festival académico.** WAGNER: **Rienzi**, obertura. Orquesta Filarmónica de la Radio Holandesa. Director, Carlos Paita. Decca, PFS 4297, cuatro fases. P. V. P.: 460 ptas.

La reseña biográfica de Carlos Paita que incluye la carpeta de este disco contiene perlas que no me resisto a transcribir: «La creciente reputación de Carlos Paita se ha realizado en los comentarios sobre su «salvaje» y «apasionada» naturaleza y su tiránica actitud hacia las fuerzas musicales que dirige». «Los críticos ensalzan su técnica directorial y temperamento como exuberante y entusiástico, e incluso atormentado.» «La vida de

Paita ha contribuido, quizá, a su inusual personalidad. Su preparación musical la hizo con algunos de los más conocidos músicos de su Buenos Aires natal, en lugar de en un conservatorio, y como iba para director, asistió a cientos de ensayos sinfónicos y operísticos y representaciones... Finalmente, se hizo cargo de un conjunto: la Banda de la Policía de Buenos Aires, que dirigió mientras hacía el servicio militar. Como resultado recibió ofertas para puestos menores del famoso Teatro Colón, lo que declinó como brava muestra de independencia... Durante los diez años siguientes su avance conoció buenos y malos momentos, dado los problemas que un argentino tiene en su país natal, donde se favorecía a las «estrellas» extranjeras, y los que dimanaban del continuo cambio político... Desde entonces ha estado en plena actividad en el escenario musical europeo, y su personalidad, emparejada a su magnífica capacidad, le han puesto a la cabeza de los más jóvenes directores.»

El «collage» de autores que este disco propone desaparece en cuanto concluye su audición. Las cuatro obras reunidas parecen compuestas por la misma «autoridad militar». ¡Qué «tiempos», qué masas, qué estruendos, qué cantidad de decibelios! Quizá el temperamento de Paita sea «atormentado», pero en el caso de este disco el «atormentado» es el oyente que se enfrenta a las descargas de adrenalina del director argentino sin preaviso. ¿Quién determinará que este tipo de producciones se realice? La cámara de los horrores consigue su número cumbre con la **Obertura para un Festival académico**, de un tal Brahms (al parecer, tambor mayor en la Banda de la Policía de Buenos Aires). Paita anda a bocados con la bonachona página, y cuando, tras un ominoso silencio, el «Gaudeamus» irrumpe como carga de Policía —con o sin banda de música— contra una tumultuaria asamblea estudiantil de base, hay que ponerse a cubierto, por si se pierde alguna bofetada (quizá se trata de una visión testimonial, quizá).

Conclusión: ¡Qué director tan propio ha perdido la Banda de la Policía de Buenos Aires!—A. F. M.

BEETHOVEN: Sinfonía número 7 en La mayor, op. 92. Obertura de «Egmont», op. 84. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Zubin Mehta. Decca, SXL, 6673. P. V. P.: 430 ptas.

Desgraciadamente, creo que estamos llegando a un punto en que la producción de discos se está desvirtuando por completo. El ejemplo bien cercano es, en este caso, el presente registro de Beethoven por Zubin Mehta, que en mala hora elegí para comentar. Creo que no es novedad el afirmar la espléndida técnica directorial del recientemente nombrado titular de la Filarmónica de Nueva York, dando pruebas en numerosas ocasiones de ser una de las más grandes batutas de entre todos los directores considera-

PANTALLAS ACUSTICAS

PIONEER®

si busca lo mejor



Considere los factores que concurren en una pantalla acústica PIONEER. Compruebe la calidad de sus componentes, garantizada por el mayor fabricante mundial de altavoces, valore la experiencia en producción y su incidencia en conceptos como diseño, acabado, fiabilidad, presencia, robustez. A continuación haga una prueba de escucha. Sin duda preferirá PIONEER.

Los productos PIONEER se encuentran a la venta en los principales establecimientos especializados.

Representado en España por:



ATAIO* INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16

Enrique Larreta, 10 y 12
Tels. 733 05 62 - 733 37 00
Telex: 27249 - Cable: Teleatio

BARCELONA-6

Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

BILBAO-13

Simón Bolívar, 27
Tel. 442 20 50

SEVILLA-11

Avda. República Argentina, 68-5.º
Tels. 45 18 30 - 45 25 98

VALENCIA-8

Av. del Cid, 2
Tel. 326 72 00

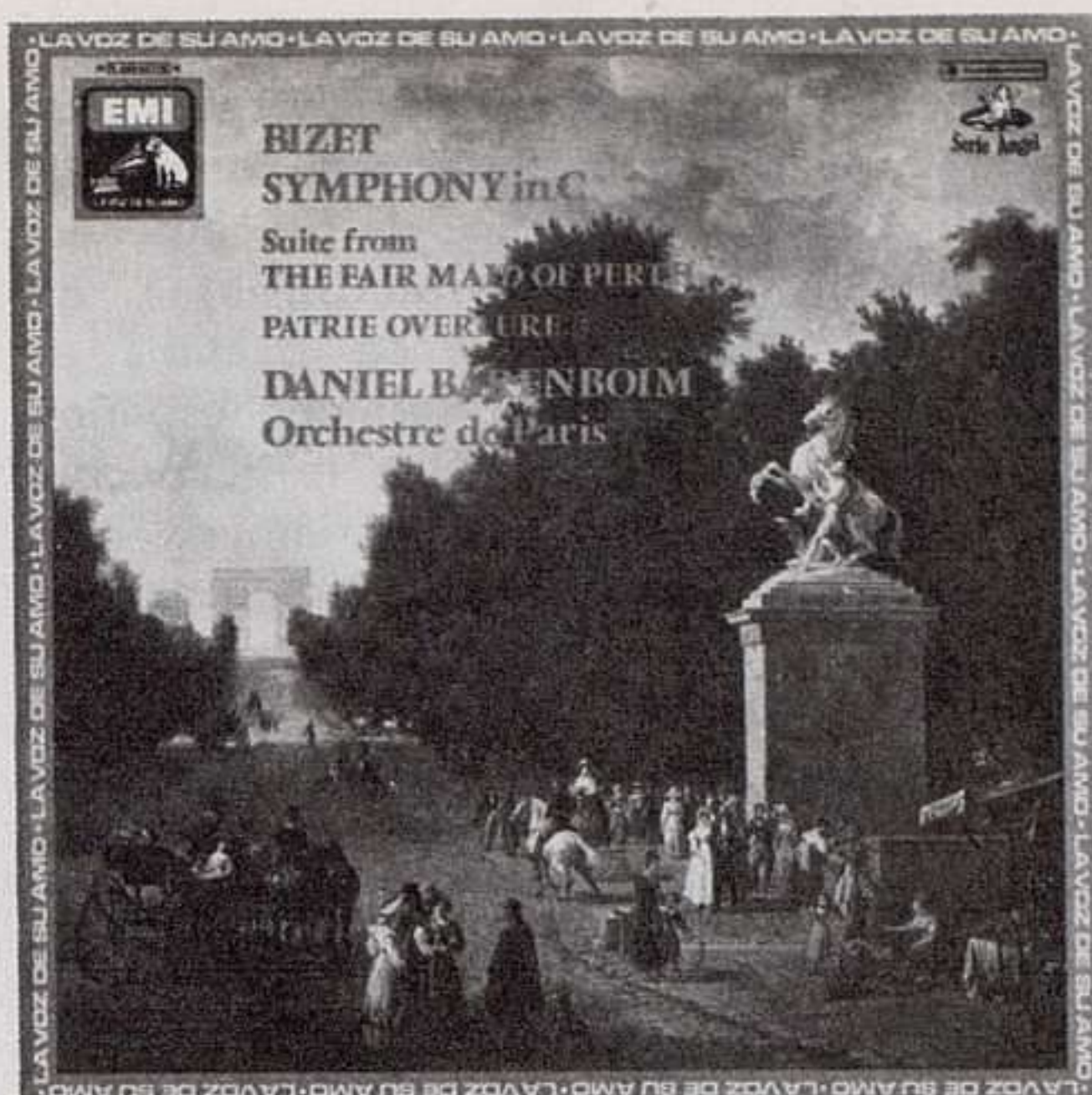
Especificaciones y diseño sujetos a cambio sin previo aviso.

dos hoy como generación joven, además de tener en su historial grabaciones de verdadera antología (véase, por ejemplo, el comentario —número 464 de RITMO— a la grabación conteniendo las **Variaciones Enigma**, de Elgar, acoplada con la **Primera sinfonía** de Ives, o el correspondiente a la **Segunda sinfonía** de Mahler, publicada también desde estas mismas páginas en el número del pasado mes de marzo), o la reciente grabación de la **Primera sinfonía** de Mahler con la Filarmónica de Israel (todavía no editada aquí), que el prestigioso mahleriano Henri-Louis de la Grange ha considerado incluso superior a la versión de Bruno Walter. Sin embargo, con la **Séptima sinfonía** de Beethoven se ha operado un cambio radicalmente distinto; vaya por delante que es la peor lectura de esta **Sinfonía** que jamás se haya oído (al menos para mí). El buen trabajo de los ingenieros de Decca pone aún más de relieve que la obra parece estar dirigida por un computador; jamás la perfección instrumental me había parecido tan rematadamente inútil como aquí, puesta al servicio de una obra sobre la que no existe ningún concepto. En otra desafortunada versión de la **Séptima**, la dirigida por Carlos Kleiber, Fernando Peregrín hacía destacar lo caprichoso e histérico de este magnífico director (número 471 de RITMO, mes de mayo), con lo cual estoy perfectamente de acuerdo; pero es que en la lectura de Mehta no existe ni eso; su versión es soporífera, mortalmente aburrida. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que las interpretaciones tienen que estar sujetas a un arbitrio caprichoso del director, como pueda ser la lectura de Carlos Kleiber; lo dicho va con la intención de dejar constancia de que lo gris y lo pequeño burgués son las constantes interpretativas de Zubin Mehta (quien, además, hace todas las repeticiones señaladas en la partitura). Con la obertura de **Egmont** sucede tres cuartos de lo mismo, con la peculiar característica de que en un desafortunado intento de emular a Wilhelm Furtwängler logrará, sí, lentitud y reposo en los «tempi», pero sin la enorme tensión interior y vitalidad del director alemán. Los resultados no es difícil imaginárselos.

Conclusión: A mi juicio, este disco se tenía que vender en farmacias como soporífero.—**E. P. A.**

BIZET: Sinfonía en Do. Obertura «Patria». Suite de «La jolie fille de Perth». Orquesta de París. Director, Daniel Barenboim. EMI-065-02770 Q, «estéreo-cuadrafónico». P. V. P.: 465 ptas.

El versátil Barenboim prosigue, en su colaboración con la Orquesta parisina, registrando autores del repertorio francés. Esta vez nos ofrece un grato programa de música poco habitual de Georges Bizet (1838-1875), con tres obras muy diferenciadas: la inmadura **Sinfonía** (1855), una encantadora selección de **La jolie fille de Perth** (1867) y la ambiciosa obertura **Patria** (1873). Creo que la mejor música se contiene en la obra intermedia. De directo atractivo, con raíz en temas populares y delicada orquestación, muy en la línea de **La arlesiana** y de



Carmen, a las que recuerdan el «Preludio» y la «Danza», sirviendo el primero para evidenciar la calidad tímbrica de la madera francesa.

La **Obertura** me parece una obra poco lograda, aunque ennoblecida por la excelente interpretación de Barenboim, quien realza también el valor de la primeriza **Sinfonía**, en la que se dan cita influencias no sólo de Gounod, sino también del primer Schubert, de Schumann e incluso de Rossini en el «Final», punto más débil de la **Sinfonía**, compensado por el encanto de los otros tiempos, en especial del lento.

Calidad técnica, presentación y comentarios son de primera línea.

Como posible alternativa tenemos a Ansermet, en programa similar (**Juego de niños**, en vez de **Patria**), y con grabación antigua (años sesenta), aunque de buen sonido y económica (Decca, As de Diamantes).

Conclusión: Disco agradable, bien recibido.—**R. A. M.**

BRAHMS: Concierto para piano y orquesta número 2, en Si bemol mayor, opus 83. Sviatoslav Richter, piano. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Erich Leinsdorf. RCA, «Gold Seal» GL-11267. P. V. P.: 285 ptas.

Dentro de su reciente serie económica, RCA ofrece esta espléndida versión del **Segundo concierto** brahmsiano, dominada por la lectura vibrante, poderosísima y espontánea del genial pianista soviético, de quien fue debut discográfico en Estados Unidos, hace ya cerca de veinte años. Con igual obra y orquesta, Emil Gilels había maravillado al público norteamericano, no mucho tiempo antes, bajo la enérgica batuta de Reiner, previsto también para actuar con Richter y sustituido a última hora por el versátil Leinsdorf, que realiza una estupenda labor: tan sólo en la mitad final del primer tiempo puede observarse alguna discrepancia de estilo con el solista. El resto es admirable, en especial el tiempo lento.

Notable calidad sonora del registro, al que sólo falta un poco de cuerpo para pasar como actual.

El lector interesado en comparar otras versiones puede consultar los números 440 y 459 de RITMO, o referirse a la reciente «Discoteca Básica», en que Angel Carrascosa analiza esta producción maestra de Brahms.

Conclusión: Excelente disco económico.—**R. A. M.**

BRAHMS: Concierto para violín y orquesta en Re mayor, opus 77. Gidon Kremer, violín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. EMI, 065-02781 Q, «estéreo-cuadrafónico». F. V. P.: 465 ptas.

El incansable perfeccionista que es Herbert von Karajan no podía excluir a Brahms de su política de regrabaciones de los clásicos del repertorio. Y así, esta nueva lectura de la obra brahmsiana viene a figurar en catálogo junto a un registro anterior, realizado con idéntica orquesta y Christian Ferras como solista. Era ésta, sin duda, una buena versión, pero no del nivel previsible —alcanzado por tales intérpretes en Sibelius, por ejemplo—, falta de real identificación entre solista y director. Como ejemplo, escúchese el tiempo lento, de muy bella factura, pero claramente inferior al actual; o quizá también la Coda del «Allegro» inicial, que resulta como desligada del resto del movimiento a causa de una virtuosística lectura, por parte de Ferras, de la «Cadencia» escrita por Kreisler —incomparablemente menos musical, menos integrada en la obra que la de Joachim—. Y además ciertos otros detalles (lloroso oboe al comienzo del «Adagio», falta de mordiente en el «Final») rebajaban el soberbio nivel general tímbrico, tanto de orquesta como de solista, y la bella concepción lírica de Karajan.

Creo que todos estos problemas se han solucionado en el nuevo registro. En primer lugar, la entente con el solista es prácticamente total. Valga como muestra el movimiento lento, que ahora es realmente antológico: tan claro de texturas —o más— que el anterior; mejor equilibrio de sonoridades, que desemboca en una lectura «camerística» enteramente adecuada a este «Adagio» (y a la mayoría de los tiempos centrales en **Sinfonías** y **Conciertos** brahmsianos), en el que la pura sonoridad de Kremer flota entre la orquesta. Tanto aquí como en el resto de la obra es claro que las experiencias de Karajan en el terreno operístico le han convertido en ideal colaborador no sólo de cantantes, sino de solistas también, recogiendo frutos en estéticas tan diversas como Bach, Beethoven, Brahms, Ricardo Strauss, Wagner, Verdi o Puccini. En suma, creo que el «Adagio» es el centro de esta lectura comentada.

El «Final» es, como ya sucedía con Ferras, algo corto de fuego, de «hungarismo», sobre todo si se le compara al de Szell (con Oistrach) o al de Haitink (más aún con Krebbers que con Szeryng); pero es que Karajan ha contado en ambas ocasiones con solistas básicamente «líricos», menos poderosos, a quienes ha de adecuar su visión personal de la obra. Y cosa análoga sucede en el primer tiempo, donde quizá se eche en falta algo de brillo o una punta de incisividad en el acompañamiento. Con todo, nos hallamos ante una soberbia lectura, que culmina en una plácida visión de la Coda, tras una «Cadencia» mejor integrada en el fluir de la obra —pese a tratarse, otra vez, de la de Kreisler—. De nuevo, durante este movimiento, comprobamos que la idea karajaniana del «concierto» es más de diálogo equilibrado que de «contienda», al parecer, sentido etimológico de la pala-



bra «concierto», según afirman las notas de carpeta. En cualquier caso, algo muy hermoso lo logrado por el director salzburgués.

Estupenda presentación de Gidon Kremer en el —quizá— más difícil **Concierto de violín**, cuyas enormes dificultades resuelve siempre bien (incluido el pasaje en novenas ascendentes y descendentes, realmente temible, situado hacia la mitad del «Allegro» inicial, compases 348-360), pareciéndome algo corto de potencia en las octavas para dobles cuerdas (pasaje inmediatamente posterior al citado). Claro que el recuerdo de Oistrach pesa demasiado. Por lo demás, su timbre, de extraordinaria belleza y homogeneidad, junto con una musicalidad ya suficientemente probada aquí, le aseguran un brillante porvenir.

Muy buena toma sonora, de perfecta escucha en «estéreo», idónea para la labor de Karajan, que restituye con escrupulosa fidelidad la gloriosa tímbrica berlinesa. Presentación y comentarios, correctos, sin más.

Otras visiones de la obra han sido comentadas en los números 451 y 453 de RITMO. Para mí, la interpretación de este **Concierto** sigue siendo la de Oistrach y Klemperer. En su ausencia puede elegirse entre la hoy comentada, las de Szeryng con Haitink (Philips) y Monteux (RCA, económica), y, por supuesto, la del gran David Oistrach con Szell (EMI). Elección nada fácil.

Conclusión: Revelación de un gran solista. Disco muy importante.—**R. A. M.**

BRAHMS: Sinfonía número 3, en Fa mayor, opus 90. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Fritz Reiner. RCA «Gold Seal» GL-11280. P. V. P.: 285 pesetas.

Parece que, finalmente, las Casas discográficas españolas toman conciencia de la necesidad imperiosa (máxime a la vista de nuevas subidas de precio) de una serie económica que dé cabida a los buenos registros antiguos y permita al aficionado incipiente formar una discoteca básica de calidad.

Al primer lanzamiento de RCA no cabe sino calificarlo globalmente de excelente. De nuevo se encuentran en catálogo grabaciones, con unos quince o veinte años de existencia, de grandes batutas como las de Münch, Stokowsky, Monteux o Reiner. Fallecido este último en 1963, bien mere-

ce el reconocimiento de sus enormes cualidades rectoras, patentes en todos sus registros con la Sinfónica de Chicago (especialmente los de Ricardo Strauss). En particular, esta **Tercera** de Brahms es una de las mejores del catálogo español, a pesar de la antigüedad de la grabación (aceptable, con todo). Los tiempos centrales son realmente hermosos: al «Poco Allegretto», pese a ser uno de los más lentos que conozca, jamás le falta fluidez ni emotividad, manteniendo siempre una hermosa y muy clara línea expresiva. Los movimientos extremos, muy bien tocados, pierden fuerza a causa de la relativa calidad sonora. Por ello me parece algo preferible la alternativa económica de Decca con Kubelik y la Filarmónica de Viena. Respecto de otras versiones, puede el lector consultar las críticas en los números de RITMO 453 y 472.

Conclusión: Muy bella muestra del catálogo económico de RCA. Aconsejable.—**R. A. M.**

Otras versiones recomendadas:

1. Kubelik. As diamantes. Decca. Económico.
2. Haitink (+ **Ob. Trágica**). Philips.
3. Klemperer (+ **Ob. Académica**). Emi.

MOZART: Conciertos para clarinete y orquesta y Número 25, para piano y orquesta. Serenatas números 9 («Postillón») y 13 («Pequeña música nocturna»). Sinfonía concertante para violín y viola. Divertimento número 2. Obertura de **Las bodas de Fígaro**. Diversos solistas. Orquesta de Cleveland. Director, George Szell. Album de tres discos. CBS, S-78310. P. V. P.: 1.325 pts.

Este comentario aparece con un cierto retraso respecto de la publicación de este álbum, que bajo el título «Completamente Mozart» recoge una serie de registros realizados en diferentes épocas por la Orquesta de Cleveland y el que fuera su director titular durante casi veinticinco años, George Szell. Antes de nada, quiero poner en claro que de este retraso sólo es responsable, en parte, este comentarista; del resto, así como del profundo desaprovechamiento del legado discográfico de Szell en España es responsable plenamente la desastrosa política comercial que había mantenido hasta hace muy poco la firma CBS, en lo que a la denominada música clásica se refiere.

El que este breve análisis se publique coincidiendo con el estudio de A. R. dedicado al importante ciclo sinfónico de Schumann debido a Szell y a la Orquesta de Cleveland, me exime de volver a insistir en la calidad extraordinaria de ambos, director y Orquesta. Su condición de grandes intérpretes mozartianos queda de manifiesto en las distintas grabaciones —desgraciadamente, no muchas— en las que se conservan impecables versiones de las sinfonías del compositor salzburgués o perfectos acoplamientos con solistas como Stern y Casadesu, que llevan el concepto de concierto a sus últimas consecuencias (especialmente notable en los de piano, con este último, que están pidiendo a gritos su publicación en

nuestro país). Naturalmente, esta condición interpretativa está también evidentemente demostrada en todas y cada una de las obras contenidas en este álbum. Lo que no impide que, ante todo, considere improcedente su publicación por libre, esto es, fuera del marco de una planificación coherente de lanzamientos de las grandes realizaciones de Szell y su orquesta, que le hagan justicia y que promuevan el interés del aficionado español por conocer más a fondo a este gran director.

Pero aquí está el álbum, sin más, y debo dar al lector mi impresión, ya reseñada en parte. Insisto: no se puede hacer más flaco favor al arte de Szell que publicando este álbum en la forma y momento en que se ha hecho. Las consecuencias las conocerán, seguramente, los de CBS: a buen seguro que «Completamente Mozart» ha pasado completamente inadvertido. Y es lástima; porque sin ser un álbum perfecto, y pese a lo deslavado de su programa, es de un gran interés, que alcanza su punto más elevado en la interpretación de la **Serenata número 9, «Postillón»**, auténticamente gloriosa. Muy positivo es también mi juicio sobre la **Sinfonía concertante para violín y viola**, con Rafael Druian y Abraham Skernick, miembros de la Orquesta cuando la grabación se realizó, como solistas de los respectivos instrumentos citados, y sobre todo la obertura de **Las bodas de Fígaro**. (Lástima de ocasión perdida por la firma americana de enriquecer su catálogo con grabaciones de muy alto nivel de las grandes óperas mozartianas bajo la dirección de Szell. Como comprobación para incrédulos, anda por ahí una grabación «pirata» de **La flauta mágica**, fechada en Salzburgo en 1959, cuyo segundo acto describe una línea ascendente que va desde lo extraordinario a lo genial.) Siguiendo con mi comentario, pienso que el **Divertimento número 2, KV. 131**, está pensado para el lucimiento de los solistas, miembros de la orquesta a principios de la década de los sesenta, cuando está fechada, según mis noticias, esta grabación, y que salvo alguna excepción —el extraordinario trompa Myron Bloom, hoy en la Orquesta de París, entre otros— aún siguen siéndolo. Menos entusiasmo ha despertado en mí la **Serenata número 13, «Eine kleine Nachtmusik»**, excesivamente fría y analíticamente expuesta. Finalmente, mi opinión sobre los dos conciertos, el de **Clarinete, KV. 622** y el de **Piano en Do mayor, número 25** de la serie, es nuevamente positiva, más en el caso del segundo que del primero, debido esto último, principalmente, al clarinetista Robert Marzellus, no muy acertado. El **Concierto de piano** tiene como solista al malogrado Leon Fleisher. La interpretación de éste y de Szell es viva, alegre, más lírica que épica, apartándose así de la forma en que generalmente se sirve este **Concierto**. Es lástima, sin embargo, que la toma de sonido, la más pobre de las seis caras, destruya, en parte, el delicioso diálogo del piano y los instrumentos de sopro en el «Andante».

La calidad técnica de la grabación es variable, pero, en general, es brillante y con un ligero silbido de fondo. El prensado es bueno, y las superficies desusa-



damente limpias para lo que acostumbra —espero poder decir pronto «acostumbraba»— CBS. Las caras están bien aprovechadas, ya que se ofrecen casi tres horas de música en tres discos. Poco interés en los comentarios, salvo para los interesados en astrología. Y aun así...

Conclusión: Este álbum es a las grabaciones de Szell-Orquesta de Cleveland de obras de Mozart lo que los postres —muy buenos, eso sí— a un banquete. Pregunto: ¿a quién se le ocurre empezar a servir una comida por los postres?—
F. P. G.

W. A. MOZART: Los cuatro Conciertos para trompa. H. Baumann. Concentus Musicus de Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken, SAWT 9627. 430 pesetas.

Solicitados a Mozart por un viejo amigo suyo, al que dedicó en la partitura los más irónicos comentarios cada vez que tenía que enfrentarse a una dificultad notable, sus cuatro **Conciertos para trompa**, obras llenas de humor, son hoy una de las piezas de toque obligado para cualquier instrumentista que se precie, si bien el instrumento que utilizó Mozart —la trompa natural o de caza— no se parecía demasiado al moderno instrumento de pistones de hoy, de mayor facilidad de utilización para el solista.

Por tanto, este disco del Concentus Musicus resultará interesante para los amantes de las versiones historicistas, toda vez que podrán comprobar cómo introduciendo el puño en el pabellón del instrumento de diversas maneras se obtiene un fraseo de noble colorido y resonancias majestuosas. Autor impagable de este logro es el solista H. Baumann, quien en los cuatro **Conciertos** pone de manifiesto unas cualidades excepcionales, al hacer sonar su instrumento con una redondez y una belleza poco común.

En cuanto a Harnoncourt y su Concentus Musicus, hemos de decir que hace un acompañamiento «ad hoc», aunque a veces los «tempi», algo lentos, le resten humor y vivacidad a las obras.

Por último, conviene señalar que la grabación tiene un buen prensado, pero los agudos resultan un poco agrios, en general.

Conclusión: Una opción interesante, sin olvidar los trabajos de A. Civil con Marriner.—**A. M. J.**

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Concierto para violín, número 3, en Sol mayor, K 216. «Concertone» en Do mayor para dos violines y orquesta, K 190. Alan Loveday, Iona Brown y Carmel Kaine, violines. Academy of St. Martin in the Fields. Director, Neville Marriner. Decca, SXL 29117. 430 ptas.

Evidentemente, no es la obra violinística de W. A. Mozart la creación más genial de su autor. Creo que entre todas sus composiciones para violín y orquesta no hay ninguna que alcance las cimas que se consiguieron con algunos de los conciertos pianísticos, o con algunas sinfonías, o con alguna ópera, etc.

Para mí, los **Conciertos para violín y orquesta** de Mozart son como algunos de esos conciertos pianísticos que «no dicen nada»; si bien en todos hay, por lo menos, algún detalle que nos habla de la genialidad de su autor. Pero me refiero a la obra considerada globalmente. Y dentro de la colección de **Conciertos para violín**, quizá el más destacado sea el llamado «Turco», que no es el presentado en esta grabación.

Pocos son los intérpretes que ofrecen versiones de estos **Conciertos** en las que no quede patente esa cierta mediocridad. Tendríamos que hablar de un Oistrakh, un Menuhin y quizá un Szeryng, y poco más. Es decir, se trata de verdaderos monstruos del violín. Y no es este el caso del disco que nos ocupa.

Creo que la St. Martin-in-the-Fields es hoy en día una de las mejores orquestas del mundo, y uno de sus autores favoritos y que mejor interpretan es, precisamente, Mozart. Lo que sucede es que, justamente, la causa de la extraordinaria calidad de dicha agrupación radica en que está compuesta por magníficos músicos todos ellos, pero ninguno de ellos auténtico solista. Y esto es lo que sucede con estas versiones de **Conciertos para violín, de Mozart**: mientras la labor orquestal es magnífica, el trabajo de los solistas es más bien gris. Ello resulta aún más patente en el caso del **Concierto número 3**, donde es Alan Loveday quien interpreta la parte solista.

En el «**Concertone**» para dos violines, sin ser, ya he dicho, una versión genial, el resultado es algo mejor.

Sin embargo, cuando se trata de obras en las que la participación del solista no está tan claramente separada de la de la orquesta, las interpretaciones del conjunto británico resultan mucho más acertadas. Baste señalar, como ejemplo, la extraordinaria versión de las **Cuatro estancias vivaldianas**, que Decca editó en nuestro país el pasado año.

La grabación y presentación son buenas.

En resumen, se trata de un disco con una buena orquesta, pero con unos solistas que desmerecen. No son las mejores obras de Mozart ni es ésta la interpretación ideal de dichas obras.—**P. C. C.**

MODEST MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición.

SERGE PROKOFIEV: Sinfonía número 1, en Re mayor, op. 25 («Clásica»). Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Carlo María Giulini. DG 2530 783. P. V. P.: 450 ptas.

Hace unos años, Giulini se presentó con la Nacional en el Teatro Real, de Madrid. El programa de su concierto incluía: **Séptima Sinfonía**, de Dvorak; **Preludio**, de la **Khovantchina**, de Mussorgsky, y los **Cuadros de una Exposición**, en la conocida orquestación de Ravel. La actuación del director italiano fue memorable, consiguiendo de nuestra Orquesta prestaciones sólo alcanzadas en sus grandes tiempos. La interpretación de la obra citada en último lugar, que ahora se nos ofrece en este registro, fue particularmente resaltable por la óptica con que se examinaba y traducía la partitura, que adoptaba, sin perder sus tradicionales características, una apariencia distinta y una nueva luz. Por otros caminos se situaba la versión al mismo o superior nivel que con anterioridad, y también al frente de la Nacional, habían ocupado Rossi, Celibidache o Kletzki, grandes intérpretes de la página. Posteriormente, en retransmisión radiofónica, he vuelto a escuchar los **Cuadros** de Giulini, causándome la misma impresión, ya que, creo que con muy ligeras variaciones, se acercaba a la obra desde los mismos presupuestos. Compruebo ahora, al oír esta grabación, que el maestro italiano sigue manteniendo idéntica línea, si cabe —cosa lógica— más enriquecida. Veamos cuáles son los puntos fundamentales que configuran, a mi juicio, esta interpretación.

Inicialmente, puede chocar la lentitud general del «tempo» escogido, bastante moderado, incluso en números habitualmente tocados muy de prisa, como el «Baile de polluelos» o «El mercado de Limoges». El repetido y característico tema del «Paseo», que sirve de nexo entre casi todos los fragmentos, es expuesto ampliamente, con morosidad y casi delección, engarzando muy naturalmente con cada uno de aquéllos. Primera piedra que contribuye a otorgar al conjunto unidad dentro de la variedad. Hay, no obstante, como pide la obra, monumentales contrastes rítmicos y dinámicos, creadores del clima semi-expresionista de tantos instantes («Catacumbas», «Baba-Yaga»), o sutiles variaciones expresivas (lirismo estático en «El viejo castillo», luces y sombras de «Cum mortuis»). A lo largo de toda la versión se observa una impronta de solemnidad, que alcanza plenitud extraordinaria en «La gran Puerta de Kiev». Sin embargo, no hay rastro de pesadez, el conjunto no resulta plúmbeo, lo que fácilmente podría ocurrir, teniendo en cuenta lo dicho, con otra batuta al frente. Pero Giulini es gran conocedor de la orquesta y posee la llave de los resortes que la convierten en un todo múltiple, sumamente vivo y sugerente. He ahí el secreto, que pocos tienen, de la «dinámica interna» (recordemos a Furtwängler): mantener un «tempo» amplio, lento si se quiere; obtener un colorido orquestal unitario, sólido, y a la vez realizar sutiles cambios agógicos y dinámicos, con especial atención a las voces medias y graves.

Dentro de este contexto, aplicados a su personal concepción de la obra, entresacamos detalles magníficos: prodigiosa «escalada», en arco dinámico perfecto, de toda la orquesta en «Bydlo», en donde vemos arrastrarse pesadamente a la carreta rusa; acentuación realmente acerba de las voces extremas en el desigual diálogo de los dos judíos; exacerbación de las disonancias en «Gnomus»...

Nos encontramos, pues, con una visión muy sólida, contundente y expresiva, sabiamente coloreada. Una visión que recrea más los valores propiamente eslavos —que son los que, después de todo, inspiraron a Hartmann y a Mussorgsky—, extrayendo de ellos toda la grandeza, misterio y sabor de una tierra y una tradición, que los que determinan el refinamiento sonoro más alquitarado e irreal (a lo que era proclive el exotismo impresionista) de la perfumada paleta raveliana. El mundo mágico que nos presenta el director de Barletta está tan lejos de la espectacularidad, algo banal, de un Mehta, como del decorativismo de un Karajan. Esta impresionante interpretación de Giulini —que



por sus características podrá quizá tacharse de demasiado «libre» por los puristas—, enormemente rica y profunda, se coloca, en mi opinión, a la cabeza de toda la discografía, española y extranjera. Y ello a pesar de los méritos de las anteriormente citadas o del indudable valor de otras, como la muy antigua de Toscanini, electrizante y nada «idiomática», o la magnífica de Anserl.

El nivel es, aunque muy alto, inferior en la «Clásica» de Prokofiev, obra que no «pinta» nada junto a la de Mussorgsky. Aquí el italiano propone una aproximación muy vigorosa, cuidada en el detalle, fluida en la exposición, suficientemente clara de texturas. Podrían preferirse, sin embargo, las versiones de Abbado (Decca), ágil e intencionada, o la de Rozhdestvensky (Melodiya), de rara intensidad, ambas en España. Lástima que no se lance aquí el antiguo «pirata» de Celibidache, el más genial recreador de este hábil «divertimento».

Conclusión: Interpretación fundamental de los **Cuadros**, que pone en evidencia aspectos hasta ahora poco o nada tratados. Excelente grabación. Ejecución orquestal verdaderamente suntuosa.—**A. R.**

PROKOFIEV: Concierto número 1, en Re mayor, op. 19, para violín y orquesta. Concierto número 2, en Sol menor, op. 63, para violín y orquesta. Isaac Stern (violín). Orquesta de Filadelfia. Director, Eugène Ormandy. CBS. 72269. P. V. P.: 425 ptas.

Por vez primera tenemos en el mercado discográfico español un disco con las dos únicas producciones de Prokofiev destinadas al violín con orquesta, si bien con anterioridad habían sido editados registros en los que se encontraba alguno de los dos **Conciertos** acoplados con otro de autor diferente, como el antiguo publicado por RCA, que contenía, junto al **Segundo concierto** de Prokofiev, el **Concierto**, también para violín y orquesta, de Mendelssohn en legendarias interpretaciones de Jascha Heifetz y Charles Munch con la Sinfónica de Boston. El disco que ahora se comenta no ha perdido nada de su original calidad interpretativa, aun contando los doce años transcurridos desde que CBS efectuase su lanzamiento internacional, y desde luego contando también con las modernas grabaciones de los dos **Conciertos** realizadas últimamente, como la de Kyung wa Chung y André Previn dirigiendo a la Sinfónica de Londres para Decca (confío que será próximamente editado aquí). A mi juicio, creo que de todas las interpretaciones que conozco de los dos **Conciertos**, la de Isaac Stern es la más ampliamente emotiva; a la primera audición lo primero destacable es la verdadera adoración de Stern por ambas obras, lo cual redundaba en una lectura cálida, luminosa, resaltando sobre todo el lírico romanticismo de las mismas en sus grandes pasajes melódicos, además de estar en posesión de una técnica violinística soberbia, que es puesta de manifiesto sobre todo en las dificultosas filigranas de las secciones de bravura (la técnica de Stern continúa actualmente en total plenitud, según se puede deducir de la versión que ofreció en el Teatro Real del **Primer concierto** de Prokofiev; a propósito de este **Concierto**, para mí Isaac Stern tuvo gestos de olímpico desprecio para con el director de la Orquesta Nacional en aquel concierto —André Vandernoot—, por sus continuadas indicaciones a los primeros y segundos violines de la Orquesta, que no hicieron más que desconcertar a los músicos, ya que no sabían muy bien si debían seguir al director o al «divo»). Volviendo al disco, aquí Isaac Stern tuvo el acierto de penetrarse perfectamente con Eugène Ormandy, el cual realiza una magnífica labor directorial al frente de su Orquesta de Filadelfia, poniendo de relieve partes instrumentales insuficientemente expuestas en otros registros, o sea, partes veladas por los «tutti» de la orquesta; marca los ritmos con su acostumbrada precisión y logra, en definitiva, aglutinar en un todo a solista y orquesta, para dar como resultado las versiones idóneas de los dos **Conciertos** de Prokofiev. El disco, pese a su antigüedad, conserva su espléndida toma de sonido y viene acompañado por unas correctas (y anónimas) notas en la contraportada del mismo.

Otras versiones de interés: Nathan Milstein (violín). Orquestas Philharmonia y New Philharmonia. Directores: Carlo Maria Giulini (número 1) y Rafael Frühbeck de Burgos (número 2). EMI (no publicado en España).—Kyung wa Chung (violín). Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. Decca (no publicado en España).—**E. P. A.**

ROSSINI: Oberturas. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Claudio Abbado. D. G., 2530559. P. V. P.: 550 ptas.

Las **Oberturas** de Rossini siempre han gozado del favor de todos los públicos desde que fueron creadas. En efecto, hoy día se programan con asiduidad en los conciertos de todo el orbe y han sido llevadas infinidad de veces al microsuro, siendo rara la agrupación sinfónica que al menos no tenga en su repertorio cinco o seis de entre las más representativas. Como ya he dicho, se han grabado en numerosas ocasiones, sobre todo desde que Toscanini comenzó a forjarse su propio mito (valga la expresión) con la orquesta de la N. B. C. Con todo, y a mi modo de ver, las versiones hasta hoy insuperadas de estas páginas se deben a Carlo Maria Giulini con la Philharmonia Orchestra de Londres (la orquesta de Otto Klemperer), en varios registros realizados para EMI; posiblemente, todavía pueden quedar ejemplares de estos discos en alguno de los comercios especializados de cualquier ciudad española, ya que estuvieron publicados aquí hace algunos años (no obstante, EMI española podía pensar en reeditarlos, creo que la idea no es descabellada). Las versiones de Claudio Abbado, sin llegar, para mí, al grado de humor y lozanía de su compatriota, son muy brillantes, con un asombroso virtuosismo orquestal, chispeantes, creo que consideradas como «Scherzi» para la orquesta. El disco incluye una obertura infrecuente de Rossini, la de **El sitio de Corinto** (o **Asedio de Corinto**), para mí de menor entidad que cualquiera de las existentes en el disco, a pesar de que el experto rossiniano Alberto Zedda, que firma las notas de la contraportada del disco, diga que esta obertura atestigua con sus innovaciones en la forma y el contenido la reflexión y el impulso creativo que animarán al Rossini «francés» en una nueva línea cuya culminación se sitúa en el insuperable **Guillermo Tell**. Para mí, Rossini es genial como compositor de ópera «buffa», pero bastante discutible como creador de ópera seria (incluida **Guillermo Tell**), donde se ponen de manifiesto en innumerables ocasiones las contradicciones en las elaboraciones dramáticas, así como vacilaciones e incertidumbre en la composición. Volviendo al disco, por la convicción expuesta en las interpretaciones, la buena toma de sonido y el excelente prensado, se puede llegar a la conclusión de calificarlo como producto realmente ejemplar. Reitero, no obstante, mi postura expuesta más arriba: si usted tiene oportunidad, oiga detenidamente cualquier obertura dirigida por Giulini...; no digo más.—**E. P. A.**



STRAUSS, Richard: **Una sinfonia alpina**. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Zubin Mehta. Decca, SXL 6752. P. V. P.: 430 ptas.

Zubin Mehta es director característico de la actual situación de la dirección de orquesta, quizá el más característico. Para él la técnica de la batuta no parece ofrecer problemas: el mando es inflexible, la firmeza en el ataque no conoce la menor debilidad, la excitación que su restallante batuta consigue producir en ejecutantes y oyentes garantiza siempre un espectáculo poderoso y con emociones «fuertes». Mas al visitante prevenido o al degustador de más delicados sabores todo esto le suena a veces —no siempre— marginal, tan deslumbrante como insatisfactorio. Sin incurrir en el tonto maximalismo de condenar a Mehta como director brillante, pero superficial, hay que señalar que en él se da a menudo una disgregación de tensiones, una evidente falta de síntesis personal, y que en sus discos —lo que conocemos de él por estas tierras, aparte una docena escasa de conciertos en directo— encontramos frecuentemente motivos para oscilar entre la admiración por el director y la abominación hacia el humanista confuso o inexistente.

Su versión de la **Alpina** es ejemplo acabado de las paradojas de su estilo. Planteadas ejecución y grabación por todo lo alto, con medios técnicos casi superiores a los puestos a disposición de Kempe para su histórica grabación con EMI (165-52376/Q), grandilocuencia, aparatosidad, «tosquedad» espiritual, efectismo se dan aquí cita para construir un producto tan brillante como desustanciado. La dialéctica straussiana de la obra: tesis, tema objetivo, la montaña; antítesis, tema subjetivo, el sol que la hace visible; síntesis, la ascensión humana, que llegará a dar sentido a la forma y a la luz, se confunde en un magma sin referencias ni senderos. No hay aquí la inocencia fría y no beligerante de la Naturaleza, como en Kempe; pero tampoco hay las divagaciones «kitsch» del propio autor enfrentado a su partitura (el mismo álbum EMI citado), no hay un reconfortante «café vienés» en un cómodo albergue al pie de la montaña que hemos escalado con evidente valor, más también con cierta pedante insolencia. Casi todo resulta anecdótico, decorativo: hay aquí algo así como una superproducción que

aunase los estilos de Cecil B. de Mille y de Disneylandia: coca-cola, hamburguesas y tortitas de maíz cubiertas de mermelada, mientras la montaña tenebrosa se cubre de rayos y centellas. Y el caso es que hay un momento que Mehta trata como si estuviese ante la **Noche transfigurada**, de Schoenberg. Me refiero a la sección que precede a la «Tempestad», en el «Descenso». Mehta quiere jugar a la metafísica. La desolada conclusión parece conllevar un «epatante» hastío vital. Por aquí se explicaría la ridícula manera de tratar el inicio de la «Escalada», brincadora cual cabra montesa. Así se pierde, por insuficiente y esquemática, la que podría haber sido una aproximación de la **Alpina** a la **Montaña mágica**. Porque da la impresión de que Mehta no ha cargado jamás una mochila a las espaldas ni ha empuñado el «piolet» y la escala. Y si no es así, aún peor, ya que estaríamos en presencia de uno de esos chupariscos que acumulan puntos (léase grabaciones) y dejan su sendero cubierto de mondas de naranja.

Conclusión: **Alpina** «made in» Hollywood: cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia.—**A. F. M.**

R. STRAUSS: **Una vida de héroe, op. 40**. Solo de violín, Gerhard Hetzel. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. D. G., 2530781. P. V. P.: 350 pesetas.

En el número 463 de RITMO (agosto de 1976) comenté la última versión de **Heldenleben**, aparecida entonces en el mercado español del disco, en la excepcional visión de Herbert von Karajan con la siempre fuera de serie Filarmónica berlinesa, en grabación realizada para EMI. Ahora, justo al año de la publicación del registro citado, Deutsche Grammophon ofrece a los melómanos españoles la lectura de otro director austríaco, Karl Böhm, al frente de la orquesta con la que normalmente graba el director de Graz: la Filarmónica de Viena. Sería ocioso emplear adjetivaciones laudatorias para la lectura de Böhm, porque toda ella es de lo más hermoso que yo particularmente haya oído nunca referido al poema straussiano. La óptica interpretativa de Böhm, sin ser diametralmente opuesta a la propuesta por Karajan en sus dos lecturas para EMI y DG, sí es esencialmente diferente. No es opuesta, porque ambos logran idéntica claridad polifónica, dándole al poema valor de obra estrictamente musical; y es diferente, porque mientras Karajan conceptúa la obra en sus valores específicamente sinfónicos, Böhm se acerca a la misma con un tratamiento «camerístico», casi diría que «mozartiano». La intensidad vital del discurso musical no se interrumpe en ninguna de las dos versiones, pero mientras que en Böhm se observa un clasicismo de gran pureza y luminosidad, en Karajan es un ímpetu arrollador no carente de ampulosidad y una pasión desmedida los factores que caracterizan su interpretación. Es decir, que si fuese dado establecer un paralelismo de estas versiones con las que han hecho historia desde que Strauss compuso la obra, creo que Böhm estaría en una

casi simbiosis con la legendaria versión de Clemens Krauss, también con la Filarmónica de Viena, mientras que las dos lecturas de Karajan se hallarían conceptualmente más cerca de las dos versiones que el inigualable Willem Mengelberg legó para la posteridad (una con la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam y la otra con la Filarmónica de Nueva York) —naturalmente, siempre dentro de los límites que necesariamente son impuestos por una clasificación de este tipo—. El disco posee una magnífica toma de sonido (el ingeniero es Günter Hermanns) y buen prensado. Acertadas notas en la contracarpeta, firmadas por William Mann.

Conclusión: Creo que no es ningún lujo tener las dos versiones de la obra de Strauss por Böhm y Karajan. La una complementa a la otra.

Versiones comentadas: Karajan-Filarmónica Berlín (DG); Karajan-Filarmónica Berlín (EMI); Mengelberg-Concertgebouw (RCA); Mengelberg-Filarmónica de Nueva York (RCA-Victrola *); Clemens Krauss-Filarmónica Viena (Decca-Eclipse *).

* No editado en España.—**E. P. A.**

TCHAIKOVSKY: **Francesca de Rimini, op. 32** (Fantasía según Dante). **Serenata para cuerda en Do mayor, op. 48**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Leopold Stokowski. Philips, 65 00 921. P. V. P.: 425 ptas.

La muerte de Leopold Stokowski, un nombre ligado desde 1916 a los estudios de grabación, tiñe de melancólico claroscuro la celebración del primer centenario del gramófono. Todo centenario parece cerrar una época. En este caso, la muerte del intemporal alquimista viene a añadir el sello de lacre sobre los pliegos amarilleándose de una historia que será devuelta el 1 de enero de 1978 al anaquel de su sueño.

Mas por las rendijas del viejo tomo y a través de las grietas del lacre seguirán escapándose de esa historia, durante muchos años, hechos artísticos vivos e irrepetibles. A estos hechos pertenece por derecho propio el conjunto del fenómeno Stokowski. El disco que ahora he de comentar, publicado en España hace varios meses, fue grabado en 1974, cuando Stokowski sumaba noventa y dos años de edad. Este dato convierte en extraordinario lo que objetivamente era ya excelente. El acoplamiento de dos de las mejores obras de Tchaikovsky es afortunado, por las posibilidades de contraste que permite. Sé que no se aceptará mi valoración de ambas obras sin discrepancia. Pero sin suscribir la tajante afirmación del anónimo y muy adecuado autor de los comentarios de la contraportada, que considera a **Francesca de Rimini** el mejor poema sinfónico de Tchaikovsky (para mí, el «mejor» es el primer movimiento de la **Sinfonía «Manfred»**, como ya he dicho en esta sección alguna vez) y a la **Serenata para cuerdas** su obra más avanzada en términos de investigación sonora, invito al lector a comprobar la real importancia de ambas, precisamente mediante la audición de esta grabación. **Francesca de Rimini** se ofrece como



lo que es, como una «Fantasía melodramática» nacida del pozo del pesimismo tchaikovskiano, estructurada sobre un tema ominoso de tres notas que actúa como «idea fija», excelentemente construida en función de la dinámica «climax-anticlímax» y soberbiamente orquestada: el gong crea un clima obsesivo y desesperado, posee un significado expresivo propio que Stokowski eleva a fuerza inexorable del «fatum»; cuando, al final, la «aullante tiniebla» va a ceder el paso al definitivo silencio, es el gong, prolongando hacia el infinito su «diminuendo», puente entre el averno y la nada, camino hacia la noche del eterno hielo.

No encontraremos nada semejante en las versiones de Maazel, Svetlanov y Haitink, actualmente en nuestro mercado. Sin ser tan deslumbrante, la de la **Serenata** —con orquesta de cuerda aumentada— compite con ventaja con las de Solti y Karajan, ya que, a falta de la interpretación de Marriner, la de García Asensio con la Orquesta Inglesa de Cámara no puede servir como punto de referencia de la versión original con orquesta reducida.

Conclusión: El viejo alquimista Leopold Stokowski guardaba el secreto de la piedra filosofal: he aquí una acabada muestra del oro puro que sabía obtener en su prodigioso laboratorio.—**A. F. M.**

TCHAIKOVSKY: Sinfonía número 4. Orquesta Filarmónica Checa. Director, Ladislav Slovák. Discophon, S-4300. Precio venta público: 300 ptas.

Una vez más aparece una nueva versión de la **Cuarta sinfonía** de Tchaikovsky en un mercado bastante saturado de estas sinfonías, en especial de las tres últimas. Para mantener el interés en tan irregular partitura se hace necesaria una gran versión. La buena labor de Slovák al frente de la brillante Filarmónica Checa no logra sacarnos del aburrimiento, y la escucha constituye para el crítico una obligación más que un deleite. Las versiones de Haitink (Philips) o Barenboim (CBS) merecen una total recomendación para quienes se interesen por la obra.

Conclusión: Una versión más sin especial interés.—**F. G. O.**

«Viena». Obras de JOHANN, JOSEF, y RICHARD STRAUSS y WEBER. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Fritz Reiner. RCA, GL 11269. P. V. P.: 450 pesetas.

Hace poco —con motivo de la visita a España de la Filarmónica de Los Angeles— Enrique Franco señalaba, entre los méritos de las grandes orquestas americanas, el de adoptar con entera naturalidad el sonido y estilo propios de las más características formaciones europeas. Así lo han conseguido los grandes maestros europeos que han desarrollado en los Estados Unidos una parte más o menos amplia de su carrera: Ormandy, Leinsdorff, Reiner, Szell, Solti, Maazel, Barenboim... No debe extrañarnos, pues, que este disco de la Sinfónica de Chicago, dirigida por Reiner, responda perfectamente al título de «Viena». (Entre paréntesis, digamos que el tufillo «camp» del título del disco no es nada al lado de la cursilísima foto de la portada: ¿será posible que esto constituya una baza de cara a las ventas? Decididamente, no sé nada de mercados.)

En la primera cara se nos ofrecen versiones muy tradicionales de **El Danubio azul**, **El emperador** y **Diarios de la mañana**, de Johann Strauss; subrayo lo de «tradicionales» para diferenciarlas del otro mundo straussiano que protagoniza Karajan en disco que he comentado no hace mucho, con diferencias de minutos de duración a favor de la visión **sinfónica** que de los vales nos da el maestro salzburgués. La segunda cara del registro que comentamos presenta sendas composiciones de Weber (**Invitación a la danza**), Josef Strauss (**Golondrinas de la aldea**) y la serie de vales de **El caballero de la rosa**, que Reiner recrea admirablemente.

El sonido evidencia la antigüedad de las grabaciones (tampoco el precio del disco es «actual»), y es perceptible un leve soplo de fondo.

Conclusión: Disco intrascendente, pero aprobado.—**J. L. G. B.**

VIVALDI - TELEMANN - HAYDN: Conciertos para dos trompas. B. y Z. Tylsar, Orquesta de Cámara de Praga. Discophon, S-4301.

Si escasos son los conciertos para una trompa, más aún lo son los conciertos para dos; pero en ese período tan fértil y tan lleno de inventiva como lo fue el barroco, en el que se hicieron las combinaciones más originales, no era raro que algún compositor se ocupase de unir ambos instrumentos para experimentar su sonoridad con las formas al uso, y ahí están Vivaldi y Telemann, primero, y J. Haydn un poco después experimentado..., y el resultado es este delicioso disco checo, en el que los hermanos B. y Z. Tylsar se entretienen en recrear las bellas sonoridades de sus antepasados.

La grabación destaca por su justeza y equilibrio; los solistas, sin ser unas figuras excepcionales, ponen de manifiesto su buena escuela interpretativa al lograr traducir los difícilísimos **Conciertos** de Vivaldi y Telemann haciendo gala de un

fraseo noble y seguro, sin desajustes. Interesante es la versión del **Concierto** de Haydn, en la que la Orquesta de Cámara de Praga, cuyo repertorio está más próximo al período clásico vienés, dialoga con las trompas, resaltando el desenfado general de la obra.

Lástima, y sirva a modo de conclusión, que versiones tan justas se vean perjudicadas por un prensado defectuoso, que se traduce en zumbidos de fondo, con las consiguientes molestias.—**A. M. J.**

INSTRUMENTAL

BACH'S TRUMPET: Obras para trompeta de BACH y REICHE. Don Smithers, trompeta; William Neil, organista. Clarion Consort. Philips, 65 00 925. Precio venta al público, 450 ptas.

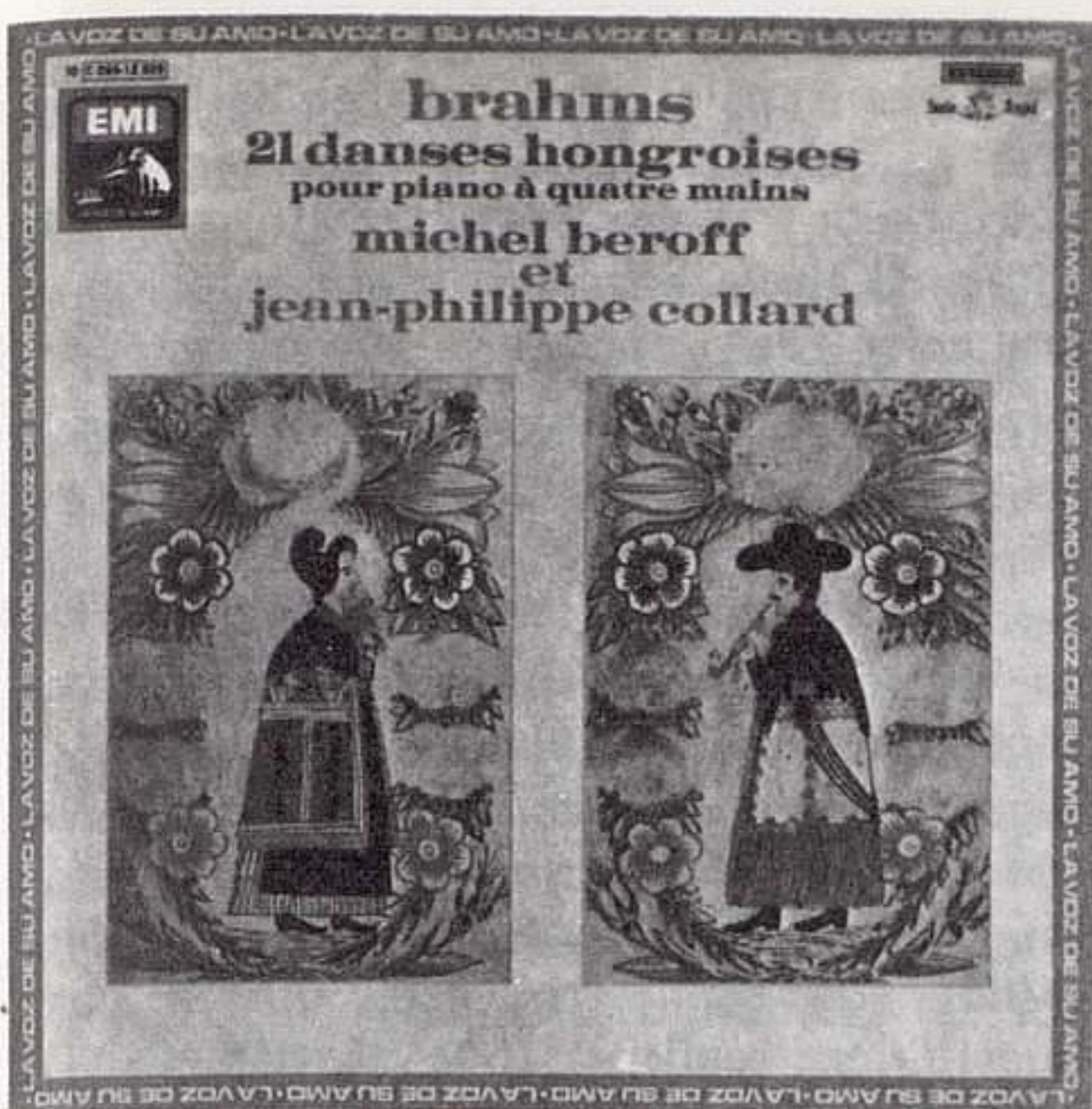
Ya existía un precedente de la combinación trompeta/órgano a cargo del prestigioso dúo André/Alain, en grabación distribuida por Hispavox y de contenido interesante —Haendel, Albinoni y Corelli—. La música barroca es lo suficientemente rica en obras escritas originalmente para trompeta, por lo que es innecesario recurrir a las adaptaciones —inadecuadas— que nos presenta este disco. Lo único original para este instrumento es la breve y difícil **Abblasen**, de Reiche —trompetista famoso de la época y colaborador de Bach—, ya que el resto son arreglos de corales, coros y arias —**Oratorio de Navidad, Cantata 147**, etc.—. Hay obras mucho más apropiadas para que Don Smithers nos muestre su impresionante técnica, así como su gran talento interpretativo. Parece increíble que pueda sacar de un instrumento «original» un sonido tan brillante y casi perfecto. Excelente el acompañamiento del organista William Neil, con una destacada intervención a solo en el **Preludio y fuga en Re mayor, BWV 532**.

Conclusión: Negativa, a pesar de la extraordinaria interpretación y toma de sonido.—**F. G. O.**

BRAHMS: 21 Danzas húngaras para piano a cuatro manos. Michel Béroff y Jean-Philippe Collard, piano. EMI, 065-12829. P. V. P.: 465 ptas.

Corto lapso de tiempo ha separado la aparición en el mercado discográfico español de dos nuevas y excelentes grabaciones de las **Danzas húngaras** brahmsianas, ambas en la versión original para piano a cuatro manos. La crítica de la primera (DG, con los hermanos Kontarsky) apareció en el número 471 de RITMO, mayo de 1977.

Gran diferencia entre ambos discos: tanto en el aspecto técnico como en el interpretativo, la grabación reciente —debida a un dúo de jóvenes y ya famosos pianistas franceses— es más ligera, menos densa y profunda. Pero no por ello inferior, pues en obras como éstas, de estética singularmente indefinida, a caballo entre dos tendencias aparentemente



opuestas —clasicismo germano y folklore zingaro—, resulta más que nunca imposible fijar un único estilo de interpretación, y creo que el del dúo francés no sólo es perfectamente válido, sino realmente adecuado, y más aún, delicioso.

Baza fuerte a favor del disco es su alta calidad en presentación y comentarios. Creo, por tanto, que la elección entre éste y el de los Kontarsky es una cuestión muy personal, que sólo una escucha comparativa puede resolver. Por mi parte, recomiendo una vez más la excelente alternativa económica que ofrece Marfer, avalada por el musical dúo que forman Walter y Beatriz Klien.

Conclusión: De nuevo, disco muy grato.—R. A. M.

RECITAL

BRAMHS: Sonata número 1, en Mi menor, opus 38. **CHOPIN:** Polonesa brillante, opus 3. **DVORAK:** Rondó en Sol menor, opus 94. **SCHUMANN:** Fantasiestücke, opus 73. Marius May, «cello». Paul Hamburger, piano. Decca, «As de diamantes», SDD 447 «estéreo». P. V. P.: 280 ptas.

El recital objeto de este comentario sirve de presentación a un jovencísimo y precoz «cellista» de diecinueve años, llamado Marius May. Sin duda, una firme promesa, que se atreve en su debut nada menos que con la **Primera Sonata** de Brahms, obra de enormes dificultades técnicas (grave tesitura exigida al solista de arco; enorme compromiso ante el «Final» fugado) y estilísticas. Su difícil solución explica por qué tan pocos artistas (Navarra y, en menor medida, Du Pré) se acercan a lo ideal.

Marius May brinda, a los diecisiete años (el registro es de 1975), una versión seria y musical, sorprendentemente madura en muchas ocasiones, aunque —lógicamente— no alcance el nivel de las citadas. Con el tiempo, el registro grave adquirirá mayor amplitud y las grandes dificultades técnicas del «Final» pasarán a segundo término, permitiendo una lectura más brillante y variada.

Las restantes piezas no hacen sino confirmar las envidiables dotes de este joven artista, brillante en Chopin, elegante y musical en el bello rondó dvorakiano y sensible a la poesía schumaniana.

Hamburger proporciona una sólida cooperación, siendo la calidad técnica del disco muy buena.

Conclusión: Una interesante aportación al inigualado catálogo económico «As de diamantes».—R. A. M.

SCHUBERT, Franz: Impromptus, Op. 142, D. 935. Klavierstücke, D. 946. Alfred Brendel, piano. PHILIPS, 65 00 928 GT 06. 425 ptas.

Alfred Brendel es uno de los más calificados exponentes del pianismo moderno. Con el inexorable caminar del tiempo, las salas de concierto se están viendo despojadas de la presencia mítica y poderosa de los viejos maestros del teclado, de la generación portentosa que vio la luz entre los años finales del pasado siglo y primeros del actual. Aunque alguno de ellos, en cada vez más espaciadas intervenciones, cautiva todavía la nutrida concurrencia reunida al conjuro mágico de su leyenda, los nombres de Kempff, Horowitz, Brailowsky y Rubinstein pertenecen al pasado. Una nueva «tipología» del intérprete debe suceder a la que ahora está, por los designios imperdonables de la edad, a punto de extinguirse; una naciente «mitología» de héroes está reemplazando a la que ahora vive sus últimos momentos de esplendor.

El obligado retiro de Arturo Rubinstein —nacido en 1885— reviste, para mí, caracteres simbólicos: con el venerable patriarca de blanco cabello desaparecen también un modo y una forma de entender el piano. El subjetivismo interpretativo y el destello del genio tienden a diluirse; objetividad analítica y técnica infalible los sustituyen.

Así planteado —en términos generales y sólo aproximativos— este aspecto concreto de la panorámica pianística actual, mi admirado Alfred Brendel —al que durante mucho tiempo, con reiterada obstinación, he negado el pan y la sal— se presenta, dentro del que pudiéramos denominar «piano objetivo moderno», como una de las opciones más serias y valiosas. Empero, no está el ejecutante austríaco en la cima de esa montaña de intérpretes, reducto reservado, siempre en mi opinión, a tres grandes artistas soviéticos: Richter, Gilels y Vladimir Askhenazy. Ello no puede extrañarnos: los tres pianistas citados mantienen, por su aplastante personalidad, importantes lazos de unión con el glorioso romanticismo pianístico, simbólicamente encarnado por Rubinstein. La monumentalidad interpretativa y sonora, el virtuosismo sin límites, el satánico dominio del instrumento que aquéllos poseen no está presente en Brendel, aunque su técnica sea sorprendentemente completa y no ofrezca fisura alguna. Caminando con Brendel por el sendero menos brillante de esta nueva encrucijada pianística se encuentran dos de sus más rutilantes colegas: Barenboim y Pollini; pero el arte del austríaco se me antoja más maduro, más concienzudo y reflexivo, porque Brendel es —antes que un gran pianista— un músico fuera de serie.

Este músico nos ofrece ahora, a través de Philips, la continuación de su Schubert,

con los tres **Impromptus D. 946** y las cuatro piezas del mismo género de la **Opus 142, D. 935**.

Estas páginas son consideradas por la crítica más purista y menos asequible como música marginal o menor dentro del total de la producción schubertiana, desdiciendo el dato histórico de su cronología —fueron escritas en el período de mayor madurez del autor— y el hecho cierto de su «pequeña grandeza». Debemos tener presente al enjuiciar estas obras que Schubert no resolvió de modo satisfactorio el que para él fue lacerante agobio de la «gran forma», y que sus logros



más perfectos los obtiene en la forma breve vocal («lieder»), forma libre para piano (**Fantasia «Wanderer»**) y forma breve para el mismo instrumento (**Impromptus** y **Momentos**). Se diría que Brendel —por el recogimiento casi religioso con que los toca— tiene muy en cuenta estos rasgos característicos de los **Impromptus**, y su interpretación les confiere un rango musical de serena y noble importancia.

Conclusión: Franz Schubert y Alfred Brendel.—L. J.-C.

OPERA

MOZART, W. A.: La flauta mágica. Hilde Gueden, Wilma Lipp, Emmy Loose, Leopold Simoneau, Kurt Böhm, Walter Berry, Paul Schöffler, August Jaresch, Judith Hellwig, Christa Ludwig, Hilde Rössl-Majdan y otros. Coro de la Opera Nacional de Viena y Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. Decca Ace of Diamonds, GOS 501/3. P. V. P.: 275 ptas.

Estamos ante una afortunada reedición de **La flauta mágica** que Böhm grabara en 1955. Más de veinte años después hemos de reconocer que el interés de la interpretación y la calidad de la grabación originaria justifican plenamente el lanzamiento, máxime si tenemos en cuenta las condiciones en que se hace de cuidado sonido y precio económico.

No es momento de reiterar opiniones sobre el quehacer mozartiano de Karl Böhm, un auténtico clásico de la batuta, cuyas versiones de Mozart siguen vigentes, por más que otros estilos interpretativos distintos compitan (o, mejor, con-

vivan) con el del más que octogenario maestro. Hondura y ligereza, intencionalidad dramática y preciosismo sonoro son conceptos mágicamente compatibles en la dirección que Böhm lleva a cabo del genial **singspiel** mozartiano.

Por lo demás, el reparto vocal es uno de los más completos de que ha gozado nunca **La flauta mágica** (ópera que, digámoslo de paso, sale bastante mejor parada que su hermana **Don Juan** en la discografía). Hilde Gueden es una excelente «Pamina»: su voz y temperamento siempre fueron muy adecuados a los papeles mozartianos; Walter Berry, con una frescura de timbre que —lógicamente— ya se ha perdido, hace un «Papageno» perfecto por condiciones vocales e intencionalidad; alguna dificultad en los virtuosísticos arabescos de sus dos arias, dificultad resuelta, pero que se transmite al oyente, no empañan el buen hacer de Wilma Lipp en la «Reina de la Noche»; las tres «Damas» están sensacionalmente encarnadas por Hellwig, Ludwig y Rössl-Majdan, muy próximas a la cumbre interpretativa de este papel triple, que, pa-



ra mí, sigue estando en las Schwarzpkof, Ludwig y Höffgen que Klemperer reuniera en 1964. Excelentes Jaresch y la Loose en sus respectivos papeles cómicos, así como Schöffler en su «Oráculo». Kurt Böhme, con voz redonda, llena, de timbre algo menos profundo que otros «Sarastros» (Frick, Crass, Talvela), da un personaje de acentos más llanamente musicales que imponentes desde el punto de vista teatral.

Deliberadamente hemos dejado para el final la mención de Leopold Simoneau, para algunos el mejor «Tamino» de los tiempos modernos, que es tanto como decir del disco. Gustándome mucho su labor —cómo no—, a mí me da la impresión de que su versión ha quedado hoy un tanto «vieja». Arturo Reverter, en su magnífico trabajo sobre los tenores mozartianos, que se publicó en el número 459 de RITMO, dice de Simoneau: «Sus 'pianissimi' y su dominio de los reguladores hacían que sus interpretaciones se nos mostraran como auténticos trabajos de orfebre». A mi modo de ver, ese trabajo de orfebrería es quizá demasiado meticuloso, demasiado fino: escucho esos «reguladores» continuamente, y no siempre están requeridos físicamente (en la partitura), sino que se nos dan

como resultado de un fraseo excesivamente (?) observado, lindante con la afectación, acaso por lo estudiadísimo que ha sido. Insisto en que esto debe entenderse como matiz personal señalado a una interpretación formidable, cuyos altísimos logros permanecen, cuando menos, a tan gran altura como la alcanzada por los Dermota, Wunderlich o Gedda asimismo grandes «Tamino» del disco.

El álbum (de tres discos) no incluye el libreto completo, pero sí un folleto con una excelente guía músico-argumental para seguir la audición con conocimiento del tema: es norma —que no aprobamos, pero que comprendemos— de estas publicaciones económicas.

En resumen, ésta es una magnífica **Flauta mágica**, no solamente una antigua gran versión puesta al día desde el punto de vista sonoro, sino una versión perfectamente competitiva a todos los niveles.—**J. L. G. B.**

Arias de VERDI, DONIZETTI, MERCADANTE y PONCHIELLI. José Carreras, tenor. Royal Philharmonic Orchestra. Director, Roberto Benzi. Philips 9 500 Director, Roberto Benzi. Philips, 9 500 203. P. V. P.: 450 ptas.

Pocos, muy pocos intérpretes han llegado a la cima en tan poco tiempo como José Carreras. Hace una media docena de años le escuchaba yo en una ciudad de provincias cantando **Bohème** y **Traviata**, y era prácticamente un desconocido. Hoy, Carreras ha actuado en los principales teatros del mundo con consideración de «divo», ha grabado una decena de óperas completas y sus compromisos para el futuro cubren varios años. Todo ello parece explicable. Por una parte, porque la voz y el temperamento son de primera calidad; luego, porque, sencillamente, no hay voces. La de Carreras es lírica, pero moviéndose cada vez de manera más clara hacia el territorio «spinto», con un timbre hermoso, cálido y preciosamente esmaltado. Varios críticos lo han comparado al Di Stéfano joven. Sí, pero con una voz de más cuerpo y los agudos —sin ser excepcionales— menos abiertos y más rotundos. A esta voz hay que unirle la directa expresividad con que canta, su contagiosa entrega, la generosidad de sus interpretaciones (reciente está el «Improviso» de **Andrea Chenier** que ofreció en Madrid, en recital junto a Montserrat Caballé, y que desató una de las más apasionadas ovaciones que recuerdo después de un aria) y la falta de artificios y de reservas. Su técnica es, además, excelente, y la línea de canto, fraseo y pronunciación, de extrema claridad y elegancia. El único reparo que puede hacerse —y que es el defecto de la presente grabación— es una cierta monotonía a la hora de enfrentarse con la caracterización psicológica de los personajes. Carreras no tiene la menor dificultad en dar el «tipo» de joven romántico y apasionado, pero quizá esta misma facilidad le haya sido perjudicial. El tono de las distintas arias aquí recogidas es casi siempre el mismo, con muy poca matización entre el piano

y el «forte», y que llega a producir un ligero cansancio. Creo, sin embargo, que este defecto puede fácilmente ser corregido y que tal vez en un recital sea más marcado que en una representación o grabación de una ópera completa.

El disco —primero de los que Carreras graba solo— ofrece una cara dedicada a Verdi, con arias de muy infrecuente inserción, como la de **I Lombardi** y la de su versión francesa **Jerusalem**, y otras de repertorio: **Forza**, **Luisa Miller** y **Ballo**. La segunda cara ofrece muchas novedades: dos arias de **Il Giuramento**, de Mercadante, y otras de **Maria de Rohan** e **Il duca d'Alba**, de Donizetti (esta última compuesta, en realidad, por Matteo Salvi); **Adelson e Salvini**, de Bellini, e **Il figliuol prodigo**, de Ponchielli. Y si ninguna de estas arias puede considerarse como una joya musical, sí tienen el suficiente interés y calidad como para ser mucho más ampliamente conocidas. Hemos de agradecer al tenor catalán el que haya logrado rescatar del olvido estos ejemplos del melodrama italiano, en especial los de Saverio Mercadante, compositor que bien merecería la atención de las Casas discográficas. En todas las interpretaciones están presentes las cualidades excepcionales de Carreras, y también el apuntado defecto. A pesar de lo cual, en conjunto, el recital es altamente interesante. El acompañamiento de Benzi y la Royal Philharmonic, de Londres, es adecuado. Sonido y prensado son de calidad. El disco contiene —afortunadamente— los textos originales y su traducción al castellano.

Conclusión: Pese a cierta monotonía expresiva, un espléndido conjunto de arias italianas del XIX por una de las más hermosas voces que puedan hoy escucharse.

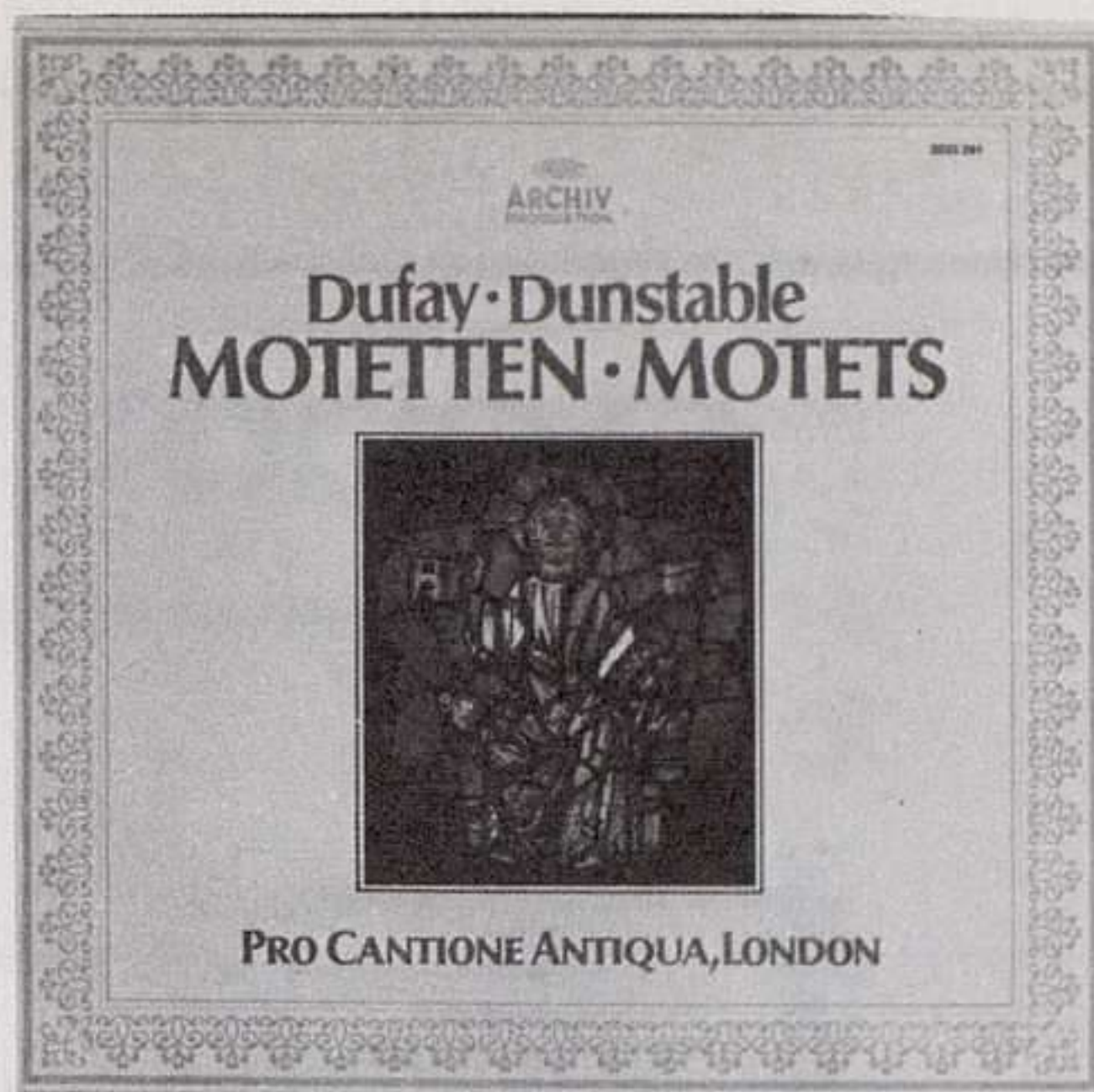
M. C.

DUFAY, G., y DUNSTABLE, J.: **Motetes**. Pro Cantione Antiqua de Londres. Conjunto de viento de Música antigua de Hamburgo. Director, Bruno Turner. Archiv Produktion, 2533 291. 475 pesetas.

He aquí reunidos en este disco dos grandes compositores que sus contemporáneos ya relacionaron de algún modo. Así, en **Le Champion des Dames**, de Martin Le Franc (c. 1440), leemos que los mayores músicos de la época, Guillaume Dufay y Giles Binchois, basaban su superioridad en haber incorporado a sus creaciones las suaves armonías de la «manera inglesa», aprendidas de Dunstable. De la vida de este último se poseen escasos datos. Seguramente viajó al continente con su patrón, el Duque de Bedford, Regente de Francia desde 1422 hasta 1435 y, por tanto, principal antagonista de Juana de Arco. En todo caso la influencia de Dunstable en la música europea está fuera de toda duda. Representa la culminación de la tradición inglesa de la armonía llena y compacta, basada en la tercera y en la sexta, que persiste a través del siglo XIV y más adelante, al lado del estilo más abrupto y «disonante» de la música continental. El epitafio del compositor nos informa de que además

de músico fue astrónomo y matemático. En cuanto a Dufay, su peripecia vital no puede ser más brillante. Su sólida formación musical, adquirida en Cambrai, la completó en Roma, donde entró en la Capilla Papal como cantante. Doctor en Derecho Canónico, consejero de príncipes que le encomendaron misiones diplomáticas, maestro de capilla y gran viajero, vivió con gran intensidad los sucesos políticos, religiosos y artísticos de su época.

Los **Motetes** de Dufay y Dunstable que se contienen en la presente grabación se inscriben dentro de la estructura isorrítmica, procedimiento común en los motetes y en las canciones polifónicas de los siglos XIV-XV. En tal tipo de composiciones, la voz encargada del «cantus firmus», generalmente el tenor, era siempre isorrítmica. El largo esquema rítmico se repetía, por lo menos, una vez, y a menudo varias. Otras veces no sólo el «cantus firmus», sino todas las voces de la composición eran isorrítmicas, revelándose el esquema de una gran fuerza dramática y persuasiva. Aunque desde el punto de vista del ritmo la música resulta así de una construcción extremadamente rígida, sin embargo, en lo que atañe al contorno de las melodías es muy libre. El oído no advierte rigidez alguna; sólo tiene la sensación de un desarrollo melódico denso e inextinguible, organizado de una forma misteriosa, pero «racional», que escapa a la percepción inmediata. Este tipo de métodos de organización «inaudibles» han reaparecido, curiosamente, en ciertas músicas del siglo XX. El movimiento final de la **segunda Cantata** de Anton Webern posee una formulación muy parecida a los motetes isorrítmicos y a las misas del siglo XIV. La tercera escena del tercer acto de **Wozzeck**, de Alban Berg, invención sobre su ritmo, se basa enteramente en un único esquema, que se halla siempre presente, cambiando de forma continua los elementos melódicos. De los motetes de Dunstable, el politextual, a cuatro voces, «Veni, Sancte Spiritus», destaca por su rigor formal y su complejidad, lo que, sin embargo, no dificulta su comprensión. De Dufay resulta impresionante el motete «Supremum est mortabilis», en el que la isorritmia afecta al tenor. En el versículo final de «Flos florum», en torno a la palabra «Miserere» se nos ofrece un momento de inolvidable expresividad, donde se aúnan ciencia y emoción en un grado tal que muy pocas veces ha sido igualado. La interpretación de este registro es sobresaliente. Pro Cantione Antiqua es un conjunto de voces masculinas, dirigido por Bruno Turner, que incluye algunos de los más conocidos jóvenes solistas de Gran Bretaña. Algunos de sus miembros pertenecen a la Catedral de Westminster, y el grupo tiene su origen no en la tradición coral asociada con las catedrales inglesas, sino en la relacionada con la antigua «schola» católica. Es, antes que un coro, un conjunto de voces solistas, entre las que sobresalen por su pureza y bello color las de los contratenores James Browman y Paul Esswood. Los comen-



mentarios de la carpeta, excelentes, son del propio Bruno Turner.

CONCLUSION:

Clásicos del «Otoño de la Edad Media» en versiones de gran categoría.

D. C.

RECITAL

MUSICA ISABELINA. The Julian Bream Consort. RCA, LSC-3195 «Estéreo». 400 pesetas.

La importancia del disco como vehículo de cultura se pone de manifiesto, sobre todo, en registros como el presente. Si en un país de nivel musical medio hay escasas oportunidades de oír en directo música llamémosla «infrecuente», en España, cuyo nivel musical es, desgraciadamente, bajísimo, estas audiciones son prácticamente nulas. De ahí que el disco desempeñe un papel fundamental en la difusión de este tipo de música, cuya importancia histórica, sociológica y cultural está fuera de toda duda.

La grabación que nos ocupa es una excelente muestra de uno de los períodos más fecundos y afortunados en la historia de la música inglesa y que culminaría con la genial figura de Henry Purcell. Bajo el título de **Música isabelina**, el Conjunto Julian Bream nos ofrece una selección de piezas del **Primer libro de lecciones de conjunto**, de Thomas Morley—colección de obras de diversos compositores y del propio autor—, y un testimonio elocuente de la habilidad, tanto en el dominio técnico del instrumento como en la composición, de los laudistas isabelinos, cuyas primeras figuras las encabezan William Byrd y John Dowland.

El «broken consort» (conjunto reducido) estaba formado por:

- Tres instrumentos de plectro (púa): el laúd, que suele tener la parte solista más brillante, y dos instrumentos de «ripieno» de cuerdas de alambre, la cítara, de sonido agudo, y la pandora o bandolino en la parte más grave.
- Uno o dos instrumentos de arco: la viola aguda y bajo viola.
- Un instrumento de sopro: la flauta.

Por sus características (sonido íntimo y reducido número de intérpretes), este con-

junto era especialmente apropiado para una mascarada (baile de máscaras) o entretenimiento privado. También estuvo asociado al teatro en sus intervenciones durante la representación o en los entreactos.

El Conjunto Julian Bream está formado por músicos de extraordinaria calidad, conocedores profundos y especializados en esta música. El conocido guitarrista Julian Bream es un gran estudioso de la música renacentista y poseedor de un impecable dominio del laúd, del que logra obtener notas de extraordinaria belleza y dulzura. Sin duda alguna, es aquí donde el destacado guitarrista alcanza las cotas más altas de su arte (como ejemplo, escuchar la Pavin de Byrd). Del resto del admirable conjunto habría que destacar a Robert Spencer, ya que, aparte de tañer el bandolino y el laúd, tiene una especial intervención como barítono en dos de las canciones, una de ellas con texto de Shakespeare (¿hubiera sido muy difícil adjuntarlo?).

No abundan, por desgracia, en nuestro mercado documentos de este tipo, y los pocos que existen están sujetos a un incierto futuro, que acabará con el letrero de «descatalogado». Así le ocurrió al espléndido disco de EMI (en serie barata y buen sonido, para colmo) titulado **Dos orquestas de baile del Renacimiento**, dirigido modélicamente por el tristemente desaparecido David Munrow. Ejemplos como éste deben de hacer recapacitar a los responsables de las firmas discográficas antes de «eliminar», por datos estadísticos (ventas), cualquier disco en catálogo.

La grabación es nítida y brillante, con ligera distorsión en los finales de cara y leve ruido de fondo.

Conclusión: Por favor, no deje de comprar este disco; si no lo hace, lo descatalogarán y sería una pena.—F. G. O.

(Viene de la pág. 40)

DISCOS EDITADOS

WAGNER: **Los Maestros Cantores de Nuremberg**. Fischer-Dieskau, Domingo, Ligendza, Ludwig, Lager, Hermann, Laubenthal, Feldhoff. Coro y Orquesta de la Opera de Berlín. Director, Eugen Jochum. DG, 27 40 149, cinco LPs. Precio oferta: 1.900 ptas.

VI. RECITALES

«ALBUM ESENCIAL DE BEETHOVEN»: **Sinfonías números 5 y 9. Concierto para piano número 5 («Emperador»)**. **Sonatas para piano números 8 («Patética»), 14 («Claro de Luna») y 23 («Appassionata»)**. Solistas, R. Serkin, Orquestas Filarmónica de Nueva York y de Filadelfia. Directores: L. Bernstein y E. Ormandy. CBS, S 77414, cuatro LPs. Precios normal y oferta: 1.710 y 1.300 ptas.

CONCIERTOS BARROCOS DE TROMPETA de STOELZEL, TELEMANN, TORELLI y VIVALDI. M. André, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Charles Mackerras. DG, 25 30 792. 525 pesetas.

«CONCIERTO DEL SIGLO»: BEETHOVEN: **Ober-tura «Leonora III»**. TCHAIKOVSKY: **Trío en La menor** (primer movimiento). RACHMANINOV: **Sonata para violoncelo y piano** (tercer movimiento). **Pater Noster**. SCHUMANN: **Amor de Poeta**. BACH: **Concierto para dos violines**. HAENDEL: **Aleluya** (de «El Mesías»). Fischer-Dieskau, Horowitz, Menuhin, Stern, Rostropovitch, Coro de la Sociedad Oratorio, Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Leonard Bernstein. CBS, Q 79200, cuadrafónico. Precios normal y oferta: 850 y 725 ptas.



LO GRANDE SE DESTACA



No es música todo lo que suena.
Y el buen aficionado lo sabe muy bien.
Por eso, no sólo es importante encontrar
a Bach, Mozart o Beethoven en una grabación
que suene sino encontrarlos interpretados y dirigidos
con la misma maestría y fidelidad con que a ellos
les hubiera gustado escucharse.

Y para que pueda comprobarlo, Deutsche
Grammophon le ofrece ahora a un precio especial esta
triple oferta:

10 álbumes de absoluta novedad.

- Brahms: Las 4 Sinfonías, Karl Böhm.
- Mendelssohn: Romanzas sin palabras, Daniel Barenboim.
- Wagner: Los Maestros Cantores, Eugen Jochum.
- Beethoven: Las 9 Sinfonías, Rafael Kubelik.
- Scott Joplin: Treemonisha, Gunther Schuller.
- Verdi: Macbeth, Claudio Abbado.



Destaca la música.

- Haydn: Cuartetos "Tost", Cuarteto Amadeus.
- Haendel: Saul, Charles Mackerras.
- Música de la Era Gótica, David Munrow.
- Richard Strauss: Poemas Sinfónicos, Karajan.

Reedición de 4 grandes colecciones.

La Obra de Beethoven, El Mundo de la Sinfonía, la
Edición Bach y El Anillo del Nibelungo de Wagner.

Todos los discos o cassettes de nuestro catálogo
a mitad de precio.

Vd. tendrá derecho a comprar a mitad de precio
tantos discos o cassettes de nuestro catálogo general
como los contenidos en el álbum o álbumes de
oferta adquiridos.

(Esta oferta finaliza el 20 de diciembre
de 1977.)

Hi-Fi para todos

Por ALFREDO OROZCO

1

Hoy presentamos a los lectores una sección «nueva», muy deseada, que nace con vocación de permanencia. Anteriormente, RITMO no había logrado cuajar una sección de Hi-Fi, pese al gran esfuerzo que realizaron sus sucesivos titulares. Hoy creemos que se ha encontrado en la persona de Alfredo Orozco, fino conocedor del tema, la cabeza, la información y la palabra capaces de llevarnos con amenidad y seguro paso por los a veces intrincados caminos de la Alta Fidelidad.

Vuelve, pues, esta sección de RITMO en el marco de sostenido avance de nuestra publicación y bajo este lema: información, actualidad, amenidad. Alejada en lo posible de todo didactismo esotérico, va a tratar de combinar una cierta dosis de idealismo con una visión muy práctica del tema. Su denominación, HI-FI para todos, se arriesga a levantar demagógicas desaprobaciones (en España la Alta Fidelidad es casi prohibitiva, por escandalosamente cara, como sabemos muy bien quienes padecemos el «lujo» de la cultura) a cambio de expresar claramente su finalidad: informar con sencillez y precisión a tantos y tantos enamorados de la música que consagran un rincón de su hogar a la audición y estudios musicales. HI-FI para todos quiere llegar a constituir un foco irradiador de información, que permita al sufrido melómano español —ese al que se le hace pagar la Alta Fidelidad a precio de oro— no dar palos de ciego en el difícil empeño de seleccionar un equipo de reproducción de sonido grabado. Los lectores nos dirán, con sus críticas, sus comentarios y sus consultas, si HI-FI para todos les es útil y merece un lugar bajo el sol. Mas todo lo que empieza ha de dar, antes de echar a correr, los primeros pasos. Nos atrevemos a pedir, por tanto, para la nueva sección apoyo, comprensión y paciencia. Porque creemos firmemente que esta nueva inquietud de nuestra Revista va a merecer la pena.—LA REDACCION.

Resulta indudable que los últimos años se han caracterizado por una incesante carrera para perfeccionar los métodos de reproducción del sonido y que el aficionado a este espléndido y brillante aspecto de la sociedad de consumo se encuentra cada día más, y muchas veces confundido y atónito, ante una fabulosa pléthora de máquinas, modelos y marcas que regalan y gratifican no solamente el oído, la sensibilidad artística del usuario, sino además, y ello es más que humano, el puro y simple gusto por la máquina elegantemente presentada; en suma, por la realización técnica de aspecto atractivo. La sensibilidad y el buen gusto, cualidades estas que suelen aparecer corregidas y aumentadas en el cada vez mayor número de aficionados a la música y al sonido en sí, no pueden permanecer impasibles ante esos espectaculares y, a mi juicio, bellísimos paneles frontales de los amplificadores o receptores hoy al uso, o de una plataforma giradiscos con iluminación estroboscópica, o de un brazo lector estilizado de aluminio purísimo o de titanio (el último grito en la materia), etcétera, etc... Tanto es así, y no podía suceder de otra forma, que ya se han hecho famosos algunos diseñadores de componentes Hi-Fi, como el norteamericano Clark Kent o el italiano Mario Bellini; existe, pues, una especialidad concreta y sustantiva de diseño Hi-Fi, y en algunos países existen premios y certámenes al respecto. Como es lógico, tampoco han permanecido inactivos los ingenieros y expertos en electrónica aplicada al sonido, que han conseguido últimamente alcanzar cotas muy elevadas de prestación,

sobre todo en algunas gamas de aparatos, esencialmente plataformas giradiscos, amplificadores, receptores y equipos de grabación y reproducción magnetofónica, tanto en la modalidad de «cassette» como de carrete abierto, sin contar con la última y más reciente incorporación a este campo, el sistema Elcaset, del que algunos fabricantes (Teac, Technics y Sony) han lanzado ya los primeros modelos.

Quizás no pueda decirse lo mismo del importantísimo y vital tema de altavoces y cajas acústicas, campo en el que, seguramente, se ha progresado menos, aunque casi constituye tópico, hablando de sonido, decir que el altavoz perfecto no existe, al menos por el momento; pero es preciso añadir al respecto que el comportamiento de este tipo de componente se encuentra grandemente mediatizado por las salas de escucha de los aficionados, que raras veces reúnen condiciones óptimas para lograr de una caja acústica sus mejores rendimientos. Cuando en otra ocasión pasemos lista a los diferentes posibles componentes de una cadena de reproducción de sonido, tendremos que dedicar forzosamente algún comentario a este componente importantísimo: la sala de escucha y su correcto acondicionamiento.

Otro interesante aspecto en esta evolución de creciente perfeccionamiento de los sistemas de reproducción de sonido viene integrado por lo que podríamos llamar «ampliación del sistema de Alta Fidelidad básico», o sea, lo que al principio consistía únicamente en un giradiscos con o sin brazo integrado, cápsula lectora, amplificador y altavoces; ahora, si el gra-

do de afición y el bolsillo del aficionado lo permiten, puede ampliarse grandemente, y además con una gratificación tangible para el oído. Ahora el mercado de Alta Fidelidad ofrece, por ejemplo, unidades de reducción de ruido de interés para todos, pero muy especialmente para los usuarios de magnetófonos y pletinas a «cassette», incluso aunque estos aparatos dispongan del famoso sistema ideado por el doctor Ray Dolby. El empleo de estos ingenios, de los que existe ya una amplia gama (DBX, Phase Linear, JVC Nivico, etc.), colabora de una forma eficaz para si no eliminar completamente, aunque día llegará, sí para, al menos, mitigar y reducir de una forma audible los molestos «clicks» y ruidos variados que se derivan de los discos deficientemente prensados, como son la mayoría. El uso de una de estas unidades en un proceso de grabación magnetofónica resulta aún, si cabe, más espectacular, y las cifras de relación señal/ruido que se obtienen son francamente magníficas.

Otro tipo de componente que se está imponiendo es el equalizador de frecuencias, que de hecho no es más que un sofisticado sistema de controles de tono mucho más eficaz y acústicamente perceptible que los tradicionales equipos de mandos al uso normalmente incorporados en amplificadores y receptores. La utilidad práctica de este tipo de componente es, a mi juicio, enorme, pues no solamente contribuye a «mejorar» los programas de escucha (disco, cinta, emisión FM), sino que es capaz de modificar sustancialmente las condiciones de escucha de una sala. El equalizador como componente Hi-Fi ha tenido un éxito espectacular en los Estados Unidos, y recientemente la prensa especializada francesa viene dando cuenta de la progresiva aceptación por parte del público del equalizador como componente casi imprescindible en un equipo de sonido. También en este aspecto son ya numerosos los fabricantes (Soundcraftsmen, Technics, Pioneer, JVC Nivico, Amcrom, ADC, Dynaco y un largo etcétera).

Otro invento que está empezando a inquietar a muchos aficionados es lo que en castellano podríamos denominar «Unidad de expansión y compresión del sonido» (Expansion units). El fundamento teórico de estos sofisticados aparatos radica, a juicio de sus inventores, en la circunstancia de que durante el proceso normal de fabricación de los discos se pierde por propio imperativo de la física un cierto número de frecuencias y, por lo tanto, de matices de sonido. Desde este punto de vista, el trabajo que realiza la máquina de que tratamos consiste en conseguir la restitución de una parte importante de las frecuencias perdidas durante los procesos de grabación de discos. A algunos de estos aparatos también se les llama «Simuladores de ambiente», debido a que, en cierto modo, contribuyen a representar en una sala de escucha doméstica los tiempos

de reverberación de una sala de conciertos. Estos aparatos pueden utilizarse intercalados entre amplificador de potencia y preamplificador, o bien conectándolos a la entrada de cinta de un amplificador o receptor. Hasta ahora la nómina de fabricantes de este tipo de ingenio se reduce a los Estados Unidos, esencialmente, aunque no falta algún componente japonés. En ocasiones, y cada vez con mayor frecuencia, este servicio que se presta al aficionado Hi-Fi va unido con la unidad de reducción de ruido, como en el caso de los ya famosos DBX, con una variada gama, Phase Linear y SAE. Entre otros modelos interesantes al respecto podemos citar Sound Concepts SD-50, Audio Pulse 1, Tapco 4400 y Sansui QSD-1 Vario-Matrix. Este último incorpora además equipo de decodificación.

Recogiendo estas novedades para los lectores de RITMO se me viene a la memoria un a modo de cuento de ciencia-ficción que leí hace algún tiempo en la revista norteamericana **High-Fidelity**. En esta historia, cuya acción tiene lugar en el año 2002, se describe a un matrimonio burgués y otoñal escuchando una novedad discográfica: la reciente grabación de la **Segunda sinfonía** de Mahler en versión de Leopoldo Stokowski al frente de la Orquesta Sinfónica de Filadelfia; el marido comenta: «Realmente, la acústica de la Academia de Música es excelente»; la mujer hace un gesto de duda y afirma: «Sí, pero para oír a Mahler yo prefiero la acústica del Concertgebouw de Amsterdam». Obediente el marido, actúa sobre un selector del «receiver», e inmediatamente la sala donde se encuentran se convierte en una reproducción exacta de la famosa sala holandesa. Cuando leí este cuento con la graciosa humorada de Stokowski produciendo música en el año 2002 aún no existían los aparatos de que doy cuenta en estas páginas; ahora pienso seriamente que esa historia de ciencia-ficción puede llegar a convertirse en realidad, y posiblemente a no muy largo plazo (1).

Pero volvamos a 1977. Como ya vimos, el equipo básico giradiscos más amplificador más altavoces se ha ampliado considerablemente. En los últimos tres años el auge del material magnetofónico ha sido enorme; la máquina a «cassette» ha dejado de ser un juguete y se ha convertido en un componente de Alta Fidelidad en toda regla, y la enumeración de marcas y modelos exigiría varias páginas como la presente. En algunos casos concretos algún que otro modelo de «casset-

te» ha sido comparado y equiparado a máquinas de carrete abierto, con un éxito indiscutible. Ello no significa, necesariamente, que haya que interpretar que la «cassette» como idea o como máquina en abstracto haya llegado al mismo nivel que el magnetófono de carrete abierto; significa, simplemente, que ciertos modelos ultrasofisticados y ultracaros se han situado ya en las inmediaciones del clásico y respetable magnetófono, que, por su parte, ofrece actualmente modelos y prestaciones reservadas hace poco tiempo al campo estrictamente profesional.

Del mismo modo se va imponiendo el auricular, de indiscutible utilidad para melómanos noctámbulos y con un comportamiento acústico en ocasiones comparable o incluso superior al de muchas cajas acústicas. De hecho, el auricular es un componente más antiguo y con más tradición que la caja de altavoces. Actualmente algunos fabricantes (Koss, Stax, Audio Technica, Yamaha, Revox, etc.) han conseguido modelos de una definición sonora excepcional, al propio tiempo que se han ido reduciendo los pesos de los aparatos, logrando con ello una mayor confortabilidad en la escucha; existen actualmente unidades que no sobrepasan los 120 gramos, con lo que se pueden realizar sesiones prolongadas sin cansancio.

La cuádráfica continúa abriéndose paso, aunque, en mi opinión, con cierta cautela. Casi todas las grandes marcas disponen de sus modelos cuádráficos, pero siempre en número mucho menor que la gama de componentes estereofónicos. No es pequeño el número de expertos en sonido que le pone reparos a este sistema. No hace mucho tuve ocasión de leer los comentarios de un famoso especialista británico en el sentido de que estremando el campo del sonido cuádráfico habría inmediatamente que admitir como paso sucesivo el del sonido «octofónico», y así sucesivamente. Desde luego, algunos grandes «clásicos» en el campo de la fabricación de componentes acústicos (McIntosh, Quad, Leak, Audio Research, Revox, Radford, etc.) no se han estrenado en este terreno, aunque la mayoría dejan la puerta abierta en sus amplificadores y receptores para la ulterior incorporación, cuando el aficionado lo desee, de adaptadores o decodificadores cuádráficos.

Como variantes sobre el tema se habla actualmente del sonido «panorámico», empleando cuatro pantallas acústicas en un plano frontal, o del tradicional sistema estereofónico, pero reforzado con un altavoz central, con objeto de llenar el hueco que a veces se produce en un sistema

clásico de dos cajas situadas en una pared de gran anchura.

Finalmente, y de una forma sintética por razones de espacio, voy a dar cuenta de algunas novedades importantes que de un año a esta parte, aproximadamente, se han producido en el campo de la Alta Fidelidad, sin dejar por ello, como se verá, de hacer referencia a algunos ingenios que, aunque lanzados a este mercado hace cuatro o más años, mantienen su vigencia ya sea por la bondad de sus prestaciones o por el prestigio a ultranza de sus fabricantes. Naturalmente, esta relación que presenta RITMO no pretende ser exhaustiva, sino simplemente representativa, sin perjuicio de que en otra ocasión volvamos más ampliamente sobre algún grupo de componentes en particular.

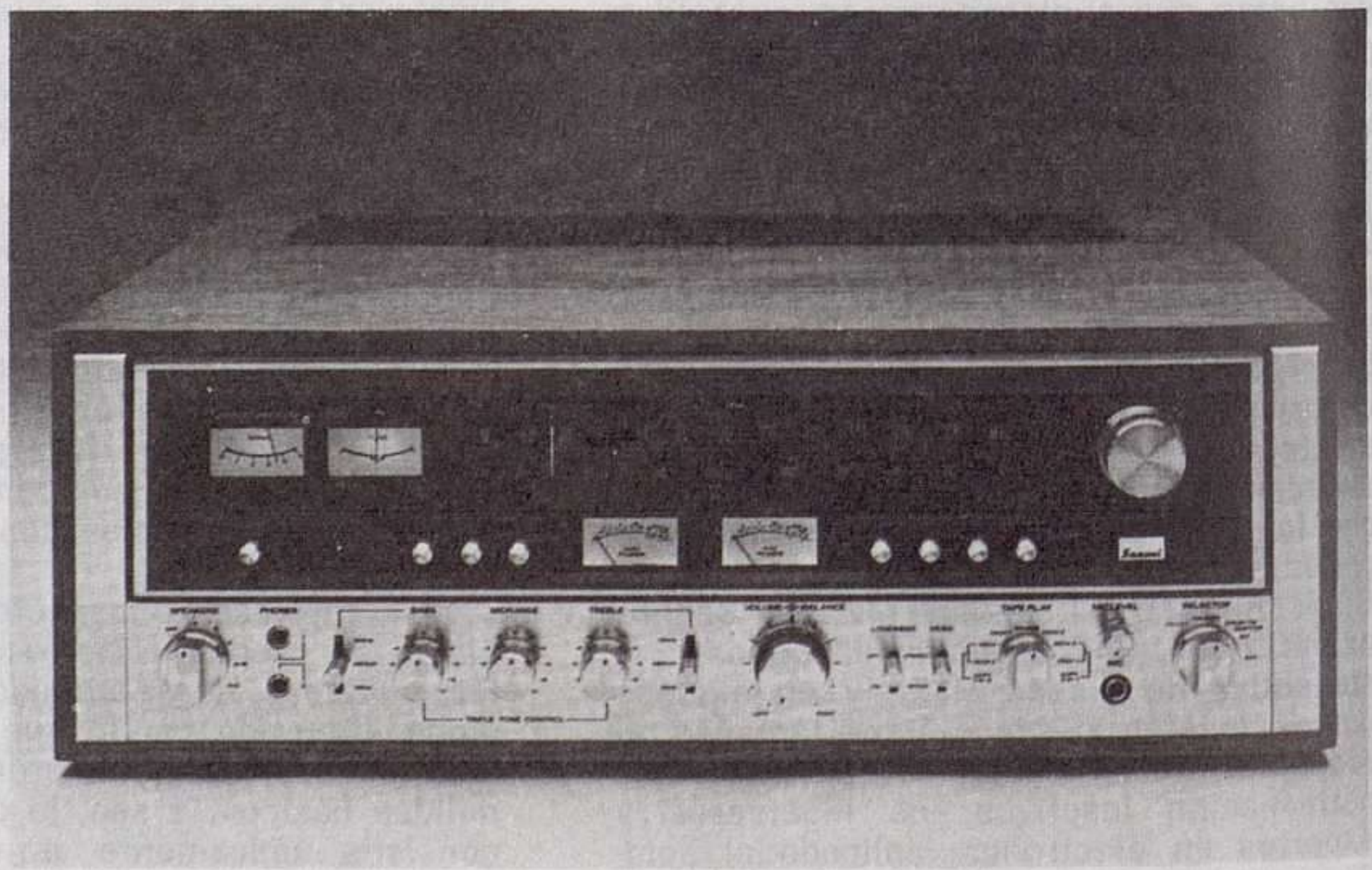
Plataformas giradiscos

La gran novedad este año ha sido la regulación electrónica de la velocidad de rotación por medio de cuarzo, técnica que implica una seguridad de empleo casi ilimitada. Gran número de fabricantes japoneses emplean este sistema, al menos en algunos de sus modelos (JVC, Sansui, Technics, etc.). Un modelo de éxito empleando este sistema ha sido el Denon DP6700, así como el Sansui 929, ambos de elevadas prestaciones y precio. El sistema de transmisión directa se ha impuesto casi universalmente, hasta el punto de que uno de los clásicos en la materia (Lenco) lo emplea ya en uno de sus modelos recientes. Sin embargo, no falta quien, como Thorens, continúa presentando sus modelos bajo el clásico sistema de transmisión por correa; la publicidad que hace esta marca alude al hecho de que el sistema de transmisión directa es un antiguo invento de Thorens. Entre los modelos que esta Casa ha presentado recientemente es forzoso destacar el TD-126 MKII, de excepcional rendimiento y bella presentación. Este aparato va provisto del brazo «Isotrack» desacoplable, reducidísima masa y peso, siendo el resto de las características del aparato similar a su antecesor el Thorens TD-126.

Otra novedad para puristas y aficionados de alto grado de exigencia ha sido presentada por Micro-Seiki: el modelo DDX-1000. Esta unidad va provista de bases para la instalación de hasta tres brazos simultáneamente; se trata, indudablemente, de un aparato ideal para la comparación rápida de cápsulas. El equipo de mandos que gobierna el DDX-1000 va completamente separado del «chasis». Con gran previsión y conocimiento del tema



Thorens TD-126 MKII.



Sansui-9090.

Micro-Seiki ha dispuesto para este aparato de un adaptador «ad hoc» para el perfecto alojamiento del famoso brazo SME.

El modelo Technics SP10-MKII ha sido lanzado por el prestigioso fabricante japonés con la aspiración de servir como referencia. Al igual que el DDX-1000, el cuadro de mandos se aloja en caja separada de la plataforma.

Se puede, seguramente, afirmar que entre todos los eslabones que integran una cadena Alta Fidelidad la plataforma giradiscos se ofrece en el momento actual como el más acabado y perfeccionado, ofreciendo al propio tiempo una gama de posibilidades y elección ampliamente extendida.

Receptores

Como es sabido, un receptor no es otra cosa que la combinación de amplificador integrado y sintonizador en un solo «chasis», solución, indudablemente, más económica para el aficionado que la adquisición de componentes por separado. Un juicio actual sobre este tipo de componentes podría resumirse en dos aspectos: reducción progresiva y notable de los índices de distorsión, y ampliación hasta límites mastodónticos en algunos casos de las potencias suministradas por la sección amplificadora. Indudablemente, hemos asistido en los últimos dieciséis o veinte meses a una auténtica «carrera de potencias», a un verdadero fenómeno de gigantismo en este tipo de aparatos. Creo que quien dio el primer paso fue Pioneer con un modelo excepcional: el 1250, suministrando una potencia de 170 vatios RMS por canal. Poco después, Rotel lanza su modelo RX 1603 con ¡2 x 180 vatios! y un peso global del aparato de 33 kilos. Pero no para aquí la cosa, porque un clásico en la materia, Marantz, ha anunciado ya una nueva gama cuyo exponente máximo suministra 2 x 185 vatios. En la misma línea de «gigantes» figura el Kenwood KR9600 (2 x 160 vatios). Más modesto (2 x 120 vatios), el Sansui 9090, aunque se trata de una máquina de grandes prestaciones en todos sus aspectos, lo que, seguramente, ha motivado su elección por Angus McKenzie (Hi-Fi News) para formar parte de un «equipo ideal» en gama de alto precio y al lado de Technics 1500 (Giradiscos), Revox A-77 (magnetófono) y Yamaha NS 1000 (cajas acústicas). En la elaboración y diseño técnico de estos aparatos que reseñamos aquí, y de otros muchos ausentes de la nómina simplemente por falta de espacio, no se ha descuidado en absoluto la sección «Sintonizador», cuyo rendi-

miento en muchos casos es perfectamente equiparable a un sintonizador como componente específico, siempre y cuando no se trate de un «tope de gama».

Amplificadores

En este espacio, como es obvio, hacemos referencia a dos tipos de solución: el amplificador integrado y el equipo de amplificación por separado; es decir, la combinación de un preamplificador y una etapa de potencia. La caza de las distorsiones ha sido la obsesión de los técnicos durante los últimos tiempos, y no hay inconveniente en reconocer que el éxito ha premiado sus esfuerzos. El número de aparatos del grupo correspondientes a la «gran clase» es tal que vamos a limitarnos a enumerar algunos de los más destacados.

QUAD 405. Reciente lanzamiento tras muchos años de vigencia del famoso 303 de Peter Walker, pionero a su vez de los altavoces electrostáticos. Es un amplificador de potencia que normalmente debe ir asociado al preamplificador de la misma marca modelo 33, aunque puede ser gobernado por cualquier otro de calidad. Suministra 2 x 100 vatios. Bajísima distorsión y gran estabilidad.

REVOX A-740. La última creación del género del famoso creador de las máquinas de grabación Revox, Willi Studer. Amplificador de potencia con una simetría total, suministrando, según valores medidos, 2 x 167 vatios. En un reciente banco de pruebas comparativo, elaborado por la revista francesa *Son*, ha resultado vencedor sobre otros cuatro ejemplares de inmenso prestigio. Distorsión de intermodulación prácticamente inexistente, atractiva presentación y acabado perfecto.

KENWOOD KA-600. Es el tope de gama del conocido fabricante japonés en su vigente serie de amplificadores integrados; 2 x 130 vatios bajo índices de distorsión inferiores a 0,1 por 100. Panel frontal de gran sencillez y elegancia, sin accesorios inútiles.

MC INTOSH 2205 y 2125, con o sin indicadores visuales de nivel, respectivamente. Se trata de dos etapas de potencia suministrando 2 x 200 vatios, con circuitos que limitan automáticamente la distorsión armónica. Mc Intosh permanece fiel, en estos modelos, a los transformadores de salida. Concepción y acabado técnico dentro del más alto nivel que permite la técnica actual. La supremacía y alto rango conquistado por el famoso fabricante norteamericano hace más de quince años continúa en vigor.

SETTON. Se trata de una nueva marca, en este caso internacional, derivada de una colaboración técnica entre Inglaterra, Francia, Estados Unidos y Japón, aunque la fabricación final de los aparatos tiene lugar en este último país. Se han presentado ya bajo esta rúbrica dos amplificadores integrados y un receptor, pero seguramente el cenit de la gama, por ahora, «vedette» indiscutible en algunas de las recientemente celebradas ferias Hi-Fi, es el RCS X 1000, compuesto de una unidad de control a distancia, unida a una «caja negra» en la que van alojados los circuitos de amplificación a un nivel de 2 x 250 vatios. Las posibilidades de reglaje son amplísimas. La unidad de control a distancia aludida comprende sección preamplificador y sintonizador, con posibilidad de seis preselecciones en FM.

SAE 2200. Amplificador de potencia. Distorsión armónica y de intermodulación sin sobrepasar el índice 0,05 sobre una potencia de salida de 2 x 100. La misma marca acaba de lanzar dos preamplificadores con un alto grado de sofisticación y prestaciones, ambos con equalizador incorporado. Se trata de los modelos 2100 y 2100 L, respectivamente.

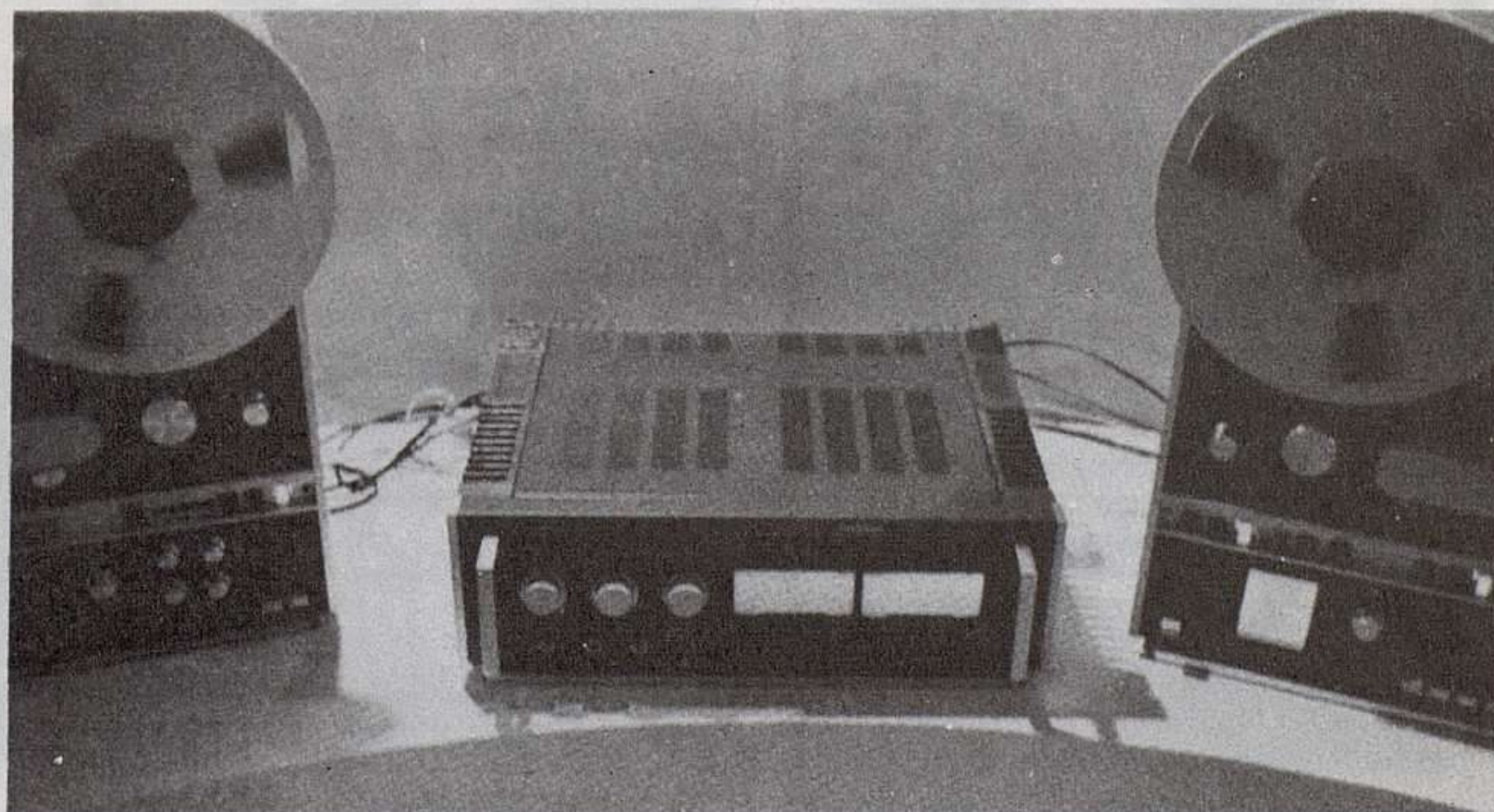
LUXMAN MQ 3600 y CL 32. Amplificador de potencia y preamplificador a válvulas. El prestigioso creador de los famosos modelos M2000, 4000 y 6000 ha decidido realizar una experiencia sobre una técnica que vuelve a estar de moda. Los comentaristas y técnicos que en estos últimos tiempos han añorado con largueza el sonido «cálido y muy musical» de la válvula ya disponen de un ingenio de esta clase, con algunas ventajas sobre los antiguos modelos, algunos de los cuales continúan en vigor. En el terreno de la Alta Fidelidad pasan a la historia con categoría de «clásicos» algunos espléndidos modelos de esta clase que en su día lanzaron los Marantz, Dynaco, Mc Intosh, Leak y otros.

PIONEER. El mayor y más versátil fabricante de componentes Hi-Fi del mundo mantiene su línea de amplificadores integrados, que encabeza el ya famoso SA 9900 (2 x 110 vatios) y va hasta el SA5300 (2 x 10 vatios). En el más alto nivel que la técnica actual permite, dos componentes de ensueño: el preamplificador C21 y el ampli de potencia M22, y a similar altura y nivel técnico el equalizador de frecuencia SG9500.

SANSUI CA 2000 y BA 2000. Preamplificador y etapa de potencia que vienen a significar el escalón inmediatamente inferior a la combinación integrada por BA 3000 y CA 3000, sin olvidar el tope de la



Pioneer: Pletina a «cassette» 9191.
Amplificador-sintonizador-1250.



Revox A-740.

gama BA 5000, etapa de potencia de 2 x 300 watios. El BA 2000 suministra 2 x 120. El campo de los amplificadores integrados continúa encabezado por el AU 20.000, y su gama se extiende hasta el AU 2900; 2 x 170 watios para el primero, y 2 x 17 para el último.

Aparatos de grabación y reproducción del sonido

La gran novedad de 1977 en este campo ha sido, sin duda, el sistema Elcaset. Tanto a nivel profesional como «amateur» se espera mucho de la nueva técnica. Por el momento, el freno son los precios, dado que una máquina de estas suele costar más que un magnetófono de buen nivel. Hasta ahora las únicas máquinas conocidas bajo este sistema han sido lanzadas por fabricantes japoneses.

Otra novedad: en los magnetófonos a carrete abierto el empleo del cuarzo no queda ya reservado únicamente a las unidades profesionales. Resulta lógico esperar en este terreno las mismas ventajas que parecen haberse advertido en el campo de los giradiscos.

Constituye novedad igualmente la aparición del primer magnetófono dotado de un reductor de ruido DBX: TEAC A-7300 RX, que reúne todas las especificaciones ya conocidas del modelo 7300, conocido hasta ahora con la innovación de que ahora se presentan en dos «chasis», separadas la parte electrónica y la parte mecánica, y lo ya dicho de la incorporación de la unidad DBX, lo que hace que este aparato sensacional pueda alcanzar una cifra de relación señal/ruido de 100 db.

Aparte las innovaciones antedichas, algunos monstruos sagrados de la grabación magnetofónica continúan en sus pedestales, y es de esperar que por mucho tiempo. Es el caso REVOX, por ejemplo, que a un laudable conservadurismo en el diseño exterior de sus aparatos (lo que se traduce, a la larga, en una mayor satisfacción para el usuario) une el mantenimiento de un nivel técnico fuera de toda crítica. Sus dos famosos modelos A-77 y A-700 se han convertido ya en clásicos en el campo de la reproducción del sonido. Otros «grandes», Sony, Akay, Uher, Tandberg se mantienen en la misma línea de superación constante.

Como hemos dicho en otra sección de este estudio, los magnetófonos a «cassette» proliferan y se extienden a ritmo creciente, su estética se refina de modo incesante y el tradicional sistema de mandos puramente mecánicos se ve progresivamente sustituido por el más moderno,

sofisticado y seguro de actuación por solenoides. Hoy ya se puede hablar en este aspecto de pletinas a «cassette» dignas de figurar en la más refinada cadena de componentes. Algunos campeones del género: el famoso Nakamichi 1000, Technics RS 9900 US (electrónica en un «chasis» y mecánica en otro), Pioneer 9191. Yamaha TC 800 GL (forma trapezoidal y, a mi juicio, bellísimo diseño de Mario Bellini), Beocord, de Bang-Olufsen, modelo 5000 (diseño del famoso creador estético de aparatos Hi-Fi Jacob Jensen), que alcanza una cifra de relación señal/ruido de 65 db actuando con sistema Dolby; Teac 860, Tandberg TCD 310 y TCD 330, Akay GXC 570 D, Harman Kardon 2000, y así hasta muchos más.

Cápsulas y brazos

Adición de nuevos nombres, procedentes de Japón en su mayoría: Grace, Sartin, Supex y Dynavector; en general, calidad excelente. Audio-Technica, también etiqueta japonesa, dispone ya de una amplia gama, cuyo modelo más completo es el AT-20SLA con punta de aguja «Shibata», margen de lectura de uno a dos gramos y especialmente indicada para lectura de discos cuadrifónicos, aunque su compatibilidad para discos monoaurales y estéreo es perfecta. Por su parte, las marcas clásicas; Shure, Ortofon, Empire, Pickering, AKG, Goldring, etc., continúan ostentando la predilección de la mayoría de los aficionados. En particular, la famosa V15 III de Shure y la SL 20 Q de Ortofon se encuentran en la cúspide de este importante y delicado componente, sin soslayar el modelo MMC-6000 de Bang-Olufsen con punta de aguja Pramanik, que guarda una cierta semejanza con el sistema Shibata, y cuya habilidad de lectura es realmente destacada.

El brazo más famoso y universalmente aceptado sigue siendo el SME 3009/II, que se presenta en la doble modalidad de cabezal de cápsula desacoplable o fijo; el fabricante recomienda el sistema de cabezal fijo, ya que supone una cierta reducción de masa y peso. Se trata de un brazo que debe ir normalmente asociado a una cápsula de grandes prestaciones.

Seguramente la novedad más interesante en esta materia durante 1977 ha sido el lanzamiento por Technics del brazo EPA 100, diseñado seguramente pensando en un digno acompañante del excepcional giradiscos SP 10 MK II. El material empleado es el titanio, que supone una extraordinaria resistencia unida a una masa ligerísima (22. gramos para todo el

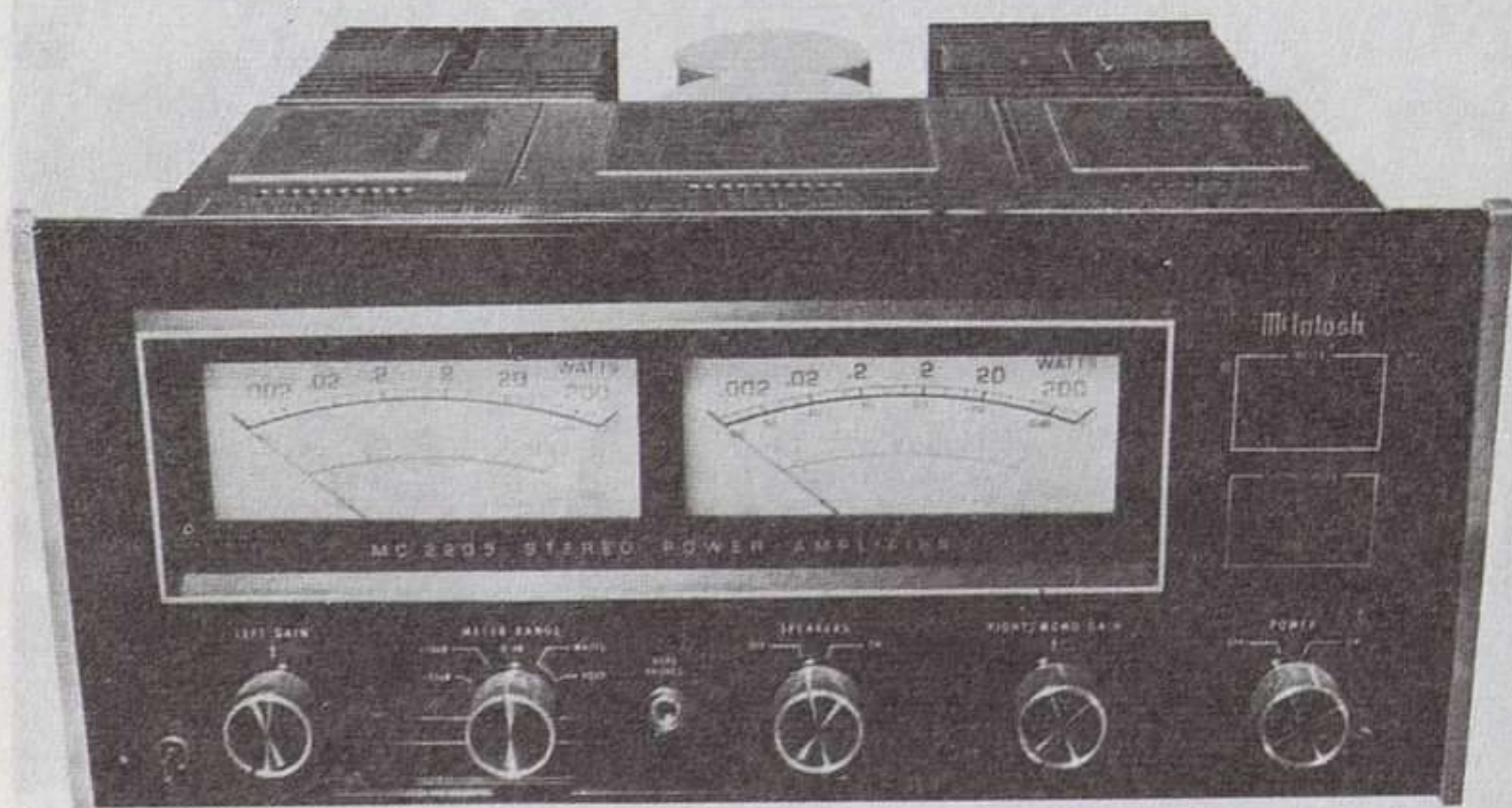
equipo móvil). En la parte trasera del contrapeso opera un sistema magnético de amortiguamiento, variable en función de la elasticidad de la cápsula empleada. Como detalle excepcional, diremos que el dispositivo «antiskating», en forma de botón rotatorio, puede ser accionado durante el proceso de lectura de un disco. Creo que puede afirmarse del componente «brazo lector» algo similar del componente giradiscos, en el sentido de que la técnica ha llegado muy lejos en este terreno; se dan unos niveles de calidad verdaderamente altos, incluso en los giradiscos con brazo integrado. Otros modelos de gran clase: Stax UA 7M, Ortofon AS-212, Micro MA-505, Grace G-704, y a un nivel de trabajo similar al EPA 100, el Dynavector DV-505.

Cajas acústicas y auriculares

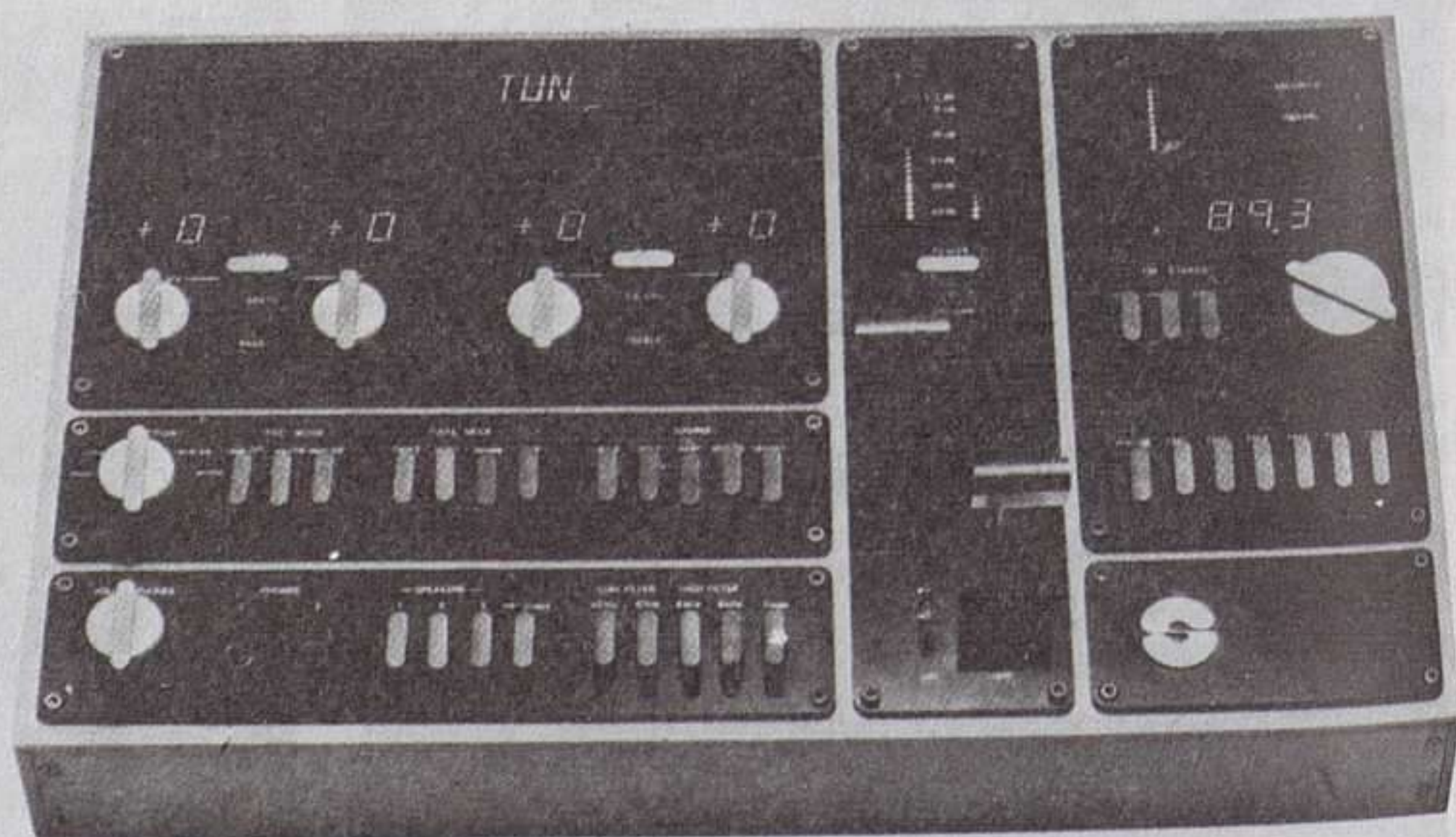
Es bien sabido que el sistema de altavoces constituye pieza clave en un equipo de reproducción sonora, sencillamente porque es el elemento que ejerce una mayor influencia en la información sonora que va a recibir el oyente. El papel del altavoz es tan trascendente que, en realidad, casi constituye regla de oro en la materia elaborar la composición de un equipo partiendo de los altavoces; es decir, elegir primero éstos y acoplar el resto de los componentes después, de acuerdo con el presupuesto de que se disponga.

Al igual que los demás componentes, la caja acústica se beneficia del progreso técnico, y de hecho se van presentando modelos que implican mejora sensible con respecto a sus antecesores. La variedad y cantidad de los sistemas al uso hace prácticamente inabordable un examen exhaustivo en un estudio como el presente. No falta algún que otro «santón» del tema que lleva muchos años sin cambiar los modelos; es el caso del famoso Paul Klipsch, quien preguntado por la razón de este conservadurismo, replicó: «Mientras no cambien las leyes de la física y de la acústica, no veo la manera de mejorar estos objetos».

Van proliferando las cajas con amplificador de potencia incorporado, en algunos casos con la ventaja de unas dimensiones reducidas (Philips 3A, Spendor BCII, etc.). Se mantiene esa antigua dualidad, casi filosófica, en el diseño de altavoces entre América y Europa; se trata de dos estilos con personalidad propia y distinta. En este terreno, Japón queda un poco atrás. Personalmente, en materia de altavoces me declaro anglófilo, y estoy fir-



MC Intosh-2205.



Setton RCS x 1000.



Celestion Ditton-22.

memente convencido de que la «cátedra» en la materia está en el Departamento de investigaciones al respecto de la BBC, de donde han salido modelos de aceptación universal en emisoras y estudios de grabación, como, por ejemplo, Spendor en sus modelos BCI y BCIII, Harbert y el ultrafamoso y diminuto Rogers LS35A, cuyo comportamiento acústico, considerando sus dimensiones, resulta verdaderamente excepcional. De Inglaterra proceden igualmente dos modelos de los que hacen historia; me refiero al Celestion Ditton 66 y Bower-Wilkins DM-6, ambos absolutamente recomendables para un equipo de sonido de gran clase, y el primero con la ventaja adicional de su gran eficiencia, lo que le permite ser alimentado por un amplificador de potencia moderada, aunque no constituye inconveniente alguno asociarlo con un 2×100 vatios, por ejemplo. En general, toda la gama Celestion reúne unos sólidos caracteres de calidad y fiabilidad, desde el citado Ditton 66 hasta el más pequeño de la serie Ditton 11, ideal para pequeñas salas de escucha. No hay que olvidar que Celestion, aparte de fabricar sus propias cajas, suministra unidades que son empleadas por otras marcas. Monitor-Audio es otra etiqueta inglesa que con toda razón va imponiendo sus modelos de forma creciente.

Del material procedente del otro lado del Atlántico es forzoso destacar la serie profesional de JBL, una de las firmas cimeras en la fabricación de altavoces. La audición de alguna de estas unidades constituye una experiencia sonora verdaderamente impresionante. Fiel a la tradición, JBL mantiene el sistema «Bass reflex» para todas sus unidades, incluida la serie normal, que comprende desde el

modelo L-300, que no es sino una adaptación de un tipo profesional, hasta el pequeño Decade L-16.

Dentro de los sistemas llamados de «suspensión acústica» o bafle infinito continúan dominando el mercado americano Advent y Acoustic Research (AR). Las cajas Advent son una creación de Henry Kloss, antiguo director de la firma KLH, y se caracterizan por un sencillo diseño, siempre a base de dos vías y una excepcional relación calidad-precio. Por su parte, AR, creación de Edgard Vilchur, ha conseguido un notable éxito con el lanzamiento de la serie que encabeza el ARpi y llega hasta el pequeño AR16, cubriendo una colección de pantallas acústicas de verdadera calidad e interés. Continúa, sin embargo, en el mercado la serie anterior de AR, donde es interesante destacar la presencia del ya clásico AR2ax, cuyo lanzamiento tuvo lugar, si no recuerdo mal, en 1965. El hecho de que un componente acústico se mantenga durante doce años en un mercado tan cambiante y veleidoso como el mercado Hi-Fi constituye, realmente, un hecho insólito, y desde luego prueba concluyente de que el referido modelo fue un acierto.

En otras modalidades de altavoces, fuera de los clásicos sistemas Bass reflex y suspensión acústica, hay que hacer mención de las mejoras y adelantos introducidos por el doctor Bose en su modelo 901. Ahora la caja se denomina Bose 901-series III, mantiene los ocho radiadores traseros y uno frontal, así como el equalizador que se suministra por el fabricante. El cambio introducido en la serie III ha consistido en producir una caja mucho más eficiente que su antecesora, que puede ir asociada a un amplificador

de relativamente baja potencia. Según especificaciones de Bose, el rendimiento pleno de la nueva 901/III puede conseguirse con un amplificador de 2×15 , y en ningún caso es necesario emplear una alimentación de más de 2×65 vatios.

No podemos concluir esta referencia a los altavoces procedentes del país del Tío Sam sin constatar que continúan ostentando el liderazgo indiscutible las producciones Klipsch, con el famoso modelo Klipschhorn a la cabeza. En estas unidades es todo grande; el peso, el volumen, el precio y, desde luego, el sonido, que puede calificarse de colosal.

En relación con el interesante y ya apuntado antes tema de auriculares, estamos asistiendo a un perfeccionamiento asombroso de este tipo de componente, que, a mi juicio, no debe faltar en ningún equipo, sobre todo teniendo en cuenta que su coste, en términos absolutos, no es elevado, y considerando asimismo la extraordinaria respuesta sonora de algunos modelos. Por otra parte, se han conseguido para estos transductores pesos ligerísimos, que han terminado con el antiguo inconveniente de la incomodidad que se traducía en una notable falta de confortabilidad en la escucha. El último grito en esta clase de unidades consiste en que es ya una realidad el uso de auriculares sin cable de conexión al amplificador, gracias a una unidad de infrarrojos. El pionero de este sistema ha sido Beyer, famoso fabricante de micrófonos de alto porte. Con este último adelanto no precisa, pues, el oyente de verse «atado» a su equipo a través de un cable de conexión, lo que también en otro tiempo era motivo de crítica a esta clase de ingenios.

BOOSE

**ALTA FIDELIDAD
DISCOS • SONIDO
TV.COLOR**

Las más completas y modernas instalaciones para que Vd. pueda elegir su música preferida o comprobar la calidad de su compra.

BRAVO MURILLO, 6 - TELFS. 445 12 59 - 448 03 14
MADRID-3

El próximo capítulo de HI-FI PARA TODOS estará dedicado al comentario de magnetófonos y al certamen HI-FI de Chicago.

MUSICA EN ESPAÑA

(II)

Al habla con

JOAQUIN HOMS

Por J. CRUELLS

Don Joaquín Homs figura dentro de la música contemporánea como una de las personalidades más representativas. Su trabajo como compositor supera las 130 obras. Amplió estudios con Robert Gerhard, con el que tuvo una continua amistad. Poseedor de una extensa biografía, su música ha sido interpretada a nivel internacional. Fue el primer presidente de la Asociación Catalana de Compositores. Le preguntamos:

—¿Existe una colaboración mutua y un buen entendimiento entre ambas Asociaciones, Madrid-Barcelona?

—La Associació Catalana de Compositors fue legalizada por el Gobierno Civil de Barcelona el 27 de febrero de 1975, y la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, por el Ministerio de la Gobernación, a primeros de febrero del año actual. Dada la creación reciente de esta última, hasta ahora solamente hemos iniciado los primeros contactos con la misma, a fin de coordinar nuestras mutuas actividades para el logro de los múltiples objetivos comunes que estimamos necesario conseguir para mejorar la precaria situación actual del compositor en nuestro país.

—¿Cree que puede ser positiva la intervención de estas Asociaciones cerca del Ministerio de Cultura, Sociedad de Autores y el Ministerio de Educación, en favor de ayuda no sólo a los autores, sino a la Música en general?

—Indudablemente, podrían y deberían ser oídas por estos organismos e intervenir directamente en algunos de ellos, junto con otros estamentos musicales, para conseguir que se efectúe una planificación coherente de la enseñanza y la difusión de la Música, y se distribuyan y controlen adecuadamente los recursos con que se cuenta en la actualidad y acrecentarlos debidamente en la medida adecuada.

—La Música en España ha sufrido un abandono total durante muchos años. ¿Cree usted que puede haber un cambio en la estructuración general; me refiero a enseñanza, conciertos, falta de orquestas, etcétera?

—Realmente, en nuestro país ha estado durante tanto tiempo depreciado el valor cultural de la Música por las clases dirigentes del mismo que para los compositores de música sinfónica y «camerística» resulta totalmente imposible vivir del ejercicio de su profesión. Y para los compositores catalanes y de otras regiones todavía se acrecienta en mayor grado el problema, debido a la centralización en Madrid de los organismos que podrían y deberían aliviar o resolver dicha situación. Esas dos orquestas madrileñas, a cuya subsistencia contribuimos todos por igual, raramente programan obras de la mayoría de nuestros compositores actuales. Y, por desgracia, también son muy contados los estrenos de obras de compositores catalanes por parte de la única orquesta estable que poseemos y mantenemos sin apoyo del Estado en nuestra ciudad, pues la del Liceo sólo se dedica a ópera y «ballet». Tampoco se ha cuidado en absoluto la subvención de los conjuntos de cámara, que se han ido formando con grandes dificultades, ni se han enfocado con el interés primordial que merecen los estudios musicales desde las escuelas primarias a las superiores, ni la ayuda y estímulos a los intérpretes y a la difusión de la música de calidad, factores todos ellos importantísimos para el compositor, pues sus obras no adquieren realidad sonora hasta que son ejecutadas, y el público tampoco puede apreciarlas debidamente cuando su sensibilidad musical no ha sido nunca convenientemente educada y desarrollada. En los últimos años parece que se empieza a tomar conciencia de esta situación, y la mayor libertad de crítica existente en la actualidad creo que contribuirá eficazmente a encauzarla. Por lo que afecta a Cataluña, en el Congreso de Cultura Catalana se han tratado todas estas cuestiones con gran interés.

—¿Ha participado la Asociación Catalana de Compositores en las tareas del Congreso de Cultura Catalana? ¿Podría adelantarme algo sobre lo tratado en relación con la Música?

—La Asociación Catalana de Compositores no solamente se adhirió al «Congrés» en fecha 18 de junio de 1975, sino que muchos de sus miembros han participado en varias ponencias del subámbito de Música, especialmente en las de Composición, Pedagogía, Difusión y Música y Sociedad. En todas ellas se han formulado propuestas muy interesantes, especialmente en la de Pedagogía, que ha trazado un proyecto general de organización de los estudios de Música muy completo y detallado, que cuando pueda ser llevado a la práctica tengo la seguridad de que contribuirá poderosamente al desarrollo de este arte y a enriquecer la sensibilidad de los oyentes. En los países que dedican la debida atención a la Música en todos los grados de la enseñanza se ha comprobado que no sólo se consigue un gran progreso en la sensibilización musical de los estudiantes, sino que, como consecuencia del mismo, aumenta también su receptividad para el estudio y comprensión de otras materias e influye favorablemente en su comportamiento en la vida.



positores que demuestren un nivel de calidad que permita intercambios internacionales; segundo, establecer sistemas de incentivos adecuados para estimular el ejercicio de su profesión a los compositores jóvenes hasta su acceso al nivel antes citado; tercero, subvencionar la audición de las obras, su edición y el registro de las mismas en cinta magnética y disco; cuarto, difundirlas en las radios y televisión intervenidas por el Estado no sólo en el país, sino también mediante intercambios internacionales; quinto, fomentar y estimular económicamente la creación de conjuntos instrumentales y corales, facilitándoles su actuación en el país y en el extranjero; sexto, obligar a todas las orquestas y conjuntos subvencionados por organismos oficiales a incluir una proporción mínima de obras de autores contemporáneos del país en su programación, aunque eventualmente sean dirigidas por directores extranjeros; séptimo, prestar ayuda económica para la instalación y mantenimiento de laboratorios de música electrónica e investigación sonora.

—Nos gustaría, maestro, que en breves palabras nos definiese a su profesor y amigo Robert Gerhard y nos hablara de su obra.

—En mi concepto, Robert Gerhard fue, sin duda alguna, el más importante compositor de nuestro siglo nacido en España. Personalmente, era de trato muy sencillo y cordial. Amaba la Naturaleza, se interesaba profundamente por todas las artes y ciencias, poseía una gran facilidad y riqueza de expresión verbal y escrita y gustaba de hurgar hasta las raíces en las ideas y observaciones que pasaban por su mente, aunque en apariencia pudieran parecer intrascendentes o ligeras. Conservo recuerdos imborrables de sus lecciones y de las largas charlas que mantuvimos tantas veces paseando por las amplias terrazas de su piso del barrio de la Salud, de Barcelona, que habitó hasta su exilio, en mil novecientos treinta y ocho, y más tarde durante sus breves vacaciones en la Costa Brava, después de la última guerra mundial. Tampoco olvidaré las visitas que le efectué con mi esposa en Cambridge, con motivo del estreno de obras suyas, ni sus últimas estancias en Playa de Aro, el año mil novecientos sesenta y siete, coincidiendo con el fallecimiento de mi esposa, y en mil novecientos sesenta y ocho, poco más de un año antes de su muerte, acaecida el cinco de enero de mil novecientos setenta.

Como compositor, a lo largo de toda su vida se dedicó apasionadamente a su labor creativa, logrando asumir plenamente e imprimir su poderosa personalidad a los múltiples cambios experimentados por la Música en nuestro siglo.

—¿Podría indicarme, en líneas generales, las principales características de la música de Gerhard y la forma en que evolucionó?

—En general, puede afirmarse que todas sus obras, incluso las muchas que tuvo que realizar por encargo, poseen siempre un gran interés y calidad estructural, riqueza rítmica, textural y tímbrica; fluencia, vitalidad y fantasía.

En la mayor parte de la música que compuso hasta su exilio, en mil novecientos treinta y ocho, y en los diez primeros años de su estancia en Inglaterra (Cambridge), sus temas y figuras melódicas estaban profundamente enraizadas en la canción popular, aunque su tratamiento era muy distinto del que les daban otros autores, pues en lugar de limitarse a rodearlas de armonías las integraba a la propia trama de la composición. Posteriormente, después de una breve etapa de transición, en la que se combinan dichas características melódicas con el tratamiento serial dodecafónico de las mismas, compone la magnífica **Primera sinfonía** (mil novecientos cincuenta y dos-cincuenta y tres), en la cual apenas puede hallarse ninguna huella de su melodismo anterior. Después de dicha obra efectúa en algunas de las siguientes, de forma muy personal, la incorporación de métodos seriales a la métrica y a la estructura misma de la composición (**Noneto**, por ejemplo). También experimenta en otras (**Sinfonía número 3**) la introducción de la música concreta junto con la instrumental. Finalmente, en sus últimas obras, entre las cuales sobresalen **Libra**, **Leo**, el **Concerto para orquesta** y la **Sinfonía número 4**, utiliza un estilo muy libre, en el que la textura, la rítmica, la tímbrica y otros elementos compositivos vienen a sustituir, hasta cierto punto, las funciones que desempeñaban antes los temas, motivos y otras estructuras en la composición musical. Y cuando en estas obras en que las líneas formales son sustituidas por sucesiones de texturas y campos de fuerza sonoros aparecen breves referencias melódicas de raíz popular, adquieren un relieve incomparable.

Es verdaderamente lamentable que en nuestro país no hayamos podido oír nunca en audición directa las principales obras sinfónicas de Gerhard, que, en mi concepto, cuentan entre las mejores del sinfonismo mundial del último cuarto de siglo.

Hemos creído de sumo interés las respuestas y opiniones del maestro Joaquín Homs en estos momentos en que parece que la cuestión musical está despertando interés y parece vislumbrarse un horizonte amplio en que posiblemente la Música ocupe en la sociedad un lugar que nunca tuvo por haber permanecido en un abandono casi total.

—¿Cómo cree usted que podría enfocarse la mejora de la situación profesional del compositor en nuestro país?

—Ante todo, creo que deberían tenerse en cuenta tres cuestiones básicas que me parecen evidentes: primera, no hay duda alguna de que toda acción que tienda a valorar y estimular la función del compositor redundará en beneficio de la cultura general y el prestigio internacional del país; segunda, a diferencia de lo que ocurre en otras artes, la obra de los creadores de música no adquiere completa y eficaz realidad hasta que es bien interpretada. Ello significa que no basta con crear las condiciones necesarias para que el compositor pueda dedicarse plenamente a su profesión vocacional, sino que debe complementarse con el debido apoyo a la ejecución y difusión de sus obras; tercera, el número de compositores de nivel internacional de cada nación suele ser muy reducido (quizá puede estimarse del orden de uno a cinco por millón de habitantes), y aun suponiendo que tienda a aumentar en el futuro el apoyo económico que les dedique el Estado, representará siempre una parte ínfima del presupuesto que dedique a fines culturales y del gasto por habitante. Como consecuencia de estas consideraciones, a mi juicio, la ayuda del Estado al compositor, además de tener debidamente organizada la educación musical en todos los niveles de la enseñanza, con el fin prioritario de promover vocaciones y oyentes debidamente sensibilizados para la música, debería comprender, por lo menos, las siguientes acciones: primero, sustituir los concursos por encargos regulares de obras a los com-

NACIONAL: UN PELIGROSO LETARGO

Cuando en el último número de RITMO se ponía de relieve la incorrecta política que, en general, se había llevado —desde su creación, en 1965— con la Orquesta Sinfónica de la RTVE, se dejaba, no obstante, abierta cara al futuro la posibilidad de que, mediante los oportunos mecanismos, el conjunto pudiera alcanzar, por fin, un nivel artístico permanentemente suficiente. Se trataba —se trata— de impulsar de una manera definitiva a una orquesta todavía no «hecha», pese a lo que al respecto puedan decir sus dirigentes o sus directores titulares.

Muy distinto es el caso de la Nacional, que actualmente es, en efecto, «un conjunto aletargado y muchas veces vulgar». Se marca así la diferencia fundamental entre ambas formaciones: la una (RTVE), joven y prometedora, no ha «llegado» por falta de coherencia, inteligencia y modernidad en sus planteamientos; la otra (ONE), veterana ya, «llegó» (aunque sin alcanzar techo) en su día (años 50-60), para ir después, poco a poco, perdiendo altura, hasta convertirse hoy en una pálida sombra de lo que fue, únicamente iluminada por rápidos y aislados destellos. ¿Causas de la actual situación de la Orquesta creada, en 1940, por Orden del entonces Ministerio de Educación? Muy variadas. Entre ellas: muerte prematura (1958) de su titular de entonces, Ataúlfo Argenta, en un momento decisivo para el conjunto; muerte o jubilación de muchos de sus mejores instrumentistas, sustituidos por otros de menor calidad general; agostamiento y anquilosamiento de la política programadora, nunca demasiado ejemplar; poca inspiración de las batutas que habitualmente se ponen al frente de la agrupación... El año clave es, sin duda, el de la muerte de Argenta, aunque al principio no se aprecie, ya que la Orquesta, frecuentada en esa época por muy buenos directores, mantiene aún varias temporadas su coherencia y personalidad. Después de algunos años dubitativos, en los que se pone de manifiesto la falta de una política concreta y evolucionada por parte del Ministerio (con Antonio de las Heras como Secretario general de la Música), se nombra —por supuesto, a dedo— al joven y prometedor Rafael Frühbeck de Burgos. Director brillante, de técnica suficiente (aunque primaria en ciertos aspectos), buen constructor de grandes edificios sonoros, ha ido poniendo de relieve, no obstante, a lo largo de los años, que no era la persona más adecuada para mantener la clase de la orquesta, a partir de un trabajo continuo, en profundidad, a una selección programadora apropiada e inteligente. La eficacia y el mando del director burgalés —raras veces profundo e inspirado artísticamente, casi nunca capaz de realizar serenos análisis, poco sutil y equilibrado en la dinámica— no han sido suficientes para evitar el lento y paulatino desmoronamiento de su falange. Sus poderes, al parecer omnímodos, en cuanto a programación y fiscalización de actividades, a selección de batutas invitadas, no han sido, evidentemente, utilizados de la manera más conveniente. Bien es cierto que las dificultades presupuestarias han crecido de año en año.

Los conciertos de la Nacional —los más «tradicionales»—, que alcanzaron su mayor apogeo y calidad en las épocas del Monumental Cinema (sala de extraordinaria acústica, dedicada hoy, cuando no está cerrada, a «shows» del tipo Ra-

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



ORQUESTA NACIONAL PROGRAMACION 1977-78 (II)



phael o a espectáculos como **El diluvio que viene**), tienen, por ello, desde hace ya tiempo, una pátina de monotonía y rutina que los aproxima al terreno de los fósiles. Es preciso ya —desde otro ángulo que para la RTVE— plantearse una modificación sustancial de todas las estructuras, aportar mayor imaginación y dinamismo capaces de dar nueva vida al conjunto, variando con ello los arcaicos esquemas mentales del público —mal informado y peor enseñado— que suele asistir al Real. Repasemos ahora, brevemente, lo que nos trae esta «nueva» temporada.

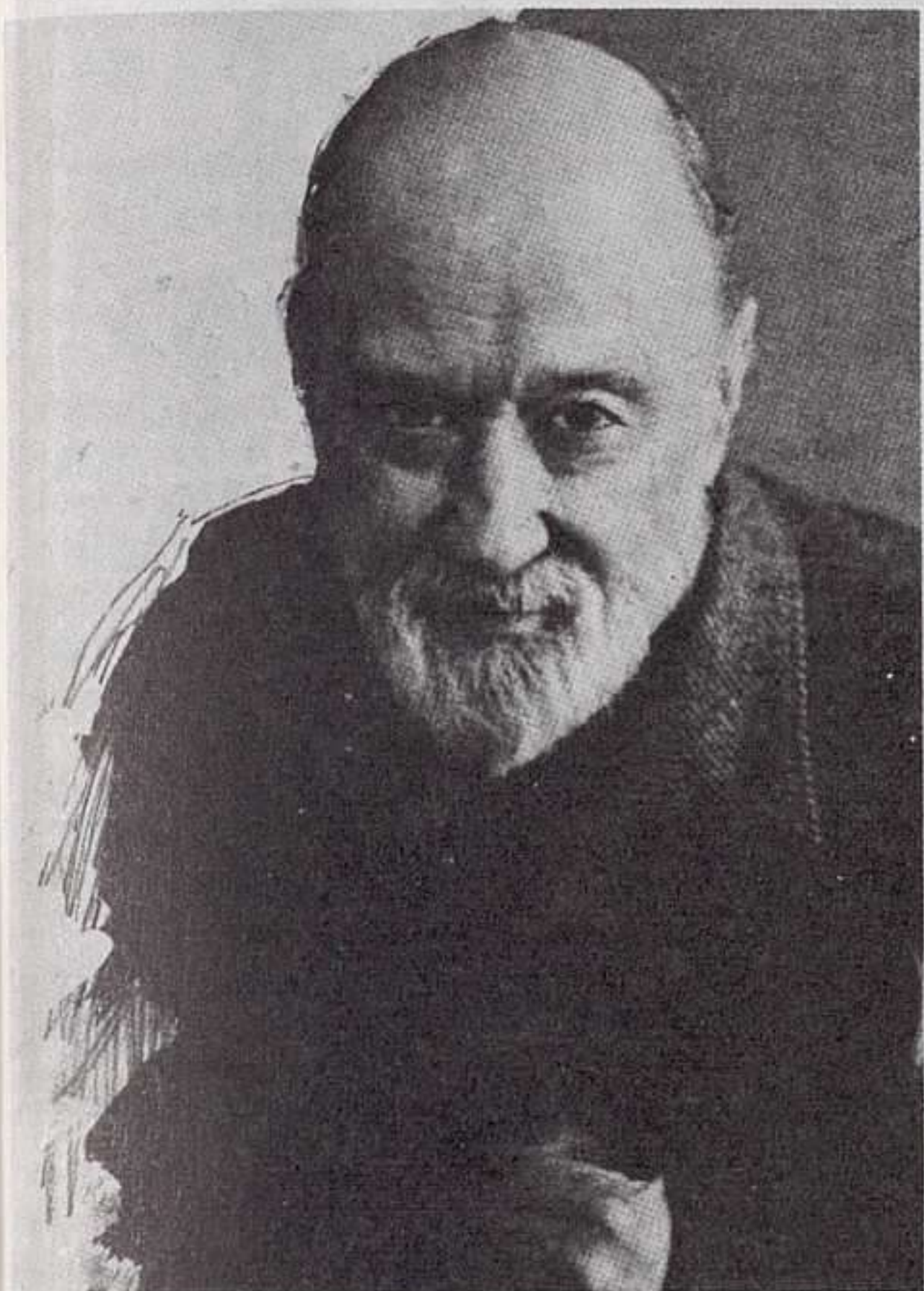
PROGRAMAS

LO DE SIEMPRE

No podían faltar, claro, algunas de las obras preferidas de Frühbeck, y así tenemos otra vez, dirigidas por él, **Elías**, de Mendelssohn; **Novena**, de Beethoven; **Novena**, de Dvorak, y **La consagración de la primavera**, de Stravinsky. Nos ofrece también el burgalés —esperemos que de forma menos epidérmica y mejor construida que en la anterior ocasión— la grandiosa **Octava** de Mahler, la «de los mil». Sólo otra obra del compositor bohemio: la archirrepetida **Primera**, programada también, según se vio, por la RTVE. Hace seis años se tuvo la buena idea de programar el ciclo completo de las sinfonías del músico; pero con posterioridad estas composiciones, a excepción de la **Primera**, se nos han venido ofreciendo con cuentagotas: **Novena** la pasada temporada, **Tercera** la anterior... El ciclo fue, pese a lo desigual de sus resultados, positivo, abriendo un camino, no seguido después, de renovación de los anquilosados modos programadores; un camino de novedad y conocimiento. Volviendo a la presente temporada, nos encontramos, una vez más, con obras tan sobadas como la **Quinta**, de Tchaikovsky; **El pájaro de fuego** (versión abreviada), de Stravinsky; **Una vida de héroe**, de Richard Strauss; **Scheherazade**, de Rimsky-Korsakov, etc. Como ya se expuso aquí hace un año, se insiste en repetir composiciones más que oídas y se vuelve la espalda a otras todavía no conocidas, incluso pertenecientes a los mismos autores.

La sistemática empleada a la hora de confeccionar los programas sigue siendo, con alguna excepción, la misma de todos los años, buscando muchas veces el cubrir como sea unas fechas inicialmente fijadas, antes que la educación y preparación racional del público. Al menos, eso parece. Falta didactismo y sobra, en bastantes ocasiones, lucimiento personal. Se siguen dando muchos casos (aunque esta temporada quizá menos que en la RTVE) de incoherencia en la construcción de programas. Por ejemplo, ¿qué pintan, en el concierto de Theodor Gulschbauer, cuatro canciones con orquesta y la escena final de **Capriccio**, de Strauss, al lado de la monumental, y, por fin, prevista **Quinta sinfonía** de Bruckner, obra que debería tocarse sola, dada su importancia, extensión y alejamiento del mundo un tanto decadente del compositor bávaro? ¿Qué explicación tiene el concierto formado por la sempiterna **Sinfonía sevillana**, de Turina, y el **Misere-re**, de Eslava? En este último caso puede que haya una relación, al menos geográfica, entre las obras, pero su programación conjunta no resulta muy clara. Es un concierto de dudosa calidad.

Esta temporada, con todo, hay mayores novedades. Citemos, primero, los estrenos absolutos: **Entrada**, de Bernaola; **Sinfonía**, de Peris, sendas obras encargo a Arteaga y a Guinjoan, y el primer premio del concurso convocado por la Orquesta. Bien, aunque continúen sin darse oportunidades a las más recientes promociones (quizá se piense que ello es misión de la Orquesta de la Radiotelevisión). Entre las páginas que, sin ser estreno mundial, toca por vez primera el conjunto, hay muchas de poco o nulo interés: **Rossiniana**, del italiano contemporáneo De Grandis; **Concierto para contrabajo**, del también italiano, aunque del siglo pasado, Dragonetti; el ya citado **Misere-re**, de Eslava... Sí son de interés, y por ello debe aplaudirse su selección: la cantata **Meesstille und Glückliche Fahrt**, de Beethoven; las óperas **Fidelio**, de aquél, y **Orfeo**, de Gluck, y el oratorio **Juana de Arco en la hoguera**, de Honeg-



Charles Ives.

ger, que parece sustituye a la tradicional **Pasión según San Mateo**. No está mal esta variación, si pensamos en la errónea interpretación que, año tras año, se nos ha venido brindando del oratorio de Bach. Asimismo destacable son las **Eligias a la muerte de tres poetas españoles**, de Cristóbal Halffter, y, en particular, la **Cuarta sinfonía**, de Ives (su centenario, como el de Max Reger o el de Weber, pasó inadvertido). Atractivo, curioso e insólito el concierto zarzuelero de Frühbeck: **La Tempranica**, de Jiménez, y **La Gran Vía**, de Chueca. Conocidas ya de la Orquesta, pero infrecuentes —la primera no se pone desde hace más de veinticinco años—, la mencionada **Quinta** de Bruckner y el **Requiem**, de Berlioz.

ARTISTAS INVITADOS

DIRECTORES

El nivel de esta temporada es, a este respecto, ligeramente superior a las dos anteriores. No existe, desde luego, ninguna batuta de «primera línea», pero sí algunas estimables. Entre las más jóvenes, no conocidas todavía en España, tenemos al ya aludido Gulschbauer (apreciables su Mozart y su Schubert, aunque nos interpreta Bruckner) y a Bernhard

Klee, habitualmente dedicado al repertorio clásico, y que aquí, sin embargo, centra su actuación en Strauss (**Muerte y Transfiguración**). Son destacables, dentro de los ya conocidos: Gerd Albrecht, poco inspirado, pero sólido, que, como es costumbre, nos ofrece una obra «grande» y con coros: el **Requiem** berliozano; Eli-ahu Inbal, israelita a seguir, y el ya anciano Lovro von Matacic (**Orfeo**), quien hace años nos dio algún apreciable Bruckner. De los españoles hay que resaltar, sobre todo, la presencia de Miguel Ángel Gómez Martínez, ya afamado en Europa como director de ópera, si bien su programa tenga sólo relativo interés. Lo tiene el de otro hispano en ascensión: Antoni Ros Marbá, pues nos brinda la muy difícil y peligrosa **Misa en Si menor**, de Bach. Esperemos que, pese a sus limitaciones, su sensibilidad sea capaz de borrar el mal sabor de boca de las últimas versiones madrileñas de la obra. El resto de directores de la temporada queda, en principio, a nivel más bajo y escasamente atractivo. Son, aparte de Frühbeck (11 conciertos): Cristóbal y Ernesto Halffter, Lex Velo, Benito Lauret, Moshe Atzmon y Enrique Jordá.

SOLISTAS

Nada especial en este campo. A señalar únicamente los nombres del impetuoso Horacio Gutiérrez (piano), el prometedo Heinrich Schiff («cello»), el pulcro Rudolph Buchbinder (piano) y el siempre interesante André Watts (piano). Es destacable también la participación del contrabajista Franco Petracchi, que nos obsequia una nadería de Dragonetti, y, en especial, la actuación de Víctor Martín, que vuelve a España para instalarse, como concertino, en el primer atril, sustituyendo al veterano y ya jubilado Luis Antón. Buen refuerzo.

Los conciertos con intervención de solistas vocales abundan, como se ha podido ver, sin que conozcamos todavía la identidad de todos los cantantes. Pasa, por ejemplo, en **Fidelio**, en donde no se ve ningún «Rocco». El tenor anunciado como casi seguro «Florestan», el húngaro Robert Ilosfalvy, es un cantante muy poco ortodoxo, de voz más bien lírica e



Rafael Frühbeck de Burgos.



Rudolph Buchbinder.

irregular, pero temperamental. Ruza Baldani, «mezzosoprano» de grata y suficiente voz, será «Orfeo», y Sheila Armstrong —única solista apuntada junto con la contralto Sandra Browne, para el **Elías**— son dos cantantes estimables, aunque la segunda haya perdido la tersura inicial de su timbre. Están sin cubrir aún las partes de tenor y bajo de la **Novena** de Beethoven. Veremos. De momento se nos anuncian dos voces femeninas, para completar el cuarteto, claramente insuficientes por muchos motivos, cosa que ya han demostrado con anterioridad: Ana Higuerras y Carmen Sinovas. Está bien, muy bien, que se contraten artistas españoles, pero siempre que reúnan las condiciones requeridas para su cometido, lo que reza igualmente para artistas de cualquier otra nacionalidad. Ya se habló aquí en extenso de este problema, y se dijo que muchas veces, aunque pueda parecer lo contrario, y al solista, en este caso al cantante, le venga bien económicamente, se está haciendo flaco servicio artístico a nuestras figuras o futuras figuras. Ana Higuerras, por ejemplo, puede estar muy capacitada para cantar de manera más que estimable la «Marzeline» de **Fidelio**, pero no, desde luego, la difícilísima «particella» de la obra coral del mismo compositor, que exige mayor corpulencia vocal (no una dramática, ojo), más densidad e intensidad expresivas y más segura afinación que las que posee, en un apreciable nivel, la soprano española. Y lo mismo cabe decir de la, por otra parte, muy segura y eficaz Carmen Sinovas, cuya voz, además, no es de contralto, y probablemente tampoco de «mezzo». Pero, en fin, si ellas y sus mentores, junto con los que las han contratado, piensan de otra forma, adelante. Seguiremos haciendo muy mal las cosas. No tenemos todavía los solistas de la **Misa en Si menor** ni de la **Octava** de Mahler, como tampoco el tenor del **Misere-re**, de Eslava.

Pese a todo lo dicho, puede aventurarse que esta temporada 1977-78, aquí brevemente entrevista, es ligeramente superior, en su conjunto, a las inmediatamente anteriores. Cabe decir también que, al contrario de lo que sucedía el año pasado, es más entonada y menos incoherente que la de la RTVE, a la que incluso sobrepasa en el capítulo de novedades. De cualquier modo, las mejoras son de detalle, anecdóticas, y como tales inoperantes para la construcción de un futuro. Es necesario, ahora más que nunca, acometer la gran reforma.

ARTURO REVERTER

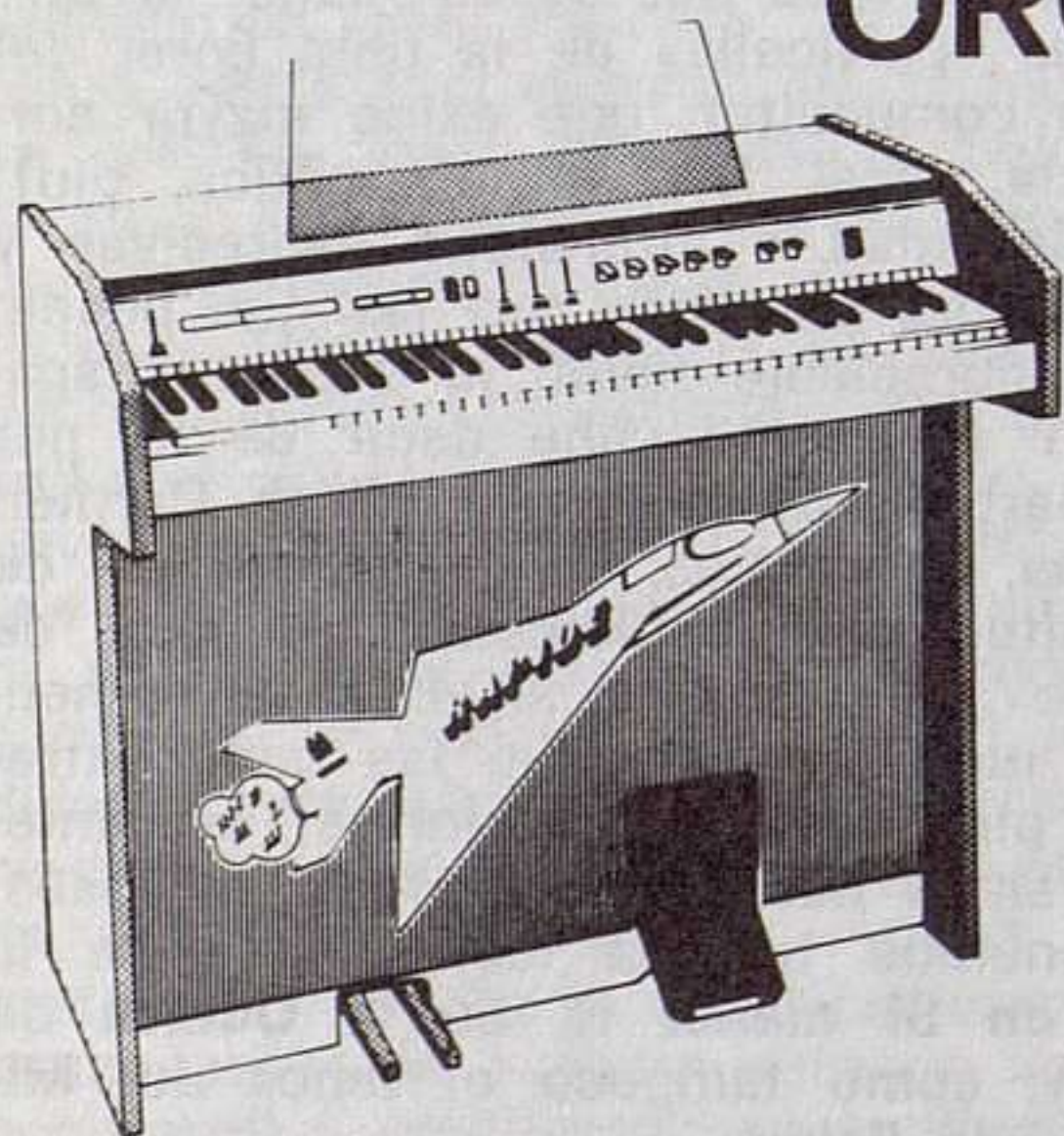
MAXPER

«la música»

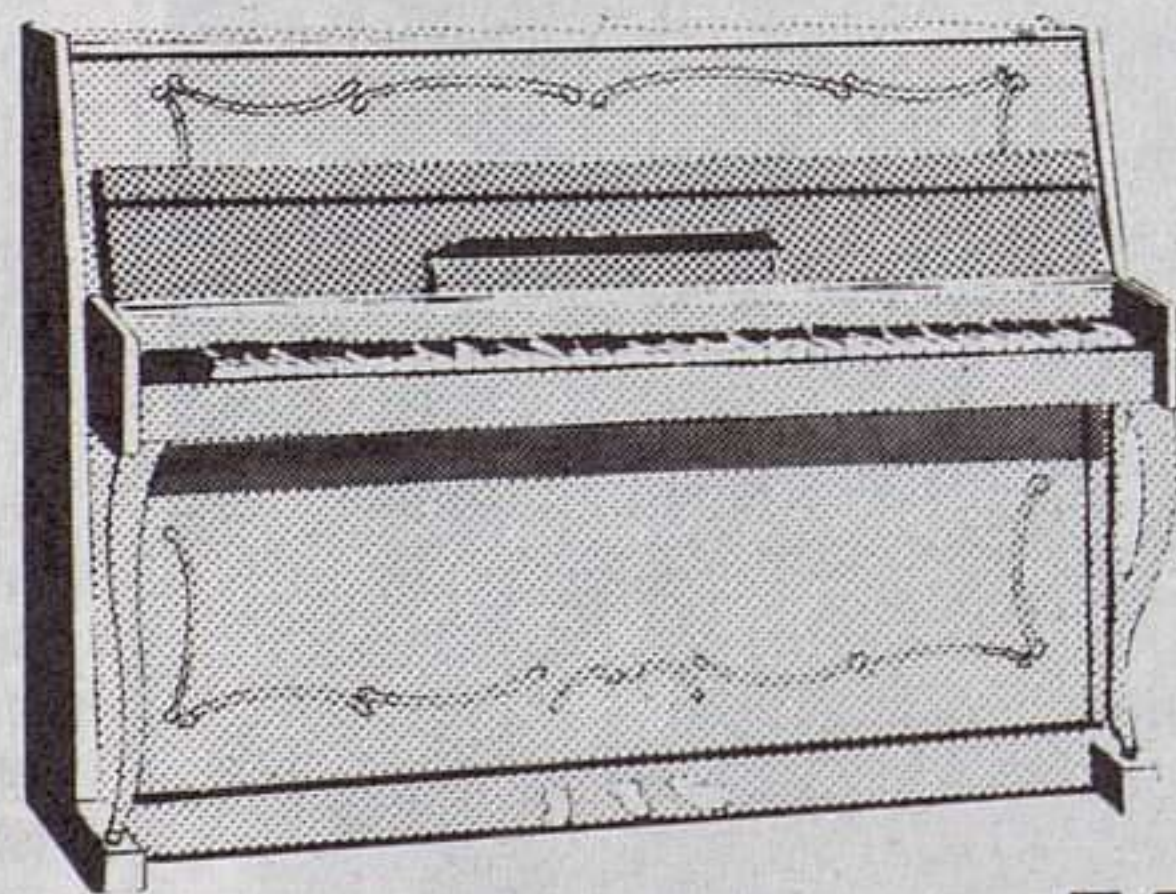


En el
centro de toda
actividad musical
está Maxper
y su música.

Con **MUCHAS NOVEDADES** en:
ORGANOS



PIANOS



En el centro geográfico de España
(Cerro de los Angeles) está el gran
CENTRO MUSICAL MAXPER, con:

- Auditorio Particular
- Gran exposición de órganos y Pianos.
- Servicio-Técnico y Laboratorio de investigación.
- Guardería de instrumentos para profesionales.
- Feria permanente de instrumentos musicales.
- Asesoría para el desarrollo de su negocio musical.

MAXPER

Francisco Silvela, 21. Teléfs. 401 52 48 y 402 03 45.
Alberto Alcocer, 28. Teléfs. 458 69 03 y 458 69 05.
Espejo, 9. Teléfs. 247 20 45 y 241 47 64.
(Aparcamiento plaza Mayor)
Cea Bermúdez, 51. Teléfs. 243 38 92 y 244 48 69.
(Entrada por Andrés Mellado)
Legánitos, 12. Teléfs. 241 98 70/8/9.

Recorte este cupón y pida información, sin compromiso, a:

CENTRO MUSICAL MAXPER
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

Nombre

Dirección

..... D. P.

Actividad musical y presencia hispana en Buenos Aires

Escribe: NESTOR ECHEVARRIA
Corresponsal en Buenos Aires

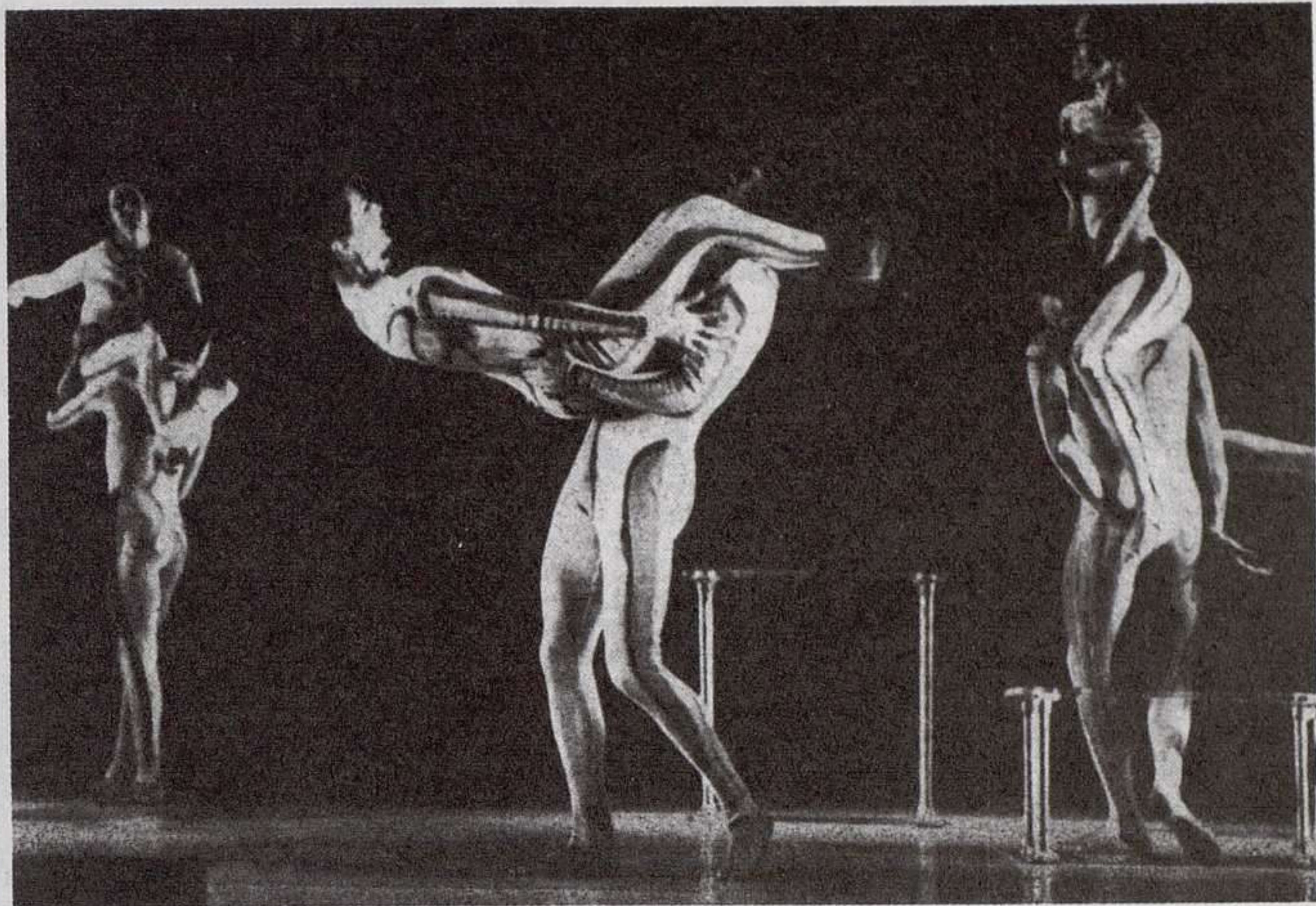
Los primeros meses del año musical han dado lugar a un variado espectro en materia de manifestaciones genéricas, teniendo una activa participación el «ballet», con una sucesión de visitas provechosas para el medio local. Voy a sintetizarlas, comenzando por hacer constar la del Ballet Igor Moisseiev, de Moscú, que inició ese desfile, y que, tras catorce años de ausencia de estos lares, volvió a mostrar sus estampas folklóricas, basadas en danzas populares pertenecientes a diferentes regiones de la Unión Soviética. Le siguió el llamado Ballet Internacional de Caracas, una compañía relativamente bisoña, pero efectiva en cuanto a lo hecho en los años transcurridos (apenas dos) desde su creación. El grado de adiestramiento que hoy muestran y la disciplina que el coreógrafo Vicente Nebreda ha sabido imprimirle justifican, a mi entender, la campaña que en poco tiempo les ha permitido ganar fronteras desde su Venezuela de origen.

El desfile a que hago referencia prosiguió con el Nikolais Dance Theatre, en una nueva visita a la capital argentina, repitiendo una temática sobre la que ya informé a los lectores oportunamente, con motivo de anteriores presentaciones; es decir, su recurrencia constante a los efectos plásticos visuales, con gran apoyo de la luminotecnia, que sabe amalgamar con la expresión coreográfica, haciendo del conjunto un audiovisual, donde los bailarines (y la danza misma) juegan un «rôle» integrativo y no prioritario.

Finalmente, la compañía denominada «Grands Ballets Canadiens» trajo una grata sensación: advertir en esa nación norteamericana un esmerado culto por el género coreográfico, donde la disciplina y el serio enfoque parecen suplir la relativa jerarquía de las figuras. Van dos décadas de labor y un meritorio hacer en ésta, que se ha ubicado entre las buenas compañías danzantes del continente americano.

En las salas de concierto desfilaron solistas y conjuntos en sucesivas sesiones, dando al panorama musical porteño visos de variedad. Así, se conoció al conjunto inglés «The Fires of London», que regenta el compositor británico Maxwell Davis (de quien se incluyó una obra en programa); no demostró ser un conjunto demasiado equilibrado en sus objetivos y en su temática, que persigue un repertorio esencialmente de vanguardia y obras de «música-teatro», y que se complace en aparecer con vestimentas informales para este tipo de actividad concertística. El termómetro del entusiasmo en cuanto a sesiones de cámara subió, empero, mucho más, con el Cuarteto de cuerdas «Borodin», de origen ruso. Mostró un rendimiento pleno, «afiatado», pulcro de sonido, dejando excelente impresión en el Cuarteto número 2, de Prokofiev, y en el Número 1, en Do menor, op. 51, de Brahms.

En cuanto a solistas, se conocieron en este medio musical sudamericano al violinista rumano Ion Voicu, el guitarrista bra-



Una de las evoluciones coreográficas del Nikolais Dance Theatre, que retornó con éxito a la capital argentina.

sileño Toribio Santos; y en lo que hace a directores de orquesta, el británico John Carewe, que tomó parte en el ciclo de la Sinfónica Nacional, y el español Enrique García Asensio, en el de la Filarmónica metropolitana.

Precisamente, en torno de esta presencia hispana deseo resumir aquí aspectos de un diálogo que sostuvimos en esta corresponsalía bonaerense:

—Mi impresión sobre la Argentina es muy favorable —comenzó diciendo—; me encanta la ciudad, me encantan las personas, pero hay un detalle curioso, y es que mi esposa es argentina, mi madre política nació en Córdoba, y yo, de tanto oír hablar, de tanto ver fotografías, me parecía que había estado infinidad de veces.

Hablamos luego de compromisos y actuaciones, y también de sus comienzos. Describe su actividad inicial como violinista en el Real Conservatorio de Madrid; del momento en que, habiendo enfermado el director de la orquesta de cámara de esa casa (de la cual era concertino), le permitió empuñar la batuta y dirigir el concierto.

—Luego —prosigue el maestro valenciano— tomé la dirección de aquella orquesta que había quedado huérfana, y después de hacer una labor importante con esta Orquesta me dieron la beca Ataúlfo Argentina, para estudiar en Alemania. Luego pasé dos años en Las Palmas, otros dos en Valencia, y gané las oposiciones para proveer de director a la Orquesta de la RTV Española, que dirijo hace once años.

—¿Cuáles son sus preferencias en materia de repertorio, obras o tendencias, por designarlas de algún modo?

—He hecho de todo: conciertos, óperas,

zarzuelas, «ballet». Claro que más conciertos sinfónicos. En cuanto a preferencias, no tengo ninguna. Trato de hacerlo todo lo mejor que puedo, unas veces me saldrá mejor y otras me saldrá peor. Eso es a juicio de la crítica y del público. He hecho muchísima música de vanguardia, y lo único que puedo decir en el momento en que estoy dirigiendo es que trato de que no exista otra música u obra que la que estoy haciendo allí.

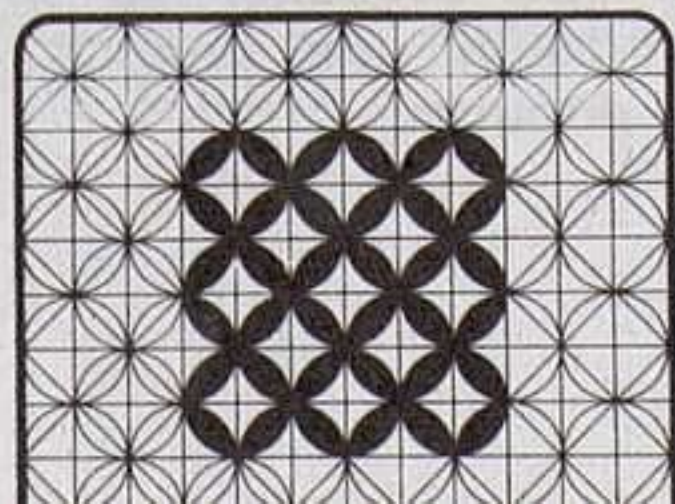
Finalmente, hablamos de las aspiraciones, de la prospectiva, de las metas que pueden significar orquestas, obras, públicos. García Asensio dice al respecto:

—Mis aspiraciones más inmediatas forman una constante, que es la de tratar de que mañana sepa más que hoy; que mañana dirija mejor que hoy. Esa es la de todos los días. Sería uno de mis sueños poder dirigir la Orquesta de Chicago, y espero que llegue dentro de no mucho tiempo esa oportunidad. Y respecto a países y públicos, me encantaría poder decir, como buen español, que conozco todos los países de Hispanoamérica. Pero, desgraciadamente, no es así. He dirigido en México, en Puerto Rico, en la República Dominicana; pero, en realidad, de la América del Sur el primer país de habla hispana que he visitado es la Argentina, y una de mis aspiraciones sería poder decir algún día que conozco todos, porque creo que es una cosa fundamental para un español.

Y así ha pasado otra visita proveniente de España, que este Corresponsal encuentra interesante connotar en su columna, documentando así las presencias hispanas en este centro activo de la música en la órbita sudamericana.—NESTOR ECHEVARRIA.

**QUEREMOS
VENDERLE
DISCOS DE
MUSICA
CLASICA**

ferysa



**VENTA DE DISCOS
DE MUSICA
CLASICA POR
CORRESPONDENCIA**

Información y pedidos:

Apartado 151.036

Una visita a JOAQUIN RODRIGO en Cullera

El maestro Rodrigo y su esposa.



El ilustre compositor saguntino don Joaquín Rodrigo estuvo descansado unos días en su «chaletito» de Cullera —rodeado de pinos y con el mar a pocos metros—, y allí fuimos a entrevistarle —entre otros motivos de amistad y admiración— por dos circunstancias altamente gratas para el maestro: haber sido nombrado recientemente académico de la Real Academia de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bruselas (honor que en su tiempo merecieron músicos tan insignes como Liszt, Rossini, Ravel, Falla, etc.) y el hecho de que acaba de ser editada por Real Musical, de Madrid, la primera gran biografía suya, puesta al día, ilustrada y escrita por ese culto valenciano con alma de artista que es don Vicente Vayá Pla.

Como soy uno de los pocos españoles que no quiere tener coche —y de lo cual cada día me arrepiento menos—, me llevó a Cullera, en su automóvil, el gran amigo de la familia Rodrigo, y mío, Julio Luis Rodríguez. Llegamos a casa del maestro al atardecer, cuando ya la fresca brisa marina se filtraba entre los pinos del jardín, haciendo más grata la estancia. En la pequeña pérgola, el compositor y su amable esposa, doña Victoria Camhi —otra gran artista— nos esperaban con esa cordialidad y sencillez que les caracteriza. Al maestro Rodrigo le alegra saber que nuestra entrevista es para RITMO, pues nos dice:

—Es una revista a la que tenemos gran cariño. Mi esposa me la lee siempre toda (nuestros lectores ya saben que Joaquín Rodrigo es invidente). El reportaje últimamente publicado con el Comisario nacional de la Música, don Enrique de la Hoz, buen amigo, resultó muy interesante. Es un hombre que se preocupa, de verdad, por la problemática musical de España.

—Díganos, maestro, ¿qué obra de su extenso catálogo es su preferida?

—Son varias. Pero, forzosamente, he de empezar por el **Concierto de Aranjuez**, ya que es la obra que ha difundido mi nombre a escala mundial; pero tengo otras que estimo igualmente, por ejemplo mis **Canciones** sobre versos de San Juan de la Cruz, entre las que cabe destacar el «Cántico a la esposa», que yo dediqué a

mi mujer. También me gustan mucho el **Concierto madrigal**, para dos guitarras y orquesta; **Ausencias de Dulcinea** y el **Concierto de estío**, para violín y orquesta, del que, por cierto, ha hecho recientemente una estupenda grabación mi yerno el violinista Agustín León Ara. Y no lo digo porque sea mi yerno, sino porque ha hecho una versión insuperable.

Ahora nos dirigimos a la esposa:

—¿Cómo se conocieron ustedes?

—Fue en París. Joaquín ofreció un recital de piano en el que, entre otras obras suyas, interpretó **Preludio al gallo matutino**, pieza que me pareció original y bonita; quise conocer al autor, y ya ve, acabamos casándonos.

Un matrimonio feliz y que se complementa admirablemente. Yo diría que Victoria Camhi es para el maestro Rodrigo lo que Zenobia fue para Juan Ramón Jiménez, o Clara Wieck para Roberto Schumann: la mujer ideal con que todos los artistas sueñan.

—Maestro, ¿qué me dice de los compositores actuales de música sinfónica, que inventan esas músicas tan extrañas, tan desagradables al oído?

—Hombre..., la música de hoy responde a la manera de ser y de sentir de nuestra sociedad —sociedad bastante desequilibrada, añadimos nosotros—, y el arte siempre ha ido evolucionando; cada época ha tenido su peculiar cariz, pues resultaría difícil estancarse queriendo superar lo que hicieron los grandes maestros del pasado. Yo escucho con interés esas obras modernas, pues a veces presentan hallazgos acústicos, combinaciones sonoras no exentas de originalidad; pero, la verdad, en general, no me deleitan, quizá porque yo pertenezco a otra generación y busco en la música un mínimo de belleza melódica, que es lo que produce satisfacción a quien la escucha.

Doña Victoria, su esposa, coincide con la opinión del maestro al decirnos:

—Yo escucho por curiosidad esas obras tan estrambóticas de los jóvenes compositores, pero acaban por cansarme, mi sensibilidad las rechaza. Lo siento por ellos, pero crean una música que nunca se hará popular.

(Hace tiempo ya dije —y hoy lo repito— que esas músicas sinfónicas «de hoy» solamente sirven como fondo para las películas de terror. Algo es algo.)

—Díganos qué proyectos musicales tiene actualmente.

—Ahora estoy componiendo un **Concierto para flauta y orquesta**, que me ha pedido un gran flautista inglés.

—¿Y luego?

—Todavía no lo tengo previsto. Las composiciones surgen, a veces, sin premeditarlas. Un proyecto que me ilusionaría ver realizado sería el que se diera en Valencia mi «ballet» **Pavana real** con coreografía que ha realizado mi hija Viky, y que está dicha obra inspirada en la Valencia del siglo XVI, durante el virreinato de Doña Germana y el Duque de Calabria. Hugo algunos tentativas, pero no sé por qué no acaba de cuajar la cosa. En fin...

Interviene la esposa:

—A mí me agrada que compusiera una gran obra, por ejemplo, un oratorio, cosa que todavía no ha hecho. Confío en que lo hará, pues talento e inspiración no le faltan para ello.

Doña Victoria le estrecha cariñosamente una mano al maestro, quien moviendo la cabeza, responde sonriente:

—Ya veremos, ya veremos...

Y doña Victoria —que está en todo— nos sirve un aperitivo. Después, y como digno broche a nuestra entrevista, el maestro interpreta al piano sus «Calestras» (de **Danzas de España**). Luego, a requerimiento nuestro, su esposa —excelente pianista también— interpreta otra obra del maestro: **Danza rústica**. Por último toca un fragmento del «balllet» **Las sílfides**, de Chopin, evocando el recuerdo de su hija Viky, profesora de «Ballet» en Bruselas y casada con el gran violinista Agustín León Ara. Todos artistas...

Está anocheciendo, y aunque es ahora cuando más apetece estar aquí, frente al mar, nos despedimos del maestro Rodrigo y de su afable esposa, que tan feliz rato nos han deparado y que mucho les agradecemos.

LUIS MARTINEZ RICHART
(Foto del autor)

El XXVI Festival Internacional de Santander

El «bloqueo» de presupuestos, los grandes costos, que suponen una rigurosa selección de artistas; satisfacer altos «cachets»..., han representado, para el Festival Internacional de Santander, la reducción en su desarrollo, siendo el mes habitual «recortado» a veinticinco días, solución que nos parece adecuada y que muy posiblemente pudiera mantenerse en lo futuro, bien que los presupuestos habrán de irse ampliando, pues el coste de la vida aumenta y los desembolsos, por fuerza, tendrán que aumentarse también; el cronista estima un acierto la decisión tomada por el director del Festival Internacional de Santander, Jaime García de Enterría, junto a la selección de «espectáculos», según las posibilidades económicas a su alcance. Puede que todavía, dejando en veinte días hábiles el Festival, quedara dentro de una norma natural y adecuada combinando con el Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», pero delimitando bien las fronteras de una y otra actividad; por ejemplo, que la prueba final del certamen fuera el día 9 de agosto, con intervención de una orquesta española con rango nacional, y luego que el Festival iniciara, en la noche del 10, sus actividades, precisamente con un programa en el que dicho conjunto sinfónico fuera protagonista, con su director titular o invitado; pero lo cierto es que Santander debe remodelar su Festival, contar con entera libertad y autonomía para confeccionar la programación del mismo.

CONCIERTO DE «JAZZ» EN LA APERTURA

Me parece a todas luces adecuado el que la apertura del Festival se inicie con un concierto de «jazz», siempre y cuando la agrupación musical o los artistas que protagonicen la inauguración tengan la valía y el nivel observado por el conjunto Wallace Davenport New Orleans all Stars; ya Davenport es por sí solo una atracción, y sus compañeros de grupo no le van a la zaga, pues poseen unas cualidades y facultades que pueden levantar esas «oleadas» de entusiasmo que se produjeron las dos noches de su actuación en la plaza Porticada montañesa, con un auditorio que superaba las dos mil personas y se acercaba casi a las tres mil, que es el aforo del recinto.

Las improvisaciones, las interpolaciones de «blues», la inclusión de esas músicas que han sido calificadas como de Nueva Orleans..., y toda una serie de modalidades, dentro del género, tuvieron representación en la noche santanderina, destacando el estilo personal de Wallace Davenport, el cual se halla muy cercano al desaparecido Louis Armstrong, pero con un sello muy particular, que impide que su actuación se convierta en una «caricatura» de éste y aquél quede en ridículo; todo lo contrario: esa singularidad a que se hacía referencia más arriba es la que supuso su éxito y el de sus colegas, dentro del programa ofrecido para la iniciación de esta XXVI edición de 1977.

DOS CONCIERTOS DE LA SINFONICA DE RTVE

La Orquesta Sinfónica de RTVE ha ido alternando sus actuaciones montañesas con la Nacional de España, y los últimos años impares le ha correspondido hacerse presente en la Porticada; la postrera intervención ha dejado buen sabor de boca entre quienes estuvieron presentes en el recinto festivalero de la plaza, si bien los programas han sido de circunstancias, pues las obras ofrecidas carecían de «mordiente» para la afición juvenil, ya que lo más avanzado que se dio fue la **Quinta sinfonía** de Shostakovitch, quien a estas alturas ya resulta un clasicote fenomenal; un gran músico, pero poco novedoso; parece que los directores (por aquello de los ensayos) no quieren incluir en los programas de la Porticada aquellas páginas de éxito contemporáneo que se han ofrecido en Madrid durante la temporada oficial de conciertos, cosa que nos parece absurda, dicho sea con todos los respetos; al menos, éstas son las razones que se le aducen al crítico. Ahora los directores de la Orquesta y el del Festival hagan las aclaraciones pertinentes, pero yo creo que no se cubre un «expediente» con ofrecer una página de nuestro Carnicer, en su «Obertura» para **El barbero de Sevilla**, de Rossini, en una representación española de ópera; no quito ni pongo..., pero ayudo a «mi Señor», que es el público joven, el cual tiene derecho a que en dos programas que se ofrecen por la Sinfónica de RTVE se incluyan, al menos, dos partituras de nuestros jóvenes compositores; no obligo a una determinada estética, pero sí que sean contemporáneos jóvenes y que representen debidamente a las nuevas generaciones de melómanos; lo he dicho varias veces y no me cansaré de reiterarlo.

Dicho esto añadiré que los dos conciertos de nuestro conjunto radiotelevisivo fueron del agrado de los escasos asistentes, pues no llegarían a dos mil los auditores, más nutridos la primera noche que la segunda; Odón Alonso volvería a renovar sus laureles logrados en Festivales anteriores de las ediciones del 59, 65, 70, 73 y 75, junto con esta del 77. Su acompañamiento al pianista Yevgeni Mogilevsky fue acertado y con ese dominio que le viene caracterizando, desde que el leonés ha alcanzado mayor madurez y veteranía, aquella que se iniciaba en sus primeros escauceos como director sinfónico, abandonado ya el teclado, en el que tantos éxitos logró; destacable su versión de la **Novena sinfonía** de Schubert, con la que cerraba la sesión, muy matizada y dando sentida expresión a los diversos pasajes de la misma, sin llegar a profundizar tanto en **Trompeta voluntario**, de Purcell, pero sí logrando plenamente el sello de un género y una época; por su parte, el concertista ruso hizo una bella exposición del **Primer concierto** de Chaikowsky, teniendo pasajes de verdadero virtuosismo y bella sonoridad, que le valdrían claras ovaciones, las cuales fueron compartidas por director y profesores del conjunto, cuando su titular orientó hacia ellos las muestras de complacencia del público.

García Asensio iniciaba su programa con la ya referida «Obertura» de Carnicer, en una revisión que de ella realizara Obradors; colaboró (con ese toque especial que pone siempre) en la compañía del violonchelista Pierre Fournier, quien realizó una bella interpretación del **Concierto en Si menor** de Dvorak, pero en planos muy apagados de sonoridad, perdiéndose muchos detalles; defecto que parece achacable a la acústica de la Porticada, pues la noche del Claustro catedralicio fue el artista de siempre; en honor de solista y director sonaron los correspondientes aplausos en pago a su labor y esfuerzo, ese que se hace más patente en la versión conseguida de la **Quinta sinfonía** de Shostakovitch, la menos politizada de las suyas y en la que se observa una programación bien clara, con inclusión de temas eslavos que logran dar un sello singular a la página, bien conducida por García Asensio, muy concentrado en su trabajo de «filigrana» y «encajes», brotando el entusiasta aplauso del público, muy especialmente del graderío alto, contagiando al resto de las localidades. Gran trabajo también el de la Sinfónica de RTVE, que recibiría su justo premio por la ajustada interpretación conseguida de la referida partitura.

LA FILARMONICA DE STUTTGART

Pienso que dice más el nombre que la calidad del conjunto; estoy seguro que se ha sorprendido la buena fe del director del Festival en el momento de hacer el ofrecimiento de la agrupación germana; ésta no alcanzaría el nivel deseable para una muestra internacional como es la de estas actividades estivales de Cantabria. Siento decirlo así; admiro mucho el esfuerzo callado de los alemanes, su forma de trabajar, la entrega sin reservas, pero en esta ocasión su rendimiento quedó muy por bajo de las «necesidades» no sólo en cuanto a la orquesta, sino su director, Hans Zanotelli, y el solista de violín, Will Beh, que intervinieron la primera noche; no así en la segunda, con el maestro Jiri Starek y la cantante Kari Lovaas: hubo más calidad en ambos, así como mayor conjunción entre los miembros de la Filarmónica; la carencia de empaste de ésta, la debilidad de la batuta, hizo que en su primera jornada montañesa el Beethoven de la **Segunda sinfonía**, su interpretación, quedara relegada a un puesto secundario; algo más entonada la **Quinta** del mismo, pero siempre carente de personalidad por la falta de incisión en la batuta rectora de Zanotelli; tampoco alcanzaría lugar destacado la versión de Romanzas para violín y orquesta (la en **Fa mayor** y **Sol mayor**, respectivamente), compuestas por el maestro de Bonn; así se conmemoraba por el Festival este 150 aniversario de su muerte, pero un tanto fría y desangeladamente; su intérprete solista, Will Beh, se dibujó como excelente instrumentista, con buena escuela, pero falto de precisión en los pasajes más delicados y complicados. La Porticada cuajó un lleno absoluto, y una vez más se comprobó el enorme poder de convocatoria que tiene siempre el gran maestro y «Divino sordo» entre las multitudes.

Luego, la jornada siguiente, ya bajaría la audiencia, y perdieron la posibilidad de escuchar mejor música, en cuanto a interpretación; mayor nivel profesional, ayudado por una rectoría más ajustada, que ejerció el maestro Jiri Starek, aunque su Mozart de la **Sinfonía «Haffner»** fue un tanto impersonal, obra que iniciaba la jornada, siendo más acusada la versión de la **Primera sinfonía** de Brahms, que hubo de ser «bisada» en su último tiempo, para corresponder a los aplausos de los melómanos asistentes; esta página y las correspondientes a «lieder» de Strauss y Sibelius fueron lo mejor de la noche, en especial el encanto de la soprano Kari Lovaas, quien lució bellos «filados», pese a que la potencia de su voz no es demasiada.

ORQUESTA DE CAMARA ST. JOHN'S SMITH SQUARE

Las comparaciones siempre son odiosas; pero cuando se trata de establecer paralelos, es preciso apoyarse en algún punto sólido para que ese paralelismo pueda comprenderse; esto es lo que le ocurre al comentarista al decir que la Orquesta de Cámara St. John's Smith Square supone una calidad musical tan estimable que podría parangonarse con la San Martin in the Fields, que cuenta con tantos adeptos en nuestra nación; sus componentes son unos instrumentistas extraordinarios, y han sabido elevar la importancia de estas jornadas festivales, con dos sesiones; en la primera de ellas, con la colaboración del ilustre violinista soviético Igor Oistrakh como intérprete del célebre **Concierto en Mi mayor**, de Bach, y luego con dicho instrumentista y su esposa, Natalia Zertsalova, protagonizando el **Concierto para violín y piano**, de Mendelssohn; una noche memorable, que se abrió con la interpretación de la **Serenade**, de Elgar, y como cierre la **Sinfonía simple**, de Britten, dos bellos ejemplos de música británica, bien reproducida por los componentes del citado conjunto, colaborador de los artistas soviéticos; éstos realizaron un espléndido trabajo de ejecución, tan brillante como lo había sido en la noche anterior durante el desarrollo de la **Décima sonata** de Beethoven; **Tres mitos**, de Szymanowsky, en página poco trascendente; el **Gran dúo concertante**, de Liszt, y la «Chacona para violín solo», de la **Partita en Re menor**, de Bach, que daba paso al descanso, fueron la confirmación admirativa que España siente por el apellido Oistrakh y que compromete bastante a quien lo ostenta, por la extraordinaria ejecutoria que siempre presidió la carrera de su padre; la esposa se dejó llevar un poco del apellido, y daba la impresión de que no quería para ella el merecido premio que habría logrado de ejecutar las páginas en programas con la sinceridad necesaria, en lugar de autodefinirse como mera acompañante, cosa que en una sonata no es posible, pues igual preponderancia tienen el violín y el piano, o el piano y el violín; tanto monta...

Volviendo al conjunto británico, éste realizaría una versión pulcra, medida y

estupenda de empaste, tanto en el **Divertimento K 138**, de Mozart, como en la **Doce sinfonía** (para cuerda sola) de Mendelssohn; **Traver musik**, de Hindemith, y la **Serenata para cuerda**, de Chai-kowski, siempre bien conducido por su joven director, el maestro John Lubbock, muy compenetrado con las partituras que iba reproduciendo con su batuta y los jóvenes elementos de su orquesta. Santander puede sentirse satisfecho de haber podido contar en su programación con estos excelentes artistas, pues ya ellos de por sí dan sello de internacionalidad a una prueba musical como ésta; si fuimos duros con el conjunto anterior, con este otro, por fuerza, debe observarse el máximo entusiasmo, como lo expresó el público que, en escaso número, estuvo presente en la Porticada las tres noches consecutivas.

OTRAS SESIONES «CAMERISTICAS»

En el Claustro catedralicio por escenario tuvieron lugar las actuaciones del Dúo Fournier-Fonda (violonchelo y piano), el concertista Huseyin Sermet (ganador el pasado año del Premio «Paloma O'Shea»), Victoria de los Angeles (acompañada por Miguel Zanetti) sustituyendo una indisposición de Pilar Lorengar, y el recital de la pianista francesa Monique Hass. Poco se puede añadir que no se haya dicho, desde estas mismas páginas y en crónica parecida, sobre el virtuosismo del Dúo Fournier-Fonda. Destacada la actuación de Sermet, que como ganador del galardón de referencia no tiene reserva alguna, pero sí como concertista todavía inmaduro; sobre su colega francesa Monique Hass, cabe decir que sólo gustaría su interpretación de los compositores compatriotas, pero no alcanzó el debido nivel y brillantez con los extraños; tampoco se encuentra a la altura de exigírsele un rendimiento en consonancia con muestra tan importante como la santanderina; la misma frialdad del público es buen «termómetro» que confirma nuestro aserto.

UNA MUESTRA DE TEATRO POR «RETABLO»

Diuelta la formación «Corral de Almagro», fue sustituido por «Retablo», en la cual figuraban Carmen de la Maza, Víctor Valverde y Verónica Luján, poniendo en escena una interesante pieza teatral del francés Armando Salacrou, en libérrima versión del humorista Máximo, titulada **La tierra es redonda**; espectáculo ameno, llevado a un «tempo» endiablado, donde se dicen muchas cosas que son actualidad española, pero es muy posible que trasnochada francesa; el traductor se pasó de **rosca**; las tres figuras indicadas estuvieron a la altura de las circunstancias, y con los dos primeros, Nuria Soler, protagonistas de **Deseada**, pieza del español Max Aub, pero con una forma de hacer teatro un poco pasada, «demodé» y discursiva en los parlamentos, llenos de encanto y expresiones metafóricas, que es teatro para leer y no representar; hubo mucho éxito para to-

dos, y la caída del aparente telón era subrayada con el entusiasta aplauso de los espectadores, que llenaron la Porticada.

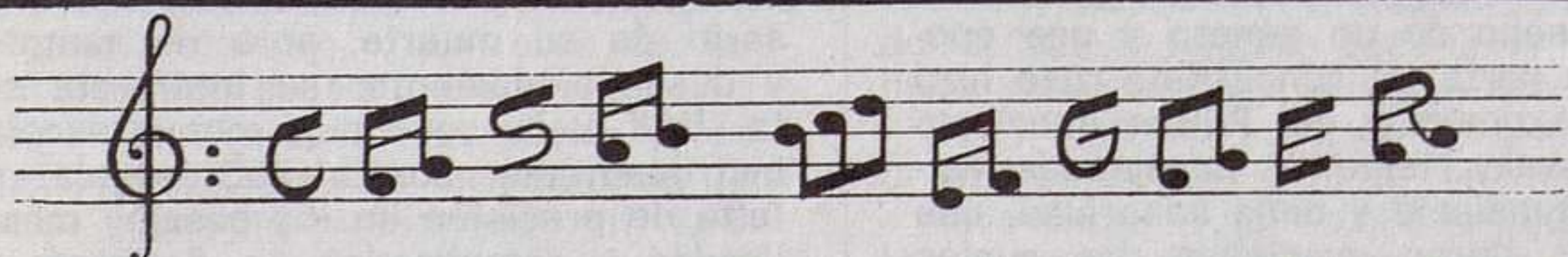
EL GRAN ATRACTIVO DEL «BALLET»

Desde que se iniciara el Festival montañés, el «ballet» ha sido la máxima atracción, bien sea clásico, contemporáneo o popular (folklórico), y buena muestra de ello son los abarrotamientos que se producen en el recinto festivalero las noches de exhibición de tales conjuntos; corrobora esto el éxito logrado por el Royal Wallonie; «Rakjo», de Hungría, y «Danza Nacional de Cuba», este último encargado de poner broche final a la edición del presente Festival. Realmente, con el calificativo de folklórico podría asegurarse que este año no hubo ninguno, pues si el «Rakjo» ofrece una muestra de sus bailes, es más la música húngara la que está representada en sus estampas, sin olvidar dos compositores de muy distinta jerarquía: Liszt y Monti; el primero, con sus **Danzas húngaras**, de tanta fama, y el segundo, con las archipopulares **Chardas**; la agrupación valona ofreció el llamado «ballet blanco», ejemplos contemporáneos, y, por último, la compañía cubana, una mezcla de música aleatoria y folklore cubano, pero no con sus danzones, pregones callejeros, ritmos afrocubanos, sino una mezcla de ambas cosas, que no es la verdadera Cuba que todos conocemos, sino esa otra con sello distinto desde la Revolución castrista hasta el momento actual, aunque se dice que **Panorama de la música y danza cubanas** arranca desde la época colombina hasta 1977; habría que poner algunas reservas para ello; lo que verdaderamente se aplaude es que La Habana haya conseguido la creación de una compañía de danza en tan poco tiempo, y en la que un día fuera madre patria todavía no se alcanzara ni la mitad, pues carecemos de ese verdadero «ballet» nacional que serviría para dar a conocer a todos los pueblos del orbe nuestra música, cantos y bailes de rico color, belleza y gracia, pregonando que, verdaderamente, «España es diferente», como alguien ya dijo, pudiéndose comprobar que es así, pero con mayor espectacularidad que la de esos conjuntos que nos visitan, los cuales, en muchos casos, pecan de monotonía y resultan un tanto tediosos por la falta de contrastes.

COLOFON

Al cierre de esta crónica el autor se pregunta qué será el Festival de 1978: ¿Llegará a su realización? ¿Perderá su sello habitual? ¿Mantendrá esas líneas maestras que le dieron fama al otro lado de nuestras fronteras? ¿Cambiará su rumbo, mejorando el trazado, y llegará a ser lo que todos deseamos? Estos interrogantes es muy posible que pronto podamos despejarlos, y bien desearíamos que fuera en orden positivo y de mejora. Cantabria se lo merece por ser algo singular en su topografía y en sus gentes.

FERNANDO LERDO DE TEJADA



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

Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.

Phase Linear

Gama: Preamplificadores, sintonizadores, etapas de potencia, reductores de ruido y expansores dinámicos ofrecen un equilibrado conjunto de posibilidades de funcionamiento, prestaciones y calidad.

Servicio: Con los equipos PHASE LINEAR no sólo obtendrá elevadas potencias, prácticamente exentas de distorsión, sino que además dispondrá de auténticos centros de control capaces de asegurar el tratamiento más adecuado de la señal con el fin de compensar las limitaciones introducidas en el proceso de grabación de cintas y discos.

Exigencia: Si realmente pertenece al grupo de aficionados que persiguen la máxima categoría de escucha en alta fidelidad, acuda a PHASE LINEAR. Al escuchar nuestros equipos quedará plenamente satisfecho. Al conocer su precio, agradablemente sorprendido.



Representada en España por...



ATAIO INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16

Enrique Larreta, 10 y 12
Tels. 733 05 62 - 733 37 00
Telex: 27249 - Cable: Teleataio

BARCELONA-6

Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

BILBAO-13

Simón Bolívar, 27
Tel. 442 20 50

SEVILLA-11

Avda. República Argentina, 68 - 5.º
Tels. 45 18 30 - 45 25 98

VALENCIA-8

Av. del Cid, 2
Tel. 326 02 00

BILBAO: XXVI Festival de Opera de la A. B. A. O.

En el tradicional mes de septiembre, entre los días 3 al 13, ha tenido lugar la segunda parte de este Festival que organiza la Asociación Bilbaína de Amigos de la Opera, patrocinado por los Ministerios de Información y Turismo y Educación y Ciencia.

Se ha reanudado dicho Festival con la puesta en escena de la ópera, de Verdi, **Don Carlo**, que, por cierto, ha sido un verdadero éxito de público y crítica. El Coliseo Albia registraba un lleno total de público, ofreciendo un aspecto de auténtico acontecimiento musical, y del que el público salió muy satisfecho. Cabe decir en honor a la verdad que todos cuantos intervinieron en esta obra parece se habían propuesto realizar una gran representación, y lo lograron en todos los órdenes, pues no es fácil que esto ocurra muy a menudo; de tal forma, el bajo Raimondi, que encarnaba el papel de «Felipe II», hizo alarde de una gran voz, cantando con expresión y poniendo el calor necesario en cada escena. El tenor José María Carreras hizo un «Don Carlo» verdaderamente sobresaliente, con voz brillante, tersa y limpios agudos. La soprano Katia Ricciarelli y la «mezzo» Fiorenza Cossotto mostraron también su bella voz, e igualmente el barítono Cappuccilli colaboró con gran eficacia, teniendo momentos de gran relieve. Bien los coros de la ABAO, preparados por Carlos Barona. El resto del elenco colaboró de igual forma a esta feliz representación, dirigida por el maestro Maurizio Arena, que llevó a la orquesta con gran autoridad, y así puede decirse que fue una versión brillante y muy completa, que no resulta fácil repetir.

● **L'elixir d'amore**, de G. Donizetti, ha sido la cuarta de abono, en la que han intervenido en sus principales papeles la soprano Rosetta Pizzo («Adina»); el tenor José María Carreras («Nemorino»); barítono Leo Nucci, en («Belcore»); bajo Ivo Vinco, en «Dulcamara», y la soprano Dolores Cava, en «Giannetta». Actúa como maestro concertador y director de orquesta Maurizio Arena, y de regidor, Diego Monjo, como en las anteriores.

Esta obra, a pesar de su inconsistencia escénica, posee melodismo, y ello hace que sea grata de escuchar, aunque no alcance las zonas de un Bellini, y así lo prueba que siga imponiéndose en los carteles. La versión fue aceptable, y para ello el maestro Arena tuvo que estar atento y pendiente de la métrica común a orquesta y cantantes. El tenor José María Carreras se hizo aplaudir en el aria «Una furtiva lágrima», que cantó con bella voz y seguridad y matices muy sensibles, aunque sin ahondar en esa ternura que brinda la propia melodía. La soprano Rosetta Pizzo salvó su cometido con buena escena, pero hubiésemos deseado también ver a la cantante, sensible, cosa que, a nuestro juicio, no va con su voz, un tanto aguda, in-

cluso en los registros centrales. El barítono Nuzzi hizo un «Belcore» dentro de la línea de un buen actor y cantante. Dolores Cava, soprano, en «Giannetta», intervino con acierto en sus actuaciones, y los coros, que en esta obra tienen una mayor intervención, también cumplieron con disciplina y mostrando homogeneidad en sus voces.

● Gran triunfo de Fiorenza Cossotto y Katia Ricciarelli en la quinta de abono, **El Trovador**, de Verdi. La primera ovación de la noche fue para la «mezzosoprano» Cossotto, al final de «Stride da vampa»; con su amplia voz, igual en el matiz, tersa, brillante y llena de pasión.

La soprano Katia Ricciarelli, en su papel de «Leonora», tuvo un lugar muy destacado, y sobre todo ya al final, en el «Miserere», que bordó una actuación espléndida. El barítono Antonio Salvadori, que hizo el papel de «Conde de Luna», no llegó a cuajar una actuación íntegra, al no dominar a veces su amplia voz. El bajo Ivo Vinco, como «Fernando», cumplió su cometido correctamente. En cuanto al joven tenor Nicola Martinucci, que se presentaba por primera vez en Bilbao con esta ópera—un tanto difícil para los tenores, pero piedra de toque con su famosa «Di quella pira»—, no le acompañó el éxito, y el aria pasó inadvertida ante un público decepcionado; pero haremos resaltar su gesto de humildad ante el público, cuando saludaba con sus compañeros al final de la ópera, y que el público también reaccionó como era de esperar ante tal gesto. El resto del elenco: Giovanna di Rocco, Manganotti, Gioia, cumplieron su cometido discretamente. Gianfranco Rívoli, que sustituía al maestro Veltri, cumplió con acierto, y los coros, magníficos.

● Había gran expectación ante la presentación en Bilbao del tenor Plácido Domingo, al que todos los aficionados venían pidiendo su inclusión en estos Festivales de ABAO, y de tal forma se llenó el teatro para escuchar una de las óperas más conocidas y apreciadas de los melómanos como es **Tosca**, de Puccini, que encierra tanta belleza.

Plácido Domingo confirmó su condición de primerísima figura de la lírica; muy dueño de la escena, cantó toda la obra en plena entrega y alarde de facultades, porque si bien en «Recondita armonia» oyó una fuerte ovación, después, en el «Adiós a la vida», se hizo clamorosa e interminable, por sus agudos limpios y fáciles. También estuvo excelente el barítono Mastromei, que hizo un «Barón Scarpia» de primera línea, muy entonado, con voz poderosa y gran escena, cosechando fuertes y justos aplausos. Completando el trío de figuras la soprano Marisa Galvany, que tuvo una actuación discreta, a falta, en ocasiones—como en la popular romanza «Visi d'arte»—, del volumen necesario para dar brillantez a dicha

romanza. Los bajos Juan Pons y Alfredo Mariotti tuvieron una buena actuación, así como el resto del elenco. Bien los coros en sus breves intervenciones, y cumpliendo la Orquesta, al frente de la cual el maestro Arena tan eficiente como de costumbre.

● Presentación en Bilbao de la ópera **Attila**, de Verdi.

El público salió satisfecho de este estreno en Bilbao, siendo el triunfador de la noche el bajo Ruggero Raimondi, que a través de toda la representación estuvo en gran «divo»; tuvo momentos en que entusiasmó al público, oyendo largas ovaciones y «bravos». Hacía su debut en Bilbao la soprano Rita Orlandi Malaspina, que tuvo una actuación discreta, destacando su gran volumen de voz. El tenor Nicola Martinucci se resació de su actuación en **El Trovador**, y así, en esta ocasión, sus agudos fueron brillantes y cuajó una brillante actuación, escuchando, junto con Raimondi, grandes ovaciones. El barítono Salvadori no estuvo acertado. La Orquesta cumplió bien, bajo la dirección del maestro Rívoli.

● Se ha cerrado la temporada de ópera con la reposición de **Andrea Chenier**, de Giordano.

El Coliseo Albia se llenó por completo, ya que el público estaba ávido de escuchar al famoso tenor español Plácido Domingo. Grandes figuras en el reparto de esta obra, destacando de forma precisa y rotunda, aparte de Plácido Domingo, la actuación del barítono Piero Capuccilli, que en esta ópera tuvo el más auténtico relieve, gran cantante y excelente actor en su papel de «Gerard», que se mantuvo en una línea de gran artista que es, y especialmente en el acto tercero, que superó su voz, gesto y expresión.

El tenor Plácido Domingo fue superando sus intervenciones a lo largo de la ópera, con sus agudos brillantes, musicales, líricos, en su sitio.

La soprano Marisa Galvany tuvo también una excelente actuación con la feliz intervención en el dúo final con el tenor Plácido Domingo, en el que ambos cosecharon grandes aplausos.

Esta ópera tiene un largo reparto, en el que todos colaboraron con acierto. El maestro Rívoli también estuvo atento a la medida. El movimiento de los coros, la escenografía, el ambiente, todo hace que la batuta permanezca en tensión. La Orquesta ha cumplido con bastante acierto, a pesar de los pocos ensayos, e incluso con una obra de primera audición, bajo las batutas de los maestros Arena y Rívoli. Los coros y su director, Barona, han respondido bien en todas sus actuaciones. En resumen, un éxito por partida doble de este Festival, por la asistencia de público y el artístico, que este año ha alcanzado una alta categoría.

JOSE DE URQUIJO



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

*La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

GALICIA

FESTIVAL DE VERANO EN LA CORUÑA

Se ha desarrollado una nueva edición de nuestro Festival de Música. En su compleja estructura, un poco «cajón de sastre» de diversos acontecimientos artísticos, tienen cabida las actividades que trataremos de resumir dentro de los siguientes epígrafes: I) Noches de la Ciudad Vieja; II) Festival de Opera; III) Ciclo de Danza; IV) Ciclo de Zarzuela; V) Teatro; VI) Conciertos de promoción juvenil; VII) Diversos espectáculos de carácter musical.

LAS NOCHES DE LA CIUDAD VIEJA.—

Se trata, con seguridad, de una de las estructuras más originales e interesantes del Festival. Carácter intimista y minoritario, con alta audiencia juvenil; aforos exigüos de las iglesias de nuestra ciudad y, por tanto, precios elevados, aunque se establecen descuentos especiales para menores de veintiún años y alumnos del Conservatorio. Programación de música preclásica, si bien este año, en una interesante experiencia monográfica (que entendemos debe reiterarse), se ha ofrecido el ciclo completo de las **Sonatas para violín y piano** de Beethoven. La más alta calidad artística se alcanzó con la agrupación «Fortune's Fire» (dos voces y dos instrumentos), con música inglesa de principios del XVII. Actuaron también el guitarrista Bonell y el dúo vocal «The Scholars».

LA OPERA.—En su XXV aniversario (que ha pasado casi inadvertido para la organización) se abandona la contratación libre y se aceptan las programaciones de dos compañías españolas: Opera Estudio y Opera Popular, que hacían su presentación en España dentro del Festival coruñés. Opera Estudio montó un **Barbero** discreto. Se trata de alumnos de la Escuela de Canto a quienes no puede exigírseles como a verdaderos profesionales; pero el público paga y exige calidad. La Opera Popular es una agrupación de digno nivel artístico: buena base orquestal, primerísima batuta (Enrique García Asensio) y cantantes de calidad internacional: Gulín, Chamorro, Blancas, Esteve, Ortiz, Etcheverría, Farrés... Montajes de **Don Juan, Cavalleria, Il tabarro** y **Bohème. Don Juan e Il tabarro**, estrenos (!) en nuestra ciudad.

Ambas agrupaciones son de gran interés para llenar el vacío musical que se produce en España durante la larga etapa invernal (con excepción de las zonas privilegiadas). En Europa es frecuente que las compañías de ópera realicen giras por todo el país.

CICLO DE DANZA.—Nivel desigual. Momentos de alto interés artístico: Ballet de Ginebra (sobre todo), Danza Nacional de Cuba y Conjunto folklórico del Japón. Más flojos, «Ratjo», de Hungría, y el llamado «español» de María Rosa. Este último podría ser interesante para el arte de nuestro país si modifica su planteamiento estético, haciéndolo más auténtico, más enraizado en lo popular y menos tópico. En caso contrario, más vale destinar los medios empleados a otras empresas.

CICLO DE ZARZUELA.—Una compañía solamente: la de Antonio Amengual, con un planteamiento digno en la programación de las obras y en la presentación de las mismas. **El caserío, Luisa Fernanda, Katiuska, La tabernera del puerto, Los gaviñanes, Agua, azucarillos y aguardiente** y **La Dolorosa**. Gran éxito de público, lo que parece justificar un decidido apoyo para

coros y orquesta, elementos que por su alto precio son siempre un poco más escasos en cuanto a nivel artístico.

TEATRO.—Este año fue muy discreto en cuanto a interés y calidad. Dado que las compañías estables en Madrid suelen «veranear» en provincias, tal vez no interese mucho programar teatro dentro de la estructura del Festival.

OPERETA. — Discreto nivel. Compañía Isaac Albéniz con dos clásicos: **La viuda alegre** y **El conde de Luxemburgo**, cuya ausencia hubiéramos notado poco.

CONCIERTOS DE PROMOCION JUVENIL. Iniciativa que pudiera parecer interesante; sin embargo, la promoción juvenil debe realizarse en todo el Festival, con precios asequibles para menores de veintiún años, sin otra discriminación. Dentro de esta rúbrica se ofrecieron este año los recitales de Rafael Sebastiá (piano), Sergio Ortega (tenor) y Xuntanza Musical Galega da Cruña, espectáculo éste de desigual calidad.

OTRAS ACTIVIDADES MUSICALES. — Puesto que hemos definido el Festival como una especie de «cajón de sastre», reanimos bajo la rúbrica de «varios» diversas programaciones: el concierto de música gallega, incluyendo la cantata **Nova Galicia**, de Groba; la «Festa da Cantiga»; la concentración folklórica «Así es Galicia»; la representación de **Paco Pixiñas**, con letra de Celso Emilio Ferreiro; y los recitales de Amancio Prada, Emilio Cao (muy conflictivo), «Galeusca», Jarcha, Pi de la Serra y acaso algún otro que sentimos no recordar.

EL FESTIVAL DE HOY Y EL FESTIVAL DE MAÑANA.—Hemos contado treinta y ocho actividades, a desarrollarse en poco más de un mes. Así, sucede que el Festival se convierte en una especie de «tour de force» para el que quiere asistir a todas las programaciones. Por otro lado, el abanico de posibilidades es así bastante amplio. Pero, ¿no convendría plantearse un Festival más concreto, menos extenso y de más calidad, al estilo de los que se celebran en tantas y tantas ciudades europeas? Creo que nadie puede responder a esta pregunta en exclusiva. Creo también que el Festival debe escuchar las voces de los destinatarios, que debe democratizar su organización y realizar planteamientos con tiempo suficiente y una estructura lógica, más que proceder en el estilo de «aluvión» actual.

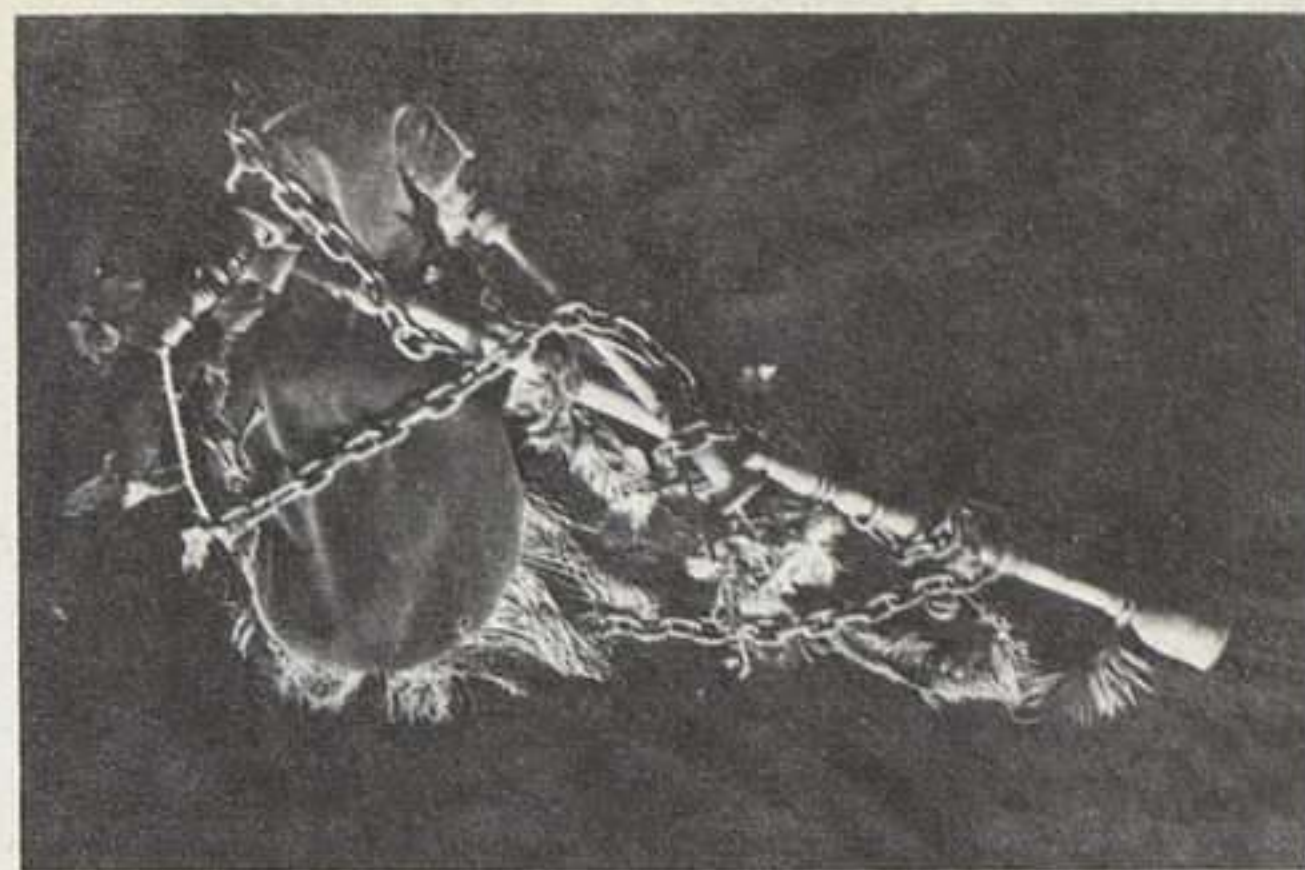
Habrà que confiar en la nueva Dirección General de la Música, integrada en el Ministerio de Cultura, y que viene a sustituir a la Comisaría de la Música, cuyo solo nombre parecía ya inadecuado para la función que debería haber realizado.

Habrà que confiar también en que los ciudadanos coruñeses elijan con acierto a sus propios representantes en el Municipio. Y de este modo, entre todos, se alcance a situar a este país nuestro al nivel que le corresponde, como país civilizado, en los campos artísticos y culturales.—**JULIO ANDRADE MALDE.**

FESTIVAL DE VERANO EN VIGO

Si lo único que tenemos en Galicia, a nivel musical, son «Festivales», y esos «Festivales» carecen de calidad, o, si la tienen, es mínima, continúa la provocación de una anemia musical colectiva.

¿Qué pasa con la programación de los Festivales de Vigo? Parece ser que el ex-



celentísimo Ayuntamiento quiere continuar con un planteamiento que, desde hace muchos años, cae estrecho, y dejémonos de esas cosas de que al «pueblo hay que darle de todo»; ¿a qué «todo» se está refiriendo el Ayuntamiento? Quizás al Ballet Español de María Rosa —el cual intenta plasmar en el escenario unas conocidas palabras de Pilar Primo de Rivera (1)—, quizás a la Escola de Samba do Brasil —invitados de honor en un popular programa (2) televisivo que realiza don José María Iñigo—, quizás a las peculiarísimas versiones de **El Barbero de Sevilla** y de **La Traviata**, que nos brindó la Compañía Opera Estudio—con los que, en opinión de Lola Rodríguez Aragón, son los mejores alumnos de la Escuela Superior de Canto (3)—; quizás...

Sin embargo, el Ayuntamiento jugó bazas importantes, como, desgraciadamente, fue la del Trío Bartok, con su programación—anemia musical absoluta y un programa del siglo XX en un concierto de verano que se dice popular—, y la que pudo ser la de la actuación del Dúo Internacional de Guitarras Eulogio Dávalos—Miguel Angel Cherubito—, a quienes el Ayuntamiento rescindió contrato a causa de que un accidente les impidió tomar el avión con destino a Galicia—. Dos actuaciones magistrales, como fueron las del Ballet del Gran Teatro de Ginebra y la Danza Nacional de Cuba, no salvan, en absoluto, un Festival de verano.

Lo que sí despertó interés en la gente fue el recital conjunto de cuatro cantantes gallegos—Benedicto, Emilio Cao, Quintas Canella y Pancho Salmerón—, que también se celebró en el Parque de Castrelos, con un lleno del setenta y cinco por ciento. Actualmente este género de canción comercial se halla en un momento de auge y de diversificación de tendencias—tanto en el ámbito musical, como en el político.

Creo que lo realmente interesante sería conocer el presupuesto que se barajó para estos Festivales. También quisiera conocer el baremo estético que usa el Ayuntamiento, y en quién delega la misión de selección de espectáculos. ¿Por qué se monta una ópera al aire libre y con micrófonos? ¿Por qué se hace esto con la música de cámara? Uno se pone a hacer juegos de palabras con popular, populista, popularización, popularismo, populismo, populoso, populachería...

ENRIQUE X. MACIAS

(1) «... Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y se toque el «chistu»; cuando del cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlo a través de tablados zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se canten en Levante; cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y las tierras de España.»

(2) «Esta noche... Fiesta.»

(3) Repito la pregunta que hizo mi compañero Carreira en su programa en Radio Galicia... ¿Pasa algo extraño en la Escuela Superior de Canto?

ESQUENCE, IRMAU, O TEU SUDOR DE FOLLAS MORTAS... (1)

Hace aproximadamente seis años, ante las cuatro Diputaciones Provinciales de Galicia se presentaba un proyecto para la creación de la «Orquesta Sinfónica de Galicia», con una plantilla de setenta y cinco profesores y con un presupuesto de 8.572.000 pesetas. Los directores no percibirían sueldo alguno: se atenderían a la «gratificación» que se les asignase. Se harían cuarenta y ocho actuaciones anuales por toda Galicia —en las ciudades que apoyasen la idea fundacional—, sobre la base de doce programas, que se repetirían cuatro veces. Las fuentes de ingresos serían dobles: subvenciones —las cuatro Diputaciones, el Ministerio de Educación y Ciencia, el Ministerio de Información y Turismo, la Fundación Barrié de la Maza, las Cajas de Ahorros gallegas y entidades bancarias y la Fundación «Primera Coruñesa, S. A.»— y recaudaciones —abonados, taquillajes y contrataciones—. Los dos directores propuestos eran Roxelio Groba e Groba y Luis Coello Buendía, y el secretario técnico Angel Pereiro Cores.

Las cuatro Diputaciones gallegas, en clara muestra de preocupación por su papel, no se dignaron contestar a los iniciadores de la idea (2). Ello no impidió fundar la Orquesta de A Coruña —filial del Conservatorio—, la cual es ahora la pieza más importante y más delicada de nuestra paupérrima estructura musical.

El proyecto antedicho, hijo de una época, planteaba unos mínimos a llevar a cabo. El poder, padre de una época, respondió con el implacable silencio administrativo. Lógicamente, la opción presentada en aquellos momentos ya no es válida; no es éste momento de pedir limosnas, sino que es momento de exigir lo que es de cada uno. Y la Orquesta Sinfónica de Galicia es un derecho que es imprescindible exigir, tanto más en cuanto la realidad palpable de la Orquesta de A Coruña demuestra la viabilidad de la idea. Esta Orquesta, desde luego, ha de ser profesional; ya pasaron las horas de los quijotismos; lo menos a lo que puede aspirar un profesional es a vivir de su trabajo, y un director de orquesta ha de dedicarse a su orquesta, tanto más cuando ésta es aún inmadura. Muestra de lo que se puede conseguir en un tiempo récord, si se trabaja con entusiasmo, lo tenemos en la Orquesta Ciudad de Barcelona, y muestra de lo que se puede conseguir si no existe este entusiasmo, lo tenemos en las dos formaciones madrileñas.

El último Comisario general de la Música —Enrique de la Hoz— hablaba en su entrevista con RITMO (3) de la necesidad

(1) Manuel María.

(2) Curiosamente, la Diputación de La Coruña protege con subvenciones apabullantes el llamado «Ballet Gallego», del cual habría que dudar de lo de «ballet» y de lo de gallego. También protege con un buen pito la llamada «Escuela de Música y Danza de Galicia», asunto más propio para esa fenomenal revista que es *El Papis* que para RITMO. ¿Que cuánto da la Diputación de La Coruña al Conservatorio? Pues 100.000 pesetas. ¡Sólo faltaba!, mira que si les damos más, igual lo emplean en estudiar y se dan cuenta de que durante estos años les estuvimos tomando el pelo... Eso sí, dinero para la curiosísima celebración del Homenaje a Marcial del Adalid en el Pazo de Mariñán, sí hubo; allí habló Antonio Iglesias, y luchó contra un piano desvinculado —el años ha jubilado Bechstein de la Filarmónica— Rosa Sabater (a quien supongo comprometida de rebote, por vía «Música en Compostela»). La gente que asistió —la invitación era rigurosísima y el que suscribe, lógicamente, no fue invitado— se preguntó por qué no tocó Antonio Iglesias, que es el especialista en Adalid, pero ya saben ustedes que es de mal gusto preguntar según qué cosas. ¡Ah!, uno recuerda que en la clausura de «Música en Compostela»-1976 circularon partituras de Adalid y «cacé al vuelo» algún comentario sobre el concierto antedicho. ¿A que la cosa tiene más miga de lo que parece?

(3) RITMO, número 472, junio de 1977.

de «crear» veinticinco orquestas; de ellas, diez —que él llama regionales— tendrían una plantilla de la centuria, y quince —que él llama provinciales—, con plantilla «clásica». Su proyecto, en líneas generales, me parece aceptable y a él me remito (4).

Ahora que la democracia nos ha traído un Ministerio de Cultura, y el Ministerio de Cultura nos ha traído una Dirección General de Música, y la Dirección General de Música nos promete traer la solución a los problemas, quisiera exigir a los señores políticos, que me representan, que la Orquesta Sinfónica de Galicia sea aquí y ahora una realidad.

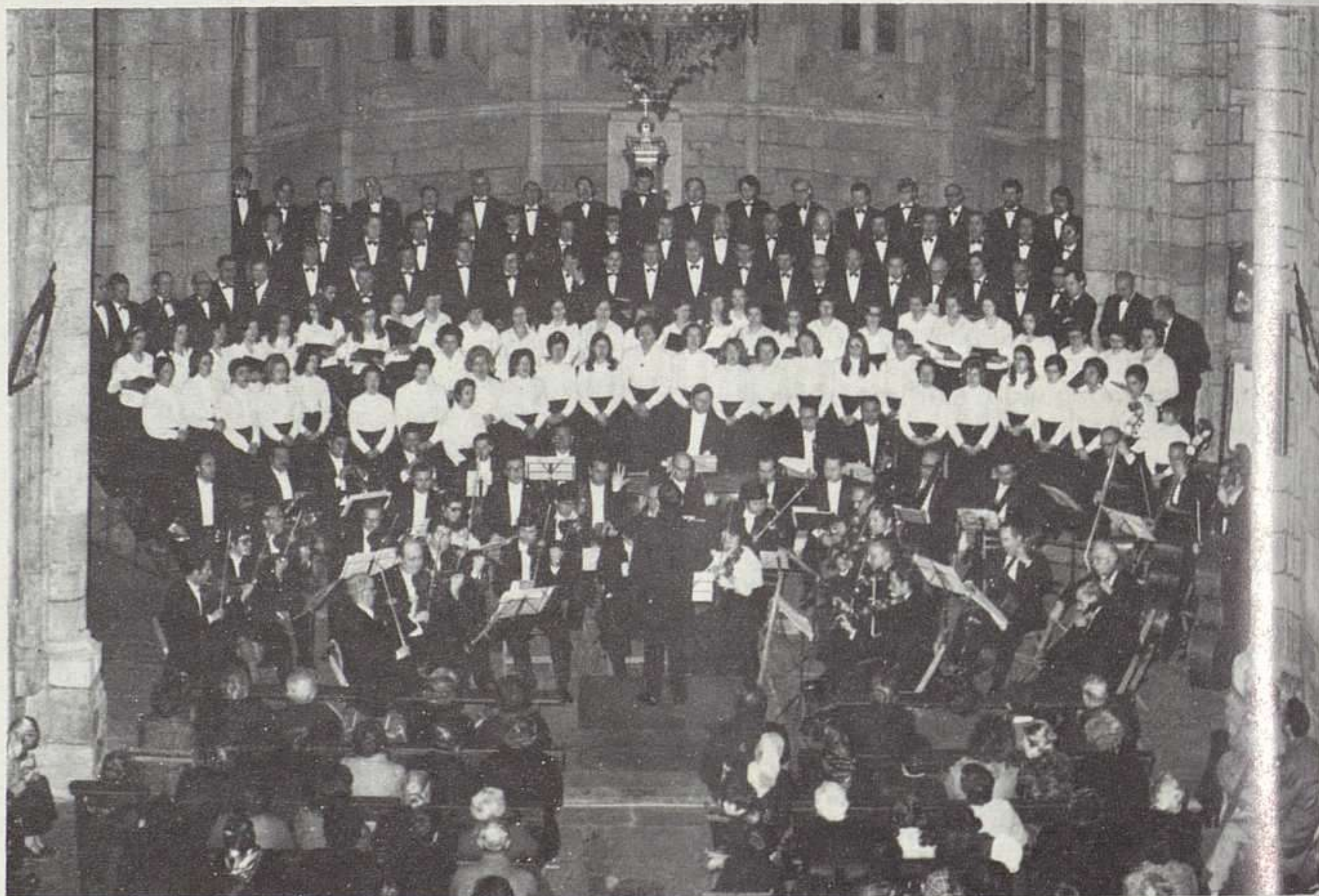
La solución de una orquesta sinfónica

(4) ¿Recuerdan mi artículo sobre la Semana de Música Española? (RITMO, número 470, abril de 1977). Pues la Semana no se celebró. Pero si el presupuesto estaba concedido, en algún sitio estará, digo yo. Y el presupuesto era para Galicia, y el presupuesto rondaba los cinco millones, y yo en el artículo di opciones al empleo de ese presupuesto, y por aquí hay graves problemas económicos por falta de presupuestos; claro que es feo hablar de presupuestos, siempre molesta hablar de presupuestos, los responsables prefieren no entender de presupuestos, y es que los presupuestos, ¿qué les voy a decir yo de los presupuestos que ustedes no sepan? ¡Ah, los presupuestos!, pues, como les decía, el presupuesto...

gallega tiene sentido, por tener una base real en la actual Orquesta de A Coruña, y porque tendría un papel esencial en la cultura musical gallega, tanto por sus desplazamientos como tal Orquesta como por ser madre de grupos de cámara. Si la Orquesta de A Coruña fue capaz de «parir» un quinteto de viento de calidad, ¿cómo no va a ser capaz la Orquesta Sinfónica de Galicia de «parir» estos grupos? Por otra parte, ya me contarán ustedes para qué sirve un Conservatorio si luego no hay dónde tocar. No es éste lugar para análisis técnicos minuciosos de cómo, cuándo, quién, cuál, dónde, qué... Sí es éste lugar para exigir que don Jesús Aguirre encargue al especialista de turno el anteproyecto de la Orquesta Sinfónica de Galicia. La único que tendría que hacer el especialista de turno sería pedir prestado alguno de los anteproyectos que ya están hechos. Así de fácil. Y luego, al grano. Que uno comienza a cansarse de promesas, fáciles discursos y demás resabios franquistas. Que uno comienza a arrepentirse de no haberse abstenido el 15 de junio. Así, al menos, no me olería la mano.

XOAN M. CARREIRA

LA ORQUESTA DE LA CORUÑA



Con antecedente remoto en la Orquesta de la Filarmónica, y más próximo en la Orquesta Municipal de La Coruña, existe hoy en nuestra ciudad una agrupación sinfónica denominada Orquesta de La Coruña, filial del Conservatorio. Públicamente, vive desde el 10 de febrero de 1972, fecha en que dio su primer concierto. Desde entonces hasta ahora ha ofrecido treinta y cinco recitales, de los cuales veinticinco fueron para el público coruñés y los otros diez se repartieron entre diversas poblaciones de Galicia: Santiago (tres), Betanzos (dos), Vigo, Túa, Puentes de García Rodríguez, Villagarcía y El Ferrol.

Su repertorio actual está integrado por unas cincuenta obras, que corresponden a veintitrés compositores. La mayor representación la ostenta Mozart, con diez obras en programa, siguiéndole Beethoven con ocho. Junto a ellos, Haydn y Schubert (tres), Bach y Chopin (dos). Y están representados en el repertorio desde Vivaldi y Pergolesi hasta los contemporáneos Codina, Rodrigo, Orff y el pro-

pio director, Rogelio Groba, que ha compuesto, al menos, tres obras destinadas a la Orquesta. No faltan los nombres de Haendel, Weber, Mendelssohn, Tchaikowsky, Grieg, Turina y Liadov. La presencia gallega, aparte de Groba, alcanza fundamentalmente a Andrés Gaos y Pascual Veiga. Además de algunas versiones de otros autores.

La plantilla fija de la Orquesta puede cifrarse en unos cincuenta músicos. Pero tal vez el número no sea el mayor problema. La falta de independencia de los instrumentistas, con sueldos exigüos, y el carácter aficionado de muchos de ellos, prestan a la agrupación un matiz tan noble y desinteresado como poco favorable para el buen hacer musical. Que se haya conseguido llegar hasta aquí con unos dignos resultados hay que atribuirlo al entusiasmo y al desinterés de todos sus componentes y a la inquebrantable voluntad de su director, Rogelio Groba, antes que a las ayudas recibidas. En efecto: la Orquesta está desasistida y difícilmente puede sobrevivir. Los ejemplos de Sevilla

SCANDALLI



Gervasio Marcosignori, el mundialmente conocido maestro del acordeón.

Comentario de un profesional . . . En el nuevo SCANDALLI se obtiene su plena sonoridad con el mínimo esfuerzo. . . la excelente compresión interior garantiza, con el más leve accionamiento del fuelle, una reacción precisa incluso en las más bajas y más altas tonalidades . . . bueno, y por añadidura, el famoso y fino sonido del Scandalli.

FARFISA

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

y Bilbao, cuyas orquestas estuvieron a punto de desaparecer, se encuentran todavía muy próximos a nosotros. Nos llena de esperanza la existencia, hoy, de un Ministerio de Cultura y de una Dirección General para la Música, en lugar de una «Comisaría». Pensamos sinceramente que es llegado el tiempo de utilizar con más justicia el dinero de todos los españoles y no volcarlo en dos orquestas, supuestamente «nacionales». Es la hora de ayudar las iniciativas a nivel periférico, allí donde se producen y donde se consumen. Si esto no es así, ¿hemos de sorprendernos de las ansias de autodeterminación en las regiones más conflictivas? ¿No estaremos sembrando así la semilla del separatismo? (O, tal vez, ¿no sería más exacto

hablar de que el verdadero separatismo se realiza desde el centro del país?)

Fortalezcamos nuestra Orquesta. Para ello se necesitan recursos. Hay que pagar honorarios a los músicos como profesionales que son (y muy cualificados), y no salarios de hambre; hemos de adquirir instrumental adecuado (muchos instrumentos, reliquias de la antigua Orquesta de la Filarmónica, amenazan ruina); tenemos que robustecer el Conservatorio para que los jóvenes puedan estudiar sin tener que pelearse por un lugar en el pasillo (¿para cuándo el edificio?), y así conseguir nuevas aportaciones a la propia agrupación instrumental; hay que invitar a otros directores, que de todos se aprende; continuar la política de solicitar

el concurso de primerísimos solistas... Y, sobre todo, poder tocar, poder ensayar muchas, muchas veces, que así se hace una orquesta. Pero para ello hay que retribuir debidamente este esfuerzo.

¿Más futuro? Por supuesto. Tal vez una gran Orquesta Sinfónica de Galicia. Un gran centro de cultura musical. Formación de instrumentistas, acicate para compositores que hoy no encuentran salida para sus obras; grabaciones (como ya se han hecho para la Columbia)... En suma, difusión de la música sinfónica, con especial y cariñosa atención para nuestra música gallega. Vale la pena apoyar esta iniciativa. Vale la pena, y hay que hacerlo.

JULIO ANDRADE MALDE

OVIEDO

III SEMANA DE MUSICA EN LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Si las Semanas de Música en la Universidad de Oviedo son esperadas ya impacientemente por los filarmónicos asturianos —aunque vayan especialmente dirigidas a los universitarios—, esta tercera edición rebasó con creces el interés de las anteriores.

La Catedral de Oviedo poseía un archivo de manuscritos musicales —más de quinientas partituras que nadie se había molestado en «desempolvar»— de sus maestros de capilla del siglo XVIII: Enrique Villaverde (1702-1774), Pedro Furio, Joaquín Lázaro (1746-1786), Pedro Rodrigo, Gregorio López, Juan Páez... Pues bien: estas obras fueron estudiadas a fondo e interpretadas algunas de ellas en esta III Semana de la Música. El hecho, que no tiene precedentes, hace de ésta (30 de mayo al 3 de junio de 1977) uno de los acontecimientos más importantes de todos los tiempos para la cultura musical asturiana.

El artífice del casi descubrimiento, del estudio de las partituras, de la transcripción de algunas obras, ha sido el profesor de Historia de la Música de nuestra Universidad, Emilio Casares, flamante Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su labor extraordinaria hay que destacarla como se merece; una vez más, su entrega, su dinamismo, su perfecta organización dieron el resultado extraordinario del que todos hemos sido testigos. (En la última sesión nos ha anunciado ya el tema de la IV Semana —1978—, que será sobre el Clasicismo.)

También esto es posible porque hoy contamos en Asturias con agrupaciones capaces de interpretar estas obras con absoluta garantía, bajo la dirección del gran músico tantas veces mencionado en estas páginas por derecho propio, Benito Lauret. Y, por fin, el último gran pilar sobre el que se asientan estos ciclos musicales, la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, sin cuyo patrocinio tampoco se podrían celebrar estos acontecimientos musicales.

«El Barroco musical en España y Asturias» fue el título general de la importante «Semana» de 1977. Y podemos asegurar que de ahora en adelante

no se podrá hacer un estudio sobre el barroco musical español sin venir a estudiar a este archivo de la Catedral de Oviedo: música absolutamente desconocida de todos. Pedimos desde aquí la interpretación de lo que se considere más importante, así como que se instale la colección de partituras en lugar apto para su posible visión y estudio.

En crónica global no podremos detallar como se merecen las actuaciones de cada uno de los muchos intérpretes. Enhorabuena porque se vaya logrando incorporar elementos asturianos: este año los coros han sido ya los que siempre tenían que haber sido; la «Polifónica Ciudad de Oviedo», que dirige Alfredo de la Roza, y el Coro Universitario, con Luis Gutiérrez Arias al frente: director extraordinario e insustituible. Naturalmente, nuestra Orquesta de Cámara ha puesto también su gran clase al servicio de esta «Semana», y el éxito ha sido rotundo.

Capítulo aparte merecen los solistas: el violinista Hermes Kriales, para el primer programa (Bocherini, P. Soler y Anónimos del archivo de la Catedral); González Uriol, con sendos conciertos de clavecín y órgano, y el buen «cellista» de nuestra Orquesta, Felipe Temes.

Como solistas vocales hemos tenido la suerte de poder contar con Ana Cristina Tolívar y Celia Álvarez Blanco. Las referencias de la actuación de la Tolívar (siento no haber podido escucharla) son inmejorables. Pero sí puedo asegurar que Celia ha estado el último día —dedicado a «La Música Coral Barroca en Asturias»— sencillamente perfecta. La gran intérprete de la obra de Enrique Truan ha dado una gran lección de bien cantar, con una afinación exacta, vocalización perfecta, matices maravillosos. Triungo ruidoso, merecidísimo. Enhorabuena.

Por último, Benito Lauret —director de las sesiones inaugural y de clausura de esta III Semana—, que ha sido uno de los grandes pilares sobre los que se asentó el éxito total, ha dirigido, como siempre, con autoridad, atento a todo, con entrega absoluta, con detalles magníficos en la interpretación, imposibles ya de detallar aquí. Vaya nuestro aplauso incondicional a esta gran figura de la Música, que ha venido a llenar un vacío importantísimo en nuestra vida musical.—PEDRO LUIS MENENDEZ.

VALLADOLID

Tal como estaba anunciado, a mediados del mes de mayo tuvo lugar el reencuentro del público vallisoletano con la ópera, gracias al Primer Festival organizado por la Asociación Vallisoletana de Amigos de la Ópera, al que acompañó el mayor de los éxitos artísticos. Sin embargo, y debido al retraimiento del público, el económico no discurrió por igual camino, lo que pone en tela de juicio la continuidad del Festival, pese al enorme entusiasmo de sus promotores, merecedor de mejor fortuna.

La inauguración lo fue con la representación de *El Trovador*, de Verdi, en las voces de Sergio de Salas, Aurea Gomes, Bianca Berini, Giuseppe Vendittelli, Isabel Higuera, Julio Pardo, Antonio Ramallo y Coros Cantores de Madrid, bajo la dirección del maestro Paul Ethuin. Todos contribuyeron a la consecución de un brillante espectáculo en el marco del Teatro Calderón, que vivió una magnífica velada.

En las dos representaciones posteriores intervinieron los solistas, coro, «ballet» y orquesta del Teatro de la Ópera de Ostrava (Checoslovaquia), bajo la eficiente batuta del director. Jiri Pinkas, en la puesta en escena de *Las bodas de Figaro*, de Mozart, y *La novia vendida*, de Smetana. Con la conjunción y disciplina propias de las formaciones orquestales y vocales de los países del Este europeo, todos y cada uno de los miembros de la compañía se mostraron, si no a la altura de auténticos «divos», sí como un conjunto compacto de artistas, que provocaron el entusiasmo general tanto en la deliciosa ópera cómica mozartiana como en la de carácter nacionalista de su compatriota Smetana, que interpretaron con un especial encanto, obteniendo un gran triunfo.

• La Agrupación Musical Universitaria dio por concluida su XXXV temporada de conciertos, tras haber mantenido, a lo largo de la misma, ese buen tono general que viene acompañando a sus veladas. El infatigable entusiasmo de sus directivos ha vuelto a hacer posible un curso más, tan excelente como los anteriores, que ya son muchos.

La programación del tercer trimestre se abrió con el pianista Isidro Barrio, que, aunque

joven, cuenta ya con valiosos méritos en su historial, aun cuando en su actuación predominase una técnica algo efectista, en perjuicio de una más deseable sinceridad expositiva. Con todo, logró un gran éxito, al igual que en un posterior concierto lo hiciera la Orquesta Filarmónica Morava de Olomouc con la *Sexta* y la *Séptima* de Beethoven, clausurando el curso el Conjunto Strauss, de la Antigua Viena, con un popular programa dedicado a música danzante de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y la familia Strauss, mostrando el conjunto su real especialización en estos últimos.

• La Sociedad de Concursos, por su parte, continuó la programación de conciertos por la Orquesta de Cámara de Valladolid, que con tanta entrega dirige Octav Calleya, contando con la colaboración de la pianista Liana Serbescu en el *Concierto en Mi menor*, de Chopin, y del violinista Alexandru Lascăie en el *Concierto en Sol mayor*, de Mozart. Ambos solistas, de nacionalidad rumana, mostraron una innegable musicalidad, sin que pueda decirse lo mismo de la pianista filipina Sun-Lou-Mei, quien, en una actuación desdichada, nos ofreció un irreconocible *Emperador* beethoveniano.

El concierto final de curso lo fue en conmemoración del XXX Aniversario de la Fundación de la Orquesta de Valladolid, a la vez que sirvió de homenaje al concertino Luis Navidad Jorcano, con motivo de su despedida tras treinta años de plena dedicación, en una fecunda labor de profesionalidad y creación de escuela. El propio homenajeado actuó como solista, al igual que otros miembros de la Orquesta, poniendo entre todos brillante final a su labor en el curso.

Ahora a esperar el próximo, en este contexto general del país con aires de cambio y renovación y con la esperanza puesta en la solución de los problemas que aquejan al desenvolvimiento de cualquier orquesta de provincias. Y todo ello aun cuando hasta el momento no haya demasiados indicios para pensar en milagrosas —aunque totalmente necesarias y justas— soluciones. ¿Dejará al fin la Música de desempeñar el papel de Cenicienta? Demos tiempo al tiempo.—ANGEL LUIS GARCIA FRAILE.

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Ctra. de La Coruña, km. 17,200
Teléfs.: 637 10 04-08-012
LAS ROZAS (Madrid)

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAMMOND IBERICA, S.A.

Bolivia, 239
Teléfs.: 308 35 62 - 308 35 66
BARCELONA-5

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 275 34 24 - 225 90 33
MADRID-6

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

RODAMILANS

Marqués del Puerto, 9
Teléfs.: 415 52 55 - 415 52 44
BILBAO-8

RODES

Avda. Catedral, 6 y 8
Teléf.: 310 04 90
BARCELONA-2

SPA MUSIC, S.A.

Avda. de las Arboledas, 23
POL. INDUSTRIAL LA POSTURA,
Km. 25 carretera Andalucía
Teléf. 895 11 49
VALDEMORO (Madrid)

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para Guitarra
Padre Urbano, 1
Teléf.: (96) 366 80 12
VALENCIA - 9

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

JUAN STRUCH

General Primo de Rivera, 30-32
Teléf.: 222 98 59
BARCELONA-2

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos
y Contrabajos

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER
Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO
Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN
Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LLUQUET
Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL
Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA
Alcalá, 70 Canuda, 45
Teléf.: 276 39 50 Teléf.: 231 08 86
MADRID-9 BARCELONA-2

EDITORIAL ALPUERTO
Caños del Peral, 7
Teléf.: 247 01 90
MADRID-13

GARRIDO-BAILEN
Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAL LEONARD DE ESPAÑA, S.A.
Talleres, 9, pral.-A.
Teléfs.: 302 27 44 - 302 25 92
BARCELONA-1

REAL MUSICAL
Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF
Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA-6

DISCOPHON
Valencia, 288
Teléf.: 215 13 70
BARCELONA-7

DISCOS C.B.S.
Avda. Generalísimo, 25
Teléfs.: 455 38 45 - 455 40 26
MADRID-16

DISCOS COLUMBIA
Libertad, 24
Teléf.: 221 10 95
MADRID-4

EMI-ODEON
Tuset, 23-25 Plaza Ramales, 2
Teléf.: 227 31 81 Teléf.: 242 52 07
BARCELONA-6 MADRID-13

ENSAYO
Zaragoza, 16, 3.º-5.ª
Teléf.: 217 55 80
BARCELONA-6

FONOGRAM
Avda. América/Hernández de Tejada
Teléf.: 267 42 00
MADRID-27

HISPAVOX
Torrelaguna, 64
Teléf.: 415 23 04
MADRID-27

HI-FI

ATAIO INGENIEROS
Enrique Larreta, 12
Teléfs.: 733 05 62 - 733 37 00
MADRID-16

COMERCIAL EAR
Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (15)

COMERICA HI-FI
General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

EAR
H. Fournier, 21
Teléf.: 25 34 11
VITORIA

EUDEL
Ventalló, 76
Teléfs.: 213 70 76 - 257 62 03
BARCELONA-13

FOX
Calle Alta, 60
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

GERMAN INDUSTRIAL
Consejo de Ciento, 368
BARCELONA-9

MABEL
Ripollés, 84
Teléf.: 235 40 00
BARCELONA-13

PROSON
Rda. General Mitre, 174
Teléf.: 211 85 04
BARCELONA-6

REIEL
Manigua, 50
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA-16

VIETA
Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA-6

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN
Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

MAXPER, S.A.
Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL
Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

PIANOS
BECHSTEIN

Erard

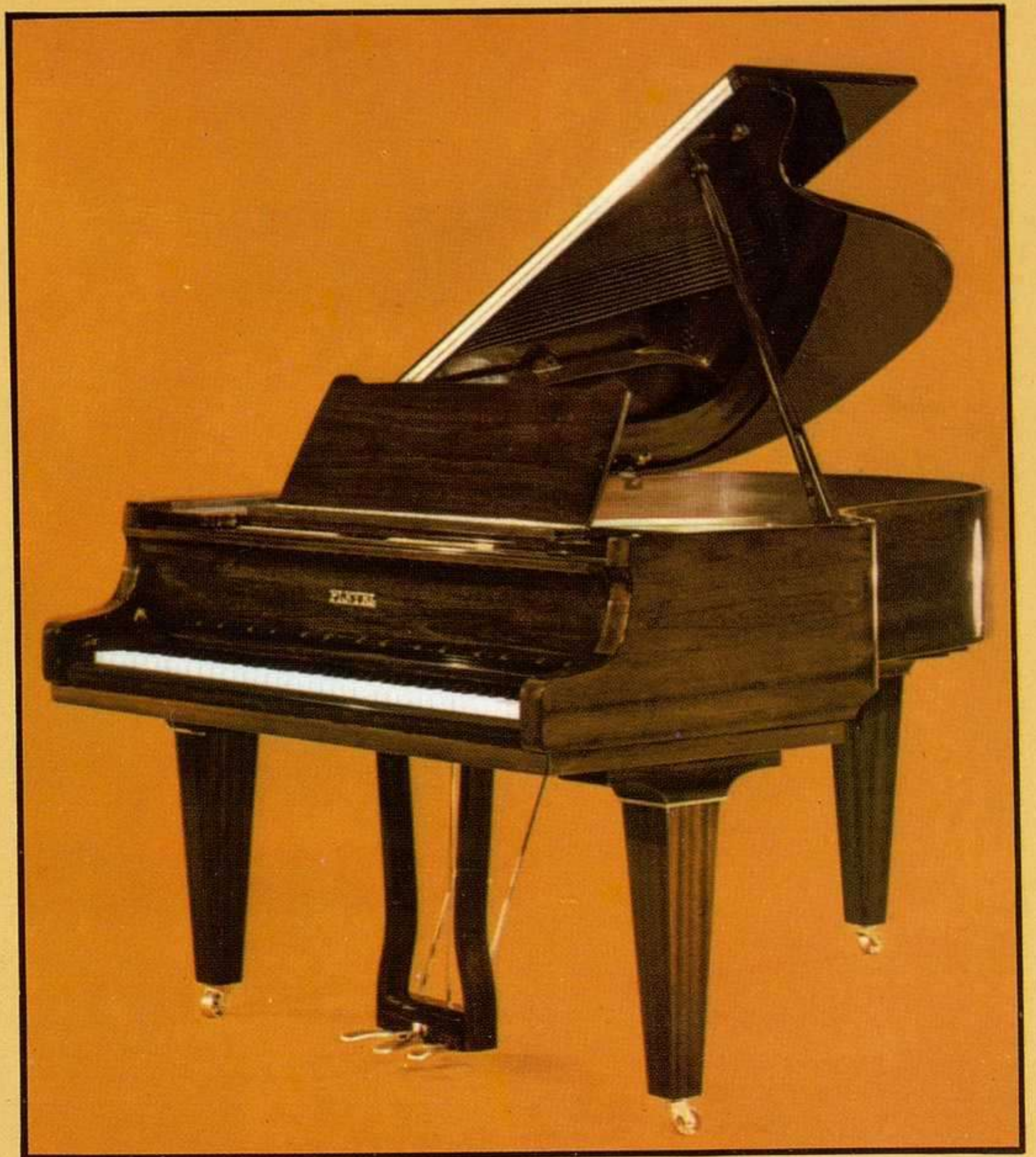
GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL®

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

KAWAI PIANOS



RODAMILANS

IMPORT-EXPORT

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 415 52 44 - 55
BILBAO-8

Distribuidores en:

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