

RITMO

AÑO XLIX • NUM. 489 • MARZO 1979 • PRECIO: 150 PTAS.



ENTREVISTA CON
PILAR LORENGAR

ipor fin en españa, cetra (opera live - concerto live)!



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. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLIX • MARZO 1979 • NUM. 489

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.250 ptas.

Número suelto, 150 ptas. Atrasado, 175 ptas.

Número extraordinario: 300 ptas.
Atrasados, 350 ptas.

EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima, 20 dólares USA.
Vía aérea, 40 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

SECCIONES:

Información: Fernando Peregrín Gutiérrez.
Estudios: Domingo del Campo Castel.
Música en España: José Luis García del Busto.
Discoteca básica: Angel Carrascosa Almazán.
Crítica discográfica: José Luis Pérez de Arteaga.
Crítica musical: Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.
Alta Fidelidad: Alfredo Orozco Buezo.
Pedagogía: Fausto Roca.

COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarín González, Fernando Gil Olalla, Fernando López y Lerdo de Tejada, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Alfredo Orozco Buezo, Enrique Pérez Adrián, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar, J. C. Ruiz Silva («M. Codax»), Llorenç Barber.

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears), P. Inglés y AM (Barcelona), Patrocino de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Enrique X. Macías, Alonso y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Gloria Vignau (San Sebastián), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín (Europa). Néstor Echevarría, Leticia Pagano (Sudamérica).

Equipos gráficos: J. Azurmendi y A. Muñoz. Diseños y maqueta: J. Azurmendi.

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15 Madrid-2

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

Sumario

	Págs.
EDITORIAL: La queja del Director general de la Música ...	5
El correo de RITMO ...	6
¿Por qué he retirado Juan José?, por Pablo Sorozábal ...	8
El Cincuentenario de RITMO ...	11
Noticias ...	13
Avance de información internacional, por Enrique Pérez Adrián ...	14
Entrevista con Pilar Lorengar, por Roberto Andrade y Arturo Reverter ...	17
Algunas reflexiones sobre un poema inédito de José Hierro, por José Carlos Ruiz Silva ...	26
Los nuevos órganos de la Basílica compostelana. «Nubes y claros» de un problema histórico, por Carlos Villanueva.	32
PEDAGOGIA: La Música y la Escuela, por Fausto Roca ...	36
Discos editados: Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán ...	40
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Ofertas COLUMBIA:	
TELEFUNKEN (II) ...	41
Los fastos de la ópera clásica francesa. Dezso Ranki interpreta Bartok: Album ejemplar. Comentan: Domingo del Campo Castel y Enrique Pérez Adrián.	
«CETRA»: PRESENTACION, por Angel F. Mayo ...	44
OPERA LIVE ...	44
El Anillo de Hans Knappertsbusch: La tragedia universal del odio y la envidia. Recuperación de una velada memorable. Al fin, La Traviata. La Lucía de María Callas, revalorización (humanización) de un personaje. Comentan: Angel Carrascosa Almazán, Angel F. Mayo, Enrique Pérez Adrián y Arturo Reverter.	
CONCERTO LIVE ...	53
Arrau y Klemperer: un Chopin para la historia. Interpretaciones mahlerianas de los años cincuenta: El testimonio de un encuentro genial: Fischer-Dieskau y Furtwaengler. Un significativo documento histórico. Comentan: Domingo del Campo Castel, Angel Carrascosa Almazán y José Luis Pérez de Arteaga.	
OTROS ESTUDIOS ...	57
Los caminos de Bellini a Wagner: María Callas restaura Norma y Puritanos. Comenta: Angel F. Mayo.	
Otras críticas ...	60
Comentan: Gonzalo Alonso Rivas, Llorenç Barber, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarín González, José Luis García del Busto, Fernando Gil Olalla, Angel F. Mayo, «Martín Codax», Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Enrique Pérez Adrián, Arturo Reverter y José Ramón Rubio.	
JAZZ: Oficio de difuntos, por José Ramón Rubio ...	80
«HIFI» PARA TODOS (11), por Alfredo Orozco ...	81
Conozcamos las Agrupaciones Musicales Españolas: VII: El Dúo de Pianos Frechilla-Zuloaga, por José Luis García del Busto ...	85
De Madrid, al cielo: Juventud y novedad a escena, por Arturo Reverter ...	86
V Concurso de Composición Musical de la Confederación Española de Cajas de Ahorros. Trofeo «Arpa de Oro», por Xoan Manuel Carreira ...	90
PAIS MUSICAL:	
Barcelona ...	94
Bilbao ...	94
Galicia ...	95
Pamplona ...	96
Directorio comercial ...	97

Los nombres lo dicen todo

BOOSEY & HAWKES SOVEREIGN & BESSON

Los instrumentos musicales más selectos del mundo




BOOSEY & HAWKES
(MUSICAL INSTRUMENTS) LTD
Deansbrook Road, Edgware, Middx. HA8 9BB England.

representante exclusivo

Juan D. Grecos Apartado 631, Valencia, Spain.

LA QUEJA

DEL DIRECTOR GENERAL DE MUSICA

En otro espacio de este número hacemos la reseña del primero de los actos conmemorativos del cincuentenario de RITMO. Muy a su comienzo, el Director general de la Música —único alto cargo a nivel político del Ministerio de Cultura que nos honró con su presencia— pronunció un discurso, si breve, importante por la circunstancia, el contenido y el tono. En su transcurso, Jesús Aguirre pidió que las gentes de la Música —los «maleficiarios» de la desatención presupuestaria del Estado— se diesen por informados activamente de sus palabras. Como RITMO ha comprobado que la invitación del Director general ha alcanzado levísima difusión, la reproducimos hoy aquí en su totalidad, para que sea de general conocimiento. En abril comentaremos, desde nuestro propio punto de vista, la situación presupuestaria de la Música en 1979.

Embajador, mis queridos amigos:

En primer lugar, el que hable yo ahora no tiene más motivo que la obligación de marcharme a mi despacho dentro de brevísimos minutos, para atender a una historia de «ballet» y televisión. La sensación que yo —como español y como amante de la Música, no como director general, pues entonces sería redoblada— siento ante la celebración del cincuenta aniversario de una revista musical es, desde luego, la perplejidad. Creo que salvo el **Boletín Oficial del Estado** ninguna otra publicación ha durado tanto, con la diferencia de que el **Boletín Oficial del Estado** es bastante más divertido, pero bastante menos útil. La tenacidad —decía Adorno— es una virtud sólo pública y un vicio privado. Desde luego, ustedes han tenido esa virtud pública, esa —permítanme el alemán en honor a nuestro Embajador— Zähigkeit de llegar hasta el día de hoy, y no sólo de llegar, sino de haber crecido, puesto que el facsímil que nos entregan es mucho más breve que cualquiera de los números que gratamente estamos acostumbrados a recibir de la revista RITMO. Doble perplejidad, porque yo les diría a ustedes que para que durase la Dirección General de la Música habría de tener, por lo menos, la misma tenacidad que ha tenido el grupo de RITMO.

Estoy convencido de que la falta de medios, la falta de eco, la falta de comprensión habrá azorado en múltiples ocasiones al grupo de RITMO. Cómo no, si al Centro directivo que el Estado ha creado para administrar la Música le azora, en múltiples ocasiones, la misma inquietud. Porque una cosa es que exista de nombre un Centro directivo, y otra que ese Centro directivo tenga la capacidad de gestión que significa disponer de un presupuesto. Como a RITMO le gusta mucho que se le adelanten noticias —y si no se las adelanto yo ya se encargan ellos de buscar las vías para enterarse—, sí quiero que quede patente, como homenaje de admiración a esa permanencia del grupo de RITMO, la queja, en nombre de los músicos, del Director general de la Música.

La queja es la siguiente: Yo comencé con un presupuesto de una determinada cuantía y estructurado de una determinada manera. Alguien de ustedes me preguntó, muy al principio de mi gestión, qué iba a hacer con tal escasez de medios; yo le respondi

que ejercicios de imaginación, una imaginación que he procurado que no sea evanescente, sino productiva, y que, por tanto, ha tenido que ser cortante muchas veces, y percutiente no pocas otras. Yo me he convertido en el gran pedigüño del Ministerio de Cultura, y mis colegas —y siento mucho que no haya ninguno aquí— tienen la experiencia del Director general de la Música convertido en piraña del presupuesto de otras Direcciones generales mucho más fastuosas, dentro de lo que cabe, que la mía, para ir haciendo posible —RITMO lo sabe— proyectos para los cuales la Música, en cuanto Dirección general, no solamente no tenía dinero, sino que aunque lo tuviera —que no lo tenía— no se lo podía gastar. Es cansado ser pedigüño, porque al final termina uno por hacerse el antipático; sin embargo, mientras esté en mi puesto seguiré pidiendo el dinero que no tengo, el dinero que no me han dado. Y digo no me han dado porque todos ustedes conocen un libro en el cual yo he hecho una petición de presupuesto que ya adelante ha sido total, radical y absolutamente arrumbada, no tanto en la cuantía cuanto en la estructura del presupuesto. Es decir, que se me obliga a hacer el mismo tipo de política musical que se hacía cuando no había un Centro directivo del rango administrativo de Dirección general. Esto, señores, es muy grave, y a ustedes —que son los «maleficiarios» del caso— les pido que se den por informados activamente.

Es muy grave que no solamente no se haya aumentado en una peseta los presupuestos, sino que se haya cometido los desmanes de que, al no aceptar determinadas propuestas y tener que hacer determinadas operaciones, esas operaciones van a costar más dinero de lo que sería si se hubiesen aprobado determinadas partidas presupuestarias. Pongo un caso: yo he pedido una orquesta estable para la ópera. Costará mucho más dinero todo lo que se haga en ópera en este país sin una orquesta estable, que con una orquesta estable. Pero tal orquesta significa una innovación en el esquema presupuestario, y eso es lo que, al parecer, no están dispuestos a hacer quienes sean. Y digo quienes sean, porque la responsabilidad es compartida. De todas maneras, insisto en que seguirá la pedigüñería y haremos todo lo posible, como hemos hecho este año, para hacer saltar los moldes, los corsés de las partidas presupuestarias, para poder hacer cosas. De lo contrario, señores, la descentralización es mentira, y entonces se descentraliza única y claramente cuando de esa descentralización se va a sacar una ganancia política inmediata; y si no, no se descentraliza. Quede claro: con el presupuesto que le dan a la Dirección General de la Música es prácticamente imposible una política descentralizadora. Es un caso; habría otros.

Por tanto, a la alegría de hoy yo sumo esta queja, que es positiva, porque lo que quiero hacer con ello es incentivar a los músicos, que son ustedes —yo no lo soy, para mi desgracia— profesionalmente. Porque, al fin y al cabo, aquí no se está sirviendo solamente a un arte, sino, hablando en política dura, aquí se está sirviendo a puestos de trabajo de señores que sueñan su vida con la Música, pero también la comen a través de ella.

Muchas gracias.

el CORREO de "RITMO"

Señor director de la Revista RITMO (*).

El segundo de los artículos al que me refiero es el titulado «Franz Schubert y su tiempo», del autor Angel F. Mayo (págs. 113-121). En el apartado **Música, política y «Biedermeier»** parece que no está muy clara la idea del concepto Biedermeier (y no «Biedermeir», pág. 114). Dice el articulista: «Florece entonces un tiempo que conocemos como «Biedermeir» (el subrayado es nuestro).

El Biedermeier no fue un tiempo, sino una corriente sociocultural de una inmensa importancia y trascendencia no sólo en Alemania, sino en toda Europa; lo que sucede es que no está aún estudiada a fondo y es completamente desconocida en España.»

Continúa el articulista: «Este nombre procede de una parodia de L. Eichrodt sobre los «nuevos ricos».

Si me permite el señor Mayo, le recomendaría remitirse a los trabajos de los profesores Sengle y Weydt sobre el problema. La bibliografía acerca del **Biedermeier** es extensísima y muy especializada; sin embargo, se puede definir y aclarar de forma precisa y muy concreta la naturaleza de esta corriente. En pocas palabras:

La palabra Biedermeier surge por vez primera como designación de las características de la época de la restauración, reflejadas en la obra de Ludwig Eichrodt y Adolf Kussmaul.

El humorista Ludwig Eichrodt (1827-1892) escribió una serie de poesías que constituyó la base principal de lanzamiento del término **Biedermeier**, que en un principio se escribía **Biedermaier**. Eichrodt denomina con este término al maestro de escuela de un pueblecito de Suabia. Este buen hombre se llamaba Samuel Friedrich Sauter, que también era poeta y nunca había salido de los pueblecitos de Flehingen y Zaisenhausen.

Eichrodt presentó las poesías de Sauter a su amigo Adolfo Kussmaul y, seducidos por el candor del estilo sencillo de aquel maestro, decidieron escribir una serie de poemas parodiando su factura. Los amigos publicaron sus poemas bajo el título humorista: **Die Gedichte des schwäbischen Schulmeisters Gottlieb-Biedermaier und seines Freundes Horatius Treuherz**.

Esta obra apareció en la revista **Münchener Fliegende Blätter** del año 1855 al 1869.

Hasta aquí la anécdota, pero hay más:

El término **Biedermeier** se comienza a emplear por primera vez en el año 1891 para designar la cultura y el estilo de una época. Esto aparece en la obra de Wilhelm Heinrich von Riehl, **Kulturgeschichtliche Charakterköpfe**. En esta obra Riehl concreta la época Biedermeier en los años que van de 1815 a 1848. En el año 1905 el **Diccionario** de Von Meyer determina la época del Biedermeier en el espacio comprendido entre los años 1816 a 1850.

Es muy importante analizar y tener en cuenta el espíritu del Biedermeier, porque desde las postrimerías del siglo XIX y hasta principios del XX el concepto de Biedermeier sufre una revalorización que coincide con el período que va de 1897 a 1914, exactamente cuando tiene lugar el desarrollo de la industrialización.

En el año 1906 se celebra la gran exposición industrial de Berlín, y como reacción a la serie de máquinas que se expusieron con toda fastuosidad, surge en el sentir del pueblo alemán una cierta nostalgia y añoranza por las formas sencillas y las líneas sobrias en el estilo de los muebles y de la arquitectura, así como también la

(*) La primera parte de esta carta apareció en el número 488.

clara predilección por el detallismo y los trabajos manuales. En las publicaciones histórico-culturales de entonces se pone de manifiesto una clara simpatía y apoyo por los valores espirituales y por el amor al arte en general.

Pero este espíritu ya había surgido después de las guerras napoleónicas y con el desencanto de la juventud, al ver que tras la política de Metternich no se logró esa libertad que tanto se añoraba. Es entonces cuando el hombre comienza a fijarse en las cosas «pequeñas» de la vida misma y del diario vivir.

Schubert en sus «lieder» canta a los pequeños seres que pueblan la vida y los sentimientos del hombre. Schubert era un ser melancólico, lleno de nostalgia y que observaba las pequeñas cosas que rodean al hombre sencillo. Schubert es un personaje típico del Biedermeier, mientras que el gran Wagner es un alma perteneciente a un mundo lleno de dioses mitológicos, amante del Olimpo germano, y que nunca sintió nostalgia alguna por la vida sencilla y provinciana.

Schubert y Wagner, dos figuras que nada más leer las biografías de Marcel Schneider y Hans Mayer, respectivamente, publicadas por la Editorial Rowohlt, de Hamburgo, nos daremos cuenta de estos dos mundos tan opuestos. Schubert nunca fue un revolucionario, Wagner fue un adorador de la raza germana, sin tener en cuenta problema social alguno.

No quisiera terminar mi exposición, que ha resultado más extensa de lo que yo había deseado, sin hacer notar que a finales del siglo XIX Thomas Mann (1855-1955) y Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) exteriorizaron este culto entrañable a la vida cotidiana y sencilla, que ya tocaba a su fin.

Con el deseo de que mis observaciones no sean tomadas como crítica destructiva, y mucho menos pedantes, sino como aclaración a los autores y lectores de la Revista RITMO, pido una vez más sean tenidas en cuenta por la amable dirección de la Revista.

A su entera disposición, s. a., Dra. Ana Isabel Almendral Oppermann.

RESPUESTA

Contesto en nombre de mi compañero Ruiz Silva y en el propio. Razones para ello: su carta, aun repartida en dos entregas, es demasiado larga, doctora Almendral; dos respuestas ocuparían mucho espacio. En segundo lugar, el «alumno» más reprendido por usted soy yo. Por último, como ahora se verá, Ruiz Silva es inocente de una de las «pifias» deslizadas.

Comencemos con el artículo de Ruiz Silva. El autor, doctor en Filología inglesa, no, como usted, en Filología alemana, reconoce que no tradujo correctamente aquello de «Las canciones de la alondra cercana a las nubes». En cuanto a la segunda frase, «Aquel cuyo sonido resonaba en mi alma», traducir, como lo hace mi compañero, «Aquel cuyos acentos penetraban en mi alma», no supone desviación grave, pues el sentido se conserva y quizá se acentúa más la idea poética. Más adelante se pregunta usted si debe pensar que hay un error de imprenta en la reproducción de An die Freunde en vez de An die Freude. Pues, sí, es un tal error, lo que comprueba relejendo el texto de Ruiz Silva: «También es de interés la versión, tan distinta de la de Beethoven, que Schubert ofrece de An die Freunde («A la alegría»)). No hay confusión posible. El autor piensa en la famosa oda de Schiller, y no en el poema «A los amigos», de Mayrhofer. Pese a nuestro cuidado, es imposible evitar totalmente las erratas de imprenta. Por ejemplo, relea usted el pie al documento reproducido en la página 23 del número Schubert. Allí dice: «Invitación al concierto privado que se celebró el 26 de marzo de 1928 en el local de la Unión Musical Austríaca. Fue el único concierto dedicado íntegramente, en vida de Schubert, a su obra». O ese 1928 es una errata o resulta que en RITMO hemos celebrado, sin saberlo, el cincuentenario de la muerte de Schubert. La traducción de Sehnsucht es responsabilidad mía. Ruiz Silva había escrito «Añoranza». Tratándose de literatura romántica, yo siempre traduzco «Anhelo» o «Deseo», como he he-

cho en el catálogo de «Lieder», que ocupa las páginas 98 y siguientes de nuestro extraordinario. Por supuesto, no pienso en el cortés y prosaico «Wunsch». «Sehnen», «Sehnsucht», «sensüchtig», «sehnsuchtbang», etc., son vocablos románticos por antonomasia. Como usted sabe muy bien, para nuestra «melancolía» o nuestra nada vulgar «morriña» el sustantivo alemán más invocable es «Heimweh». «Sehnsucht», al estilo romántico, expresa el anhelo ardiente por la presencia o la posesión de algo de lo que se carece. Acudamos al tercer acto de Tristán e Isolda. La terrible agonía de «Tristán» está atravesada por el dolor insufrible del «Sehnen»: «Sehnsücht'g Mahnung, / nenn'ich dich (...) Welches Sehnen! / Welches Bangen! (...) Dies furchtbare Sehnen, / das mich sehrt; / dies schmachtend Brennen, / das mich zehrt (...) Mit allen Sinnen / sehned von hinnen (...) Die alte Weise / sehnsuchtbang (...) Sehnen! Sehnen! / In Sterben mich zu sehnen, / vor Sehnsucht nicht zu Sterben!». ¿Qué le parecería a usted leer en castellano esta traducción de los versos que acabo de citar?: «Melancólico recuerdo, / te nombraré a ti (...) ¡Qué añorar! / ¡Qué temer (...) Esta terrible morriña / que me domina; este devorador arder / que me consume (...) Con todos los sentidos / añorantes desde aquí (...) La vieja tonada, / temblorosa de melancolía (...) ¡Añorar! / ¡Añorar! / ¡Añorarme en la muerte, / y no morir de morriña!» Sitúe usted anhelar o desear y sus correspondientes sustantivos donde corresponde, y verá que la traducción resulta otra.

En relación a mi trabajo, no quiero extenderme. Usted aprovecha la oportunidad para informarnos sobre el contenido de la corriente, tiempo o época «Biedermeier». Los lectores y yo se lo agradecemos. La palabreja aparece en nuestro número un buen puñado de veces, y creo que siempre correctamente escrita, salvo, mira por dónde, en el punto que usted señala: aunque no se lo crea, le aseguro que yo siempre defendí que se decía «Bidermir», y que armé una bronca a nuestro impresor, el bueno de Poré, por empeñarse en componer «Biedermeier». Aparte bromas, aunque no he leído la obrita de Eichrodt, he de fiar en mis fuentes. Por ejemplo, Kurt Stephenson, a quien cito en mi artículo, ha dicho: «Biedermeier: Die Zeit des «Vormärz» in Deutschland. Der Name stammt aus einer Parodie des Spiessbürgers von L. Eichrodt. Er wird zunächst auf die bürgerliche Wohnkultur, später auf die beschauliche Genremalerei und die unheroische und unpolitische bürgerliche Dichtung der Zeit übertragen». Es decir: «Biedermeier el tiempo del «Antemarzo» en Alemania», etc. Mire, una de las acepciones de «tiempo», en castellano, es: «Epoca durante la cual vive alguna persona o sucede alguna cosa». Vamos a dejarlo doctora Almendral, mas no sin darle, por mi parte, la satisfacción de reconocer que mi referencia a «los nuevos ricos», si bien creo que su gerente, era en exceso simplista o demasiado apresurada.

Por último, mis frases: «Esta época («Biedermeier») cristalizó el incipiente atractivo de la vida burguesa sobre los músicos. Un Schumann o un Wagner o un Brahms van a ser toda su vida en cierta medida, criaturas de Biedermeier que son cautelosas, dan pie a una serie de rotundas afirmaciones suyas sobre Schubert (en línea más paleotópica conocida) y sobre Wagner, quien —según usted— desayunaba, comía cenaba con el padre Odín, ajeno a las miserias del mundo. Incluso cita usted a Hans Mayr —máximo representante vivo de lo que yo llamo los neowagnerianos de izquierda—, en apoyo de su aserto. Ricardo Wagner, miembro del Gobierno anarquista de Dresde, exiliado político, hombre que bebía cerveza, fumaba puros, jugaba las cartas, hablaba en dialecto sajón para molestar al «personal», pellizcaba en el trasero a camareras, camareras, criadas y admiradoras, era una máquina de producir chistes verdes, trepaba a los árboles, abominaba de la industrialización y, como cualquier otro anciano, se sentaba los días invernales de sol en un banco frente a San Marcos, en Venecia... Me parece que Wagner no es el mío, y viceversa.

Queridos aficionados:

Todos lamentamos la precaria vida musical española: limitada posibilidad de asistir a conciertos de verdadera calidad, escasa si nos referimos a auténticas producciones de ópera y «ballet»... Por ello, muchos melómanos españoles dedican sus vacaciones y tiempo libre a viajar a ciudades que son famosas por la riqueza, en calidad y cantidad, de la vida musical que en ellas se desarrolla (Londres, París, Viena, Munich, Nueva York, Milán, etc.) o por sus festivales internacionales de música, que tanto abundan en la época veraniega europea.

Para los aficionados interesados en estas actividades es muy difícil, en la mayoría de los casos, conocer con la suficiente antelación los programas. Esta dificultad ocasiona a veces grandes trastornos a la hora de conseguir las entradas y planificar el desplazamiento.

En RITMO recibimos información sobre prácticamente la totalidad de las temporadas de las grandes instituciones musicales del mundo, y desde hace dos años venimos publicándola en nuestra sección de «Avance de información internacional». Ahora creemos que ha llegado el momento de dar un paso más en esta dirección, mediante la creación de nuestro CLUB DE TURISMO MUSICAL RITMO, para ofrecer a todos los aficionados españoles:

- SELECCION DE ESPECTACULOS.
(Con asesoría técnico-artística.)
- CONSECUION DE ENTRADAS.
- ECONOMIA.
- ORGANIZACION TOTAL DE VIAJES.

Hoy iniciamos un ambicioso proyecto de viajes musicales, cuyas primeras realidades encontrará usted a la vuelta.

CLUB

**TURISMO
MUSICAL
RITMO**

GRUPO A. - TITULO 26

LONDRES (del 31 de mayo al 4 de junio)

- Covent Garden: **Werther**, de Massenet, con Teresa Berganza y Alfredo Kraus.
- Royal Festival Hall: Karl Böhm dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Londres.

PROGRAMA

Día 31 ● MADRID-LONDRES: Salida a las 14,30 horas en avión reactor de línea regular. Llegada a las 16,30 horas. Traslado desde el aeropuerto al hotel. Alojamiento en el HOTEL CURZON o similar. Asistencia al concierto de la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigido por Karl Böhm (**Sinfonías primera y tercera** de Brahms), en el Royal Festival Hall.

Día 1 ● LONDRES: Desayuno y alojamiento en el hotel. Asistencia a la ópera **Werther**, con Teresa Berganza y Alfredo Kraus, dirigida por Michel Plason, en el Covent Garden.

Día 2 ● LONDRES: Desayuno y alojamiento en el hotel. Asistencia a la ópera **La Bohème**, con Kiri Te Kanawa, Diana

Reed, Neil Shicoff y Thomas Allen, dirigida por García Navarro, en el Covent Garden.

Día 3 ● LONDRES: Desayuno y alojamiento en el hotel.

Día 4 ● LONDRES-MADRID: Desayuno en el hotel. Traslado desde éste al aeropuerto. Salida a las 10,25 horas en avión reactor de línea regular. Llegada a Madrid a las 12,30 horas.

Fin del viaje y de nuestros servicios.

NOTA: El día 3 se ofrecen opcionalmente dos conciertos sinfónicos en el Royal Festival Hall.

EL PRECIO DEL PRESENTE VIAJE POR PERSONA ES DE 27.000 PESETAS

SUPLEMENTO por habitación individual: **4.000 PESETAS**

EL PRECIO COMPRENDE:

- Transporte en avión reactor.
- Desayunos y alojamiento en hotel de primera categoría, habitaciones dobles con baño.
- Las tasas e impuestos al servicio del hotel.
- Los traslados de llegada y salida en Londres.
- Entradas (en butaca) al concierto del día 31 y a las óperas de los días 1 y 2 de junio.
- Un acompañante de la Agencia para el normal desarrollo del viaje.

EL PRECIO NO COMPRENDE:

- Los extras en general, tales como bebidas, lavado y planchado de ropa, así como las comidas.
- Las tasas de aeropuerto (si las hubiere).
- Cualquier otro servicio no indicado en el presente programa.

MISMO VIAJE CON SALIDA Y REGRESO A LAS PALMAS (para residentes en la isla, presentando certificado), **SUPLEMENTO DE 8.925 PESETAS.**

NOTA: Los horarios de avión y los precios del viaje están sujetos a las posibles modificaciones que se produzcan (en tarifas aéreas) hasta la fecha de realización del viaje.

Base de mi gestión en la Revista es el respeto al lector. A cambio me agrada que se nos corrija con sentido de la realidad y de la oportunidad. Deseo, doctora Almendral Opermann, que vea usted en estas palabras de despedida un vuelo de alondras favorables que cantan a las nubes sus nostalgias. Atentamente, A. F. Mayo.

Muy señores míos: Soy suscriptor de su revista y desearía hacerle algunas preguntas.

Tengo una pletina Philips mod. 2110. Se oye muy bien, pero como no tiene sistema Dolby, se percibe algún ruido de cinta. Como el equipo que tengo creo es bastante bueno: amplificador Marantz cuadrafónico, giradiscos Thorens 125 con cápsula Shure XV tipo IV y altavoces AR 10, quisiera comprarme una pletina de lo mejor que haya para no tener que cambiar en muchos años. En su revista recomienda el señor Orozco la Nakamichi 600. Yo le quisiera preguntar a este señor (que supongo el más enterado de esto) lo siguiente:

1.ª Comparándola con la pletina Philips último modelo (que ya lleva Dolby), ¿hay mucha diferencia? (En calidad y precio.)

2.ª También me interesa saber la dirección del distribuidor nacional para pedirle propaganda y características, así como el precio.

3.ª Quisiera comprar un buen sintonizador. ¿Qué me recomiendan? ¿Qué les parece los que tiene Philips?

4.ª Quiero poner una antena de frecuencia modulada, y me han dicho aquí que las que ponen en la plaza son unas circulares, que son las de las antenas colectivas de televisión. ¿Es cierto esto? Veo en su Revista, en uno de los equipos que citan, que dicen: «Antena de frecuencia modulada FINCO FM 4 g».

Les digo que me indiquen el distribuidor, porque como trabajo la fotografía, algunas Casas de fotografía también trabajan el sonido, como Audio, la Casa de Canon que trabaja Scot, etc.

Aprovecho para hacerle algunas sugerencias referentes a la Revista.

A los aficionados de cuarenta y cinco provincias de España la única forma de oír música buena es el disco; porque, aunque en algunas provincias hay asociación musical, la poca música que se oye deja mucho que desear. Por tanto, después de hablar con muchos aficionados, he sacado en conclusión que de las secciones que más interesan prácticamente de la Revista es la «Crítica discográfica». En general, y dado el muchísimo trabajo que tenemos la mayoría de los españoles, nos interesa que sea lo más concisa posible, con el fin de que puedan criticar el mayor número de discos. Cuando critican algún disco y lo comparan con otro, por ejemplo, dicen: «Esta interpretación está bien, pero es mejor la de Abbado». A varios aficionados de aquí nos ha interesado comprar esta grabación que dicen es mejor, pero no tenemos medios de información suficientes para localizar dónde lo podríamos comprar. Lo ideal sería: Abbado, Philips, ref. 267745. No obstante, desde que están calificando las críticas del 1 al 10 ha mejorado muchísimo esta sección.

Quisiera comprar la mejor grabación que haya de **El barbero de Sevilla** —ópera— y les agradecería mucho si pudieran indicármelo.

Presentándoles mis disculpas por tanta pregunta, les saluda muy atentamente, **Pedro Rodríguez**.

Muy señores míos: Ayer les escribí preguntándoles unas cosas. Se me olvidó decirles que en el último número de la Revista decían que un club de no sé dónde había editado un disco sin surcos para poder graduar el «Skating» (creo que se llama así) del brazo; o sea que el brazo no se vaya ni al centro ni a los bordes. Desearía

me digan la dirección de dónde puedo adquirirlo.

En espera de sus noticias, les saluda muy atentamente, **Pedro Rodríguez**.

RESPUESTA

Lo primero, felicitar a D. Pedro por la extraordinaria calidad de su equipo. La combinación Thorens TD-125, Shure V. 15/IV, Marantz y cajas acústicas AR-10-Pi es, sencillamente, magnífica, aunque una pequeña observación: ¿para qué un amplificador cuadrafónico?

Recomendé y sigo recomendando la pletina a «cassette» Nakamichi 600 como una de las mejores del mercado. Ahora ya se impone la 600B, cuyas diferencias con la anterior son mínimas. Otras opciones podrían ser la pletina Tandberg 310, Pioneer CTF1000 o Technics RS686. Ahora todas las pletinas de calidad llevan incorporado el sistema «Dolby», aunque, como ya expliqué en cierta ocasión, se trata de un arma de dos filos, puesto que al propio tiempo que reduce drásticamente el ruido de paso de la cinta también nos priva de una gran parte de la dinámica musical, y personalmente soy de la opinión de no actuar sobre el mando «Dolby», siempre y cuando las cintas sean de buena calidad y las grabaciones estén bien hechas. El distribuidor nacional de la firma Nakamichi es EAR, de Vitoria.

¿Un buen sintonizador? En este campo hay maravillas, como, por ejemplo, Yamaha 7000, Accuphase 100 y 101, Marantz 150, Luxman T110 y una larga lista más. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la calidad de las emisiones FM en España deja mucho que desear y, por lo tanto, el empleo de un aparato de esos supone un dispendio impropio. En consecuencia, bastaría con un aparato más sencillo; ejemplos: Luxman T-34, Marantz 104, Pioneer TX 7500/II, Quad FM3, Kenwood KT-6500, etc. Cualquiera de ellos le dará plena satisfacción dentro del equipo de que ya dispone.

Con respecto al tema de antenas para FM, no estoy en condiciones de informar con detalle, puesto que los problemas al respecto son particularísimos. La antena Finco FM no existe, según mis noticias, en España; pero una solución altamente eficaz sería la antena interior BIC, de reciente introducción en el mercado alta fidelidad de nuestro país. Su precio anda entre las 15.000 y 20.000 pesetas (algo elevado para una antena), pero sus resultados son altamente satisfactorios, y sobre todo su gran facilidad de manejo (puede uno gobernar el «comportamiento» de la antena sentado cómodamente en su sillón).

El disco de pruebas a que alude (con banda sin surcos para el calibrado «antiskating») ha sido editado por el Hi-Fi Club de España. Aparte de éste, hay otros editados por marcas en particular: Shure, etc.

ALFREDO OROZCO.

En relación al tema de la crítica discográfica, en el transcurso de este año vamos a remodelarla. **Barbero de Sevilla**: De las grabaciones hoy disponibles, tres son las más interesantes:

— DG (Prey, Berganza, Alva, Abbado). Quizá la más equilibrada. Alguna crítica la acusa de excesivamente mozartiana.

— EMI (Milnes, Sills, Gedda, Levine). Buena interpretación de Sills. Buena dirección.

— EMI (Gobbi, Callas, Alva). Registro de la gran época de Maria Callas. Ella es todo.

Ahora decida usted.—La Redacción.

Las Palmas de Gran Canaria, 31-X-78

Sr. don Alfredo Orozco.

Muy distinguido señor mío:

Como suscriptor y asiduo lector de la Revista RITMO, presto una especial atención a su interesante colaboración «Hi-Fi para todos».

Tengo un especial interés en conocer detalles

de los productos siguientes, a los que usted hace referencia en los números de la revista 422/56 y 485/69, respectivamente, a saber:

422/56. KOSS. AURICULAR ESP-10: Este modelo es desconocido aquí en Las Palmas. Estoy interesado en conocerlo, con vistas a completar la gama de auriculares de tal Casa que actualmente poseo: K2+2 (cuadrafónico) y TECVFR de frecuencia variable. Ambos muy buenos (a mi entender), pero dada la referencia suya acerca del modelo ESP-10 y de su extraordinaria respuesta, quisiera conocer su precio ahí, en Madrid, y literatura respecto a sus características y prestaciones.

485/68. CANALIZADOR «SOUNDCRAFTSMEN». También desconocido aquí. Me interesa conocer si es susceptible de acoplamiento al circuito de «Giradiscos» del amplificador (MARANTZ 4140), toda vez que otros equalizadores, tales como el PIONNER, sólo puede acoplarlos al circuito de Cinta (Magnetofón a bobina o «cassette»), cuyas posibilidades de escucha siempre resultan de calidad inferior a las logradas con la escucha de un buen disco.

Mucho le agradeceré una referencia de las Casas expendedoras, con objeto de conocer precios y literatura al respecto.

Un cordial saludo de su affmo.

RICARDO PAVON

RESPUESTA

El auricular KOSS modelo ESP-10 es, sin lugar a dudas, el mejor de la marca, y posiblemente se encuentra entre las mejores unidades del género que actualmente puede ofrecer el mercado, junto con el STAX modelo SRD SIGMA (de precio exorbitante), y alguna que otra maravilla salida de los laboratorios del profesor Sennheiser. El KOSS ESP-10, como es sabido, es un modelo electrostático y, por lo tanto, debe ser conectado a la salida de altavoces del amplificador a través de la correspondiente caja de conmutación que se suministra con el auricular. La respuesta y calidad de este aparato pueden calificarse como excepcionales, dentro de la gama de uno de los más destacados fabricantes de auriculares del mundo. Desconozco con exactitud su precio en España, pero puedo calcular (a juzgar por los precios en otros países) que no resulte inferior a las 55 ó 58.000 pesetas. Se trata, desde luego, de un aparato de precio elevadísimo dentro de su género, pero proporciona unos niveles de escucha altamente gratificantes.

No creo que ninguno de los modelos de equalizador de la marca Soundcraftsmen (ni de ninguna otra marca) pueda ser acoplado al circuito de Giradiscos del Marantz 4140, aunque no sé lo que quiere decir exactamente «circuito de giradiscos»; más bien supongo que debe referirse a la entrada de phono de que van provistos todos los amplificadores. Normalmente, los equalizadores deben ser intercalados entre la sección preamplificadora y la etapa de potencia, o acoplados al circuito de cinta, aunque la primera de las soluciones es más lógica que la segunda, y a este efecto ya la mayoría de los amplificadores integrados de calidad mantienen el dispositivo de «separación» entre ambas partes, con objeto de poder intercalar un equalizador. En este caso la operación de acoplamiento del equalizador no puede ser más sencilla: la salida del preamplificador se conecta a la entrada del equalizador, y la salida de éste a la entrada de la etapa de potencia. El mismo procedimiento es válido si se dispone de un equipo de amplificación con previo y etapa separados.

Las Casas expendedoras o representantes en España son: para KOSS, Vieta Audioelectrónica, de Barcelona, y para SOUNDCRAFTSMEN, Ataió Ingenieros, de Madrid.

ALFREDO OROZCO.

YA HA SALIDO EL "POLCAR 79"

¿POR QUE HE RETIRADO «JUAN JOSE»?

Por PABLO SOROZÁBAL

El maestro Sorozábal nos ha remitido, con ruego de publicación, un escrito-circular que contiene su versión de la suspensión del estreno de **Juan José**. La versión de la Dirección General de la Música fue hecha pública por el diario «A B C» el 24 del pasado enero.

RITMO, que había solicitado con un editorial (número 483, julio-agosto 1978) el estreno de **Juan José**, ni quita ni pone rey en esta ocasión, y se limita a reproducir exactamente, punto por punto, las palabras —a su petición— de una de las partes. Sólo en el supuesto de que volviera a plantearse el estreno de **Juan José** con patrocinio oficial expondríamos de nuevo nuestra opinión.

El escrito que publicó «ABC» el día 24, referente a **Juan José**, remitido por la Dirección de Música, está pleno de falsedades. Que el director general de Música me dirigió una carta asegurando la presencia de **Juan José** en cartel un período aproximado de cuarenta y cinco días, es verdad. Que «en un borrador» de contrato se habló de que mi obra estaría en cartel tantos días como **Doña Francisquita**, también es cierto. Pero en el contrato definitivo, en el que firmé con don Jesús Aguirre, que es el que vale, no se decía tal cosa. Se decía que el Departamento se compromete a presentar durante un número de días no inferior al previsto para cada una de las dos obras programadas. Y esto es lo que han tratado de incumplir y lo han conseguido. Las dos obras con las que **Juan José** tenía que repartirse la temporada eran **Doña Francisquita** y **Marina**. La duración de la temporada iba a ser de ciento cuarenta y cinco días, desde el 15 de noviembre hasta el 8 de abril, y según lo convenido correspondía a cada título cuarenta y ocho días.

Desde un principio yo me di cuenta de que alguien estaba jugando sucio y trataba de modificar las fechas correspondientes a **Juan José**.

Dado que mi obra no precisaba de coro ni de «ballet», yo propuse que, con el fin de evitar gastos inútiles, **Juan José** debería ir la primera o la última, pero no en medio de las otras obras. Pero no lo conseguí. Sin duda, algunos intereses creados lograron que mi obra fuese en segundo lugar, para que así la compañía titular cobrase toda la temporada. Emparedando a **Juan José** entre los dos títulos, ya se encargaría alguien de darle un bajonazo a tiempo y quitárselo de en medio. ¡Y así lo han hecho! Han incumplido el contrato, me han atropellado, pero todavía pude retirar mi **Juan José** a tiempo y de cantarles las verdades.

Esa fue para mí una gran satisfacción, como lo es el no volver a verles el pelo. En el escrito publicado por «ABC», al que me estoy refiriendo, hay un párrafo que dice: «Y la chispa saltó cuando Pablo Sorozábal presentó una autocrítica de su obra para incluirla en el programa de mano, en la que se vertían conceptos que los organismos ministeriales consideraron injuriosos...».

Todo es falso. Yo no presenté una autocrítica. Por el contrario, mi ayudante, don José de Luna, me pidió muchas veces que, en nombre del Ministerio, no sé quién, le había pedido que yo hiciera un escrito sobre mi obra para el programa, y yo accedí y escribí la autocrítica. Lo que el Ministerio de Cultura consideró injurioso y quiso imponerle su censura es lo siguiente:

«La cuestión es que la obra se terminó en 1968, y ahora, después de diez años de espera, cuando yo creí que ésta sería una de mis obras póstumas, se va a estrenar. Se estrena por chiripa, por carambola. El plan del Ministerio de Cultura era otro. Se había anunciado a bombo y platillo otro título, que no sé por qué no se ha estrenado... Y a última hora me pidieron **Juan José**. ¿Un milagro? No sé. He conseguido incluso imponer un número de representaciones obligadas... Algo increíble... No salgo de mi asombro... Estrenar una ópera en España era como celebrar en dos días el nacimiento y el entierro de una obra. Eso me pasó con la maravillosa ópera de nuestro primer músico, Isaac Albéniz, con su **Pepita Jiménez**. Se estrenó hace unos dieciséis años, se le dieron dos representaciones y no se ha vuelto a representar... ¡Ah! Si se tratase de una ópera italiana se cantarían todos los años y las muchas asociaciones de «Amigos de la Ópera» extranjera que tenemos en este país ya la habrían programado.

¡Pero a los visones no les gusta la música española! Ni tampoco a los abrigos de conejo o de gato. Antimusicales son todos, los de arriba y los de abajo. Tal vez sea la única cuestión en la que haya unanimidad entre las clases sociales de España. Para escribir una ópera en España es necesario, aparte de ser músico, ser un perfecto idiota; es como poner una fábrica de congeladores en el polo Norte...

Bueno, el mundo da muchas vueltas y a lo mejor el año 2000 España vuelve a tener cierta cultura musical, por lo menos la que tenía el año 1936. ¡Amén!»

Estos son los párrafos que el Ministerio de Cultura de un país que presume de democrático, de respetar los derechos humanos y la libertad de expresión quería censurar. ¿A quién he injuriado yo en ellos?

Les contesté con la carta siguiente:

«Sr. D. F. Orduña (comisario del teatro de la Zarzuela).

Mi estimado amigo: Enterado por D. José de Luna de que el Ministerio no quiere publicar mi autocrítica de **Juan José** en los programas y pretende censurar mi escrito, interrumpo los ensayos y montaje de mi obra hasta que D. Jesús Aguirre me envíe un escrito en el que, de acuerdo con nuestro contrato, me garantice los puntos siguientes:

1.º Que mi escrito sobre **Juan José** y las circunstancias de su estreno se harán públicas íntegramente en el programa.

2.º Que podré disponer del teatro y sus dependencias dos semanas antes del estreno de mi obra, sin que el montaje de alguna ópera perturbe mi trabajo.

3.º Que, de acuerdo con su carta y de nuestro contrato, a mi ópera **Juan José** se le darán un mínimo de 42 representaciones.

Tan pronto como reciba ese escrito continuaré mi labor. Si no recibo la conformidad retiraré mi obra y denunciaré el contrato con arreglo a la ley. Lamentando tener que proceder de esta forma le envía un afectuoso saludo su buen amigo. P. Sorozábal.»

Siento muchísimo que el público no haya podido conocer mi obra ni escuchar a los magníficos intérpretes, que iban a hacer una auténtica creación. Estoy seguro que el éxito hubiera sido grandioso, apoteósico...

Para todos ellos, sin excepción, mi felicitación y profundo agradecimiento por el interés, maestría y entusiasmo que han puesto en su trabajo y mi promesa de que si en alguna otra ocasión puedo, por fin, estrenar esta desdichada obra, contaré con todos ellos.

Después de haber dirigido mi carta al señor Orduña, me llamaron el señor León Ara, con el que sostuve una conversación telefónica de casi una hora.

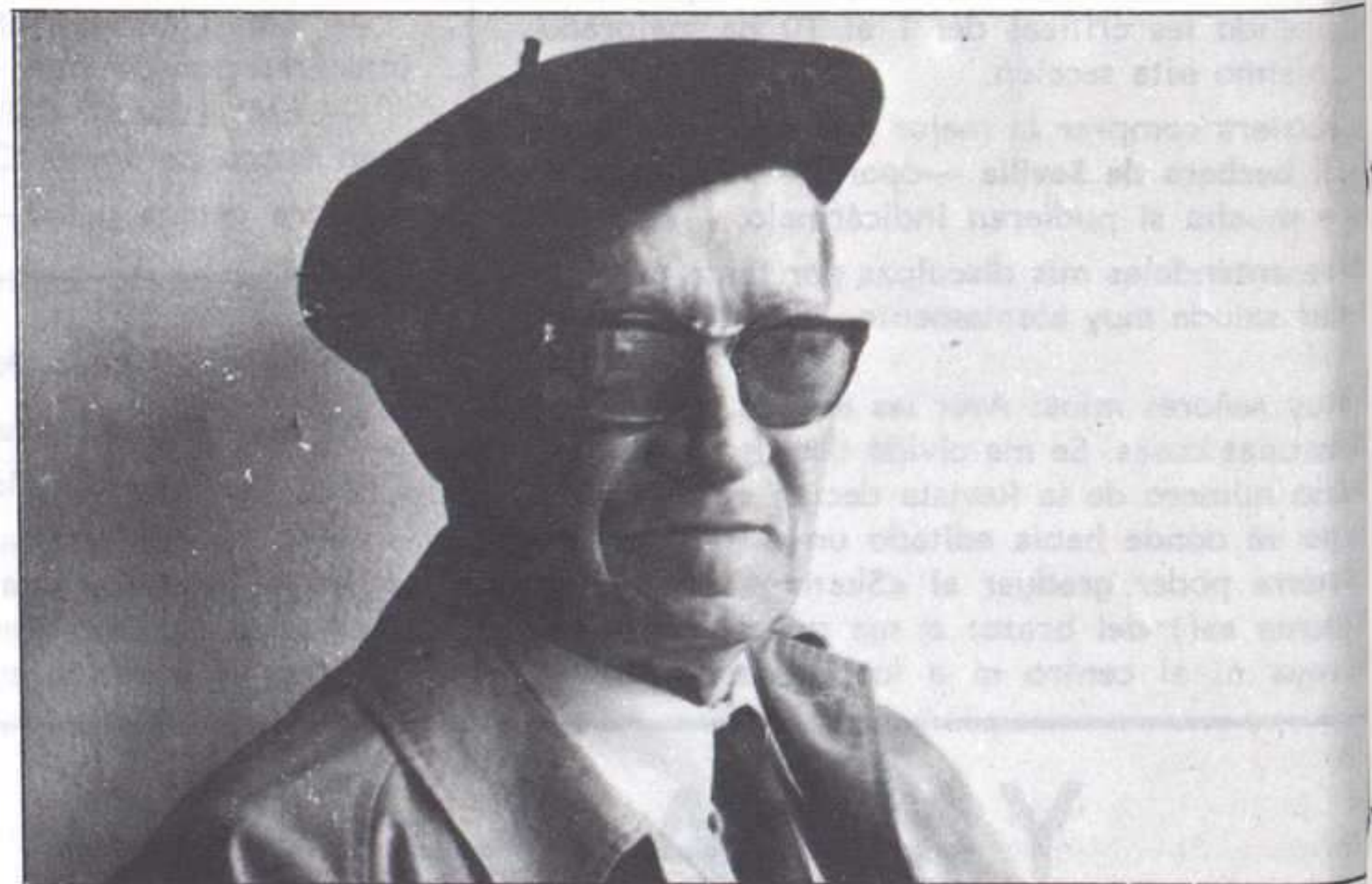
El «tema con variaciones» fue, naturalmente, el de las «injurias al Ministerio» en mi autocrítica. Quedamos en que él, Orduña y yo nos reuniríamos en el teatro de la Zarzuela a las seis de la tarde. Yo llegué en punto; Orduña, también, pero León Ara no compareció. Esperé media hora, y al ver que don Alvaro no llegaba, le dije al señor Orduña: «He traído un escrito, que aquí se lo dejo. Como verá, en él me presto a que mi «Autocrítica» no se publique, pero los demás puntos los sostengo.» Mi escrito decía textualmente lo siguiente:

«CONDICIONES PARA SEGUIR ENSAYANDO Y MONTANDO JUAN JOSE:

1.º De mi autocrítica no se publicará en el programa ni una sola palabra.

2.º Para comprometerme a estrenar el 8 de febrero habría que suprimir las funciones de ópera de los días 31 y 7, y darme facilidades para que yo pudiese disponer del escenario y de todos los elementos necesarios.

3.º Que el Ministerio garantizase a todos los artistas por es



JUAN JOSÉ

DRAMA

EN TRES ACTOS Y EN PROSA

ORIGINAL DE

JOAQUÍN DICENTA

Escrito con extraordinario éxito en el TEATRO DE LA COMEDIA la noche del 29 de Octubre de 1895

DÉCIMA EDICIÓN

MADRID

C. VELAZCO, IMP. MARQUÉS DE SANTA ANA, EL DUV.º
Teléfono número 551

1902

Primera página de una edición de Juan José.

crito que la temporada iba a durar un mínimo de cuarenta y dos días, de acuerdo con el contrato que tengo yo firmado.»

El señor Orduña, airado, se negó a recibir mi escrito. No me extrañó... Al acceder yo a que no se publicase mi autocrítica, les quitaba el arma de las supuestas injurias y quedaban totalmente desarmados. Dejé mi escrito y me fui, diciéndole que estaba ya harto de discusiones.

No solamente les desarmaba en el punto primero, sino que les ponía en un brete al exigir en el punto tercero que a los artistas se les firmase en sus contratos el número de días de actuación...

Cuando, de acuerdo con lo convenido, yo empecé a contratar a los artistas más adecuados al reparto de mi obra, me enteré que el señor Deus, designado por el Ministerio para que firmase y negociara la parte económica, se negaba a que figurase en los contratos fechas de duración. Pretendía, nada menos, que los artistas por mí elegidos firmasen un contrato en blanco. (Yo no entiendo de leyes, pero alguien me dijo que eso era ilegal.) Uno de los artistas por mí elegido, gran actor con voz de bajo, el señor Cancela, pensé que podría encarnar muy bien el papel de «Cano». Se lo envié al señor Deus, y cuando volví a verlo me dijo: «He estado con Deus; hemos llegado a un acuerdo económico en el sueldo, pero se niega a firmarme ningún número de representaciones, y yo no firmo en blanco». Le rogué que volviera y le pidiese en mi nombre que pusiera un número aproximado a las representaciones que a mí me habían prometido en mi contrato. Pero Deus se negó a hacerlo... ¡Y yo me quedé sin el bajo Cancela... y pensando ¿qué se estará tramando contra mí o contra Juan José?

Esto mismo pasó con el barítono Tomás Alvarez, con el tenor Enrique del Portal; en fin, con todos. Pero a éstos, que habían trabajado muchísimo conmigo, les pude convencer de que firmasen en blanco. Y confiándose en mi sinceridad hicieron lo que yo les aconsejé.

La llamada «compañía titular», ésa sí tenía fechas firmadas, ya lo creo (según mis noticias), desde el 16 de octubre al 8 de abril, o sea, toda la temporada. El primer mes de ensayos cobraban unas dietas establecidas; a partir del 15 de noviembre, fecha en la que debían haber «reprisado» **Doña Francisquita**, sueldos completos. Una obra tan archiconocida no lograron montarla hasta el 3 de diciembre, y todos cobrando sus sueldos íntegros fuese o no fuese la obra... ¡Un despilfarro incalificable...; ganas de tirar millones inútilmente! Yo, en nombre de los contribuyentes, protesté, y el señor Deus me dijo que él también era contribuyente...

Una vez que, por fin, se repuso **Doña Francisquita**, el 3 de diciembre, cité yo a los intérpretes de **Juan José** el día 4 en el teatro de la Zarzuela. Cuando fue mi ayudante a pedir que se pusiera reunión de compañía y lectura de mi obra a las cuatro de la tarde en la tablilla de ensayos, el señor Orduña le dijo que no nos podíamos reunir hasta el día 7. Yo, indignado, le dije al señor Luna que pidiese dicha orden por escrito. Pero Orduña se negó a darla.

Haciendo de tripas corazón, me aguanté, y el día 7 nos presentamos todos en el teatro, pero tampoco nos dejaron entrar en el escenario. Tuve que hacer la lectura en un cuarto en el que no había sillas suficientes para que se sentaran todos los artistas...

Al día siguiente pude empezar a ensayar en malísimas condiciones, que las hice públicas en «ABC», en una interviú que me hizo don Angel Laborda. Hacía constar públicamente que la actuación de dos compañías de ópera estaban entorpeciendo mi trabajo. En el contrato que yo había firmado en ningún apartado se decía que yo tuviera que compartir el teatro con ninguna compañía de ópera..., pero me las imponían. Sufrí los montajes de **El Cónsul**, **Traviata**, **la Bohème**, etc. Y que conste (todo el mundo lo sabe) que yo soy el mayor defensor y admirador de los jóvenes cantantes que actúan en dichas óperas. Ellos también han sido víctimas

y han tenido que actuar mal pagados y en malísimas condiciones. Yo le felicité a Fernández-Cid cuando denunció en «ABC» la absurda programación de la temporada lírica. Llegó una semana, la del montaje de **La Bohème**, que, para ensayar, nos mandaron a un cuartucho del último piso de la galería, donde ensayan los bailarines, que hay que subir a pie. Este cuarto tiene tales resonancias, tan pésimas condiciones acústicas, que después de una hora de pretender trabajar, por acuerdo unánime de todos los cantantes acordamos no proseguir, pues en lugar de avanzar íbamos a retroceder. ¡Y tuvimos que suspender el ensayo...!

Un buen día me propusieron quitar **Doña Francisquita** del cartel para que yo pudiera ensayar, y yo les dije: «No deben ustedes quitar la obra, sigan representando por las tardes, que es cuando más gente viene y yo ensayaré por las noches». Pero, claro, no me hicieron caso. Se trataba de «un farol» para decir luego «las facilidades que me habían dado». La tramoya, la maquinaria, tenía que trabajar todas las noches para montar y desmontar los decorados de las óperas, e incluso muchas tardes también. ¡Esa es la verdad! Les advertí una vez más que **Juan José** era muy difícil, que es una ópera que dura media hora más que **Rigoletto**, y que si retiraban **Doña Francisquita** debían de montar **Marina**, que todo el mundo la conoce y es fácil de montar, y mientras tanto yo montaría **Juan José**. Pero se negaron sin dar una explicación. ¡A ellos les importaba un pito el despilfarrar millones de los contribuyentes! ¡A mí, sí!

En varias ocasiones tuve que rectificar cifras que equivocadamente me ofrecían. En un proyecto de contrato me ofrecían 74 profesores de orquesta, y tuve que advertirles que yo había solicitado 64 solamente. En otra carta el señor Ara me decía que me abonarían cuatrocientas mil pesetas por todos los gastos de los materiales, y le contesté que me quería dar cien mil pesetas de más y que lo convenido eran trescientas mil pesetas. ¡Están tan acostumbrados a tirar millones!

Todos, desde que empezaron a trabajar, han cobrado dietas o sueldos... Todos, menos yo. Desde septiembre he venido trabajando como un burro, lleno de entusiasmo por sacar mi obra adelante. Me he sacrificado, he recibido mi disgusto diario... No he cobrado ni un solo céntimo y me he gastado cerca de cuatrocientas mil pesetas en los materiales... La única satisfacción que he tenido ha sido el ver **el entusiasmo, el arte y la ilusión de los intérpretes por mí elegidos**, durante los ensayos. Y luego, el inmenso placer de haber podido retirar mi obra antes de que unos con-fabulados la matasen a traición. Se han burlado de mí, he sido una víctima, es verdad, y al final, para colmo, el señor Orduña tuvo la osadía de mandarme una carta en la que me proponía que:

«La Dirección de Música, dentro de su postura de absoluta corrección, le aconseja la posibilidad de redactar una nota conjunta en la que se establezca de forma inequívoca que, a petición suya, y por razones bien personales, bien de salud (a su elección), la Dirección General de Música ha accedido a la suspensión temporal de **Juan José**». ¡Qué amables, qué buenos! Sin comentarios.

Gracias a Dios, de salud estoy plétorico, y de energía física, también. La última vez que dirigí mi **Katiuska**, hace unos meses, en el Centro Cultural, me parece recordar que fue Fernández-Cid quien dijo en «ABC» «que había dado una lección a todos los directores de cómo se debe dirigir en el teatro»... Eso o algo parecido, y otros críticos coincidieron con él.

Para aceptar lo que me proponía el señor Orduña en esa carta indulgente yo tenía que haber sido un mal nacido.

La Dirección General de Música me ha engañado, ha incumplido un contrato, y mi obligación, por el bien de España, es denunciarlo públicamente para que la gente se entere de lo que viene ocurriendo y sepa a qué atenerse e incluso proteste y exija pruebas y revisión de cuentas. Y esto es todo.

REPARTO

PERSONAJES	ACTORES
ROSA.....	ETA. MARTÍNEZ.
TOÑUELA.....	SUÁREZ.
ISIDRA.....	SRA. ALVAREZ.
MUJER 1.ª.....	BURMEJO.
IDEM 2.ª.....	PÉREZ.
JUAN JOSÉ.....	SR. THOLLIER.
PACO.....	AMATO.
ANDRÉS.....	BALAGUER.
EL CANO.....	VALLÉS.
IGNACIO.....	VALENTÍN.
PERICO.....	VILANOVA.
EL TABERNERO.....	MANSO.
UN CABO DE PRESIDIO.....	URQUIJO.
BEBEDOR 1.º.....	VÁZQUEZ.
IDEM 2.º.....	RUIZ TATAY.

Un vaso de taberna.—Bebedores

NOTA. Los Sres. Amato y Manso, al encargarse de papeles inferiores a su significación artística, me han hecho un favor señalando que me complazco en reconocer.
OTRA. Cuiden los actores que representan esta obra, de dar a los personajes su verdadero carácter; son obreros, no chulos, y, por consiguiente, su lenguaje no ha de tener entonación chuleca de ninguna clase.

Reparto en el estreno de **Juan José**, de Dicenta.

ORGANOS - LIRA

Tecnología de vanguardia, al servicio del órgano de hogar

Organo portatil 61 PRS



El órgano para transportar
a todas las fiestas

60 R



El órgano que se convierte en Piano.
Clavicordio. Onki-Tonki. etc.

- Con memoria.
- Acorde a un dedo.
- Bajo automático. etc.

90 R



LA GRAN ORQUESTA
al precio de un "solo" instrumento

Distribuidor para España:

SPA MUSIC

Vía de los Poblados s/n - Tel. 763 82 02 - 763 85 72

Exposición y venta en:

REAL MUSICAL, S. A. Frente al Teatro Real
Carlos III n.º 1 - Madrid-13 - Tel. 248 09 24 - 247 63 61

EL CINCUENTENARIO DE «RITMO»

El pasado 9 de febrero, en el Palacio de Exposiciones y Congresos del Ministerio de Cultura, RITMO celebró el primero de los actos programados con motivo de nuestro cincuentenario.

Presidieron el Director general de la Música, el embajador de Austria en España, el Presidente de la Sociedad General de Autores y nuestro director. También estaban en la presidencia el Subdirector general de Fomento de la Creación, Conservación y Difusión Musicales y el jefe del Gabinete Técnico de la Subdirección General de Animación Cultural. Asistió asimismo un nutrido grupo de representantes de la industria fonográfica española y del comercio musical. Igualmente nos honraron con su presencia compositores, intérpretes, musicólogos, críticos —saludamos a Barce, Villa Rojo, Guerrero, Jacinto Torres, Franco Gil, Leopoldo Querol, Sebastiá, Gómez Amat, entre otros, citados por el orden que vienen a nuestra memoria—, anunciantes y una representación de suscriptores y aficionados que nos quieren bien. No pasó inadvertida —y fue comentada— la ausencia del grueso de la crítica madrileña, seguramente distraída con otras actividades prioritarias. Antonio Fernández-Cid, quien excusó su presencia por coincidir la fecha con su conferencia en la Fundación Juan March, tuvo la gentileza de dedicarnos esa mañana, en su sección de **A B C**, un cariñoso y extenso comentario, que hoy queremos agradecerle públicamente. También nos acompañaron Oscar Digno, director de la Oficina Nacional Austríaca de Turismo en Madrid, y un equipo de la Dirección del Festival de Viena, a cuyo frente estuvo el intendente general del Festival, Herr Freund.

En su transcurso fue hecha al Gobierno austríaco, en la persona de su Embajador, entrega oficial de nuestro número extraordinario dedicado a Franz Schubert, a lo que siguió la imposición a nuestro director de la Medalla «Strauss», en señal del reconocimiento de Austria a la colaboración hallada permanentemente en RITMO. Posteriormente se hizo entrega a los representantes de las Firmas fonográficas de una placa acreditativa de los Premios RITMO 1978 a los mejores discos de música clásica editados en España; otra placa especial fue ofrecida a la Firma Hazen, decana de los anunciantes en nuestra Revista. También se anunció la convocatoria del Concurso «RITMO 50 AÑOS», para la promoción de la investigación y divulgación sobre la música y los músicos españoles, así como la del Concurso «AUSTRIA MUSICAL». En otro espacio de este número exponemos detalladamente las bases de ambos certámenes. Por último, anticipamos el anuncio de un ciclo de conferencias que, bajo el patrocinio de la Dirección General de la Música, se desarrollará por un grupo de redactores de RITMO con este lema general: «A la búsqueda de la síntesis sociedad-arte: la ópera en la cultura europea».

Momento destacado lo constituyó la apertura por el Director general de la Música. Jesús Aguirre habló con palabras al servicio de conceptos que no es fácil descubrir en boca de políticos «instalados». Su breve parlamento causó cierta extrañeza en algunos de los presentes, que lo encontraron poco a tono con el amable acto convocado. Queremos precisar aquí y ahora que RITMO agradece públicamente a Je-

sús Aguirre que escogiera nuestra modesta reunión para expresarse como lo hizo: es prueba de que sabe distinguir los gatos pardos de los negros, aun en medio de nuestra oscura noche musical. Los lectores encontrarán fiel transcripción de la «queja

del Director general de la Música» en nuestro espacio editorial de este número.

Al final, aperitivo y tertulia, felicitaciones y buenos augurios para que la conmemoración continúe con buen pie. Prometemos que por nosotros no quedará.



Presentación del acto por el Director de RITMO. En la mesa, las placas con los premios concedidos por la Revista a las mejores grabaciones de 1978.



Un momento de la importante intervención del Director general de la Música.

El Director de RITMO hace entrega oficial del número «Schubert» al Embajador de Austria en España, doctor Schallenberg.

Luis Sagi-Vela agradece, en nombre de la industria fonográfica, los premios que RITMO concede desde hace nueve años a las mejores grabaciones clásicas.

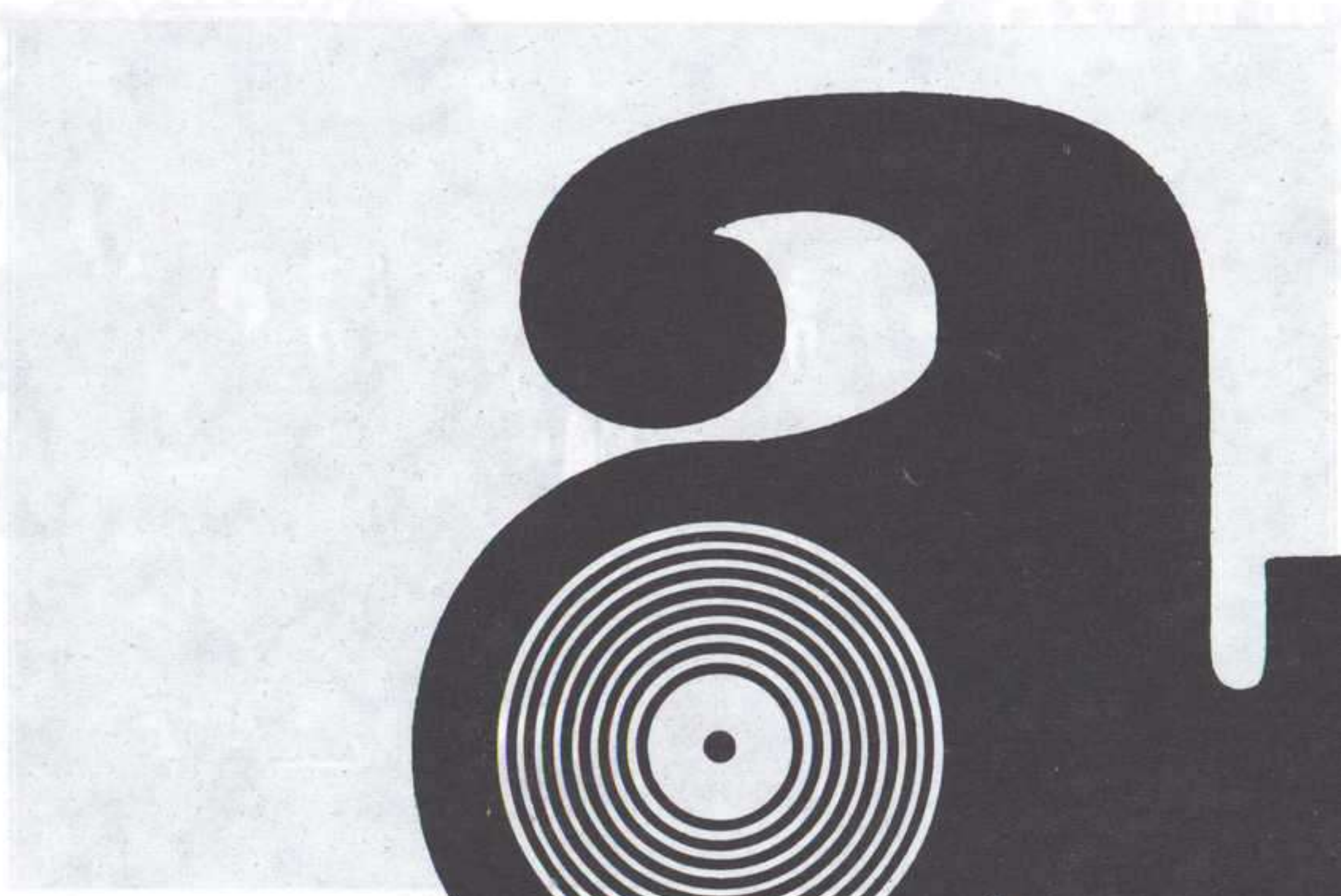


Tecnología de vanguardia al volver la librería de la música

del Director general de la Música en nuestro apartado editorial de este número. Al final, asertivo y fértil, felicitación y buenas sugerencias para que la comisión de la Música siga adelante. Prometimos que los próximos números...

los Aguirre que escogió nuestra música. El trabajo para expresarse como lo hizo: es un trabajo de gran calidad. Los discos de los Aguirre son un medio de nuestra cultura musical. Los lectores interesados en la transcripción de la «que...

el pasado se de forma en el Palacio de las Artes y Letras de Madrid. El Director general de la Música...



algueroó discos

Presidente del Director general de la Música en el Palacio de las Artes y Letras de Madrid. El Director general de la Música...

en su transcurso fue difícil el momento. En la persona de la Música...

barquillo, 49 - madrid-4 - tel. 419 53 14
salud, 10 - madrid-13 - tel. 221 43 23
balmes, 199 - barcelona-6 - tel. 217 46 26

NOTICIAS

UN NUEVO GRUPO DE CÁMARA

Patrocinado por el Instituto Alemán de Madrid se ha celebrado, en el Palacio del Infanzado, de Guadalajara, un concierto, con obras de Call, Gagnani y Haydn, a cargo del Bell'Arte Ensemble, grupo integrado por Jordi Bilbeny (violín), Juan Krakenberger (viola), María de Macedo (violonchelo) y Jorge Fresno (guitarra). Según leemos en las notas al programa de este concierto del 19 de enero, el Bell'Arte Ensemble se ha formado «para llenar un vacío, a saber: presentar un conjunto de cuerda integrado por músicos independientes, no vinculados a una orquesta estable, para poder dedicarse de pleno al cultivo de la música de cámara», y pretende poco a poco «invitar a otros instrumentistas de cuerda, viento, y también cantantes, a colaborar en la interpretación de un vasto repertorio raramente ejecutado en las salas de conciertos». No puede sino parecernos muy bien: la idea es bella y el campo de acción está poco explorado.



MOISES DAVIA SORIANO, DIRECTOR DE LA BANDA MUNICIPAL DE MADRID

El hasta ahora director de la Banda Municipal de Música del Excmo. Ayuntamiento de Alicante, maestro Moisés Davia Soriano, ha sido nombrado recientemente director de la Banda Municipal de la capital de España. El concierto de presentación tuvo lugar el 25 de febrero. Le deseamos los mejores frutos en la nueva etapa de su carrera.

NUEVA OBRA DE LUIS DE PABLO

Luis de Pablo ha terminado la composición de un Trío para cuerdas, encargado por Radio Nacional de España para su programación en la serie de conciertos de la Unión Europea de Ra-

diodifusión. Es la primera vez que el músico bilbaíno cultiva este tipo de música de cámara. El estreno mundial está programado para el mes de noviembre de 1980, coincidiendo con el cincuenta aniversario de De Pablo, en una audición pública que será transmitida directamente a doce países europeos y, en diferido, a otros de Europa, Asia y América.

CONCURSO PERMANENTE DE JOVENES INTERPRETES

Las Juventudes Musicales Españolas han organizado, bajo el patrocinio de la Dirección General de Música, del Ministerio de Cultura, un Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes que comprende cuatro partes, abarcando todas las especialidades instrumentales. El primer trimestre ha sido dedicado a los instrumentos de cuerda, y las pruebas se celebran en Cádiz; el segundo trimestre corresponde a los instrumentos de viento, y se centrará en la Delegación de Alcalá de Henares; en el tercer trimestre serán las JJ. MM. de Vigo las que acojan a los concursantes de teclado y percusión; finalmente, en el cuarto trimestre, y en la Delegación de Tarragona, se celebrarán las pruebas de Canto y de Conjuntos de cámara. Para cualquier tipo de información e inscripciones los interesados deben dirigirse a las Juventudes Musicales Españolas, Diagonal, 430, 1.º, Barcelona-37.

SELECCION DE MUSICA ESPAÑOLA PARA LAS JORNADAS MUNDIALES DE ATENAS

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S. I. M. C.), cuya selección española preside Xavier Montsalvatge, decidirá próximamente qué obras españolas serán dadas a conocer en las Jornadas Mundiales de Música a celebrar en Atenas. En la preselección aportada por la Sección Española de la S. I. M. C. figuran los siguientes títulos: **Aleluyas a la Resurrección de Cristo** (de Román Alís), **Por gracia y galanía** (de José Ramón Encinar), **Spectrum Time** (de Francisco Estévez), **Coros tejiendo, voces alternando** (de José Evangelista), **Aoristo** (de Angel Oliver) y **Canción desesperada** (de Francisco Otero).

BRUJAS, ORGANO Y MUSICA ANTIGUA

Entre el 27 de julio y el 11 de agosto del presente año tendrán lugar, en Brujas (Bélgica), las XVI Jornadas Internacionales de Música, que incluyen una Semana Internacional de Organos (con el correspondiente concurso de intérpretes de este instrumento) y conciertos de Música Antigua.

PRIMER CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

La Dirección General de Música, a través de una Comisión integrada por José María Franco Gil, Carlos Gómez Amat y José Luis Pérez de Arteaga, y en colaboración con la Fundación Juan March, organizó un breve ciclo de música hispana actual los días 17, 24 y 31 de enero y 7 de febrero. Intervinieron, respectivamente, el Coro de Cámara de la RTVE, el Conjunto Diabolus in Musica, el Cuarteto Sonor y el Grupo de Percusionistas de Madrid. En los programas se han barajado los nombres de los siguientes autores: Falla, R. Halffter, Bautista, Mompou, Castillo, Encinar, Gasser, Barce, Evangelista, Valls, Escribano, Guinjoan, Rodríguez Albert, Homs, Remacha, Lewin-Richter, Polonio, Fernández Alvez, Soler y C. Halffter.

LA ORQUESTA DE LA CORUÑA, EN LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por segundo año consecutivo, y con deseo de convertirse en tradición, la Orquesta de La Coruña ha celebrado el **Concierto conmemorativo de la festividad de Santo Tomás de Aquino en la Universidad de Santiago de Compostela**. El programa estuvo compuesto por la **Water Music, de Händel**; un **Concierto para dos flautas, de Telemann**—que tuvo como solistas a Enrique Melio y Manuel Arias, componentes del "Grupo Universitario de Cámara"—; cuatro canciones de **Roxelio Groba**—con la extraordinaria soprano **María Luisa Nache** como solista—, y **Alternancias, de Enrique X. Macías**.

El concierto ha servido para demostrar la rápida maduración de la Orquesta tanto en la confección de programas como en el sonido y medida. Por otra parte, ha ratificado el interés de la Universidad Gallega por el desarrollo de la vida musical del país, así como por la promoción de nuevas partituras de los músicos noveles, y la posibilidad de que solistas del "Grupo Universitario" hicieran su presentación "en solitario" en una fecha tan importante del calendario académico.

VII CONCURSO NACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL «EDUARDO LOPEZ CHAVARRI»

El día 22 de marzo empezarán las pruebas para este Concurso, en cuya organización se funden el Conservatorio valenciano, la Dirección General de Música y muy diversas entidades de la capital levantina. En un próximo número esperamos dar cumplida noticia de los resultados de este certamen, que comprende este año las especialidades de Piano, Canto y Guitarra.

XXIII EDICION DEL PREMIO «JAEN» DE PIANO

El Instituto de Estudios Jienenses se dispone a celebrar, entre el 4 y el 7 del próximo mes de abril, la vigésimo tercera edición de su prestigioso concurso pianístico, en cuyo «palmarés» han inscrito sus nombres artistas tan consagrados hoy como Jacinto Matute, Carlos Santos, Joaquín Parra, Mario Monreal, Rafael Orozco, Joaquín Soriano, Jean François Heisser y Josep Colom, entre otros.

CONCURSO «ALBERTO CURCI»

Hasta el próximo 30 de septiembre tienen de plazo los violinistas no mayores de treinta y dos años de edad para inscribirse en el VI Concurso Internacional de Violín «Alberto Curci», a celebrar en Nápoles entre el 7 y el 14 de noviembre de 1979.

EL PERCANCE DE LA SINFONICA DE ASTURIAS Y LOS PROBLEMAS «NATURALES» DE OTRAS ORQUESTAS ESPAÑOLAS NO ESTATALES

A mediados de enero, los melómanos españoles recibieron con estupefacción e indignación la noticia del incendio provocado en el Teatro Campoamor, de Oviedo, afectando seriamente a los materiales de la Orquesta Sinfónica asturiana. Varios instrumentos quedaron reducidos a hierros y ceniza, y no pocas partituras desaparecieron. El lamentable suceso mostró prontamente una loable solidaridad por parte de entidades oficiales y culturales de la región, así como por parte de los organismos principales de la Administración: la Dirección General de Música concedió a la Sinfónica de Asturias un crédito especial de cinco millones de pesetas para ayudar a paliar los daños, y RTVE proyecta la celebración de un concierto cuyos fondos irían destinados al mismo fin.

Pocos días antes habíamos leído un informe de Carmelo Dávila denunciando el penoso momento por el que atraviesa la Orquesta de Las Palmas de Gran Canaria, y habíamos escuchado a Luis Izquierdo en TVE comentando la profunda crisis económica en que se halla sumida la Filarmónica de Sevilla... Otros lamentos no nos han llegado, pero a todos nos consta que no faltan motivos para que se produzcan. ¿No tendrá solución el eterno problema de las orquestas sinfónicas no estatales? De momento, conformémonos con esperar que ni las llamas ni otros accidentes vengán a cebarse con la de por sí precaria existencia de nuestros conjuntos orquestales, y que las Autonomías se dignen tener en cuenta a las realidades culturales de sus entornos, que existen ya y que sólo requieren «savia» revitalizadora.

AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

Se ha optado en este número por informar al lector español sobre los conciertos y recitales más destacados en Londres y París, dedicando el resto del espacio a los Festivales de Música más importantes que se celebrarán en distintos puntos de Europa el próximo verano. En los siguientes números de RITMO se seguirá informando regularmente sobre los acontecimientos musicales más destacados en las diversas ciudades del orbe

FESTIVALES 1979

BAYREUTH: Festival Richard Wagner. Días 25 julio a 28 agosto. Reposición (cuarta y esperamos que la última) del **Ring** de

tish National Orchestra dirigida por Sir Alexander Gibson, y la Orquesta de Cámara Polaca dirigida por Jerzy Maksymiuk. Solistas: Accardo, Baker, Curzon, Frankl, Galway, Norman, Pears, Pollini, H. Schiff, Schreier, Söderström, Szeryng y Zimerman. Conjuntos de cámara: Trío Beaux Arts, Trío de Stuttgart, Cuarteto Lindsay, Cuarteto Medici, Conjunto de Viento de Netherland.

FLANDES: 23 abril a 3 octubre. Orquestas: Scala de Milán, Filarmónica de Viena, O. S. Radio Berlín, Philharmonia, Cleveland, Boston, Concertgebouw y Radio Belga. Directores: Abbado, Bloomfield, Chmura, von Dohnanyi, Haitink, Maazel, Muti y Norington. Actuación también de los



Bayreuth: Bayreuther Festspiele.

Patrice Chéreau y Pierre Boulez. Repiten también el **Parsifal** de Wolfgang Wagner dirigido por Horst Stein, y **Holandés** (escenografía de Harry Kupfer y dirección musical de Dennis Russell Davies). Se estrena nueva puesta en escena del **Lohengrin** debida a Götz Friedrich con dirección musical de Edo de Waart. Para reserva de entradas: Bayreuther Festspiele, Postfach 2320, 8580 Bayreuth 2.

EDINBURG: Días 19 agosto a 8 septiembre. Conciertos sinfónicos: Sinfónica de Boston dirigida por Seiji Ozawa; Sinfónica de la BBC dirigida por Gennadi Rozhdestvensky; Sinfónica de Londres con su titular, Claudio Abbado; la Philharmonia Orchestra dirigida, respectivamente, por Riccardo Muti, Simon Rattle y Jesús López Cobos; Orquesta Hallé con James Loughran; Scot-

siguientes conjuntos y orquestas de cámara: Academia de St. Martin in the Fields, La Grand Ecurie et la Chambre du Roy, Pro-Arte, de Munich; Conjunto Andrée Colson, etc.

FLORENCIA: «Maggio Musicale Fiorentino». Días 2 mayo a 30 junio. Opera: **Wozzeck**, de Alban Berg (Bartoletti/Cavani/Frigerio). **Das Rheingold**, de Richard Wagner (Mehta/Ronconi/Pizzi). Ballet: Ballet del «Maggio Musicale» y Ballet del Siglo XX (Béjart). Conciertos y recitales: Orquesta del Maggio Musicale y Coros dirigidos por Riccardo Muti y Carlo Maria Giulini. Orquesta Nacional Polaca dirigida por Krzystof Penderecki. Solistas: Jean-Claude Casadesus, Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Marilyn Horne. Conjuntos de cámara: Trío de Trieste y Cuarteto Borodin.

HOLANDA. Del 1 al 23 de junio (en Amsterdam, La Haya, Scheveningen y Rotterdam). Opera: **Tristan**, de Richard Wagner, y **Al gran Sole**, de Luigi Nono. Conciertos sinfónicos con los siguientes directores: Albrecht, Bour, Dorati, Giulini, Tabachnik, Zender, etc. Estrenos de obras de Andriessen, Reich y Xenakis.

LUCERNA: Días 15 agosto a 8 septiembre. Orquesta del Festival Suizo dirigida por Sergiù Celibidache. Staatskapelle Dresden, Boston Symphony (Ozawa), Cleveland Orchestra (Maazel), Filarmónica de Berlín (Karajan), Filarmónica de Israel (Mehta), Festival Cuerdas Lucerna, Arena di Verona, Solistas Vocales de Lucerna y Academia Monteverdiana.

VIENA (Wiener Festwochen 79).

Día 17/6, Staatsoper: Nueva puesta en escena de **El rapto en el Serrallo**, de Mozart, por Dieter Dorn. Dirección musical: Karl Böhm. Decorados: Jürgen Rose. Intérpretes principales: Edita Gruberova, Hildegard Heichele, Karlheinz Böhm, Horst R. Laubenthal y Heinz Zednik.

Día 27/5, Festwochen-Eröffnungskonzert (Concierto inaugural). Obras de Beethoven por la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Leonard Bernstein, con la participación de los solistas: Itzhak Perlman, Lynn Harrell y el propio Bernstein.

Días 30 y 31/5, Beethoven: **Conciertos números 3 y 5 para piano y orquesta**, por Daniel Barenboim (piano solista) y la Filarmónica de Viena con Leonard Bernstein.

Día 10/6. Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Karl Böhm: **Sinfonía K. 543**, de Mozart, y **Sinfonía número 9** de Dvorak.

Día 17/6. Orquesta Sinfónica de Viena y el Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor. Director, Horst Stein. Solista, Yvonne Minton. Programa: **Rienzi**, obertura, de Richard Wagner; **Tasso, Lamento e trionfo**, de Liszt; **Rapsodia para contralto**, de Brahms, y **Schicksalslied**, también de Brahms.

El mismo día 17/6 la Orquesta Sinfónica de la ORF, dirigida por su titular, Leif Segerstam, interpretará la **Sexta** de Mahler.

Día 21/6. Webern: **Seis piezas, op. 6**. Berg: **Suite de «Wozzeck», op. 7**, y Brahms: **Concierto número 1 para piano y orquesta**. Solistas: Hildegard Behrens y Maurizio Pollini. La Orquesta Sinfónica de Viena actuará en este concierto bajo la dirección de Claudio Abbado.

Día 24/6. Festwochen-Schlusskonzert (Concierto de clausura del Festival). Brahms: **Obertura «Trágica»**, y Mahler: **Das Lied von der Erde**. Solistas: Brigitte Fassbaender y Siegfried Jerusalem. Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Carlo Maria Giulini.

Reserva de localidades en: Wiener Festwochen. Bestellbüro. Vogelweidplatz 14, A-1150 Wien (Osterreich/Austria).

Para información más detallada sobre cualquier Festival escribir a la siguiente dirección: THE EUROPEAN ASSOCIATION OF MUSIC FESTIVALS. 122, rue de Lausanne, 1202 Geneva (Switzerland/Suiza).

LONDRES (programación normal: mes de marzo y primera semana de abril).

Royal Festival Hall. Día 7, Cantores de la BBC, Coros de la Sinfónica de la BBC y Orquesta Sinfónica de la BBC dirigidos por Charles Mackerras en el siguiente

Viena: Staatsoper.



te programa: **Las cinco edades del hombre**, de Thea Musgrave; el **Concierto para violín**, de Walton (con Ida Haendel como solista) y **El Himno a Jesús**, de Holst.

Día 14, Coros y Orquesta Sinfónica de la BBC. Solistas: Alfreda Hodgson («mezzo») y David Wilson-Johnson (barítono). Director, David Atherton. Programa: **Sinfonía para tres orquestas**, de Elliot Carter (estreno en Inglaterra); los **Lieder eines fahrenden Gesellen** y el «Adagio» de la **Décima** de Mahler y **La visión de San Agustín**, de Tippett.

sobre versos de Michelangelo Buonarrotti.

Queen Elizabeth Hall. Día 1 abril. Programa Schubert por el Cuarteto Amadeus y Sir Clifford Curzon (piano). Obras: **Cuarteto en Mi bemol mayor, D. 87**; **Movimiento para cuarteto de cuerda en Do menor, D. 703**, y el **Quinteto en La mayor, D. 667**, «La trucha».

Royal Festival Hall. Día 1. Coro y Orquesta Philharmonia dirigidos por su titular, Riccardo Muti, en el siguiente programa: **Aus Italien**, de Richard Strauss, y

dirigida por Ling Tung y la participación del pianista Peter Katin. Programa: **Obertura «Los Husitas»**, de Dvorak; **Concierto número 2** de Beethoven y **Sinfonía «Fantástica»**, de Berlioz.

Día 25. Orquesta Philharmonia dirigida por Simon Rattle. Solista, Nathan Milstein. Programa: **El Corsario**, obertura, de Berlioz; **Concierto para violín**, de Brahms, y la **Primera** de Sibelius.

Día 27. Orquesta Philharmonia dirigida por Simon Rattle. Solista, Tamas Vasary. Programa: **Sinfonía número 3** de Tadeusz Baird. **Concierto número 2** de Chopin y «Suite» de **El Mandarín milagroso**, de Bartok.

Día 3 abril. Orquesta Philharmonia dirigida por Riccardo Muti. Solista, Sviatoslav Richter. Programa Mozart: **Sinfonías 34 y 41** y **Concierto piano** (sin determinar).

Royal Festival Hall. Día 13. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir Georg Solti. Programa Bartok: **Concierto para orquesta** y **El castillo de Barbazul**. Solistas: Sylvia Sass (soprano) y Kolos Kovats (barítono).

Día 15. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir Georg Solti. Programa: Weber, **Euryanthe** (obertura). **Concierto número 2** de Bartok (solista, Vladimir Ashkenazy) y **Cuarta** de Tchaikovsky.

Día 18. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Bernard Haitink. Programa: **Novena** de Shostakovitch. **Concierto violín**, de Tchaikovsky (solista, Mayumi Fujikawa), y **Francesca da Rimini**, de Tchaikovsky.

Covent Garden. Días 5, 9, 13, 16, 19 y 22: **Billy Budd**, de Benjamin Britten. Dirección escénica de Ande Anderson. Decorados: John Piper. Solistas: Cassilly, van Allan, Evans, Dobson, Glossop, Allen, Rouleau. Dirección musical: Edward Downes.

PARIS (mes de marzo y primera semana de abril).

Días 8 y 9, en el Palais des Congrès. Día 10, en el Théâtre des Champs-Élysées. Coros de la Orquesta de París y Orquesta de París. Solistas: Freni, Valentini-Terrani, Lucchetti, Raimondi. Director, Carlo Maria Giulini. Programa: **Cuarta** de Schubert y **Stabat Mater**, de Rossini.

Días 15, 16 y 17, en el Th. des Champs-Élysées. **Sinfonía «Londres»** (104), de Haydn; **Concierto K. 313**, de Mozart (solista: Michel Debost, flauta), y la **Sexta** de Schubert. La Orquesta de París será dirigida en estos tres días por Rudolf Barchai.

Días 22 y 23, en el Palais des Congrès. Día 24, en el Th. des Champs-Élysées. Orquesta de París dirigida por Colin Davis. Programa: **Les Francs-Juges**, de Berlioz; **Concierto número 2** de Bartok (con Vladimir Ashkenazy como solista) y **Le Sacré du Printemps**, de Stravinsky.

Asimismo los días 29, 30 y 31, la Orquesta de París actuará en el Th. des Champs-Élysées dirigida por Colin Davis con arreglo al siguiente programa: **Sinfonía K. 297**, de Mozart; «**Suite**» **Lírica**, de Berg; el **Concierto para la mano izquierda**, de Ravel (con Michel Béroff como solista), y la **Rapsodia Española**, también de Ravel.

Días 5 y 6 de abril. Palais des Congrès. Coro y Orquesta de París dirigidos por su actual titular, Daniel Barenboim; solista, Stuart Burrows. Programa: **Requiem**, de Berlioz.

Día 1 de marzo. Théâtre des Champs-Élysées. Recital Schubert por Rudolf Serkin.

Día 26 de marzo. Théâtre des Champs-Élysées. Recital Schubert por Daniel Barenboim.

ENRIQUE PEREZ ADRIAN



Londres: Royal Festival Hall.

Día 4 abril. Programa íntegro dedicado a Shostakovitch, con la Sinfónica de la BBC dirigida por su titular, Gennadi Rozhdestvensky, y la participación de los solistas John Shirley-Quirk (barítono) y Oleg Kagan (violín). Obras: **Columbus** (obertura, estreno en Inglaterra), **Concierto para violín número 2** y «**Suite**»

Carmina Burana, de Carl Orff, con los solistas A. Augér, J. van Kesteren y J. Summers.

Día 9. Coro, Orquesta Philharmonia y solistas dirigidos por Cristóbal Halffter en: **Cantata «Yes, speak out, yes»**, de Cristóbal Halffter, y la **Misa en Do mayor**, de Beethoven.

Día 11. Orquesta Philharmonia

II CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL SOBRE TEMAS ASTURIANOS

Organizado por la Federación Asturiana de Masas Corales, bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros de Asturias, se convoca el II CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL, sobre temas asturianos, con arreglo a las siguientes

B A S E S

- Las composiciones deberán ser originales para 4 voces mixtas. Los compositores de las obras premiadas estarán obligados a remitir una transcripción de las mismas para 4 voces iguales.
- Para el desarrollo de las obras deberán utilizarse temas tradicionales o populares de la región (1).
- La extensión de las obras estará comprendida entre 2 y 5 minutos.
- Las composiciones deberán enviarse antes del día 22 de Abril de 1979, a la FEDERACION ASTURIANA DE MASAS CORALES, Casa de la Música, POLA DE SIERO (Oviedo), indicando en el sobre: «Para el II Concurso Nacional de Composición Coral».
- Las obras deberán presentarse por sextuplicado, en sobre cerrado con un lema. En otro sobre, también cerrado (en cuyo exterior aparezca el lema) se indicará el nombre del autor, domicilio, teléfono, breve biografía y título de la obra.
- La partitura deberá ser clara, sin enmiendas ni tachaduras, y con las páginas numeradas.
- Para este CONCURSO se establecen dos premios. Uno dotado con CIENTO MIL PESETAS, que llevará el nombre de «Premio de la Caja de Ahorros de Asturias» Y otro, dotado con CINCUENTA MIL PESETAS, que llevará el nombre de «Premio de la Federación Asturiana de Masas Corales».
- El Jurado se reserva el derecho de dividir los premios en accesits, si las obras presentadas no tuviesen el nivel artístico adecuado o suficiente.
- La Federación editará oportunamente las obras premiadas, reservándose los derechos de autor de la primera edición, de acuerdo con éste.
- Las obras presentadas a este CONCURSO no serán devueltas y quedarán en poder de la Federación.
- Los nombres de los Jurados se darán a conocer a su debido tiempo.
- El fallo del Jurado será inapelable y se hará público el sábado día 19 de Mayo de 1979.

Pola de Siero, 1.º de Marzo de 1979



todos los sonidos de una gran orquesta

El órgano electrónico más completo. Ofrece más posibilidades de interpretar música. Es como tener la mayor orquesta. Permite obtener los sonidos de instrumentos de viento, cuerda, y de percusión. Partner 259-R FARFISA posee mil recursos sonoros: Arpeggios automáticos, bajos y acordes rítmicos, etc. Póngase al teclado de FARFISA. Suena la mayor orquesta.

**ENRIQUE
KELLER, S.A.**
ZARAUZ (GUIPUZCOA)

PARTNER 259/R



FARFISA

DISTRIBUIDORES

- UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.**—Carrera de San Jerónimo, 26 - MADRID-14
Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13
RINCON MUSICAL.—Pza. de las Salesas, 3 - MADRID-4
CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13
CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA
CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE
José Antonio JIMENEZ.—Sagasta, 2, dpdo. (Entrada por Pza. Calvo Sotelo) - CADIZ
MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA
CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA
Antonio CALLEJA.—Joaquín Costa, 3 - GRANADA
MUSICAL PORTOLES.—Enmedio, 152 - CASTELLON DE LA PLANA
ARPEGIO, S. L.—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA

ENTREVISTA CON PILAR LORENGAR

Por **ROBERTO ANDRADE**
y
ARTURO REVERTER

L: Pilar Lorengar.
A: Roberto Andrade.
P: Fernando Peregrín.
R: Arturo Reverter.

Pilar Lorengar, otra de las voces que de los años cincuenta para acá ha contribuido más a que la representación operística española se mantenga, todavía hoy, en un primerísimo plano internacional. Veinte años ligada a la Opera de Berlín, desde la que ha irradiado su actividad a todo el orbe, cimentan con solidez una carrera modélica por profesionalidad, dedicación, inteligencia selectiva y regularidad. Cualidades absolutamente indiscutibles, ni siquiera negadas por los que no comparten algunos de sus planteamientos estéticos o no se sienten entusiasmados por el peculiar timbre de su voz.

La cantante, cuya granada y serena belleza podrá apreciarse —a pesar del disfraz de «Elisabetta de Valois» y los baberos anti-maquillaje— en las instantáneas que acompañan a esta entrevista, mantiene una fresca expresiva y una fluidez de ideas verdaderamente admirable, y posee tal rapidez mental que a veces aquéllas se disparan inconteniblemente. Sus recuerdos y criterios estéticos constituyen el cuerpo principal de este trabajo.

La presente conversación fue grabada, una calurosa tarde del pasado julio, en la basílica del monasterio de El Escorial, al pie del altar mayor, aprovechando breves descansos en las tomas cinematográficas que la soprano realizaba para una serie de Televisión Española. Como testigos, algún técnico de televisión, la guapa maquilladora Regina Ortiz y el marido de Pilar, atento, inquisitivo, cuidadoso celador de la buena imagen de su mujer.

La entrevista se desarrolla en los tres actos siguientes:



PRIMER ACTO

CUADRO UNICO

Primeros años. Mozart.

R.—Para empezar por alguna parte: aunque en España eras conocida, en los años cincuenta, a través de tus actividades y discos de zarzuela, tu nombre empezó a sonar internacionalmente a finales de los años cincuenta...



«Para empezar por alguna parte...»

L.—En efecto, yo era muy popular en España ya hacia mil novecientos cincuenta y uno-cincuenta y dos, primordialmente gracias a la zarzuela, pero no sólo debido a ella. A mí me hizo popular la zarzuela, y estoy muy orgullosa de ello. Lo cierto es que hoy no hago ya este repertorio, no porque no me guste ni porque sea una época pasada, sino por falta de tiempo, porque no se puede mezclar con el repertorio de ópera. Pienso que si me hubiese quedado en España seguiría cantando zarzuela. Mi carrera internacional empezó a tomar cuerpo, a sentirse, con mi debut en dos lugares: los festivales de Aix-en-Provence, donde canté mi primero y último «Cherubino», y luego los de Glyndebourne, al sur de Inglaterra.

R.—¿También allí Mozart?

L.—Sí: mi primera «Pamina», de *La flauta mágica*, que luego ha sido uno de mis toques máximos en mi vida profesional. Por primera vez cantaba en alemán, y éste, quizá, fue el paso decisivo para llegar a esa carrera internacional que ya estaba muy próxima.

R.—Dos muestras de tu predilección por Mozart, que creo has mantenido a lo largo de tu carrera...

L.—Creo que Mozart es para un cantante lo que el aceite para una lámpara: es lo más indispensable, la escuela y técnica más sublimes. Quien sabe cantar Mozart sabe cantar todo lo demás.

R.—¿Siempre pensaste así?

L.—Quizá no al principio. Pero el estudio, el haber escuchado tanto a otros cantantes, mis propias experiencias, me han llevado a interpretar mucho a Mozart...

R.—Que es para ti, entonces, como una escuela continua...

L.—Exactamente.

R.—Mozart exige, por supuesto, una gran técnica, exigiendo, además, capacidad para tratar una gran variedad de caracteres.

L.—Es curioso pensar cómo se interpretaba ayer a Mozart y cómo se hace hoy. Recuerdo que cuando empezaba a estudiar «Pamina», el estilo interpretativo general de aquella época tendía a hacer un Mozart muy instrumental, un tanto entubado, un poco —para entendernos— a la manera de Elisabeth Schwarzkopf, cantante siempre tan personal, tan singular, no sólo en Mozart, sino también en Strauss o Verdi; siempre de un estilo muy... austríaco en todo lo que ha hecho. Hoy creo que Mozart se hace en forma más...

R.—¿Más objetiva, más simple?

L.—Más natural, pero siempre con mucho estilo. Es el mismo caso de Verdi o Puccini, autores en los que un «portamento» puede no estar fuera de lugar, como lo estaría en Mozart, pero que aun dentro de esa línea de mayor expresividad exigen una expresión de gran estilo y jamás vulgar; pienso que el canto debe ser siem-



Jamás he intentado la «Constanza» de *El rapto en el serrallo*...

pre así. Mozart requiere, además, una gran pureza; debe ser muy limpio, aunque, dentro de esa línea de pureza, uno debe expresar muchísimo. Recuerdo que estudiando una vez «Pamina», mi director de ensayo me instaba —en español—: «expresivo», «con gran corazón»; y otras veces me decía: «con gran ansiedad». Pero dentro de esta línea de máxima expresividad, una debe producirse con gran gusto. Aunque, como os digo, antes se hiciese un Mozart algo entubado o instrumental, distinto de la forma actual, creo que todos conocíamos esta exigencia.

R.—Pienso que Mozart es, además, un compositor muy «vocal», muy favorable a la voz.

L.—Exacto: muy favorable a la voz, pero siempre que uno sepa mantenerse dentro de su repertorio. Yo, por ejemplo, jamás he intentado la «Constanza» de *El rapto en el serrallo*, que es muy aguda y muy «coloratura».

R.—Pero sí has cantado muchos otros personajes.

L.—Sí... Del *Don Giovanni* he cantado «Elvira» y «Ana». No «Zerlina», de la que sí he hecho las dos arias en concierto. También «Fiordiligi». De *Bodas* un sólo «Cherubino», y luego siempre

la «Condesa»; he estudiado «Susana», pero no la he hecho. También «Pamina» en la *Flauta*... En fin...

P.—... Los personales de las cuatro grandes óperas...

R.—Y todos son diferentes, aun teniendo una línea vocal común, hay que matizar cada uno.

L.—Trato de cantar siempre los personajes que van a mi estilo y no me refiero sólo al vocal, sino al personal. No se trata, claro de interpretarme a mí misma, pues en escena hago cosas que no haría en mi vida privada, sino de enfocar con sentido común, «naturalmente», de forma «normal» al personaje.

R.—De manera que lo difícil resulte fácil.

L.—Así debe ser. Yo no haría nunca en escena «Turandot», soy más dulce que eso, aunque a veces mi marido diga que parezco un demonio. (Ríe al decir esto.) Ni tampoco esos personajes complicados de Strauss.

A.—Como «Elektra» o los de *La mujer sin sombra*.

L.—Pero sí una «Arabella», o una «Mariscala», o la «Condesa» de *Capriccio*. Tampoco una «Salomé», aunque por otras razones; en realidad, ella es una niña perversa.

R.—Tú ves entonces tan importante, a la hora de hacer el papel, el aspecto caracterológico como el puramente vocal.

L.—Pues claro. Pero volviendo a lo anterior, os citaré aún otro ejemplo: la *Tosca*. Suele hacerse, generalmente, en plan «gran diva», por voces grandes, dramáticas. Yo la veo de otra forma, mucho más lírica, más en línea mozartiana que en la italiana clásica, aunque, eso sí, con gran temperamento. Y lo cierto es que —modestia aparte— la producción que hicimos en Berlín, con Lorin Maazel, tuvo gran éxito, y la crítica se refirió a mí como gran actriz. Ciertamente yo no haría esta «Tosca» en otra producción, con otro director que no compartiese mi visión o mi estilo.

P.—Sin embargo, y pese a que tú te defines como una soprano no típicamente italiana, recuerdo que uno de los personajes más vinculados a tu lanzamiento internacional fue el de «Violetta», en *Traviata*.

L.—Es relativamente fácil tener éxito en *Traviata* si resultas guapa en escena y cantas bien; pero lograr hacer justicia al complejo personaje verdiano es muy difícil. Recuerdo admirable en tal papel a María Callas.



Los ensayos en El Escorial.

A.—Ya ha salido el nombre de María Callas; y que quede claro que no hemos sido nosotros los responsables. (Risas.)

L.—Realmente, me quedé sorprendida al verla a ella; y decidí seguirla cantando, pero... (Frunciendo el ceño.) En cambio, un personaje verdiano que me va mucho es «Desdémona»; es de carácter dulce, de mi estilo. Aunque, realmente, mi autor italiano preferido es Puccini; creo ser pucciniana al cien por cien, por forma de emisión, de interpretación, por afinidad de gustos. Incluso en papeles de fuerte dramatismo, como «Manon Lescaut», he tenido gran éxito. Y creo que, para este papel, mi formación mixta austríaca, alemana, italiana y, por supuesto, mi raíz española me permiten unos matices no accesibles a otros cantantes: «Manon Lescaut» es un personaje muy rico y difícil.

R.—En efecto, vimos durante la pasada temporada, en la Zarzuela, a Eva Marton, que sí dio bien el carácter dramático, pero no los pasajes líricos de los dos primeros actos: realmente, «Manon» es una jovencita, y...

L.—Sí, conozco a Eva Marton. Y, en efecto. «Manon Lescaut» es un complejo personaje que hay que cantar e interpretar, matizar. Los italianos están habituados a escucharlo a voces grandes más o menos dramáticas, tipo Tebaldi; pero mi voz, aunque muy distinta, tiene buen volumen y corre muchísimo.

A.—Naturalmente, más que de volumen, el problema es de que la voz corra, de «impostación».

L.—De proyección, exactamente. Uno siempre puede hacer cosas maravillosas con su voz pensando bien el personaje y eligiéndolo acorde con las propias posibilidades.

R.—Aparte ese análisis «introspectivo» que tú hacer del personaje, pareces ser cerebral a la hora de planteártelo; metódica...

L. (Con viveza.)—No, no. No soy nada cerebral. Yo soy de tipo emocional y enormemente sensible.

R.—Pero de emotividad contenida, nada desgarrada.

L.—Eso es, contenida. En cierta ocasión me dijo un gran director: «No nos interesa tu emoción, sino la que debes comunicar, traspasar al público». Cuando al principio yo ensayaba una parte sentimental, lloraba como una loca y no podía ni cantar de tal congoja que me entraba. Por ello, este hombre me insistió en que tenía que aprender a sentir esa emoción y traspasarla al público, pero cantando tan bien como hasta entonces. Y lograr esto no fue nada fácil.

R.—Quizá el hallar esa frontera justa entre la emoción y el desgarrar es lo que hace que una voz bien emitida y utilizada, como la tuya, se mantenga fresca e igual, pese a la lógica evolución...

L.—Hombre, sobre esto me es difícil opinar, aunque creo que mi voz sigue en plenas condiciones, porque la he cuidado mucho. Pienso también que la duración de una voz es, primeramente, cuestión física, de resistencia de cuerdas vocales, y en segundo lugar, de cómo se trata a estos músculos —que eso son las cuerdas—; hay gente que cantando hoy aquí y mañana allá llega a los treinta años extenuada.

R.—Creo que ahí influirá tu componente técnica alemana: allí los cantantes duran más, generalmente; y saben esperar su momento...

L.—No creas... Puede influir, desde luego, el aspecto técnico, pero yo siempre pienso en la época clásica del canto (mil novecientos), en que los viajes se hacían en barco y duraban dos meses; esto suponía un enorme «relax» para la voz. Hoy día, en cambio, con los Jumbo vas de un lado a otro del mundo en pocas horas, y puedes encontrar a muchos colegas en los aeropuertos. Afortunadamente, he aprendido a decir «no», pues si me dejara guiar por mis «manager» estaría ya en el camposanto. En este punto, gracias a mi teatro estable, que es Berlín, las cosas ruedan de la forma debida... (En este momento llaman a Pilar para continuar el trabajo.) Perdonadme. En seguida estoy con vosotros.

R.—Primer acto, ¿no? ¡Qué bárbaro! ¡Qué fluidez!

SEGUNDO ACTO

CUADRO PRIMERO

Ensayo contra improvisación. Rutina y oficio. El teatro estable.

A.—Hemos tocado antes, de pasada, dos temas que tengo interés en relacionar y sobre ellos pedir tu opinión. Has hablado de tus gratas experiencias en Berlín, tu fortuna de encontrar un teatro estable, en donde hay poco sitio para la improvisación como norma de actuación, y en donde te encuentras con un director que ve tu personaje de acuerdo contigo, lo mismo que tus colegas, integrados en un conjunto, y que conocen tu forma de actuación... Te preguntamos entonces: ¿es ésta, para ti, la situación ideal de un cantante y, en general, la situación ideal para la creación artística?

L. (Sin dudar.)—Mi respuesta es afirmativa al cien por cien. Y os diré más: yo me considero una cantante afortunada por pertenecer a un teatro estable como es el de la Opera de Berlín, con un repertorio y un «elenco» tan maravilloso. Yo llegué a Berlín a finales del cincuenta y ocho, y aunque ya tenía tras de mí una experiencia española, la de Glyndebourne y Aix-en-Provence, más la de grandes teatros como Covent Garden —e incluso había hecho audición para el «Met», donde no me quisieron—, puede decirse que fue en Berlín donde descubrí qué es el teatro. Yo ya cantaba antes; creo que casi he nacido cantando, con la música dentro de mí; pero mi sorpresa fue encontrarme con un teatro en que cada día se hacía una ópera diferente, que diariamente, a las diez, había ensayos para todos... Toda una compleja maquinaria que funcionaba perfectamente; ese sentido de disciplina, de lo que es y debe ser vivir de una profesión. Para mí fue un descubrimiento, y maravilloso, además. Suponeos que mi debut operístico tuvo lugar —antes había cantado sólo los *Carmina Burana*— junto a Dietrich Fischer-Dieskau, ¡nada menos! Yo cantaba la parte de «Regina» en *Mathis der Maler*, de Hindemith...

A.—Que luego grabaste en disco...

L.—Sí, en efecto. Yo conocía a Fischer-Dieskau, y aunque no tenía idea exacta —como creo tenerla hoy— de lo que significa el nombre de Fischer-Dieskau, este debut tan importante me produjo un enorme sentido de la responsabilidad y me dijo: «Debo aprender el teatro, disciplinarme». Luego tuve la fortuna de que me quisieran, de ensayar y de quedarme allí, y hoy soy feliz.



«Yo me considero una cantante afortunada por pertenecer a un teatro estable como es el de la Opera de Berlín...»

R.—¿Recuerdas quién era el director de orquesta en ese Mathis?

L.—Sí. Creo era Richard Krauss, recientemente fallecido, con el que canté mucho. Y luego he hecho un repertorio muy variado, como *Pelleas, La novia vendida*... Es curioso que, a los dieciocho años de mis primeras representaciones de este papel, «Marie»...

P.—Que grabaste luego con Wunderlich y Rudolf Kempe...

L.—Sí... Vuelva a hacerlo, pero ahora en producción entera nueva; el director musical es Bomuhil Herlicka, checo.

R.—¿Cantáis la ópera en checo?

L.—No; todo el repertorio eslavo lo hacemos en alemán. Pero atended a lo que voy a deciros: para una ópera que conozco muy bien —sobre todo, mi papel, claro, el de «Marie», que es uno de mis preferidos— he ensayado seis semanas, fijaos, ¡seis semanas con nueve ensayos de orquesta!

R.—Me parece lógica la preferencia de Pilar, pero pienso que hay otros cantantes más individualistas, más amantes de la improvisación, más trashumantes... que pueden lograr quizá parejos resultados.

L.—No, no. No estoy de acuerdo. Improvisando no se hace nada; bueno, sí; pueden hacerse milagros, pero las incomodidades, las dificultades, la responsabilidad, los nervios que conlleva... son algo terrible. Entendedme: hablo de la improvisación como norma, como método de trabajo. En realidad, los artistas improvisamos siempre un poco, pues tras las cinco o seis primeras representaciones de una nueva producción, al año siguiente puede haber variado el reparto; o bien el tenor enferma repentinamente y yo debo acoplarme al sustituto; o, viceversa, puedo ser yo la que enferme... Pero lo que me parece la cosa más horrenda es la improvisación continua; eso no lo quiero, no lo quiero (Enérgica.)

R.—El problema es que a veces cambia el director y no se ensaya previamente con el nuevo...

L.—Sí, pero has de tener en cuenta que la ópera de Berlín —sigo concretando en lo que mejor conozco— funciona once meses al año (con ópera o «ballet»), y todos sus miembros conocen el papel que han hecho, a lo mejor más de cien veces. Es el caso opuesto —valga otro ejemplo familiar— al de aquí, en el Teatro de la Zarzuela, donde todos llegamos de sitios diversos y hemos de acoplarnos. Con todo, en Berlín, si el director es nuevo hemos de





ponernos de acuerdo sobre los tiempos, en cómo nos gustan las cosas. Pero, por ejemplo, con un gran Maazel, con quien ya he cantado muchas veces *Tosca*, no necesitamos vernos ya más que en la propia función. Felsenstein ensayaba seis meses, y creo que tampoco es ése el ideal.

R. y A. (Casi a dúo).—¿Y el peligro de rutina?

L.—Puede que exista gente rutinaria, a la que es igual, entonces, ensayar una sola vez o mil; u otra que va sólo a ganar dinero, sin importarle qué cantar, cómo o dónde. Naturalmente, tampoco estoy de acuerdo con esa forma de actuar.

P.—Quiero hacerte una pregunta relativa a estos teatros de repertorio. Creo que para el oyente no son todo ventajas: si tú pasas un día al azar por Berlín, Hamburgo o Munich, tras las cuatro o cinco primeras representaciones, es altamente improbable que te encuentres con más allá del treinta por ciento del «cast» original, con los nombres de primera fila; el resultado es, a veces, el de esa rutina de la que hablaba antes Roberto.

L.—Tienes razón; esto puede pasar. Pero es que la situación de esas figuras puede ser variable. Yo misma soy, realmente, una cantante invitada, como puede serlo, por ejemplo, Montserrat Caballé: canto en Berlín cinco meses al año, con un mínimo de treinta y cinco-cuarenta funciones en total. Este sistema presupone que si yo, por enfermedad o por lo que sea, suspendo el contrato, no cobro.

P.—Pero, en definitiva, a ti te resulta ventajoso este sistema: tienes todas las ventajas de tener una «casa» segura y un grado de libertad.

L.—En efecto, para mí sí es ventajoso y me agrada; puede que para otros no lo sea. Pero yo no resisto, por motivos de salud, el cantar hoy aquí y mañana allá; si no tengo un cierto grado de adaptación, no rindo. Ello no quiere decir que no viaje; ahora vengo de hacer *Falstaff*, en el Covent Garden, con Solti; pero necesito esa adaptación. Y además, Berlín me ha hecho artista. Yo creo haber nacido con una serie de cualidades no sólo vocales, sino con predisposición para el teatro. Sabéis que es norma, en Alemania, que todos los cantantes pasen por la escuela de declamación; yo no he ido nunca a ninguna, pero he podido desarrollar esas cualidades gracias a haber trabajado con grandes directores de escena, a quienes desde el principio advertía: «Yo no he hecho aún este papel, pero sé que podré si alguien me ayuda a quitarme los complejos...» Ya sabéis, esto que todos los artistas tenemos. Aquí mismo, por ejemplo, antes de que llegais vosotros, la iglesia estaba llena de gente, y yo desde aquí arriba no sabía dónde mirar... Sí, es cierto: todavía me impresiona la gente; basta un grupo de diez personas. Ahora bien: preparada para salir a escena, en cuanto se apagan las luces me olvido de todo, y ¡adelante! Creo que eso forma parte de esa buena rutina de la que hablábamos antes...

A.—Yo diría «oficio».

L.—Eso es (Asiente con la cabeza.), oficio más que rutina. Yo no acepto las tradiciones porque sí; por ejemplo, siempre tuve muy claro que si hacía *Tosca* no colocaría los dos candelabros junto al cadáver de «Scarpia»; sé que esto lo pide Puccini, pero yo creo que es inverosímil. Bueno, volviendo al tema de los directores de escena, recientemente preparaba la «Manon Lescaut» con el director de escena del Teatro de la Opera de Berlín, y le decía: «Quiero hacer bien esta obra, quiero hacerla completa, de manera que en el último acto no haya dos personajes, ridículos e increíbles, en el desierto, que se están muriendo y que no acaban de hacerlo nunca. Pero necesito a alguien que me empuje, que me ayude a sacar todo lo bueno que haya dentro de mí». Y él tuvo la paciencia del santo Job...

A.—Bueno, nadie nace sabiendo...

L.—Eso es. Y, en resumen, creo que con tal ayuda, mi «Manon» fue de gran calidad.

P.—Obvio preguntarte, entonces, la importancia que concedes al director escénico...

L.—Exactamente. Por eso creo que no se puede improvisar. A propósito de esta «reprise» de que os hablaba de la producción de *Manon Lescaut*: la «première» tuvo lugar hace cinco años, con Maazel; pero no se volvió a hacer hasta ahora por falta de tenor. Es curioso: el papel de soprano es casi más difícil, pero de hecho los problemas surgen siempre para encontrar al «Des Grieux». Para esta producción, aun trabajando sobre materiales ya conocidos, hubo diez días de preparación y tres ensayos con orquesta.

A.—Para rematar este tema, recapitulemos: existe un cierto peligro de rutina...

L.—Yo hablaría más bien de profesionalidad: qué duda cabe que uno debe aprender el teatro, la vida de teatro... Luego está el tema de la emoción personal, que has de aprender a «controlar». Recuerdo mis primeras «Elsa» (*Lohengrin*) y «Eva» (*Meistersinger*), que las hice con Wieland Wagner, en Berlín. Las dos son personajes muy emocionantes, pero «Eva» me llega algo menos: la obra es algo más calculada, sistemática, aun dentro de su gran complejidad; pero pese a algunos momentos maravillosos, que recuerdo, de mis escenas con «Sachs», «Elsa» me emocionaba aún más. Mi primera «Elsa», como os decía, me planteó serios problemas con el ensayo general: escuchando las preguntas del «Rey»: «¿Eres tú Elsa de Brabante?», antes del «Sueño», yo sentía un nudo en la garganta y me veía incapaz de pasar las dos o tres

primeras. Al cabo de dos representaciones, ya a la tercera, me sentía más poseída de mí misma; pero el primer día creía enfermar.

A.—Es, exactamente, adonde quería ir a parar. Yo pienso —y te pido confirmación— que sólo tras adquirir ese dominio de ti misma, de todas tus facultades, no sólo canoras, sino escénicas, sólo tras conseguir esa —llamémosle— «buena rutina»...

L.—Exacto... (Con gran atención.)

A.—... Sólo a partir de haber superado esos problemas técnicos y de verte integrada en el global de la producción escénica estás en disposición de dar el paso al siguiente escalón, al nivel de la creación artística genial, de lograr ese «chispazo de genio». Es decir: yo no creo que eso sea producto de la improvisación...

L.—Es verdad. Y respecto del «chispazo de genio», creo que depende no, por supuesto, de la improvisación, sino un poco de hallarte en ese día «grande» o genial que todo artista tiene. Pero vuelvo a decir que es imposible lograr nada genial —quizá, sí, algún buen momento; pero siempre como algo aislado—, por ejemplo, haciendo una *Carmen*, sin haber conocido antes al tenor, o haber visto al coro, o tras un solo ensayo de un día. Bien; no niego que haya gente que pueda trabajar así, improvisando siempre; pero eso, para mí, no vale. Si no tengo los elementos preparados tal y como yo los quiero y veo. De otro modo, no rindo, y prefiero irme y no cantar. Admito, os digo, como posible, esa fascinación, ese cierto embaucamiento que puede ejercer sobre el público una voz genial en un día glorioso; pero creo que importa mucho más el nivel alto del conjunto.

P.—Realmente, parece inconcebible toda una *Deutsche Oper* berlinesa o *Munich* funcionando a base de «chispazo» diario.

L.—No puede ser; exacto. Yo me río cuando sólo se habla de las sensaciones, de las funciones excepcionales, porque es evidente que con once meses de funcionamiento y trescientas funciones ha de haber de todo, pero siempre con una calidad media muy alta. Noches «en punta» hay muchas, pero también hay muchas muy buenas o sólo buenas. Ahora se da un cierto «esnobismo» por parte del público, de buscar sólo esas «puntas» a base de nombres excepcionales. Pero aun ellos tienen altos y bajos. Lo maravilloso es que un teatro estable produzca esa media muy alta en la que puedan surgir tres o cuatro noches grandes cada semana.

CUADRO SEGUNDO

Problemas de idioma. Ayudas de Ebert, Fricsay, Sellner.

R.—Veo también importante para que tú cuajaras tan bien en Berlín una cierta facultad tuya para el idioma, pues la fonética —difícil— es siempre algo fundamental.

L.—Tuve graves problemas, porque yo no dominaba ningún idioma, pese a tener profesores: ni el italiano, ni el inglés, ni, por supuesto, el alemán. Y a mi llegada a Berlín, con mi mal alemán, no sabía ni qué decir. Veréis: debía debutar con la «Condesa» de *Bodas de Fígaro*, papel que ya había cantado en Glyndebourne (mil novecientos cincuenta y ocho)..., pero en italiano, y en Berlín debía hacerla en alemán. Imaginaos: era en el mes de octubre, un ensayo con piano para los cantantes nuevos que se unían a una producción ya rodada. Y me dice el director de orquesta: «Cuarto acto». Al empezar a cantar, no di una. Me puse blanca, roja, verde... de todos los colores, aguantando las miradas reprobadoras de todos. Ya sabéis: aunque ahora soy muy querida en Berlín, hube de pasar la novatada, como todos. Y el director me decía —ahora ya en español—: «Tranquila, tranquila». Pero era igual: no di una. Hube de tragarme mis lágrimas y arreglármelas sola, pues acababa de llegar a Berlín y no conocía a nadie. Tras una noche en vela decidí que no podía debutar con esta ópera en alemán, y decidí plantárselo así a Carl Ebert, director entonces de los Festivales de Glyndebourne e intendente de la Opera de Berlín, que era quien me había contratado, en principio, sólo por un año, para Berlín.

A.—Buen olfato artístico el del señor Ebert...

L.—... y le pedí audiencia, consciente de la responsabilidad que tenía ante mí y de que no podía dar un traspies. En aquella época, de verdad, no se podía. Quizá hoy sí, pero no entonces... Por aquella época era estrella en la Opera la que ha sido en todo para mí modelo, espejo... Elisabeth Grümmer. Así le planteé el asunto a Ebert: le prometí, a partir de aquel momento, que estudiaría alemán con todas mis fuerzas y le supliqué otra oportunidad. Creo no haber sido tonta nunca —aunque de joven pueda haber hecho tonterías, pero al llegar a Berlín estaba ya en los treinta recién cumplidos—, y que en aquella ocasión hice lo justo. El hecho es que pospusieron esas *Bodas* y me dieron la oportunidad de debutar con *Carmina Burana*, en latín, el mes de diciembre; y esto fue mi salvación. Tuve un éxito de locura, porque los *Carmina Burana* se montó a todo tren, con «ballet» y una escenografía preciosa, y yo tenía unas frases muy lucidas, muy agudas, pero idóneas para mi voz, que causó sensación. Y así pude introducirme poco a poco en el repertorio, en la vida de teatro de Berlín.

R.—De aquella época es un Don Giovanni con Fricsay.

L.—No; algo más tarde: de mil novecientos sesenta. Los **Carmina Burana** fueron a finales de mil novecientos cincuenta y ocho.

R.—Yo recuerdo una selección de ese Don Giovanni por Televisión Española. Contigo, Dieskau, Grümmer como «Ana»... ¿Era en italiano?

L.—No, en alemán. En aquella época hacíamos casi todo Mozart en alemán. Poco antes, en Salzburgo, había hecho yo la «Ilia», de **Idomeneo**, también con Fricsay, que me apreciaba mucho. Luego me llevó a Berlín con el **Don Giovanni**. (Se queda breves instantes pensativa y en seguida continúa.) Precisamente, en relación con este **Don Giovanni**, os pienso contar algo que pone de manifiesto hasta qué punto he sabido calibrar mi ambición en beneficio de mi carrera. En mil novecientos sesenta iba a tener lugar la inauguración del nuevo teatro de la ópera, en Berlín, y se iban a programar seis nuevas producciones, entre ellas **Don Juan**, como inauguración, **Aida**, **Orfeo y Eurídice** y **Alcmene**, una ópera moderna de Giesele Cleva. Curiosamente, resulté elegida por el entonces intendente de la Ópera, Gustav Rudolf Sellner, el célebre director de teatro, para esta última. Lo que, realmente, me disgustó un poco, pues aun sin contar con «Doña Ana» (que haría Grümmer) podía cantar «Elvira» o «Eurídice». Lo cierto es que mi falta de ambición, de preocupación por figurar en el estreno me había acarreado esto. Y el hecho es que, con la partitura bajo el brazo, me fui a estudiarla. Era una historia mitológica muy complicada y, tras haber visto el primer acto, me dije a mí misma: «Esto no lo hago, porque no es para mi voz». En realidad, apenas he cantado nada moderno, porque creo que daña las voces.

R.—Llegas hasta Richard Strauss.

L.—Pero tampoco lo he cantado mucho. El caso es que me fui a ver a Heinrich Hollreiser —un director alemán a quien admiro y con el que he trabajado mucho—, para ensayar con él, al piano, el primer acto. Ya os dije que lo había aprendido con gran dificultad; la música, o la canto desde dentro o... bueno, no soy capaz de hacer matemáticas. Al final del ensayo, Hollreiser se muestra muy complacido y me felicita: «¡Qué maravilla, haces una parte estupenda!». «Pues es la última nota que he cantado de esta ópera.» Y se la devolví. Rudolf Sellner me dijo que entonces no iba a figurar en la apertura del nuevo teatro, lo que sería una lástima. «Lo siento», dije yo. «¿Quiere esto decir que nunca vas a hacer ópera moderna?» Y contesté, consciente de que casi me jugaba el puesto en Berlín: «Mientras tenga voz, no». (Enfática.) Entre tanto, volvieron los Festivales de verano de Salzburgo, de mil novecientos sesenta, donde yo hacía la «Ilia» de **Idomeneo** con Fricsay, que estaba contentísimo conmigo. Preocupado por el hecho de que no fuese a figurar en las «premières», le dijo a mi marido si yo no cantaba la «Elvira» mozartiana, a lo que mi esposo le contestó que alguna vez la había hecho, pero que mi papel habitual era el de «Ana»... Y el final de esta historia es que, de pronto, no me digáis cómo ni por qué razón, me encontré en los estrenos cantando «Elvira» y «Eurídice». ¡Yo, que no pensaba cantar en ninguna función, lo hice en dos! Eso no podía ni haberlo soñado.



«Tengo siempre de mí ese sentido de superación...»

R.—Y este fue ya tu lanzamiento definitivo.

L.—Sí; pero, sobre todo, significó mi consolidación en Berlín y el éxito, que se ha visto continuado a lo largo de los muchos años que allí llevo. Y, de verdad, creo que tal cosa no es sino el fruto de una disciplina de trabajo. En la actualidad hago treinta y cinco funciones, durante cinco meses, en Berlín. Y en todas debo dar lo mejor de mí misma, porque no creáis que a pesar de los años que allí llevo y del cariño que me tienen me van a tolerar o perdonar una mala noche.

R.—Eres lo que se llama una buena profesional.

L.—Sí, tengo siempre dentro de mí ese sentido de superación. Como os decía, dentro de mi calendario anual, Berlín es lo primero, lo más improtante. Luego selecciono de entre las ofertas que se me hacen las funciones y teatros de mayor interés; también aquí he de dar lo mejor de mí misma.

TERCER ACTO

CUADRO PRIMERO

Dos modelos: Tebaldi... y Grümmer.

R.—Volviendo al tema de Elisabeth Grümmer, otra ejemplar profesional, ella fue para ti, según has dicho, un ejemplo y también un antecedente estilístico.

L.—Ella era, cuando yo llegué a Berlín... (Recuerda)... la gran estrella, la gran diva (Vacila un poco)... Entendedme, sin ostentaciones...

TODOS.—Por supuesto, ya la conocemos.

L.—Ella fue modelo de profesionalidad para mí y, además, como dices, hemos tenido un repertorio similar, algo más amplio yo en el italiano (Puccini), y ella más en Strauss. Ella era siempre mi espejo, mi «spiegel», como dicen en Alemania. Aun ahora, cuando canto el «andante» del tercer acto de **Las Bodas de Figaro**, parece que la estoy viendo... Cuando hacíamos el **Idomeneo** juntas en Salzburgo —ella, la difícilísima parte de «Elektra»—, yo le pedí que me diera clase, pero su carrera profesional, todavía muy absorbente, se lo impidió, aunque no el poder darme unos consejos que no he olvidado nunca.

R.—Desde luego, incluso su voz tiene una cierta similitud con la tuya.

L.—Sí, sí. Ella tenía una voz vibrante, con cierta vibración o trémolo, pero una efusión en el decir y una sinceridad actuando inigualables; siempre lo daba todo, sin alardes, con dulzura y línea de canto...

R.—Recuerdo haber comentado hace años tu Flauta mágica dirigida por Solti y haber dicho que tu interpretación me recordaba a la de ella en muchos momentos.

L.—Siempre me subyugó. Todos los personajes base de su repertorio («Elsa», «Eva», «Agathe») los he hecho yo luego, y siempre la he tenido como modelo, de igual forma que para mi repertorio pucciniano he tenido como ejemplo a Tebaldi: «Butterfly», «Tosca», incluso «Manon Lescaut»... Cuando estrené esta última ópera escuché la interpretación, en disco, de cuatro cantantes diferentes, para ver qué distintos matices daban al personaje y extraer las virtudes de cada una de ellas. No por copiar; realmente, imitar, por ejemplo, a una Callas es imposible; el último acto no te lo hace nadie tan bien. Respecto de Tebaldi, admiraba su dulzura, su estilo, la belleza vocal y también su actitud elegante, dulce, buena, como de colegiala. Tebaldi y Grümmer fueron, en este sentido y para cada repertorio, mis dos espejos, lo que yo hubiera soñado ser.

P.—En vuestra entrevista a Grümmer hablasteis de Pilar...

L.—Hemos tenido mucho contacto y admiración recíproca; mucho más yo por ella, a cuya altura no he llegado...

R.—Todavía...

L.—En realidad, no pueden compararse dos carreras diferentes. Lo que sí quiero deciros es que ella, aún a los sesenta años cantaba muy bien. Recuerdo su **Tannhäuser** en el «Met»: admirable.

R.—Tiene ahora sesenta y siete; nació en mil novecientos once.

L.—Creo que no llega; bueno, prefiero no hablar de edades... (Ríe.)

A.—Parece que todavía hoy conserva su voz.

L.—¡Eso es lo admirable!

R.—Admirable es también su «saber esperar», la prudencia en su carrera: cantó «Eva» por vez primera a los cuarenta y nueve años.

L.—Es que también empezó muy tarde a cantar ópera; ella hizo teatro antes, y también ha cultivado el «lied», el concierto...; siempre admirable. También como pedagoga es excelente: en su cátedra del Conservatorio de Berlín tiene gran cantidad de alumnos.

CUADRO SEGUNDO

La técnica.

R.—Cambiando de tema, vamos a comentar algunos aspectos técnicos. En primer término, tu voz: ha sido y es aún lírica.

L.—Eso creo yo, aunque, a decir verdad, yo empecé como lírica ligera o coloratura, con facilidad en el agudo, que creo no he per-



«Se meten conmigo diciendo: "Lorengar es un trémolo aquí o allá..."».



«Yo debo decir que mi voz tiene esa vibración, pero se trata de una vibración natural...».

dido. He tratado siempre de mantenerme en el repertorio puramente lírico, con leves incursiones hacia el drama. En este sentido, una «Elsa» o una «Tosca» pueden parecer pasos fuera de repertorio, peligrosos. Pero si sabes restringirlos en número, no lo son.

R.—También la «Mariscal» puede ser peligrosa.

L.—No, no (Categórico.). Es esencialmente lírica. Lo que pasa es que la cantan a veces voces ya en declive, sopranos ya maduras.

R.—Y, sin embargo, Strauss habla de una mujer de treinta y cinco.

L.—No; de veintiocho o treinta. Y «Sofía» y «Oktavian» tienen quince y dieciocho. A propósito: ¿sabéis que hay productores modernos que pretenden hacer las óperas con cantantes cuya edad sea la del personaje encarnado? Yo veo esto ridículo: pedir una «Sofía» de quince años es pedir peras al olmo... Algo exageradísimo.

R.—O una «Cio-cio-san» de quince años.

A.—No nos desviemos. Queríamos, Pilar, que de la forma en que te plazca, nos hablaras de tu evolución vocal: cómo surge en ti la idea de cantar, quiénes te ayudan o enseñan, cómo lo vas enfocando...

L.—Ante todo, he de deciros que no hay antecedentes familiares, salvo, quizá, que mi madre tiene una gran musicalidad, que tal vez yo heredé de ella. Pensad si será aficionada, que lleva siguiéndome casi toda mi carrera, perdiéndose muy pocas funciones. Lo cierto es que yo, a los seis años, en el convento donde me educaba, en Zaragoza, cantaba todo el día, como un pájaro. Recuerdo, pese a lo olvidadiza que soy, a una monja de ese convento, Sor Presentación, que tenía una voz de ángel. Cómo sería, que aún hoy, tras haber oído tantas voces soberbias, pienso que de haberse dedicado al canto, hubiera triunfado. Ella me ayudaba, y yo cantaba en el coro del convento todo y en todos los idiomas posibles —latín incluido—, subida en una silla, porque era tan pequeña que el «armonium» me tapaba. Sin que pueda decir que tenía la voz perfectamente «impostada», tenía lo que en argot llamamos una voz «de natura», espontánea, privilegiada. Luego canté en concursos y programas radiofónicos («Ondas infantiles»). Imaginaos lo que serían mis versiones de «Il bacio», de Ardití, o del «Caro nome», en un italiano inventado. El hecho es que, sin educación musical previa, llegué a Madrid a casa de mi primera maestra, Angeles Oteín, que me hizo vocalizar. Recuerdo que, aunque con voz pequeña y temblorosa, llegaba hasta el Do agudo. Y esta

cualidad de mi voz, el agudo, creo que no me lo ha dado ningún profesor; aparte la Oteín y una profesora rusa con la que ahora estudio... ¡Sí (Ante nuestra sorpresa.), todavía estudio!... Aparte estas dos profesoras, no he tenido otras. Y creo que he sabido cuidar mi voz en el sentido de que, si bien ahora es más llena, más expresiva, más redonda, el tipo de voz sigue siendo igual que hace años, con igual facilidad arriba, como podréis comprobar oyendo mis primeros discos de zarzuela.

A.—Así lo creo.

P.—Una singular cualidad de tu voz es la riqueza de timbre, tanto que casi podría hablarse de voz en exceso timbrada...

R.—... Que no siempre el disco recoge bien.

L.—A menudo se meten conmigo diciendo: «Lorengar es un trémolo aquí o allá, o de esta manera...» Yo debo decir que mi voz tiene esa vibración, pero que se trata de una vibración natural, distinta del trémolo contraído por cantar papeles en exceso fuertes o dramáticos. Os diré, además, que en los últimos años he aprendido una nueva técnica, mediante la que vocalizo mejor que antes, de forma menos cerrada...

R.—... Abriendo más el sonido.

L.—Eso es. Mi profesora actual, rusa, como digo, que fue en su carrera «mezzo», me asesora sobre todo en las partes difíciles: «No está mal este sonido, pero trata, mejor, de hacerlo así...» Estamos siempre aprendiendo, cambiando parte de la técnica, trabajando siempre, subiendo nuevos escalones en la evolución artística. Y, por supuesto, cuantos más años tiene la voz, más debe trabajarse.

R.—Pero aunque hayas cambiado algunos aspectos técnicos, pienso que tu timbre sigue siendo el de siempre, igual y homogéneo. Quizá sea esa una de tus características más notables: una voz igual de arriba abajo.

L.—Así he tratado siempre de conservarla, y pienso haberlo logrado, a pesar de lo mucho que canto. Mirad, hago al año unas setenta o setenta y cinco funciones de ópera, más ensayos, más conciertos y recitales. Luego los discos... Horas y horas al día de trabajo con la voz.

A.—Se puede decir con toda propiedad que cantas mucho.

R.—Pero bien. (Risas.)

L.—Canto mucho, cierto; pero no con exageración, añadiría yo. A pesar de las precauciones que tomo, algunas veces se me acumulan contratos que me veo casi forzada a aceptar, a los que no puedo decir que no. En tales casos suelo pensar que al final todo se puede arreglar, lo que suele ser cierto... Pero hablando seriamente, creo que, al margen de pequeños errores y de momentos

algo agobiados, he llevado mi carrera con sentido común. Por ejemplo, si acepto hacer diez funciones con papeles algo duros, como «Tosca» o «Manon Lescaut», trato en seguida de compensarlas con otras tantas de repertorio puramente lírico: «Fiordiligi», «Agathe». Claro que aun estos papeles pueden resultar algo cansados si los cantas en teatro grande: ¡hay que hacerlos casi a pleno pulmón! (Sonríe.)

R.—Pero tu voz tiene la ventaja de que, aun sin forzar el sonido, se escucha siempre bien, por ser muy timbrada y bien proyectada. Comentaba antes Fernando que en el Falstaff del pasado junio, en Covent Garden, dirigido por Solti, tu voz destacaba siempre en los concertantes.

P.—Cierto. Yo se lo dije al final de la representación a Pilar, porque era así: aun sin intentar «tapar» a los demás, la voz se oye siempre, porque «corre» bien.

L.—Y no os creáis que «Alice», en Covent Garden, es un papel fácil: hay mucho pasaje a media voz que debes tratar de hacer bien audible; mucho recitado; e incluso algún Do agudo, como el de la fuga final, que has de mantener... Qué duda cabe que un timbre claro ayuda siempre a que la voz se oiga, pero creo que es aún más importante el hecho de que esté bien proyectada.

R.—Algo de esto han tenido siempre las voces españolas típicas; pensad en las ligeras, como la Barrientos; en la Hidalgo, en las clásicas voces de tenor español.

A.—¿Y no crees, Pilar, que mucho de lo que ahora comentamos puede aprenderse y enseñarse, que es una cuestión de técnica?

L.—Sí. Pero también pienso que hay cosas que están en la voz... o no están. Creo que hoy día ya no es secreto para nadie que la estupenda Tebaldi era una soprano corta de agudos, que llegando al Si bemol podía ya empezar a destemplarse. Y es que, creo yo, ciertas notas o ciertas cualidades se tienen o no se tienen. De donde no hay no se puede sacar. Esta es mi opinión.

R.—Las hay contrarias.

L.—Lo que sí se puede, en ocasiones, es corregir defectos de un aprendizaje previo con un mal profesor, o de un enfoque inadecuado de la voz, o de un comienzo de carrera prematura. Pero, creedme —pienso ahora en casos concretos—: algunos profesores intentaban hacer ganar notas agudas a algún alumno que, con toda evidencia, no las tenía, a base de poner la boca así o asá..., y no había manera.

R.—Volviendo hacia atrás: ¿piensas que «Fiordiligi» es un personaje exclusivamente lírico? Sus dos arias son terriblemente difíciles, con esas agilitades y esos saltos interválicos tan amplios...

L.—Evidentemente, «Come scoglio» es algo... extremo, con esos graves y esas ascensiones al agudo; pero la tesitura es, básicamente, lírica. Una voz lírica debe tener esos graves que la partitura requiere, y que, además, no han de forzarse, sino ser emitidos con naturalidad. El tono no es realmente dramático, sino más bien de caricatura, de pantomima.

P.—Es una magnífica burla de la «gran soprano».

L.—Tengo verdadera debilidad por el personaje, que me entusiasma, pese a ser difícil y larguísimo: no son sólo las arias, sino constantemente dúos, «ensembles», recitativos que has de articular muy bien...

P.—Y ahí has tocado otro punto importante de tu estilo: creo que das siempre una gran claridad al texto.

R.—Lo que no todos los cantantes hacen.

L.—Ya os dije antes que mi emisión había ganado algo en claridad en estos últimos años. Ya sabéis que el alemán es un idioma muy difícil..., tanto que aun hoy día, pese a ser tan querida en Berlín, hay algún crítico que subraya tal o cual palabra que no pronuncio bien; es una especie de sambenito que siempre me cuelgan... (Ríe divertida.)

A.—Pero que vemos tienes muy asimilado.

L.—Pese a mis casi veinte años en Berlín, sigo siendo extranjero. Bueno, a donde iba a parar era al hecho de que esa propia dificultad del alemán, que exige aclarar al máximo el fraseo, me ha ayudado a mejorar mi pronunciación de otros idiomas.

R.—Exactamente lo mismo nos dijo la Grümmer.

L.—También el italiano ha contribuido a que mi español sea ahora más suave, pero, al tiempo, más articulado.

P.—Muy terminado, diría yo. Siempre que estoy en teatros extranjeros pregunto a mis amigos de allí acerca de cómo pronuncian los cantantes no nativos. Y en lo que a ti se refiere, la respuesta que he obtenido ha sido siempre la misma: «Magnífico».

R.—Háblanos brevemente, para terminar, de tus directores preferidos. Has mencionado ya a Fricsay, Solti, Kempe, Maazel...

L.—Todos ellos, en efecto. De los vivos, Maazel y Solti son quizá mis favoritos; y también López Cobos y Gómez Martínez... No sé... No he cantado todavía, por ejemplo, con Karajan, Abbado, Muti o Kleiber.

R.—¿Te gustaría?

L.—Pues claro. Pero tampoco me muero por ello. Espero que todo llegará.

R.—¿Qué nos dices del público berlinés?

L.—Es muy educado musicalmente y entendido. También reservado, comedido; difícil incluso: nunca aplaude entre las arias...

R.—... Pero, a lo mejor, lo compensa aplaudiendo veinte minutos al final.

L.—Cierto, pero no olvidéis que allí no hay «claqué», lo que ocasiona que a veces alguna «première» a cargo de un regista no muy querido sea recibida con abucheos. No, no para mí (Ríe): hasta ahora no he cosechado ninguno... Afortunadamente. (En este punto de la conversación dan aviso de que la cena está preparada, y nuestra cantante, reclamada por su vigilante marido, se despide de nosotros sin aparente cansancio. El rodaje ha de continuar. Antes de partir nos dice: «Por favor, escuchadlo todo, y si hablo de más, cortad lo que os parezca. Es que cuando me embalo...»)

DISCOGRAFIA DE PILAR LORENGAR

BEETHOVEN: Egmont. Filarmónica de Viena. Szell. Decca *.
BRUCKNER: Misa número 3. Karl Forster. EMI.
CHERUBINI: Medea («Glaucé»). Gardelli. Decca *.
DVORAK: Requiem. Kertesz. Decca *.
GLUCK: Orfeo («Euridice»). Stein. EMI.
GLUCK: Orfeo («Euridice»). Solti. Decca *.
GOUNOD: Misa Solemne. Hartemann. EMI.
HINDEMITH: Mathis der Maler («La Reina»). Leopold Ludwig. DG.
LEONCAVALLO: Payasos («Nedda»). Gardelli. Decca *.
MOZART: Misas 8 y 14. Forster. EMI.
MOZART: Bodas de Figaro («Cherubino»). Rosbaud. VOX.
MOZART: Così fan tutte («Fiordiligi»). Solti. Decca *.
MOZART: Don Juan («Elvira»). Bonyngé. Decca *.
MOZART: Flauta mágica («Pamina»). Solti. Decca *.
OFFENBACH: Cuentos de Hoffman (Selección). Klobucar. EMI.
PUCCINI: Bohème. Erede. EMI.
PUCCINI: Butterfly (Selección). Klobucar. EMI.
ROSSINI: Stabat Mater. Forster (EMI) y Kertesz (Decca) *.
SCHUBERT: Misa número 6. Leinsdorf. EMI.
SMETANA: Novia vendida («Marie»). Kempe. EMI.
THOMAS: Mignon (Selección). Klobucar. EMI.
VERDI: Traviata («Violetta»). Maazel. Decca *.

RECITALES

Arias de ópera. Patané. Decca *.
Arias de ópera. Weller. Decca *.
Arias de ópera. EMI.
Canciones de Lorca. Behrend, guitarra. DG *.

ZARZUELA Y OPERA ESPAÑOLA

(Se indica, como anteriormente, autor, obra y director. Este último será Argenta, salvo especificación contraria.)

ALONSO: La Calesera (Cisneros). La Parranda (Tejada).
BARBIERI: Jugar con fuego. Los diamantes de la corona.
CHAPI: El «puñao» de rosas. El rey que rabió. Las bravías. La tempestad.
FERNANDEZ CABALLERO: Chateau Margaux.
GUERRERO: La alsaciana. El canastillo de fresas (Moreno Pavón).
GURIDI: El caserío.
LUNA: La pícaro molinera (Cisneros). Los cadetes de la reina. Molinos de viento.
LLEO: El maestro Campanone.
MILLAN: La Dogaresa.
MORENO TORROBA: La chulapona (Frühbeck). La marchenera y María Manuela, dúo rígidas ambas por el autor.
SERRANO: La canción del olvido. La reina mora.
SOROZABAL: Adiós a la bohemia. Katiuska. La del manojo de rosas. Dirigidas por el autor.
USANDIZAGA: Las golondrinas.
VIVES: El húsar de la guardia (Tejada). La generala (Alonso). Maruxa.

RECITALES

Canciones españolas con Félix Lavilla (piano).
Arias de zarzuela dirigidas por Lauret y Alonso.
* Disco publicado en España. Los de zarzuela se supone figuran todos, o casi todos, en catálogo.



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas
*La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

elgam

ÓRGANOS ELECTRÓNICOS

LE INVITAMOS A HACER MUSICA Y EVADIRSE

¡SI SABE USTED SILBAR, LE ENSEÑAMOS A TOCAR ÓRGANO!

**¡SI NO SABE, NO SE PREOCUPE, PORQUE
TOCAR EL ÓRGANO ES TODAVÍA MÁS FÁCIL QUE SILBAR!**

elgam

le ofrece la gama de órganos más amplia del mercado, para principiantes, gente joven, "amateurs", o intérpretes exigentes.

Consulte en un comercio de música, o mándenos el cupón inferior.

☆ RUBY



◇ RUBY 610



♠ SYMPHONY 200



♣ MISTRAL 200 y 210



♥ BROADWAY 200 y 444



⊗ RECITAL y R. DE LUXE



técnel - MÚSICA Y SONIDO

Av. Roma, 15 - Tel. (93) 239 44 48
BARCELONA-29 - ESPAÑA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ruego me informen sobre el órgano mod. _____
y dónde podría adquirirlo.

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____ D.P. _____

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE UN POEMA INEDITO DE JOSE HIERRO

Por JOSE CARLOS RUIZ SILVA

I A MODO DE PROLOGO

La literatura española está desde sus orígenes ligada fundamentalmente a la música. ¿Qué son las «jarchas»? ¿qué son los cantares de gesta?, ¿qué los romances?, ¿qué las cantigas de Alfonso X?, ¿y los cancioneros galaico-portugueses? No es mi intención establecer aquí una sucinta historia musical de la literatura española; sólo señalar que también, desde otro punto de vista, la literatura moderna de nuestro país, la más cercana a nosotros en el tiempo, ha sufrido una lógica influencia del mundo musical. Ciertamente es que nuestra sociedad está muy alejada de la italiana, francesa o germana en cuanto al cultivo e importancia que la música ha ocupado en su desarrollo. No podemos comparar la España del siglo XVIII y su vulgarísima aristocracia —civil y eclesiástica— con el mundo de los países alemanes o italianos, en los que cada príncipe, cada gran señor poseía su orquesta y su teatro de ópera. Ni la burguesía del siglo XIX, cuyo único reducto importante fue Barcelona, con la francesa o alemana. Pero, aún así, la presencia de la música en la novela española a partir de la segunda mitad del siglo XIX es constante y de mucha mayor importancia de la que pudiera sospecharse. No ya Galdós, cuyo amor al piano y a la obra de Beethoven es manifiesto, y en cuyas novelas —y no menos en los **Episodios**— se encuentran siempre temas musicales: **El final de «Norma»**, de Alarcón, es la historia de los amores de un violinista y una cantante de ópera; **La Gaviota**, esa novela tan increíblemente mala, pero que posee un cierto interés, dado el momento en que fue escrita, tiene como protagonista a una extraña «prima-donna»; en **La Regenta** hay frases de emocionado homenaje a la música; **La catedral**, de Blasco Ibáñez —ahora que estamos en pleno resurgimiento del escritor valenciano—, contiene una larguísima digresión de muchas páginas que es, en realidad, una auténtica historia de la música; en fin, hasta Manuel Azaña cuenta en **El jardín de los frailes** la visita del célebre violinista Monasterio y su interpretación del «Adiós a la Alhambra». La relación podría hacerse interminable. Y si bien no existe en nuestras letras del siglo XX el novelista paralelo a Hermann Hesse, a Thomas Mann o a Marcel Proust, tampoco es cierto que sea un desierto en sus relaciones musicales.

En cuanto al teatro, ¿quién puede negar la importancia del tríptico verdiano —**Boccanegra, Trovador, Fuerza del destino**— en su relación con las obras de García Gutiérrez y el Duque de Rivas? ¿Y qué decir del campo poético, el más rico, sin duda, de nuestros escritores del siglo pasado y del actual? No puede explicarse sin la música el universo de Bécquer, ni el de Juan Ramón Jiménez, ni el de Cernuda, ni el de Gerardo Diego, ni el de poetas de segunda línea como Martínez Durán, apasionado cantor de Beethoven; ni el de algunos de nuestros escritores más estrictamente contemporáneos, como Félix Grande. Ni tampoco el de uno de los creadores más interesantes aparecidos en el panorama poético desde 1939: José Hierro.

II

LA PRESENCIA DE LA MUSICA EN LA OBRA DE JOSE HIERRO

Pertenece José Hierro a la llamada Generación de la posguerra. Nacido en Madrid en 1922, aunque de ascendencia montañesa, se integra en ese grupo de poetas que empiezan su andadura en los terribles años 40, y del que forman parte José Luis Hidalgo (1919-1947), Blas de Otero (1916) y también, aunque empezase a publicar en 1936, Gabriel Celaya (1911). Su obra poética se agrupa en un título general: **Cuánto sé de mí**, que recoge la media docena de libros producidos hasta ahora. No pretendo en estas páginas dar, ni mucho menos, una idea profunda del significado de José Hierro en la poesía española de los singulares últimos cuarenta años. Me interesa señalar aquí su insoslayable vinculación musical, la relación estrecha, e incluso a veces esencial, entre

música y poesía que encontramos en su obra. Espero algún día poder dedicar un estudio completo a esta relación, que me parece especialmente atractiva. Pero hagamos ahora, aunque sea de manera un tanto lineal, un breve repaso a su «corpus» poético y al mundo musical en él encerrado.

Ignoro si Hierro conoció y amó la música desde su niñez, o si un día, de pronto, la descubrió y se quedó para siempre en su fuente poética. He de decir que sólo sé de nuestro poeta cuanto él sabe de él. Nada más. Por eso, me ha parecido que en sus primeros libros, en **Tierra sin nosotros** (1946), en **Alegría** (1947), la música ejerce su papel casi exclusivamente en función del léxico, sin llegar a constituir una fuerza generadora de creación lite-



José Hierro, dibujo de Alvaro Delgado.

raria, como lo será más tarde. En estos primeros libros aparece abundantemente la palabra cantar y sus derivados, palabras muy amadas por el escritor —como lo son vino, tierra, ojos o río—, en ocasiones, las connotaciones con el mundo musical se hacen perfectamente claras: «trémolo de violas», nos dice el poeta sobre una luna de agosto en la bahía de Santander. Hay, sin embargo en estas primeras entregas algunos indicios que muestran que la función del léxico musical no es tan sólo embellecedora o metafórica, sino que va más allá. En uno de los más hermosos ejemplos de **Tierra sin nosotros**, «Serenidad» (lectura de madrugada), la progresión de la intensidad poética alcanza su climax en el último y solitario verso, que remata la composición y que enlaza con el título, potenciándolo: «Voy inundándome de música». La

música es para Hierro en estos años un vínculo con la pureza, con el sosiego, con la luz. En el último poema de este primer libro, «Noche final», podemos leer en la estrofa postrera:

Sentir, por fin, llegar el alba,
su melodía limpia y fresca,
y barremos las sombras turbias
que oscurecen nuestras cabezas,
y barrernos las sombras turbias
que nos alejan de la tierra
maniatados y adormecidos,
sin saber a dónde nos llevan...

Aunque en **Alegría** tampoco aparece la música como elemento de creación poética, el camino muestra ya más huellas; así, nos encontramos aquí con «música de olas» y «músicas calientes»; el viento se aproxima a los montes «y los cubre de música», la vida «acaso encienda su música / sólo para que olvidemos», o «se rompía la música / en ritmos imposibles». El poema «Lamentación», por ejemplo, presenta una acumulación notable del vocabulario sonoro y, lo que es más importante, los versos respiran verdadero aliento musical. No se trata tan sólo de una o dos palabras relacionadas con la música, sino de un poema casi nacido y manifestado de y por la música, cuyo propio sentido rítmico, expresado en versos eneasílabos, coadyuva a la creación de su ámbito melódico. Veamos un ejemplo:

¡Hemos tenido tantas cosas
que decir, y no se dijeron!
¡Tan hermosas canciones! Ráfagas
tan ardientes que nos hirieron.
Música de astros interiores
que nacían en nuestro reino.
Flautas tañidas, en la tarde,
por las manos vagas del sueño.
¡Y tantas limpias hermosuras
como cayeron!

El tono ya melódico, ya esperanzado, ya rezumando tristeza o cantando desesperadamente a la alegría a través del dolor que encierran estos libros, responde a un tiempo y un modo muy particulares: la España de los años cuarenta, los inicios de la larga, interminable posguerra.

Con **las piedras, con el viento** (1950), el siguiente libro de Hierro, es obra en que lo pictórico, la gama cromática, ocupa un lugar realmente importante, más que el apoyo o soporte musical. No olvidemos que el poeta está muy vinculado al mundo de la pintura y que ha venido ejerciendo como crítico de arte durante muchos años. **Con las piedras, con el viento**, es, fundamentalmente, un libro amoroso y dicho además con una densidad lírica poco común. El amor está forzosamente vinculado a una función temporal cuya meta final es la muerte. Sobre estos dos eternos y siempre nuevos pilares —pues toda relación amorosa auténtica es singular e irreplicable— construye Hierro los poemas de este libro, que van de la ternura al desgarramiento, pero «sonando» siempre a sinceridad. Y tampoco aquí olvida nuestro poeta a la música. Sirva esta breve muestra como ejemplo, tomada de «Fábula» y referida a los árboles:

Flautistas del viento sur.
Arpistas de los relentes.
Liras entre vuestras copas
tañen su música verde.

Pero es en libro siguiente, **Quinta del 42** (1953), donde por vez primera aparece la música como protagonista de un poema. ¿Descubrió Hierro por esos años la maravilla de la polifonía renacentista religiosa? ¿Cómo interpretar de otro modo esos dos fervorosos poemas: «Acordes a T. L. de Victoria» y «Homenaje a Palestrina»? En este libro de amplia y ahonda el horizonte poético de nuestro autor. **Quinta del 42** no es sólo el más maduro de sus libros hasta ese momento, cosa, por otra parte, lógica, sino el más rico y heterogéneo, el que más alto vuela, y creo que el primer libro que posee una sustancia literaria auténticamente personal y que sobrepasa el concepto de un conjunto de poemas bien realizado o incluso bellamente realizado (me refiero a un libro como totalidad, no a poemas sueltos). En **Quinta del 42** se ha afirmado el pulso y la personalidad y, sin perder esa subjetividad sagrada para el poeta, puede percibirse una superación del propio y exclusivo yo que alimenta la mayoría de los versos de los libros anteriores. Ciertamente es que Hierro jamás ha cultivado una poesía estilizada ni marfileña, pero la necesidad de comunicación, la ampliación de la mirada se hace ahora mucho más intensa, más angustiosa y, en definitiva, más profundamente humana. Veamos el arranque del poema dedicado al gran compositor español, en que se conjugan la sencillez —el tono menor— y una cierta dosis de misticismo no exento de sensualidad:

¿Estarás donde estabas,
Tomás Luis de Victoria?
¿Al pie de las vidrieras
abiertas a las olas?
El órgano de plata.
Los rosales sin rosas.
El viento galopando
por la luz misteriosa.
El amarillo otoño
besándonos la boca.
¿Aún abrirás los bosques?
¿Aún talarás las olas?

¿Alzarás las columnas
de la noche a la gloria?
¿Gotearás de estrellas
las rojas amapolas?
¿Harás brillar los peces
sobre la orilla sola?
¿Prenderás tus marfiles
en las cimas remotas?
¿Poblarás con tu lumbré
crepuscular la aurora?
¿Serás el mismo que eras,
Tomás Luis de Victoria?

Sería muy despacioso el señalar en este libro el empleo de palabras musicales, que a veces incluso afectan a los títulos de los poemas o a alguna de las partes en que el libro se divide: «Canto llano», «Lento», «Presto»...; pero es evidente que a la hora de la creación Hierro tiene siempre muy en cuenta las resonancias musicales, que no se limitan a una simple función «ambiental», sino que adquieren un significado poético profundo. La mezcla, muy bien dispuesta casi siempre, de elementos, de herramientas tomadas del mundo del arte y de la naturaleza —sonidos, formas, colores, otoños (especialmente queridos) o amaneceres—, y de los grandes temas de la poesía de todo tiempo —el amor, el paso del tiempo, la soledad, la muerte—, es una característica fundamental de la creación poética de Hierro. En la colección **Cuanto sé de mí** (1958) —que dará asimismo título a su producción toda, como ya señalamos—, esa mezcla alcanza, probablemente, el máximo de eficacia y de equilibrio. Tal vez su tan desarrollado sentido musical le haya impedido caer en cualquier tipo de exageración o de falta de medida. En este sentido, Hierro es un poeta clásico, en el que rara vez encontramos una falta de armonía entre su visión y la expresión de su visión.

En **Cuanto sé de mí**, el aspecto testimonial, presente siempre en sus libros, adquiere su máximo valor emocional. Poemas tan estremecedores como «Requiem» pueden servirnos de guía para darnos cuenta de cuál es la verdadera voz de un poeta. El mundo de la música aparece también enriquecido en este libro. No vamos a detenernos en los muchos versos en que el universo sonoro está representado; decir tan sólo que dos poemas tan diferentes como «Mambo» o «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven» muestran dos caminos igualmente válidos del poder de la creación poética. La destilada melancolía que se desprende de «Mambo» —las muchachas que bailan al compás de un mambo mientras el escritor fuma y bebe y las contempla— es perfectamente representativo de la vida de los años cincuenta: lo efímero de la juventud, y más si se malgasta, si ni siquiera vale la pena llorarla. El mambo es el elemento unificador del poema, el creador del ámbito que el escritor recoge, y que se muestra en el brutal contraste entre la aparente alegría del mambo y la tristeza cierta de la vida:

Cerré los ojos. La música
encadenada al piano.
Negábais vuestro destino
después de cantar el gallo.
Y así noche a noche. Así:
fumando y bailando. Mambo.
Noche a noche así, Dios mío,
recitando vuestro falso
papel, hijas mías, lluvia
de juventud, de verano.
Bailando. Mambo. Riendo.
Mambo. Cantando. Bailando.
Sin un sueño roto que
valga la pena llorarlo.

La larga y compleja «Sinfonietta a un hombre llamado Beethoven» es un intento de conseguir una adecuación estilística entre poesía y música atendiendo al tiempo que marca cada uno de los cinco movimientos en que se divide la obra: «Allegro», «Adagio», Largo, «Scherzo» y «Allegro» final. La figura de Beethoven es de tal riqueza poética, permite tal variedad de acercamientos, que no es extraño que el homenaje de Hierro constituya una de sus manifestaciones poéticas más complejas y meditadas. El planteamiento formal constituye un verdadero desafío tanto técnico como imaginativo, que me recuerda, aun cuando sea muy distinto, al gran poema de Luis Cernuda «Luis de Baviera escucha Lohengrin». Desde el punto de vista de la adecuación entre texto literario y aire musical, creo que el «Adagio» y el «Scherzo» son los mejor resueltos. Pero creo igualmente que no está aquí la importancia del poema, sino en el valor de su composición, de su sentido, de la disposición entrelazada de temas y motivos que van de lo personal —Beethoven— a lo universal —el hombre—. La libertad, el poder de creación del arte, la soledad, la fe en el ser humano... todo lo que inmortalmente alienta en la música del sordo genial, en las sinfonías, pero no menos, acaso más, en los cuartetos, en los conciertos, en las sonatas, está perfectamente captado por Hierro, cuyo tono tiene la ternura, la virilidad y la grandeza que tan inseparables son del universo beethoveniano. Así canta el poeta:

Música que era suma del tiempo. Y no tenía
fin ni principio. Acorde cristalizado. Vida
en la que se acumulan instantes de oro y noche.
Quintaesenciados zumos de que una gota guarda
primaveras y otoños y estíos, nieblas, besos
junto a todos los ríos. Lágrimas junto a todos
los bosques. La madera del tiempo, despojada
del tiempo. Grave música inalcanzable, en manos
de Dios, que estaba libre del círculo del tiempo.

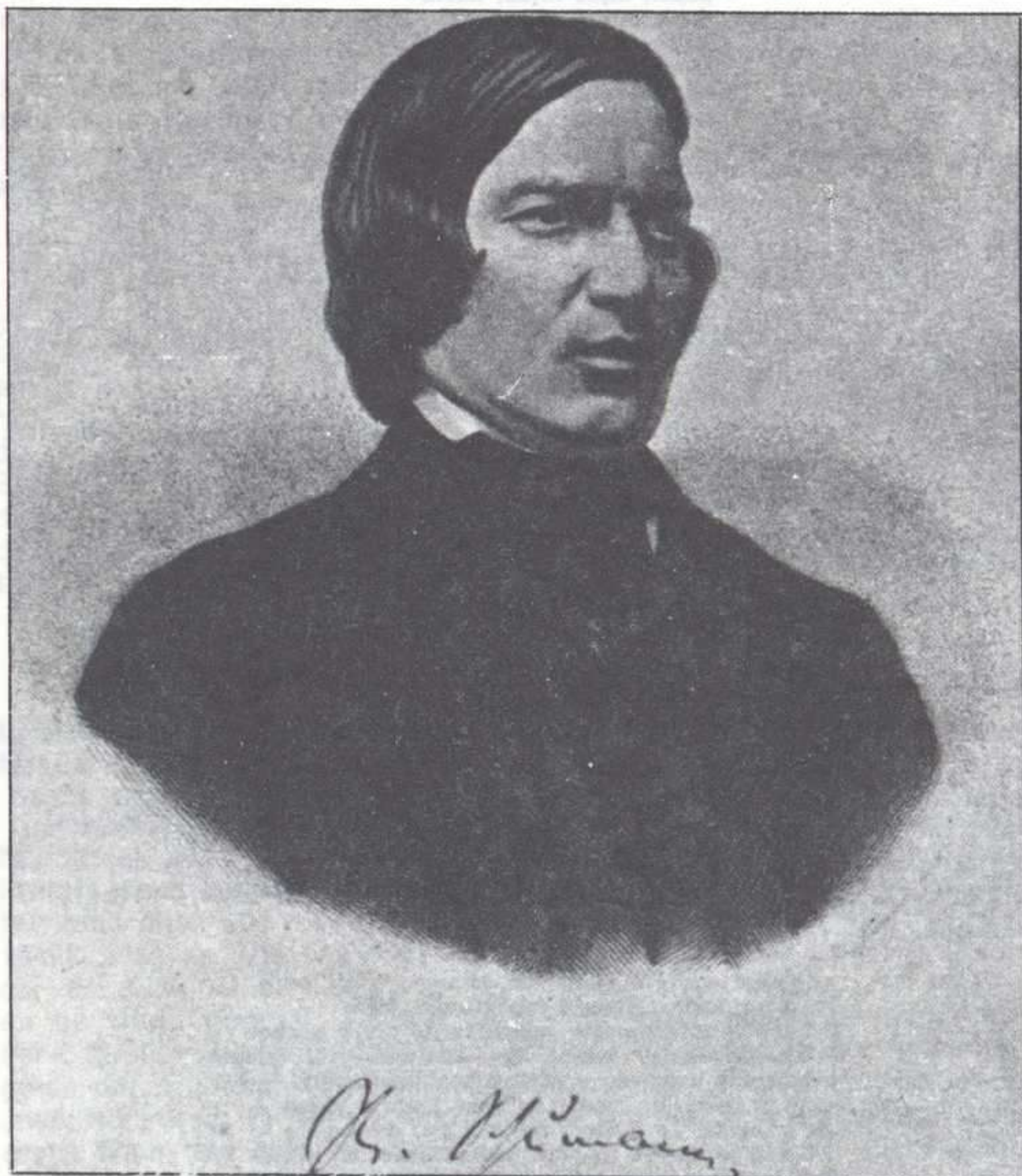
Y aun, en el mismo libro, otro gran poema en homenaje a Haendel: «Experiencia de sombra y música». La sensibilidad poético-musical de Hierro se muestra al acercarse a Haendel de una manera muy distinta, pero no menos adecuada que en el caso de Beethoven. Fijémonos en el léxico: fuente, vidrio, urna de luna, números armoniosos, bóveda de alondras nocturnas...; la música de Haendel es divina siendo tan humana, es transparente, pero no carente de pasión; es de equilibrio perfecto, pero no sin un deje de melancolía... Pero hay en el poema una mayor hondura en el homenaje: la diferencia entre el mundo que crea la música y el mundo cuando deja de sonar, cuando se extingue. ¿Qué mayor tributo al compositor, que es capaz de dar origen a un nuevo universo, infinitamente más bello, puro y ennoblecido con el poder de encantamiento de su música, que concederle el privilegio o, mejor, el reconocimiento, de ese poder? Y ese poder lo expresa Hierro de este modo:

De tierra y aire y agua y fuego
y carne y sangre... Prodigiosa
como un presente eternamente
presente. Bebes gota a gota
las estrellas sonoras; sorbo
a sorbo, todo el dolor, toda
la vida, todo lo soñado;
el Universo. Ya no importa
morir, hacernos eco tuyo.
La muerte rompe con su proa
la tristeza; tú eres su estela;
pulverizada luz. Ahondas
en el alma: la haces más alma;
en la carne helada; la tornas
primaveral, la vistes de alma,
encadenándola a tu órbita.

Finalmente, el **Libro de las alucinaciones** (1964), palabra esta última que se había ya asomado a su poesía en más de una ocasión, pero que adquiere ahora su total y más profunda plasmación. El tema de la noche —real y metafórica— y de la muerte recorre el río de estos versos con una lucidez y una densidad en verdad admirables, con todas las ramificaciones, los afluentes que forman su cuenta poética: el tiempo, la renuncia, el espejismo de una realidad deseada, el desengaño y la amargura. Pero todo ello está construido con una rara perfección formal, con un cuidado rítmico difícilmente alcanzado entre los poetas de su generación o de la siguiente. De ahí esa transparencia, esa musicalidad que se desprende de los versos de Hierro, aun cuando trate de los más desolados temas.

Y de nuevo la música. «Retrato de un concierto» (Homenaje a Juan Sebastián Bach) es un largo poema en siete partes, en el que la alucinación, la ensoñación, el contraste entre lo real y lo imaginado va cobrando cuerpo y alma a través de la música de Bach. Poema complejo, difícil y heterogéneo, es una muestra audaz de la interrelación entre música y poesía, en la que la venerada figura del gran patriarca es evocada con indiscutible originalidad:

Roberto Schumann.



Juan Sebastián ensancha con sus dedos el instante
hasta casi invadir las fronteras de la eternidad.
Juan Sebastián pliega el tiempo entre pétalos
con la serenidad de quien pliega olas, nubes,
pesadumbres, estrellas, ramajes y misterios.
Recoge del azul su casaca cotidiana,
y regresa silencioso y confortado a su realidad.

Beethoven, Haendel, Bach, Palestrina, Victoria... pero no solo. Nombres nuevos de la música —más nuevos todavía hace más de quince años— salpican el universo musical de José Hierro. En un poema tan especialmente interesante como «El héroe» —sobre todo tan desmitificador, tan cruelmente cierto—, podemos leer, entre otras muchas evocaciones musicales:

Músicas muertas en los tocadiscos
de los muchachos, como antaño en pianolas y organillos.
Música viva, como un mar que transcurre, para los soñadores
—Bach, Schumann, Brahms o Debussy—;
señales de otras músicas futuras, de otras vidas,
de otros tiempos —Boulez, Berio, Stockhausen, Luis de Pablo—,
viejos probablemente cuando leáis estas palabras,
viejas también, que ahora arrojó al olvido.

Creo que sirven los anteriores ejemplos para mostrar la insoslayable vinculación y el amor del poeta por la música, bien tomada como texto o como pretexto, como elemento enriquecedor de la construcción poética y de su resonancia, como eco que en nosotros despiertan las palabras, cada una con su historia, con su vibración, con su misterio.

Muchas más cosas encontramos en la lectura de estos versos que nos hablan de música. Repito, algún día volveré sobre ello. Y termino con unos versos del último poema del libro entero, en el que Hierro rinde homenaje a la ópera italiana —esa hermosa parcela de la historia de la música tan desdeñada por los «entendidos»— a través de la figura de Verdi:

VERDI 1874

La muerte con sus perlas,
sus sedas, sus rubíes, abanicos de pluma,
encajes, terciopelos...
La muerte va a la Opera.
Apaga los mecheros de gas
para que no se vea su esqueleto amarillo.
La Opera va a la muerte.
La música amansada va a la muerte.
Va a la muerte, encolerizada,
a ser domada por Giuseppe Verdi.

III

EL POEMA DEL AMOR A CLARA

Creo que pueden ser convenientes algunas explicaciones para comprender mejor este poema. De hecho, existe una anécdota, una pequeña historia que sustenta la composición poética. Parte de esa historia parece tener una base real; otra parte parece inventada, ser pura especulación literaria. Pero digo «parece» porque la realidad de lo que ocurrió entre Brahms y Clara Schumann sólo la conocemos por aproximación. Según los biógrafos del músico —Geiringer, Delvaille, Bruyr— hubo, en efecto, un incidente con el tren que tendría que haber llevado a Brahms desde Ischl hacia Frankfurt, donde había muerto Clara; este incidente se debió a una simple confusión; el compositor tomó un tren equivocado, que le obligó a perder varias horas y tener que tomar un nuevo tren, todo lo cual hizo que cuando hubo llegado, por fin, a Frankfurt, el cadáver había sido ya trasladado a Bonn, donde fue enterrado. Brahms viajó, sin tomar descanso, de Frankfurt a Bonn todavía con tiempo para echar una paletada de tierra sobre la tumba de su amada Clara. Esto, según los biógrafos; según Hierro —he ahí la re-inventación poética de la historia—, el viejo, grueso y melancólico Brahms se durmió pensando en su juventud y se pasó de estación. Más tristemente hermosa es la visión del poeta que la de los biógrafos. Ignoro cuál es la más cercana a la verdad.

Otra parte de la historia que nos ofrece Hierro parece —de nuevo, parece— estar completamente alejada de lo que realmente sucedió. Según todos los testimonios, Brahms y Clara jamás fueron amantes, y ella permaneció siempre fiel a Schumann, tanto durante su vida como después de su muerte. Es más, independientemente de los sentimientos de admiración, respeto y amor que el compositor sintió por la mujer de su amigo, sabemos que en una ocasión pensó en casarse con Julie Schumann, la tercera hija del matrimonio. Si este intento de Brahms —fallido porque Julie se casó en seguida con un conde italiano— encerraba un deseo inconsciente de conseguir a la madre a través de la hija, es algo que no podemos saber, aunque no resulta en absoluto inverosímil. En esas fechas, 1869, Brahms contaba treinta y seis años mientras que Clara había cumplido los cincuenta; Julie estaba en sus veintitrés. Pero esta atracción por Clara, que venía de muy atrás y que puede, en principio, clasificarse entre las que muchos hombres jóvenes sienten por mujeres maduras, tenía, en el caso de Brahms, un apoyo singular: el de sus propios padres. En efecto, mientras que el padre de Brahms contaba veinticuatro años cuando se casó, su madre era una mujer de cuarenta y uno. Al com



Johannes Brahms.



Clara Schumann.

plejo de Edipo habitual en todos los hombres, y más en los artistas, se unía la herencia. En Clara veía Brahms no sólo la mujer, la madre y la amante, sino que lo veía como algo natural, o al menos más natural que la inmensa mayoría de los varones.

Pero volvamos al poema. Creo que no se trata de uno de los mejores de Hierro, que tal vez la imbricación entre lo anecdótico y la superación poética de lo anecdótico no está perfectamente conseguida, que la propia «tonalidad» temática hubiese permitido un desarrollo más meditado y profundo. Aun así, el poema, considerado en su totalidad, es como para tenerlo en cuenta, como para leerlo despacio y reflexionar, como para escribir luego sobre él. ¿Puede negarse, por ejemplo, la dulce hermosura poética de la segunda estrofa, esa ensoñación transida de amorosa nostalgia, en la que sentimos el eco del mejor Quevedo? ¿O la riqueza de las situaciones, el juego del tiempo y la diversidad de temas que encierra? El amor, la locura y la muerte es el triángulo que une a estos tres seres excepcionales: Brahms, Clara, Schumann. La profundización en este universo hubiese requerido no un poema, sino un ciclo entero. Pero Hierro toma tan sólo un punto, un instante de ese triángulo tiempo ha roto, pero que todavía sigue latiendo mientras el tren lleva —¿o no lleva?— al oto-

José Hierro, bronce de Carmelo Pastor.



ñal maestro hacia el último encuentro, hacia la frontera definitiva que le separa de Clara.

La identificación mujer-paisaje constituye tal vez el rasgo más penetrante del poeta. Obsérvese cómo en la ya mencionada segunda estrofa el paisaje que va atravesando el músico aparece, en la duermevela del viaje en tren, encarnado en la imagen, en el cuerpo de Clara: la cintura, la cadera, los ojos... De la evocación ensoñada, recordada, perdiendo lentamente la consciencia, se pasa al sueño, al olvido y, por fin, al despertar cuando ya es demasiado tarde. Las reflexiones del músico ante este hecho son ya el texto del poema, y en estas reflexiones, no exentas de cierta ambigüedad, se refleja de una manera muy ajustada la imagen vieja y cansada de Brahms. No es sólo el hecho de dormirse, sino el del propio hilo meditativo de la reflexión. ¿Amó de verdad, o fue amor al amor? ¿Amó Clara al desgraciado Roberto con amor maternal? ¿Y al propio Brahms? Con habilidad, con pulso, con sensible tacto, José Hierro va desgranando la razón poética de esa pequeña y entrañable historia. Leámosla. Tal vez para cada uno alcance un significado nuevo y distinto.

BRAHMS, CLARA, SCHUMANN

**ERES mi amor, Paula, mi amor, Paula. Clara quise decir.
Y cuánto tiempo, Paula, digo Clara,
sin ti y sin mí. Las diligencias
parten sin mí y sin ti.**

**O a ti te llevan hacia el norte, hacia el pobre Roberto.
A mí, hacia el sur, contigo, hacia el sur, donde ya no estabas,
donde nunca estarías. Ahora he tomado el tren
para decirte adiós. Y sueño, sueño mío.**

**Cerré los ojos, deslumbrado por la memoria.
Apreté la cintura del paisaje, recorrí sus caderas,
miré sus ojos verdes, ceniza con sentido.
Tendía el cielo su metal hermético.
Y se superpusieron mediterráneos y cantábricos,
cipreses respirados desde un sótano,
casi a vista de muerto, y jazmineros.
Después, las cosas y sus nombres
perdieron sus contornos, su significación,
y fueron nada más que ritmo, armonía viajera
liberada de los instrumentos que le dieron su carne.**

**No queda nadie ya que pueda perdonarte,
que pueda perdonarme, perdonarnos.
Nadie que pueda rescatar los besos que se pudren
sobre Roberto y su locura piadosa.
Ahora que voy a ti, a encontrarte en la aduana de la muerte,
pienso, Clara, amor mío, que cuando nos besábamos
era a Roberto a quien besábamos, al engañado
hijo de nuestro amor. El murió un día.
Su esposa, tú, amor mío, Clara, también has muerto ahora.
Yo tomé el tren para encontrarte en la frontera,
para decirte adiós desde el lado de acá de la muerte,
amor de mi vida.**

**Pero nunca llegaré a ti.
El viejo Brahms es viejo, y está gordo.
Me he quedado dormido y me he pasado de estación.
¿Comprendes, amor mío, que nunca llegaré a tu lado
por culpa de este sueño, que es mi bálsamo y mi enemigo?
Ya nunca llegaré a tu lado.**

**Puede ser, amor mío, que no te amara ya,
que no te hubiese amado nunca,
que sólo hubiese amado a mi propio amor,
al amor que te tuve, Clara, amor mío.**

Gpa Music, s. a.

WEINBACH

BÖSENDORFER

ACCORD

BELARUSJ

PETROF

ETYDE

CHAIKOVSKY

RÖSLER

CHERNY

TCHAIKA

WLADIMIR

SCHOLZE

UNA ORGANIZACION A

PETROF



TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974 - 75

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



PREMIO CALIDAD EUROPA 1975

(Por referendun realizado por Compiter internacional)

importador: **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)



SERVICIO DE LA MUSICA

LOS NUEVOS ORGANOS DE

«NUBES Y CLAROS» DE UN PROBLEMA

No se estrena todos los días en España un nuevo órgano, y menos de las características del de la catedral compostelana. El pasado 17 de marzo, con la presencia del alemán Erich Arndt (primer organista de San Pedro del Vaticano), el Cabildo presentó, ante unas tres mil personas, el histórico órgano restaurado—que, en realidad, son dos en uno—, que data de comienzos del siglo XVIII. Es preciso una explicación del tema; de lo contrario, lo dicho parecería un mero juego de palabras: órganos históricos, nuevos órganos, dos órganos en uno, etc.

DESAPARICION DE UNOS ORGANOS HISTORICOS (1)

En 1945 se quita de la nave central de la catedral el coro de nogal del siglo XVII, el cual, además de servir de base a las cajas, formaba con ellas un conjunto unitario (2). Las consolas de los dos instrumentos—a derecha e izquierda de la nave central—, que estaban incorporadas a las cajas de los órganos respectivos, tuvieron que ser suprimidas al perder la base. La solución al problema fue unir en una sola consola los dos órganos, con el consiguiente cambio de la tracción mecánica de los primitivos órganos por el sistema de transmisión eléctrico. Bellas Artes se hizo cargo de las obras, que fueron encomendadas a Organería Española. Estas obras dieron comienzo en 1947.

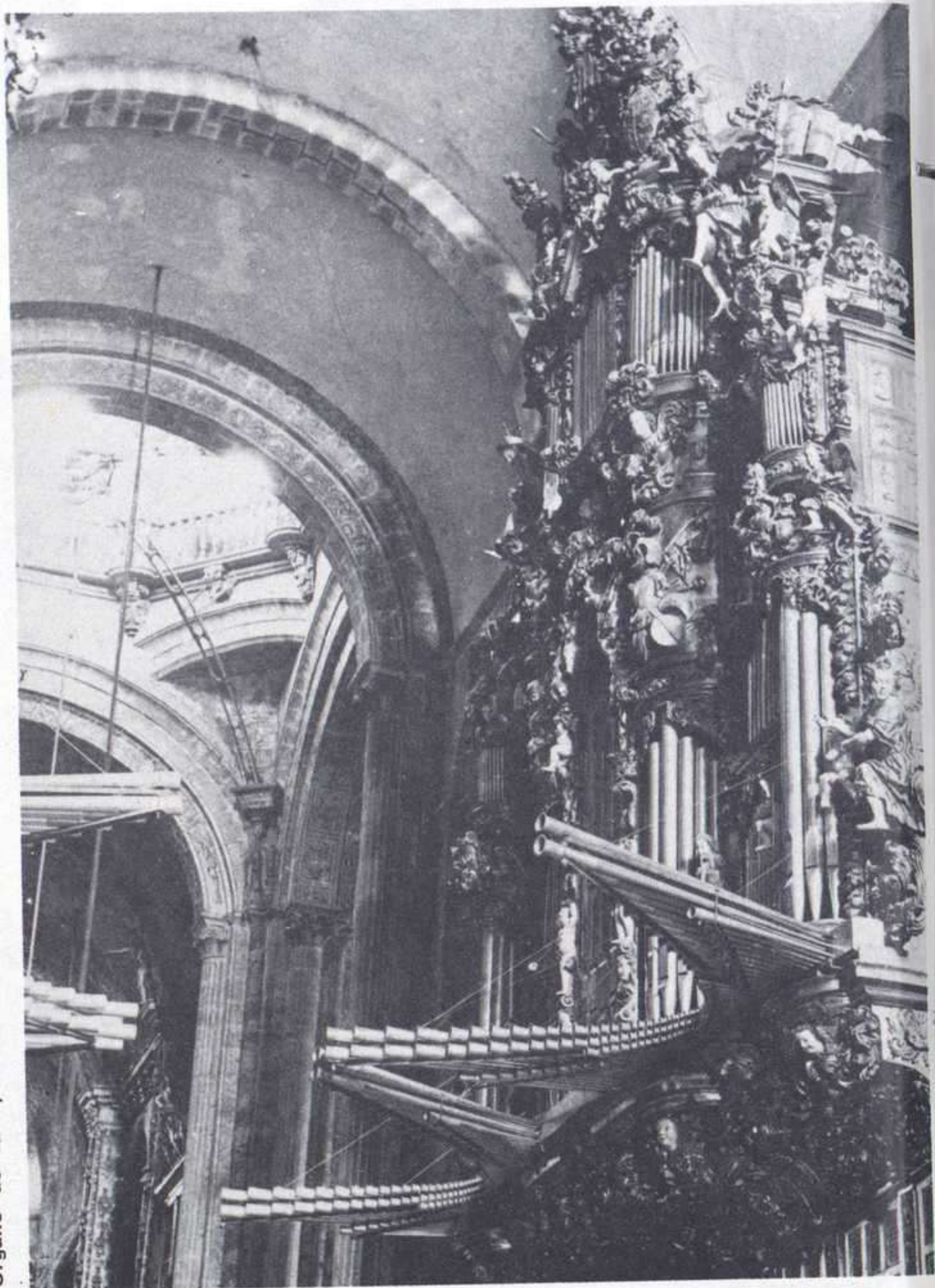
A partir de estas fechas, las actas de los Cabildos se llenan de notas de protesta por la marcha de las obras, por las supuestas irregularidades que se observan y, finalmente, por el resultado del trabajo. Buscando testimonios de estos hechos conseguí declaraciones realmente sorprendentes. Me decía un canónigo que fue invitado para inaugurar el órgano restaurado por Organería Española el gran compositor y organista Jesús Guridi, quien hizo notar, desde el primer momento, una serie de anomalías importantes en el instrumento que iba a estrenar. Existen diversos testimonios—orales y escritos— que, con mayor o menor profundidad, tratan de explicar estas irregularidades: «No se contó para ello con las condiciones climáticas de nuestra región, lo que trajo consigo el que se produjeran deterioros en las partes eléctrica y mecánica y frecuentes averías de carácter fónico» (3), explicación conciliadora de unos hechos que—según veremos—son más complicados que todo esto.

En primer lugar, el deterioro, indicado por la nota transcrita, no vino con el paso de los años; es algo inmediato a la entrega de los órganos, según se anota en la documentación y ciñéndonos al relato de los testimonios directos. En segundo lugar, cuando se intentó establecer las causas de estos deterioros, se comprobó que, al unificar los dos órganos en uno, se habían suprimido diversos registros; se sustituyeron tubos de aleación de estaño por otros de cinc, con el consiguiente deterioro sonoro; se machacó la parte superior de muchos de los tubos, con el fin de conseguir una afinación más cómoda de los mismos, etc. Finalmente, no existió siquiera el derecho al pataleo. Me explico. Es normal, según constatamos en la documentación catedralicia, que cualquier tipo de obra de cierta envergadura que se realiza en la catedral (en todas las catedrales) vaya precedida de estudios hechos por un equipo de especialistas (en el que figuran peritos en la materia: organista y maestro de capilla, en el caso de los órganos) que estudia el proyecto, aconseja al Cabildo, vigila las obras y da el visto bueno el día de su entrega. En el caso de la restauración de 1947, no sucedió nada de esto: se rompió una tradición histórica cuyas consecuencias se traducen en treinta años de «silencio» de los dos órganos históricos. Me decía un miembro del Cabildo, hablando de estos hechos, que en aquella ocasión se «hizo bueno» aquello de que **el que paga, manda**. Al correr Bellas Artes con

(1) Construidos por don Manuel de la Viña; el primero (el del lado del Evangelio), encargado en 1704 y entregado en 1708, fue sufragado por el arzobispo Monroy. El segundo (en el lado de la Epístola) no se trata, propiamente, de una construcción, sino del aprovechamiento de los tubos del primer órgano junto con los del otro; fue restaurado este último en 1777, dándosele las características que hoy tiene. El primero tenía tres teclados y 60 registros; el segundo, tras la restauración de 1777, tres teclados y 64 registros. Fue el gran organista José de Urroz quien hizo sonar estos órganos por primera vez, como organista titular que era de la basílica compostelana, durante el magisterio de capilla de fray José de Vaquedano. Las magníficas cajas del órgano son obra del arquitecto Antonio Afonsín y del escultor Miguel de Romay.

(2) En la actualidad, la espléndida sillería del coro, construida a principios del XVII por Juan de Vila y Gregorio Español, tras un primer emplazamiento en la iglesia de San Martín Pinario, de Santiago, se encuentra, en lamentable estado de conservación, en el monasterio de Sobrado de los Monjes (La Coruña).

(3) Tomado del programa de mano del concierto inaugural (17 de marzo de 1978).



Organo de la Epístola. (Foto Kukkas.)

todos los gastos, imprimió al asunto un silencio oficial, que aun hoy cuesta trabajo romper (4).

DEL SILENCIO OFICIAL AL SILENCIO MUSICAL

Desde entonces hasta 1976, fecha en la que se inician los trámites para la reconstrucción de los órganos, han acontecido diversas y novelescas alternativas, que trataremos de historiar. Resulta de gran complejidad analizar estos últimos años, por la serie de contradicciones que surgen a cada paso al confrontar testimonios por existir criterios enfrentados sobre un mismo tema.

Desde el primer momento (a partir de 1950) se adoptaron soluciones intermedias, soluciones que, en muchas ocasiones, no siguieron el curso normal decisorio que acostumbra a seguir este tipo de trámites. El órgano restaurado (?) pudo seguir sonando gracias a los arreglos parciales de mantenimiento efectuados por un organero de la localidad, quien, al mismo tiempo, tras viajes de observación a distintas fábricas europeas de órganos, se lanzó a construir un nuevo órgano, aprovechando tubos viejos y desguazando otros organitos existentes en la catedral (5). Por el tipo de corriente utilizada, por la fantasía que encerraba el proyecto o por la falta de confianza en la culminación del mismo (hay opiniones para todos los gustos)..., el hecho es que, sin haberse rematado satisfactoriamente, el nuevo proyecto se suspendió, y con su suspensión desapareció esa persona que iba manteniendo y remediando los grandes órganos enfermos.

(4) En la actualidad, y con carácter público, se debate un tema que tiene cierta relación con el que nos ocupa: las obras—arbitrarias, según el profesor agregado de Arqueología de la Universidad compostelana—de la escalinata de la fachada del Obradoiro, de la catedral, que, según parece, han sumido en el silencio posibles soluciones de carácter arqueológico y artístico referentes a la primitiva basílica.

(5) Tomamos esta información de testigos presenciales. Al no existir documentos resulta difícil valorar la gravedad de esta noticia.

LA BASILICA COMPOSTELANA

STORICO

Por Carlos Dillanueva



La nueva consola «Mascioni». (Foto Kukas.)

CARACTERISTICAS DEL ORGANO «MASCIONI» Y SU DISTRIBUCION

TECLADO I.º (Positivo)

Pies

Principal	8
Flauta Chimenea	8
Octava	4
Flauta	4
Sexquiáltera 2 hil.	2 2/3 y 1 3/5
Quincena	2
XIXº	1 1/3
XXIIº	1
Címbala 2 hil.	—
Trompeta Real	8
Cromorno	8
Trémolo.	—

TECLADO II.º (Gran Organo)

Pies

Principal	16
Bordón	16
Principal	8
Flautado	8
Flauta	8
Octava	4
Flauta Chimenea	4
Docena	2 2/3
Quincena	2
XIXº - XXIIº	—
XXVIº - XXIXº	—
Lleno 4 hil.	—
Corneta 5 hil.	—
Trompeta Magna	16
Trompeta Real	8
Trompeta	8
Clarín	4

UNIONES Y ACOPLAMIENTOS (plaquetas)

1 — Iº	8 Ped.
2 — IIº	8 Ped.
3 — IIIº	8 Ped.
4 — Iº	8 IIº
5 — IIIº	8 IIº
6 — IIIº	8 Iº
7 — Iº	4 Ped.
8 — IIº	4 Ped.
9 — IIIº	4 Ped.
10 — Iº	16 Iº
11 — Iº	4 Iº
12 — IIIº	4 Iº
13 — Iº	16 IIº
14 — IIº	4 IIº
15 — IIIº	4 IIº
16 — IIIº	4 IIº

ANULADORES (de plaqueta)

A —	Lengüetería Iº
A —	Leng. IIº
A —	Leng. IIIº
A —	Leng. Ped.
A —	Lleno
A —	Suboctavas
A —	Superoctavas
A —	T. pedal
A —	Fondos de 16

TECLADO III.º (Recitativo-Expresivo)

Pies

Quintadena	16
Principal	8
Bordón	8
Viola de Gamba	8
Octava	4
Flauta	4
Lleno 5 hil.	2
Nazardo	2
Flautín	2 2/3
Flauta XVIIº	2
Voz Celeste 2 hil.	1 3/5
Fagot	8
Trompeta Armónica	16
Clarín	8
Trémolo	4

P E D A L

Pies

Contras	16
Subajo	16
Bordón	16
Bajo	8
Principal	8
Bordón	8
Quinta	5 1/3
Octava	4
Flauta	4
Lleno 6 hil.	2 2/3
Bombarda	16
Fagot	16
Trompeta	8
Fagot	8
Clarín	4

Teclado I.º: (1) Fijador (2) Iº al Ped. (3) Anulador (4-9) núm. 6 Comb. al Iº (10) Iº al IIIº (11) Desmontador plaquetas.

Teclado II.º: (1) Anulador (2-7) núm. 6 Comb. Ajustables del Ped. (8) IIº al Pedal (9) Anulador (10-15) núm. 6

Comb. Ajust. del IIº (16) Iº al IIº (17) IIIº al IIº (18) Tutti.

Teclado III.º (1) Anulador (2-7) núm. 6 Comb. Ajust. Colectivas (8) IIIº al Ped. (9) Anulador (10-15) núm. 6 Comb. Ajust. al IIIº (16) Anul. (17) Automático Pedal.

PEQUEÑOS PISTONES

PEQUEÑOS PEDALES (de pistón reversible)

1 — Iº al Ped.	13 — Relleno IIIº.
2 — IIº al Ped.	14 — Relleno Iº
3 — IIIº al Ped.	15 — Relleno IIº
4 — IIIº al Iº.	16 — Lengüetería.
5 — Iº al IIº.	17 — Tutti.
6 — IIIº al IIº.	
7 — 12 — Llamada Comb. Ajust. Colectivas.	
— Pedal Crescendo.	
— Pedal de Expresión del IIIº	

ORGANOS CONN



Solo en AUSTRALIA:
Mas de 700 Iglesias
han instalado el
**ORGANO
CONN**

CONN ORGAN

**EL ORGANO ELECTRONICO CON
«PROFESOR INCORPORADO»**

Modelo Clásico { Con tubos
Pedal completo
Teclados de 5 octavas
Para Iglesias, Conservatorios, Capillas...

Modelos de Hogar { El más sencillo: «con profesor incorporado»
La mejor técnica: un generador por nota
Los mejores materiales: Teclado incombustible.
Contactos en oro. Madera nogal



CONN

- El órgano clásico y moderno a un mismo tiempo.
- Ideal para interpretar música Barroca, Contemporánea, Moderna.
- Sonido y timbre excepcionales.
- Cuando se «cansen» de «cositas»... Reclamará sonido. Buscará **CONN**.

PROFESOR INCORPORADO

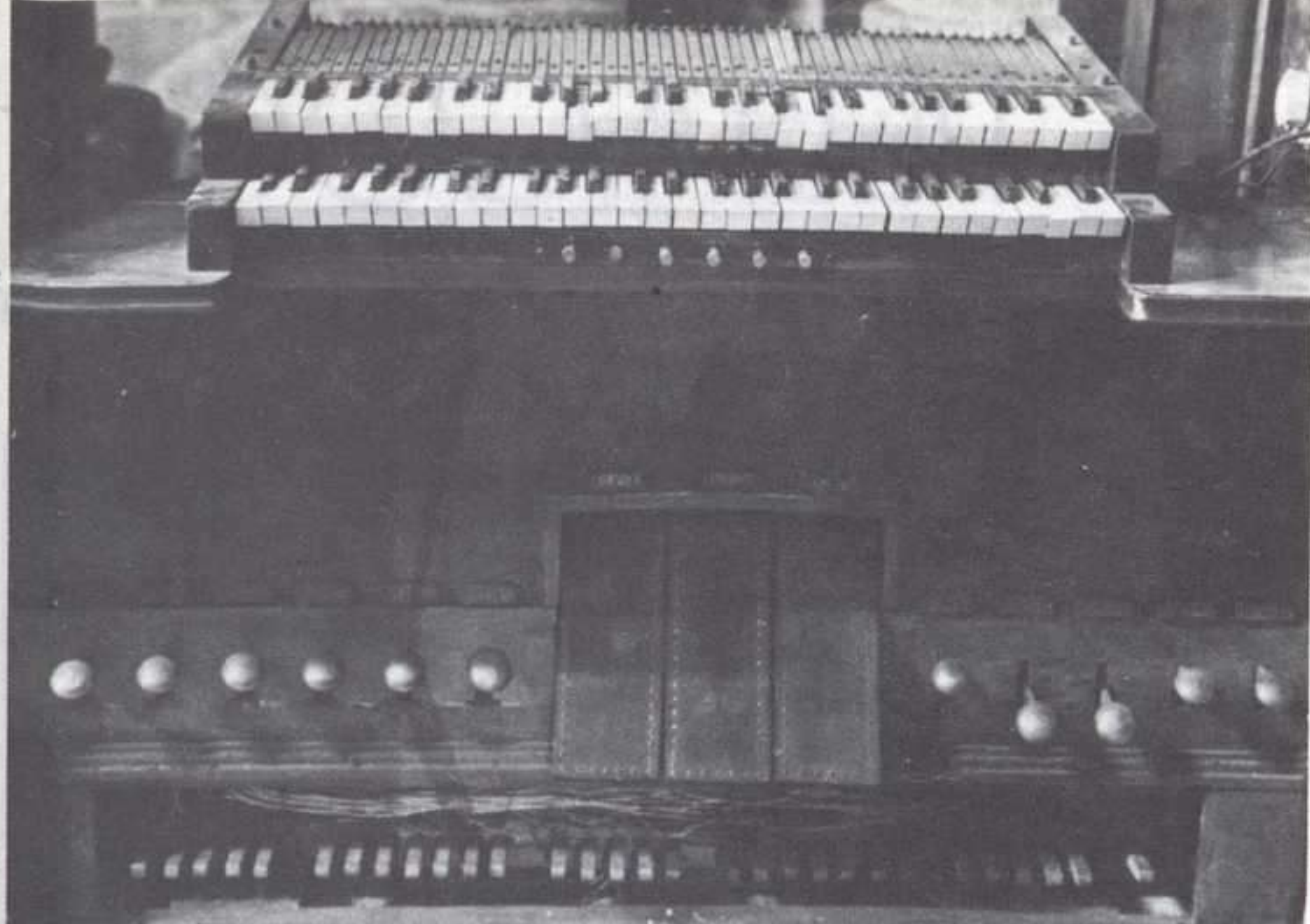
Distribuidor para España:

SPA MUSIC

Vía de los Poblados s/n - Tel. 763 82 02 - 763 85 72

Exposición y venta en:

REAL MUSICAL, S. A. Frente al Teatro Real
Carlos III n.º 1 - Madrid-13 - Tel. 248 09 24 - 247 63 65



Consola del órgano restaurado por Organería Española. Como puede apreciarse en la foto, le falta el tercer teclado. (Foto Kukas.)

Desde entonces, los órganos quedaron definitivamente mudos, arbitrándose soluciones pasajeras (se compra un armonio para las necesidades del culto). La gravedad de la situación, los beneficios del Año Santo (1971), el deseo por parte del Cabildo de que de nuevo suenen los grandes órganos, etc., explican un nuevo intento, fallido, de resolver todos los males. En 1972, la Casa Dourte, de Bilbao, se ofreció a resolver, de una vez por todas, el asunto: los técnicos de la Casa Dourte dictaminaron que la raíz de todo se encerraba en la consola. Para ello, y previo pago de algún adelanto, se comprometieron a su realización, montaje, etc. Se efectuó el contrato, que no llegó a cumplirse debido a la quiebra de la Casa bilbaína. La consola, sin embargo, se recibió, sin que llegara a ser utilizada; es una consola de transmisión eléctrica (como la anterior) y de material alemán en sus entrañas, pero, curiosamente, de madera prensada («fimapán») en su recubrición exterior (6).

(6) Aún no ha sido emitida la decisión judicial a este respecto; la citada consola, en decomiso, se halla en el triforio de la catedral.

No ha sido éste el único intento de solución. Conocemos, al menos, otro, que trataba de unir los grandes órganos con el pequeño que había fabricado el organero local mediante un sistema doble de consolas; el proyecto no pasó de ahí.

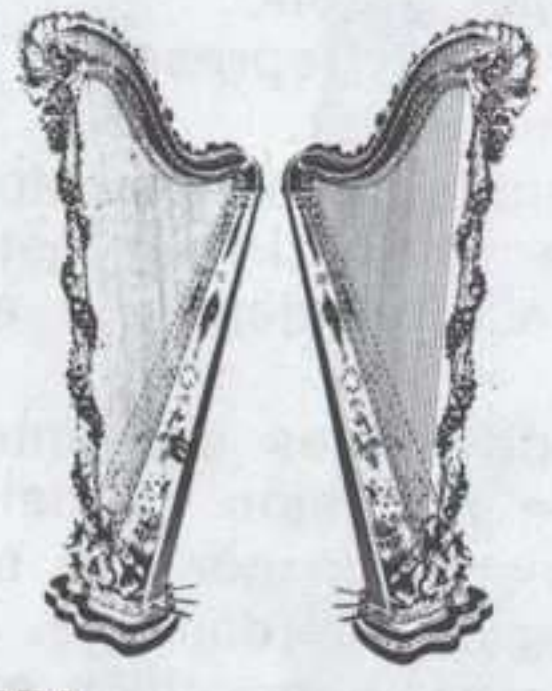
PUNTO FINAL: EL LENGUAJE DE LA PRISA

El Cabildo, sin pedir ayuda al exterior —cosa lógica—, resolvió, en 1976, zanjar la cuestión definitivamente. Mediante gestiones en Italia a cargo de un equipo nombrado a tal efecto (7), vino a Santiago un organero, el Sr. Ercolino, cuyo informe acerca del estado de los órganos y soluciones más convenientes que se deberían adoptar animó al Cabildo (que había delegado en el equipo anteriormente referido) a realizar con prontitud las gestiones pertinentes. Se escogió a la casa italiana de órganos Mascioni (8). Tras un detallado proyecto, que hemos tenido en nuestras manos, se iniciaron las obras: nueva consola de tres teclados (las características técnicas del órgano «Mascioni» figuran en recuadro aparte), construcción de varios registros completos, sustitución de los deteriorados, modernización del sistema de transmisión y de la programación de la registración, sistema de ventilación más potente, etcétera.

El pasado 17 de marzo se estrenó el NUEVO ORGANOS. Todo ha vuelto a su cauce...; se ha restablecido ese equilibrio que reclamaba la historia. Ciertamente, el tema está pidiendo a gritos un tratamiento más detallado. Nadie, sin embargo, tiene interés en remover más el asunto. Personalmente, lo entiendo: demasiadas frustraciones, demasiada tensión que hoy ya no existe. El nuevo y flamante órgano ha silenciado todos los ecos de preguntas anteriores. Algún día, fundiendo todo el material acumulado, trataremos de dar voz a esta justificable «conspiración del silencio».

CARLOS VILLANUEVA

(7) Formaron la Comisión: un canónigo, el maestro de capilla, el organero local, Sr. Cepeda, el organista titular y un canónigo.
 (8) Esta casa data de principios del siglo XIX; familia de organeros de Varese (Italia), que, tras diversas alternativas, consigue el espaldarazo definitivo al ser elegida para construir, en 1904, el gran órgano de la catedral de Milán. (Tomado del programa de mano del concierto inaugural.)



V. V. A. POSTAL

HORTALEZA, 58 • MADRID-4

INFORMA:

VERDI
Otello.
 NBC. Toscanini.
 Ref. AT 303.
 3 LP. Precio: 1.050 ptas. Importado.

WEBER
Oberón.
 (Domingo, Nilsson, Prey).
 Ref. 2726052.
 2 LP. Precio: 800 ptas. Importado.

MOZART
Conciertos piano.
 Barenboim.
 Ref. S1S 5031.
 12 LP. Precio: 3.500 ptas. Importado.

BEETHOVEN
Sinfonías 1 y 9.
 Furtwängler.
 Ref. RLS 727.
 2 LP. Precio: 800 ptas. Importado.

STRAVINSKY
Apollo, Pulcinella, Beso del hada, Orfeo.
 Stravinsky.
 Ref. 77376.
 3 LP. Precio: 1.300 ptas. Importado.

WAGNER
Anillo del Nibelungo.
 Furtwängler. RAI.
 18 LP. Precio: 4.560 ptas. Importado.
 Ref. RLS 702.
 18 LP. Precio: 4.560 ptas. Importado.
 Homenaje especial del Jurado del Premio Mundial del Disco 1973.

VERDI
Aida.
 NBC. Toscanini.
 Ref. AT 302.
 3 LP. Precio: 1.050 ptas. Importado.

SCHUBERT
Lieder volumen núm. 2.
 Fischer-Dieskau.
 Ref. 2720022.
 13 LP. Precio: 4.500 ptas.

MOZART
Música Religiosa.
 Davis, Hegel, etc.
 Ref. 6747384.
 10 LP. Precio: 3.800 ptas. Importado.

BERNSTEIN
Sinfonías Chichester Psalms.
 Caballé, Bernstein.
 Filarmónica de Israel.
 Ref. 2709077.
 3 LP. Precio: 1.850 ptas. Importado.

CHOPIN
Concierto núm. 1.
 Pollini Kletzki.
 Ref. SXLP 30160.
 1 LP. Precio: 450 ptas. Importado.

WAGNER
Tristán e Iseo.
 Furtwängler.
 Ref. RLS 684.
 5 LP. Precio: 2.000 ptas. Importado.

Como habíamos prometido en el número anterior (mes de diciembre), le ofrecemos la primera lista de discos importados, procedentes de Inglaterra. Para cualquier consulta, no dude en escribirnos a **V. V. A. Postal**. Calle Hortaleza, 62. Madrid-4.

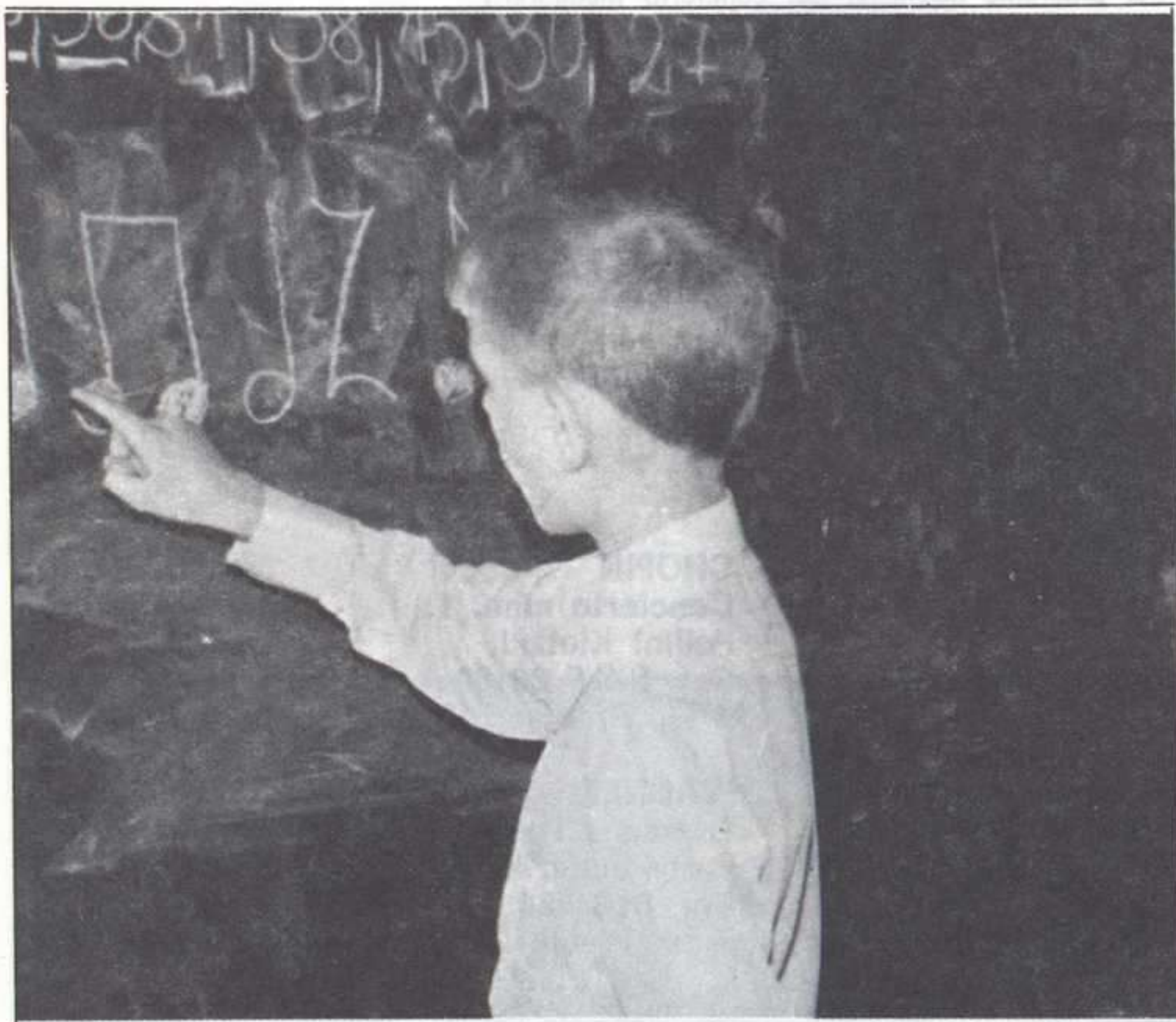
GASTOS DE ENVIO		Ptas.
1 ó 2 LP	35
3 ó 4 LP	60
5 ó 7 LP	100
8 o más LP	150

Ya apunté en mi anterior artículo (véase RITMO enero-febrero 79) cómo la música iba influyendo en el desarrollo y la formación del niño; también decía que en épocas anteriores el niño tenía un contacto natural con la música a través del juego, de la canción popular y folklórica, etc.; esto se ha perdido en los niños de hoy día. Las causas, principalmente, han sido los medios de comunicación, la falta de espacios libres en las ciudades, el peligro que representa hoy día jugar en grupo por la calle, falta de atención de los mayores para con los niños, etc.; todo esto hace necesario que la música y el juego entren de lleno y se desarrollen en los lugares habituales que tienen los niños hoy, que son los jardines de infancia y las escuelas. Por eso voy a analizar el estado de la música en la escuela.

Sin ponerme excesivamente pesimista, simplemente viendo la realidad, creo poder afirmar sin miedo a equivocarme que la presencia de la música en nuestras escuelas es nula, descontando algunas honrosas excepciones que puede que haya, pero siempre de forma muy aislada. Este caos viene producido principalmente por dos factores:

1. Por falta de una verdadera planificación en la enseñanza de la música a lo largo de la enseñanza general básica, tanto en primera como en segunda etapa, así como en el BUP.
2. Por una «deformación» por parte del profesorado que imparte o debiera impartir la enseñanza de la música, y digo «deformación» por parte del profesorado no sólo porque no tiene ninguna preparación musical, sino porque, además, la actitud general respecto a la música es totalmente negativa.

Impera la creencia de que lo importante en la enseñanza es o ha de ser las matemáticas y el lenguaje, con un menosprecio para



La música no es ni siquiera una de las llamadas «marías».

las demás asignaturas y en especial para la música. Dentro de su escala de valores la música ocupa el último lugar; no es ni siquiera una de las llamadas «marías», puesto que ni se imparte.

Ante este panorama no es extraño que estén las escuelas como están y, por tanto, que esté como está el panorama musical en nuestra sociedad.

Volviendo al primer punto, el Ministerio tiene hecha una programación en la cual la enseñanza de la música en la primera etapa entra dentro de la llamada AREA DE EXPRESION DINAMICA, que comprende, a mi entender, tres materias diferentes y que en ciertos casos pueden ser complementarias. La programación es la siguiente:

PRIMER NIVEL

- Reacción a la música oída.
- Reconocer sonidos producidos por distintos medios.



También la música es un juego.

- Interpretar el sentimiento y el ánimo a través de pantomimas o movimientos rítmicos.
- Improvisar sencillos temas musicales.
- Precisión en el lenguaje: utilizar las palabras con su propia métrica.
- Participar en juegos cantados y canciones con movimiento.
- Seguir los ritmos en los diferentes pasos fundamentales (marchar, correr, saltar, etc.).
- Reaccionar a los cambios de compás y tono.
- Participar en actividades interpretativas (representar actitudes psicodinámicas de personas, animales).
- Participar interpretando personalmente un movimiento rítmico iniciado espontáneamente ante un estímulo natural o instrumental, adecuando su desarrollo al tiempo y espacio de expresión necesarios.
- Desarrollar, en forma lúdica, las actividades siguientes: carreras de velocidad, lanzamiento de precisión de pelota tamaño infantil, «control» de balón manejado con pie o mano (niños) y sólo mano (niñas). Natación, aprendizaje. Juegos libres y dirigidos. Marchas, paseos-«cross» reducidos en «aire libre».

SEGUNDO NIVEL

- Usar instrumentos para acompañar movimientos y canciones.
- Combinar el movimiento en el espacio con el tiempo del canto y de los instrumentos.
- Interpretar canciones a través de actividades rítmicas y dramáticas.
- Reconocer melodías y canciones sencillas.
- Reconocer instrumentos corrientes por la vista y el oído.
- Crear ritmos y melodías.
- Descubrir los pasos rítmicos al escuchar un tema.
- Conocimiento del vocabulario específico a este nivel.
- Interpretación personal de movimientos rítmicos o simplemente dinámicos.
- Desarrollar en forma lúdica las actividades siguientes:
 - Carreras de velocidad; lanzamiento de precisión de pelota tamaño infantil, «control» de balón con pie o mano (niños) y sólo mano (niñas).
 - Tropa y descenso con ayuda de pies, subir y bajar escaleras, balanceos en cuerdas, etc.
 - Natación: seguir con el aprendizaje.
 - Juegos dirigidos.
 - Predeportes.
 - Marchas y paseo-«cross» reducidos y progresivos en «aire libre».

TERCER NIVEL

- Conocer y expresar pasos rítmicos y danzas populares sencillas.

- Reconocer los pasos, el acento, compás, ritmo, valor de los tiempos, en un canto o danza colectiva.
- Utilizar los instrumentos de percusión para acompañar canciones rítmicas y dramatizaciones.
- Conocimiento de las formas elementales: «lied», canon, «rondó».
- Principios de lectura musical.
- Interpretación personal, individualizada y en grupos de movimientos rítmicos o dinámicos.
- Desarrollar en forma lúdica las actividades siguientes:
 - Carrera de velocidad, salto de longitud, lanzamiento pelota.
 - Tropa libre, aumento de velocidad en la trepa y descenso.
 - Natación: adquisición de estilo.
 - Participación activa en pequeños torneos de juegos dirigidos.
 - Participación en «torneos» de predeportes.
 - Marchas y paseos-«cross» reducidos y progresivos en «aire libre».

CUARTO NIVEL

- Dirigir sencillas melodías y composiciones.
- Identificar pasos rítmicos comunes a partir de la escritura musical.
- Interpretar movimientos rítmicos para utilizarlos en dramatización, canto, etc.
- Entonación de canciones conocidas.
- Inventar sencillas canciones.
- Iniciación en la flauta dulce.
- Interpretar estados de ánimo a través de la dramatización.
- Adopción de aptitudes posturales correctas a la voz o nota musical.
- Expresión personal de movimientos y posiciones gimnásticas siguiendo un mando rítmico o la voz musical.



La salida del colegio...

- Desarrollar en forma lúdica las actividades siguientes:
 - Carreras, natación, participación en torneos predeportes, marchas y paseos-«cross».

QUINTO NIVEL

- Conocer nuevas formas de danzas y los pasos rítmicos correspondientes.
- Identificar ritmos básicos en la poesía y música popular.
- Interpretar nuevos ritmos y canciones.
- Aprender los símbolos musicales de clave y metro.
- Cantar en coro.
- Identificar los instrumentos y reconocer el grupo al cual pertenecen.
- Adopción de aptitudes posturales correctas a la voz o nota musical.
- Expresión personal de movimientos y posiciones gimnásticas siguiendo un mando rítmico a la voz musical.

- Desarrollar en forma lúdica las siguientes actividades:
 - Carreras, salto de longitud, salto de altura, etc.
 - Natación, participación en torneos y marchas y paseos-«cross».

* * *

Como se puede observar, las tres materias de las que anteriormente hablamos son: la música, la expresión corporal y la gimnasia y deporte; campos todos ellos muy interesantes dentro de la enseñanza, pero que debían tener una programación concreta y aislada, en especial el de la música, aunque los diversos campos puedan ser complementarios. Desde luego, no entiendo muy bien la natación con la música y etcétera. La expresión corporal y la música pueden estar muy interrelacionadas, pero también perfectamente separadas. La música tiene un lenguaje específico, que se puede comprender y amar perfectamente sin necesidad de apoyo por parte de cualquier otra forma de expresión, cosa que no ocurre con otras formas de lenguaje y comunicación, que sí necesitan de la música. Si observamos la programación hecha por el Ministerio, se advierte que, además de ser muy ambigua en todos los campos y no pasar de lo meramente indicativo, da más importancia a la parte de movimiento que a la parte estrictamente musical, cuando creo que, precisamente, debiera ser al contrario; pero de momento, y mientras el Ministerio no diga otra cosa, la programación seguirá así.

Para la segunda etapa ya existe una programación principalmente musical, bajo el epígrafe de FORMACION MUSICAL, que a continuación exponemos:

SEXTO NIVEL

- Participar en canto coral a dos voces.
- Conocer algunos instrumentos distintos de los de percusión.
- Participar en la formación de rondallas y agrupaciones instrumentales.
- Crear melodías sencillas e interpretarlas en grupo.
- Capacidad para escuchar música de obras conocidas.
- Capacidad para escuchar valorativamente música.
- Lectura musical en forma entonada y rítmica.
- Conocimiento, con el vocabulario preciso de los instrumentos, agrupaciones instrumentales, orquesta sinfónica, orquesta de cámara, etc.
- Adquisición de una mayor coordinación de movimientos.
- Movimientos rítmicos racionalizados.
- Participar en danzas populares.
- Participar en danzas folklóricas.
- Participar en lecturas teatrales con movimientos y coreografías.

SEPTIMO NIVEL

- Participar en canto coral.
- Distinguir las cualidades del sonido.
- Expresar en forma corporal los movimientos rítmicos.
- Capacidad para escuchar y comprender varias formas musicales.
- Conocimiento y destreza para manejar algún instrumento musical (no sólo de percusión).
- Construir sencillos instrumentos musicales.
- Participar en danzas folklóricas, distintas de las de la propia región.
- Participar en representaciones de obras de teatro.
- Participar en lecturas teatrales con movimientos y coreografía.

OCTAVO NIVEL

- Actuar en público participando en coros o bailes.
- Lectura y notación musical.
- Aprender valorativamente la cultura musical en otros pueblos.
- Conocimiento de grandes realizaciones musicales de valor universal.
- Conocimiento de grandes figuras de la música en relación con la cultura de su tiempo.
- Crear y armonizar sencillas canciones.
- Seleccionar melodías.
- Dirigir canciones y pequeñas orquestas.
- Utilizar la música como medio de recreación.

Como podemos observar, la gimnasia y el deporte han salido del programa, la expresión corporal se convierte en danza y teatro, y la programación musical llega a cotas tan altas como, por ejemplo, en el octavo curso, donde se les pide a los alumnos que sepan crear y armonizar sencillas canciones, seleccionar melodías, dirigir pequeñas orquestas, etc.; lo que no dice el Ministerio es cómo se llega y se hace eso. Pero, en fin, la programación es así, y si se cumpliera —¡ojalá!— sería maravilloso, pues demostraría la altura a la que llegarían nuestros niños en las escuelas, teniendo en cuenta, además, que el tiempo dedicado a esta asignatura en la segunda etapa es de una hora por semana. La

también este año
en...

PrBa

'79



sonará la música.

VALENCIA DEL 5 AL 9 DE MAYO

realidad es muy otra. No se hace nada tanto en la primera como en la segunda etapa; si acaso, sólo los muy afortunados llegan a aprender dos o tres cancioncillas con la flauta. En la inmensa mayoría de los colegios, tanto estatales como privados, la asignatura no se imparte, dedicando la hora que le corresponde a estudio o a otras materias.



... el aula de música aguarda.

El verdadero problema de la música en nuestras escuelas es, aparte de la programación, el profesorado que imparte o debiera impartir la música. Los profesores de E.G.B. no tienen la más mínima preparación para impartir esta materia; la culpa no la tienen ellos, claro está, sino las escuelas normales que preparan a estos profesores. La música entra dentro del plan de estudios de las escuelas normales como asignatura obligatoria en dos cursos, y normalmente se imparte dos horas por semana, si bien hay ciertas escuelas en que se da como asignatura cuatrimestral; esto es: en un curso, un cuatrimestre, y en el otro curso, otro cuatrimestre. Falta además un auténtico método pedagógico, así como una planificación coherente con lo que más tarde habrá que enseñar en la E.G.B.

En las escuelas normales la música sigue siendo considerada como una de las «marías» que hay que aprobar, y ya está; con aprenderse tres o cuatro leccioncitas de memoria, basta; no hay preocupación, ni por parte del profesorado que imparte la asignatura, ni de los alumnos que la reciben, de enseñar y aprender de verdad para que más tarde se puedan poner esos conocimientos en práctica con los niños.

Por otra parte, y sólo en algunas escuelas, generalmente privadas, se contrata a un profesor especializado, esto es, titulado por un Conservatorio. A estos profesores, que ya tienen una preparación musical, les falta un método musical pedagógico para enseñar a los niños.

Los sistemas de enseñanza en los Conservatorios, además de ser malos, no se pueden llevar a una escuela, pues aburren al niño, y en lugar de acercarle a la música lo que hacen es alejarle. Estos profesores, además, son los menos, pues en los colegios estatales no se les contrata, y en los privados la subvención no cubre el salario de un profesor especializado en estos niveles.

De todo lo anteriormente expuesto se deduce:

1. Es necesaria una mentalización de nuestra sociedad sobre la importancia que tiene la música en la educación, en especial en los padres y profesores.
2. La música debería ser impartida por un profesor especialista desde primer curso de E.G.B.; de no ser así, el maestro o profesor de E.G.B. habrá de tener la preparación necesaria para dar la asignatura con un mínimo de dignidad y a los niveles requeridos. Para ello se necesita un cambio en la enseñanza de la música en las escuelas de magisterio, sobre todo en la metodología adecuada a seguir.
3. Se debe cambiar el programa actual del Ministerio, separando las diferentes materias que integran el Área de Expresión Dinámica y dando una programación concreta y precisa para la música de cada nivel de los ocho cursos de E.G.B., siguiendo un método pedagógico adecuado y progresivo.
4. El Ministerio debe aumentar el tanto por ciento de tiempo que se debe dedicar a la música en las escuelas, pues una hora por semana es un tiempo ridículo.
5. La inspección de E.G.B. del Ministerio tendrá que vigilar si se imparte o no la música en las escuelas tanto estatales como privadas.

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Joaquín Comar

también toca

con

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

Vergara, 1 - Tel. 302.54.91 - BARCELONA (7)

DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 20 DE DICIEMBRE DE 1978
Y EL 28 DE FEBRERO DE 1979

LISTA CONFECCIONADA POR ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

I. ORQUESTAL

ALBINONI: **12 Conciertos, op. 5. Tres Sinfonías:** en Sol mayor, Do mayor y Sol menor. I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox, S 66007, dos discos.

BARTOK: **Concierto para piano número 1. Rapsodia para piano y orquesta.** P. Rogé, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, W. Weller. Decca, SXL 6815.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 3, «Heroica». Obertura Egmont.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, E. Jochum. EMI, 065-002880 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 pesetas.

BERLIOZ: **Romeo y Julieta (sinfonía orquestal).** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Maazel. Decca, SXL 6800. 540 pesetas.

BRUCKNER: **Sinfonía número 8.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2707085, dos discos. 900 pesetas.

CORELLI: **Concerti grossi, op. 6, números 1-4.** La Petite Bande. Director, S. Kuijken. EMI, 065-099613 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 pesetas.

DEBUSSY: **Iberia. Tres Nocturnos.** Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Director, A. Dorati. Decca SXL, 6742. 540 pesetas.

DEBUSSY: **El mar. Preludio a la siesta de un fauno.** RAVEL: **Bolero.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6813. 540 pesetas.

DEBUSSY: **Tres Nocturnos. Preludio a la siesta de un fauno.** RAVEL: **Dafnis y Cloe, segunda «suite».** Coro del Conservatorio de Nueva Inglaterra. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon, 2530038. 600 pesetas.

DVORAK: **Sinfonía número 8. La paloma torcaz.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6750. 540 pesetas.

DVORAK: **Sinfonía número 9, «Nuevo Mundo».** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. M. Giulini. Deutsche Grammophon, 2530881. 600 pesetas.

DVORAK, TCHAIKOVSKY: **Serenatas para cuerda.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29134. 540 pesetas.

COUNOD: **Vals y música de «ballet».** OFFENBACH: **Gaité Parisienne.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2530199. 600 pesetas.

HAENDEL: **Oberturas de Alcina, Deidamia, Agripina, Radamisto, Rinaldo, Jelfé, Rodelinda, Baltasar, Susana.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, K. Richter. Deutsche Grammophon, 2530342. 600 pesetas.

HAYDN: **Sinfonías números 94 («Sorpresa») y 96 («Milagro»).** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 9500348. 600 pesetas.

HINDEMITH: **Sinfonía «Matías el Pintor».** Música para cuerda y metal. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, W. Steinberg. Deutsche Grammophon, 2530246. 600 pesetas.

JANACEK: **Taras Bulba. Sinfonietta.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. Deutsche Grammophon, 2530075. 600 pesetas.

MARCO: **Autodafé. Maya. Concierto Guadiana. Paisaje grana.** Dupuy, Corostola, Rego. Conjunto instrumental. Director, J. M. Franco Gil. Grupo Koan. Director, J. R. Encinar. RCA, RL-35199. 600 pesetas.

MAHLER: **Sinfonía número 1.** Orquesta Real Filarmónica. Director, C. Paita. Decca, PFS 4402.

MAHLER: **Sinfonía número 5. Canciones a la muerte de los niños.** Ch. Ludwig, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2707081, dos discos. 900 pesetas.

MAHLER: **Sinfonía número 5. Sinfonía número 10: Adagio.** Orquesta Sinfónica de Utah. Director, M. Abravanel. Hispavox, S 66005, dos discos.

MENDELSSOHN: **Sinfonías números 1 y 5 («Reforma»).** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Ch. von Dohnanyi. Decca, SXL 6818. 540 pesetas.

MOZART: **Serenatas números 6 K239 («Nocturna») y 9 K320 («Postillón»).** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2530082. 600 pesetas.

MOZART: **Serenata número 10 para soplo, K361 («Gran Partita»).** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2530136. 600 pesetas.

MOZART: **Serenatas números 11 y 12 para soplo, K375 y 388.** Solistas de la Orquesta Filarmónica de Viena. Deutsche Grammophon, 2530369. 600 pesetas.

MOZART: **Sinfonías números 34 y 39.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6833. 540 pesetas.

PROKOFIEV: **Sinfonía número 5.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 1139040. 600 pesetas.

RAVEL: **Alborada del gracioso. Bolero. La Valse.** Orquesta Nacional de Francia. Director, L. Bernstein. CBS, S 76513. 600 pesetas.

RAVEL: **Bolero. Pavana para una infanta difunta. La tumba de Couperin. La Valse.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, B. Haitink. Philips, 9500314. 600 pesetas.

SHOSTAKOVICH: **Sinfonía número 10.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 1139020. 600 pesetas.

SMETANA: **Cuatro poemas sinfónicos: La Batalla de Wallenstein, El Carnaval de Praga, Hakon Jarl, Ricardo III.** Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. Deutsche Grammophon, 2530248. 600 pesetas.

R. STRAUSS: **Muerte y transfiguración. Cuatro últimas canciones.** G. Janowitz, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2530368. 600 pesetas.

SUPPE: **Oberturas de Caballería ligera, Mañana, tarde y noche en Viena, Dama de Pique, La bella Galatea, Alegres bandidos, Poeta y aldeano.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2530051. 600 pesetas.

SUPPE: **Oberturas de Caballería ligera, Poeta y aldeano, Mañana, tarde y noche en Viena, Dama de Pique.** Orquesta del Festival de Londres. Director, R. Sharples. Decca, PFS 4236.

VIVALDI: **15 Conciertos y Sinfonías.** I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox, S 66008, dos discos.

WEBER: **Oberturas de El Cazador furtivo, El Dominador de los Espíritus, Oberon, Euryanthe, Abu Hassan, Peter Schmolli.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2530315. 600 pesetas.

II. CAMARA

ARRIAGA: **Los Tres Cuartetos.** Cuarteto Rasumovsky. Ensayo, ENY-813. 600 pesetas.

BARTOK: **Sonata para dos pianos y percusión.** STRAVINSKY: **Sonata y Concierto para dos pianos.** Alf. y Al. Kontarsky, Ch. Caskel, H. König. Deutsche Grammophon, 2530964. 600 pesetas.

BEETHOVEN: **Las Cinco Sonatas para violoncelo y piano.** L. Harrell, J. Levine. RCA, RL-02241, dos discos. 1.200 pesetas.

BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano números 1 y 10.** I. Perlman, V. Ashkenazy. Decca, SXL 6790. 540 pesetas.

BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano números 2 y 3.** I. Perlman, V. Ashkenazy. Decca, SXL 6808. 540 pesetas.

BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano números 3 y 8.** I. Perlman, V. Ashkenazy. Decca, SXL 6789. 540 pesetas.

BEETHOVEN: **Los Cuartetos de última época: números 12-17.** Cuarteto La Salle. Deutsche Grammophon, 2740168, cuatro discos. 2.400 pesetas.

COUPERIN: **Apoteosis de Corelli. Apoteosis de Lully.** LECLAIR: **Sonata Le Tombeau.** Melkus, Rantos, Stradner, Klebel, Koch, Cermak, Dreyfus. Archiv, 2533067. 650 pesetas.

HAYDN: **Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz.** Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon, 2530213. 600 pesetas.

MOZART: **Los Cuartetos de juventud: números 1-13. Divertimenti K 136-8.** Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon, 2740165, cuatro discos. 2.400 pesetas.

SCHUBERT: **Octeto.** Octeto de la Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon, 1139102. 600 pesetas.

SCHUBERT: **Sonata Arpeggione. Variaciones Flores secas, para flauta y piano.** K. Storck, H. M. Linde, Alf. Kontarsky. Archiv, 2533175. 650 pesetas.

STRAVINSKY: **Octeto para soplo. Pastoral. Ragtime. Septeto. Concertino.** Solistas de la Orquesta Sinfónica de Boston. Deutsche Grammophon, 2530551. 600 pesetas.

III. INSTRUMENTAL

BEETHOVEN: **Sonata para piano número 4.** A. Benediti - Michelangeli. Deutsche Grammophon, 2530197. 600 pesetas.

BRAHMS: **Variaciones Haydn.** MOZART: **Sonata para dos pianos K 448.** RAVEL: **Ma mère l'oye.** D. Ranki, Z. Kocsis. Hispavox, S 60155. 550 pesetas.

BRAHMS: **Sonata para piano número 3. Intermezzo, op. 117, 1 y 119, 3.** C. Curzon. Decca, SDD 498. 350 pesetas.

CABEZON: **Obras para órgano.** G. Mersiovsky. EMI 065-099678. 595 pesetas.

CHOPIN: **Balada número 1. Preludio número 25. Scherzo número 2. 10 Mazurcas.** A. Benediti - Michelangeli. Deutsche Grammophon, 2530236. 600 pesetas.

CHOPIN: **Barcarola. Mazurcas números 39-41, 47 y 51. Nocturnos números 1 y 2. Polonesa-Fantasia. Valses números 6-8.** V. Ashkenazy. Decca, SXL 6801. 540 pesetas.

HAENDEL: **Suites para clave números 1, 3, 6 y 7.** C. Tilney. Archiv, 2533168. 650 pesetas.

HAENDEL: **Suites para clave números 2, 4, 5 y 8.** C. Tilney. Archiv, 2533169. 650 pesetas.

MOZART: **Sonatas para piano números 3 K281 y 8 K310. Fantasía en Re menor K 397. Seis variaciones sobre Paisiello.** E. Gilels. Deutsche Grammophon, 2530061. 600 pesetas.

SCHUMANN: **Carnaval. Fantasía en Do mayor.** C. Arrau. Philips, 9500475. 600 pesetas.

SCHUMANN: **Estudios sinfónicos. Estudios póstumos. Mariposas.** M. Perahia. CBS, S 76635. 600 pesetas.

SOR: **24 Estudios para guitarra.** N. Yepes. Deutsche Grammophon, 1139364. 600 pesetas.

STRAVINSKY: **Música para piano.** N. Lee. Hispavox, S 60164. 550 pesetas.

(Concluye en la pág. 52)

CRITICA DISCOGRAFICA OFERTAS COLUMBIA (II) TELEFUNKEN

LOS FASTOS DE LA OPERA CLASICA FRANCESA

Las diferencias entre la música francesa e italiana se manifiestan ya al comparar el modo de realizar las reformas que tuvieron lugar hacia 1600. Mientras la Camerata florentina, pretendiendo imitar a la Antigüedad clásica, había introducido la monodía acompañada que favorecía una libertad total en la declamación, la Academia de Poesía y Música, fundada en París, en 1570, por humanistas franceses, abordó el problema de buscar una nueva manera de cantar que se acomodase a la lengua francesa, sobre la base de adoptar la métrica cuantitativa antigua. El resultado fue, por una parte, el «vers mesuré», de Baif y Courville, y por otra, la «chanson mesurée», de Claude le Jeune y Jacques Mauduit. El lento desarrollo del recitativo en la ópera y en el «ballet» obedece, en Francia, al recelo ante la exuberancia de la nueva música italiana y al respeto a esa métrica cuantitativa de la poesía francesa, cuyos principios iban a gravitar sobre el desarrollo del canto.

La ópera italiana apareció en Francia antes de 1650, pero se abrió paso con cierta dificultad, al tener que competir con el drama hablado, que en muchos casos presentaba interludios musicales y escenas de «ballet». Cavalli y Luigi Rossi compusieron óperas destinadas a ser representadas en París. Pero tras la muerte de Mazarino la influencia italiana decreció y el partido francés, dirigido por Colbert, adquirió una posición predominante en la Corte, quedando así expedita la vía para el teatro de ópera francés. La primera obra de este teatro es, según la opinión común, la **Pomona**, de Robert Cambert (1671), sobre un libreto pastoril de Pierre Perrin, y de la que sólo subsisten algunos fragmentos. Con Lully se ahondan los aspectos más profundamente «franceses». El recitativo, aun procediendo de Italia, se adapta a las exigencias del idioma francés, inspirándose en el estilo declamatorio de la Compañía del Teatro de la Comédie Française. Sobre todo adquieren gran relevancia la danza, los coros, los interludios orquestales y una puesta de escena compleja y deslumbrante.

Mientras la ópera seria italiana ofrece una forma lineal como una mera sarta de arias y recitativos, la tragedia lírica francesa combina elementos de volumen y nivel variados —el coro, la danza, el aria, la sinfonía descriptiva— manipulando, sobre un despliegue en terrazas, un juego de proporciones complejo, al que corresponde un plan tonal, a veces muy refinado, que persigue adaptarse a todos estos ejes de simetría. Se ha dicho que esta concepción arquitectónica sólo es posible en una época en la que, a la sombra de Versalles, todo se hace arquitectura, desde una oración de Bossuet a un jardín de Le Nôtre. Desde otras perspectivas, la ópera también se halla inserta en el mundo de Versalles, desde el momento en que, ordinariamente, su nacimiento obedece a un encargo real relacionado con un acontecimiento de significado político. En compensación, el habitual prólogo viene a ser un elogio indirecto, a través del aparato mitológico, del Rey y de la Monarquía. Es curioso que después de la muerte de Luis XIV se produce una especie de reacción contra esto, a la que tal vez no fue ajeno el espíritu de La Fronda. Así, el Prólogo de **Las Indias Galantes** (1735) parece exaltar a la poderosa Compagnie des Indes, y al mismo tiempo puede interpretarse como una protesta moderada contra la prolongación de la impopular Guerra de Sucesión, de Polonia. Pasado este período contestatario todo volvería a sus cauces.

El carácter ceremonial de este tipo de ópera, inserto en el cuadro de un programa suntuoso que se despliega desde la «ouverture» hasta la gran chacona final, permite eludir el realismo en favor de una estilización distanciada. Se trata de una dramaturgia liberada totalmente de cualquier preocupación por el realismo escénico, en la que la danza será la conciencia viva del drama. Ello explica el carácter de fiesta de la ópera francesa y, por tanto, la importancia de la danza, que aspira a constituirse en un componente central y no meramente decorativo. No hay que olvidar que a esta época pertenecen figuras de la historia del «ballet» tan legendarias como Marie Camargo, Louis Dupré o Marie Sallé. Las danzas de origen francés —Minué, Gavota, Bourrée, Passepied, Loure, Forlane— conquistaron toda Europa y son adoptadas por las distintas escuelas nacionales, que acabarán asimilándolas como algo propio.

Después de la espléndida **Hipólito y Aricia**, Rameau compuso la que iba a ser su segunda tragedia lírica, **Castor y Polux**. La vigorosa personalidad del compositor levantó fuertes polémicas, y hasta los mejores cerebros de la época se encontraron perplejos y se sintieron en la necesidad de adoptar una actitud ambigua y recelosa. Así, en **Le Neveu de Rameau**, Diderot hablaba del músico célebre «que nos ha liberado del canto llano de Lully, que habíamos venido salmodiando durante un siglo, autor de tantas visiones ininteligibles y de verdades apocalípticas sobre la teoría de la música, no entendidas por nadie, ni aun por él mismo, y de quien poseemos cierto número de óperas, en las que hay armonía, trozos de canto, ideas inconexas, estrépito, triunfos, procesiones, lances, apoteosis, murmullos, aires de baile que durarán eternamente».

Castor y Polux, estrenada en 1737, fue escrita sobre un libreto de P. J. Gentil-Bernard, protegido de Madame de Pompadour, a quien apreció quizá excesivamente Voltaire. El libreto —prólogo y cinco actos con sus correspondientes «divertimientos» de acuerdo con la tradición establecida— altera muy caprichosamente la historia de los dióscuros tal y como ha llegado a nosotros a través de autores grecorromanos y renacentistas. El resultado está lejos de ser satisfactorio, al acumularse anécdotas y situaciones confusas que emborronan el sentido del mito original. Fue la ópera de Rameau más divulgada, alcanzando doscientas cincuenta y cuatro representaciones entre 1737 y 1785. El estilo recitativo forma la base de la escritura vocal a solo. Es tan distinto del «quasi parlando» de los italianos como de la declamación lullista. En relación con esta última resulta más musical, al enriquecerse con una gran libertad en los intervalos melódicos y enorme audacia en las modulaciones. Se ha



dicho que, precisamente, es en **Castor** donde se encuentran las más bellas escenas del recitativo de Rameau, las que más se aproximan a los grandes diálogos de la tragedia de Corneille y de Racine. El recitativo «medido», equivalente al «airoso» de los italianos y alemanes, acompañado por la orquesta, tiene excelentes ejemplos en esta ópera, así como la «petit air» o «ariette», una pequeña expresión lírica de una sola idea, pasajera expresión emocional que emerge del recitativo en aquellos casos en que un aire con su estructura formalizada hubiera destruido la continuidad de la escena. En cuanto al aria propiamente dicha, que para Haendel y los italianos representa el climax de una escena, en Rameau, mucho más sobrio, se subordina de ordinario a la acción y apenas se independiza del recitativo. En **Castor** las más consistentes arias se sitúan al comienzo de un acto, donde funcionan como trampolín para el despliegue emocional subsiguiente. Ejemplos de esto son el aria «Nature, amour, qui partagez mon coeur», que abre el segundo acto, y que tanto entusiasmó a Debussy, o el inicio del cuarto acto, «Séjour de l'éternelle paix». Muy destacadas resultan las intervenciones corales, en las que aparecen asimilados muchos elementos del gran motete de Charpentier y Lalande. A lo largo de la ópera los coros no sólo se destinan a un papel decorativo de las escenas danzadas, sino que en muchos casos asumen funciones próximas a las de la tragedia griega. Especialmente impresionante es el coro «Que tout gémissent», con el que, tras el prólogo, se inicia el primer acto. Enmarcado por un preludio y un postludio puramente orquestales, el discurso musical se ve interrumpido por pausas patéticas de un extraordinario dramatismo, del que luego Gluck será claro tributario. En el mismo acto, el coro «Que l'enfer applaudisse!» resulta curioso por su arcaísmo modal. Frente a la grandeza de estos fragmentos, el coro de seguidoras de «Hebe» (segundo acto) resalta por su encanto pastoril, mientras que el coro de demonios del tercer

acto aporta ciertos matices pintorescos. El coro final, por su parte, incorpora elementos de indudable raíz popular.

A pesar de todas estas excelencias, tal vez donde Rameau llega más lejos es en la utilización de la orquesta. Su sentido de la instrumentación mereció, en su momento, las alabanzas de Berlioz. La escritura de las cuerdas es tan variada como puede ser la de Haendel —arpeggios, dobles cuerdas, «pizzicati», notas repetidas—. En cuanto a los instrumentos de viento, flautas, oboes, fagot —a partir de **Zoroastro** introduciría el clarinete—, son tratados de forma muy moderna, con consumada maestría y un perfecto conocimiento de la amalgama de timbres. La orquesta de Lully jamás alcanzó la riqueza de armonía, la orgía de color, el vívido brillo teatral que tanto abundan en Rameau. Con gran sentido dramático prepara la introducción de los caracteres por medio de un retrato orquestal. Ciertamente que la riqueza de ciertos efectos tiene en cuenta logros anteriores, como el de la famosa Tormenta de **Alcyone** (1705), de Marin Marais. Pero es el peculiar sentido del color-sonido de Rameau el que le permite evocar con la orquesta ambientes, paisajes, fuerzas de la naturaleza o estados emocionales. A lo largo de la ópera se despliega continuamente esa fuerza expresiva de la orquesta, que parece ser la impronta de todo gran operista.

La aproximación a una obra tan poco homologable ante la escasez de referencias en que apoyarse resultaba muy problemática. El enfoque de Harnoncourt es creativo y anticonvencional, excluyente de cualquier beatería purista. Nunca olvida que ante esta «fiesta total» un cierto distanciamiento, así como la dimensión lúdica, es fundamental, con lo que se propicia la búsqueda y la aventura, y al mismo tiempo el riesgo. Pero, en definitiva, el resultado es altamente positivo. Ciertamente que la magnífica «puesta en música» se debe, sobre todo, a la perfecta aportación instrumental. No es que los instrumentos originales confieran un seguro de autenticidad, es que amplían el horizonte tímbrico y expresivo. Ello supone no sólo una experiencia muy enriquecedora, sino también el rescate y recuperación de esta música secuestrada por versiones asépticas, ahistóricas y descomprometidas, que la habían reducido prácticamente a un estéril academicismo. Mayores reservas cabe hacer a la parte vocal, carente de unidad estilística, y en la que se aprecian muchos altibajos. La misma adecuación estilística se ve perturbada por las dificultades que entraña para algunos de los cantantes la correcta pronunciación del idioma francés. No es necesario un análisis pormenorizado; destaquemos, simplemente, el buen hacer de Gérard Souzay, a pesar de evidentes insuficiencias técnicas; la valiosa prestación de Jeanette Scovotti, vibrante «Telaeira», o la grata línea vocal de que hace gala Zeger Vandersteene. Pero, en conjunto, hay que reconocer que éste es el capítulo menos satisfactorio de la presente grabación, la cual constituye, sin embargo, por la categoría de la obra y por la novedad de la técnica interpretativa, un acontecimiento en el mundo discográfico español, y en tal sentido, plenamente recomendable.

DOMINGO DEL CAMPO CASTEL

Interpretación: 8.
Grabación: 8.

O RAMEAU, J.-P.: **Castor y Polux**. Opera con un prólogo y cinco actos. Jeanette Scovotti, Norma Lerer, Gerard Souzay, Zeger Vandersteene, Jacques Villisech, etc. Coro de Cámara Stockholmer; director, Eric Ericson. Concentus Musicus Wien; director, Nikolaus Harnoncourt. Das Alte Werk, Telefunken, «Estéreo», SAWT9584-87. Precio oferta: 1.800 pesetas.

DEZSO RANKI INTERPRETA BARTOK: ALBUM EJEMPLAR

Ya se ha dicho en más de una ocasión la importancia que reviste Bartók en el panorama musical de nuestro siglo, por su participación profunda y activa en los grandes movimientos de renovación artística, cultural y social. El presente álbum de Telefunken nos muestra, de modo admirable por cierto, la tentativa del músico húngaro de actualización del material folklórico asumido como instrumento polémico frente a la tradición culta europea: el amor por el áspero folklore magyar y balcánico puede ser fácilmente relacionado con una de las tendencias del arte en el siglo XX, entendida como búsqueda de lazos con una tradición ajena al humanismo burgués. Hay que entender, no obstante, que la utilización que Bartók hace de la música popular tiene el significado de una adhesión al más genuino sentimiento popular, expresando una actitud profundamente vivida, sin idealizaciones o taimados aprovechamientos. Cómo el estudio y asimilación del material folklórico ha podido no sólo permitir, sino más bien favorecer una acción crítica en los enfren-

tamientos con la tonalidad tradicional, y una conquista del completo espacio cromático, sin padecer la influencia del método de Schönberg, ha sido explicado por el propio Bartók en su **Autobiografía**: «... Me había entregado a este género de búsqueda por razones puramente musicales y sólo en el ámbito de la lengua húngara. Más tarde se me reveló el interés de un tratamiento científico del trabajo que estaba cumpliendo, es decir, del material recogido, no tan sólo la necesidad de extender mi actividad a las zonas de lenguaje eslovaco y rumano. De este modo enfrenté el estudio de la música campesina con un método científico, teniendo para mí enorme importancia, en cuanto que me condujo decididamente a la emancipación del esquematismo de los sistemas entonces en uso, basados exclusivamente sobre los modos mayor y menor... Se me reveló, en definitiva, algo extraordinario; es decir, que las antiguas escalas, en desuso en nuestra música culta, no habían perdido para nada su vitalidad expresiva. Su utilización hacía posible nuevas combinaciones armónicas; y fue, efectivamente, el uso de la escala diatónica lo que llevó a la emancipación del rigorismo de las escalas mayores y menores, haciendo así posible el libre e independiente empleo de la escala cromática».

El resultado de las investigaciones folklóricas efectuadas por Bartók dieron como primer resultado los cuatro cuadernos de piezas



para piano, de 1908/9, publicados conjuntamente con el título **Para los niños** (Gyermekeknek). Estos cuatro cuadernos reúnen 85 aires populares transcritos para piano, siendo canciones folklóricas de origen húngaro en los dos primeros cuadernos, y eslovacas en los cuadernos tercero y cuarto. En las espléndidas notas de Peter Cahn que acompañan al presente álbum se dice que las piezas incluidas en **Para los niños** pueden describirse como arreglos de canciones populares, con la salvedad de que el adaptador no ha cambiado nada en cuanto a la melodía, al tono ni al carácter expresivo del canto folklórico; su tarea más bien ha consistido en encontrar los medios rítmicos y armónicos apropiados para destacar el carácter singular de la melodía. El propio Bartók hizo suyo el símil de orfebre que engasta las piedras preciosas de una montura, que gracias a la misma destacan la belleza, el color y la forma de la piedra en todo su valor. Aparte de esto, la aportación del adaptador a la composición se limita a los interludios destinados a separar las diversas estrofas y, a veces, llegar a conclusiones más definidas.

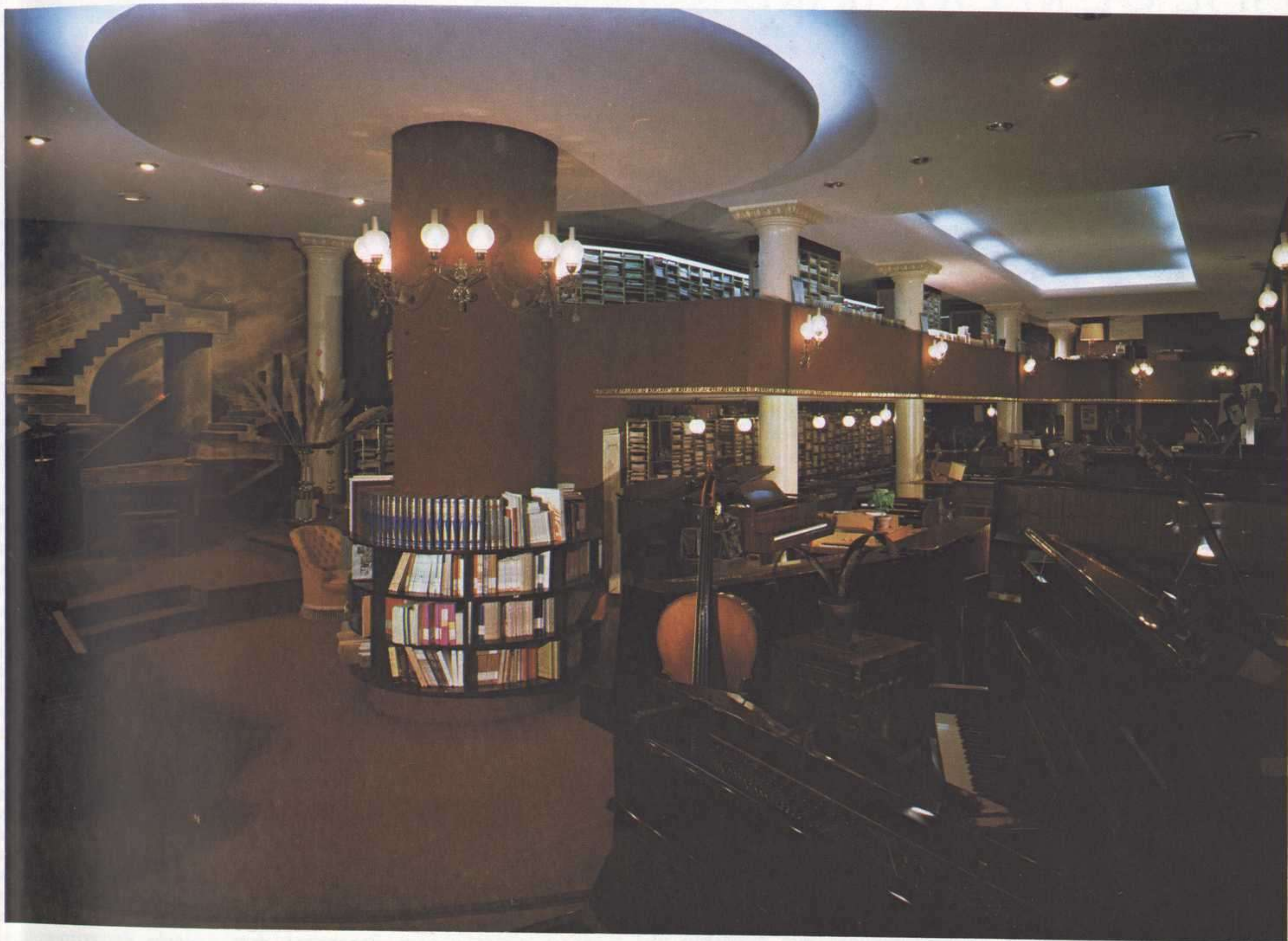
La crítica francesa vio en el joven virtuoso húngaro Dezső Ránki (pienso que un poco precipitadamente) al «Sviatoslav Richter del mañana». Desde luego, sin llegar al grado de profunda madurez del artista soviético, está, sin embargo, en posesión de una imaculada técnica y dotado también de gran musicalidad (que no es poco...); su traducción de estas piezas bartokianas es, ciertamente, impresionante; interpretaciones que se pueden poner como modelos de fresca espontaneidad, como esa extraña dimensión expresiva que poseen las composiciones del músico húngaro. Los discos poseen una toma de sonido espléndida y buen prensado. Un único reparo se podría poner a la presentación del álbum, excesivamente pobre, con las mencionadas notas críticas insertas en una simple hoja.

Conclusión: Reitero lo dicho en el título: álbum ejemplar.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

O BARTÓK: **Para los niños**. Dezső Ránki (piano). Telefunken, 6-35338. Dos Lp. Precio oferta: 900 pesetas.
R **Interpretación:** 8.
Sonido: 9.

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música



CARLOS III - n.º 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 248 09 24 - 247 63 65

CETRA

PRESENTACION

El largo y profundo desarrollo de la grabación fonográfica es uno de los hitos de la civilización industrial. Hoy día se registran discos que, aun cuando no pueden reproducir las condiciones de la sala de conciertos, nos deslumbran por la riqueza dinámica y tímbrica que atesoran. Pero este avanzar hacia la utopía de la perfección ha supuesto el abandono en la cuneta de otras opciones más ecológicas: si bien la sangre no ha llegado casi nunca al río, la guerra de guerrillas entre el postergado disco-documento y el prepotente disco-finalidad se ha intensificado con el paso de los años.

Entre las firmas dedicadas a ese disco-documento que acabo de bautizar bien provisionalmente, CETRA es la más significativa. Aunque su origen italiano la ha orientado preferentemente hacia el terreno operístico —por otra parte, el más demandado por cierto variopinto tipo internacional de aficionados y coleccionistas—, no ha desdeñado otros campos de la producción musical. Los catálogos «Opera live» y «Concerto Live» ofrecen grabaciones en vivo de representaciones y conciertos no editados —en el transcurso de los veinte años siguientes al hecho causal— por las Casas «normales» que tenían contratados a los intérpretes. CETRA actúa, dentro de la más sutil legalidad, de acuerdo con los convenios internacionales en la materia, y puede mirar con razón por encima del hombro a la voraz piratería que infecta en la actualidad salas, teatros y festivales. Para España, FERYSA ha conseguido la distribución en exclusiva de estos catálogos.

Los años cincuenta conocieron una auténtica década de oro en el terreno de la interpretación musical, especialmente la lírica. En las épocas de posguerra suele importar más estar vivo y poder dar fe de esa vida que pasar puntualmente por caja y hacer tres comidas al día. Uno de los grandes atractivos del catálogo CETRA es que mayoritariamente está formado por ejemplos superlativos de aquella década «feliz», cuando las gentes buscaban en los escenarios bálsamo para las heridas del ayer y esperanza frente a las amenazas del mañana —las fotografías en el Berlín de 1955 que ofrece el álbum de Lucia son conmovedoras—. Obviamente, a medida que se cumplan las reglas del juego, CETRA ampliará su oferta con producciones de 1959, 1960, 1961, etcétera. Dentro de algunos años, el valor testimonial de esta suerte de edición paralela «viva» puede llegar a ser muy grande.

Los prensados CETRA parten de diversas fuentes: archivos de radio, fondos privados, tomas «experimentales» que quedaron olvidadas... No estamos, por tanto, en el reino de las sofisticadas técnicas de estudio o de las espectaculares grabaciones «en vivo» preparadas. Pero no se piense que estos discos suenan mal. Reconstruidos los registros con general cuidado y sin incurrir en la entelequia del reprocesado «estéreo», algunos de ellos resisten con

ventaja la comparación con los buenos registros monoaurales de mediados de los cincuenta. Por el momento, las diez producciones que FERYSA acaba de lanzar poseen, con los naturales altibajos, presencia y dignidad sonora suficientes para garantizar la fidelidad en la transmisión de su contenido artístico. Este es tan elevado —incluso en el caso de la Pasión dirigida por Furtwängler, sometida hoy a las exigencias de una crítica consciente de la revisión bachiana en los últimos lustros—, que el lector no deberá sorprenderse ante el torrente de piropos que descubrirá en cuanto vuelva la página.

La presentación de álbumes y discos es aceptable dentro del marco en el que nos movemos. No hay notas, estudios o libretos. En el caso de las óperas, se ofrece una serie de fotografías de la representación, en sepia. Lejos así de la ramplonería común a las ediciones «privadas», como lejos también de las presentaciones que hay que exigir hoy a las grandes multinacionales discográficas, no es éste el aspecto que mira el público habitual de CETRA. No obstante, sería deseable que la Firma procurase mejorar estos capítulos complementarios de la extraordinaria calidad artística de su catálogo.

FERYSA anuncia el lanzamiento de diez títulos al trimestre. Llegará a finales de 1979, en consecuencia, con cuarenta disponibles. El esfuerzo suma la seriedad a la valentía. El precio de distribución, a 590 pesetas la unidad, puede hacer reflexionar a más de un potencial interesado. Bien, este precio hay que cargarlo a los tremendos gravámenes de la licencia de importación —más del setenta por ciento del valor contratado—, que FERYSA ha tenido que satisfacer. Con todo, el precio final de venta está en línea con el de los prensados nacionales, lo que no deja de ser curioso. Por otra parte, ¿qué sucederá cuando ingresemos en la Comunidad Económica Europea? Sea lo que fuere, ya se sabe que en España el libro y el disco son un lujo, y los lujos —según la filosofía del Ministerio de Hacienda— hay que pagarlos. Para hacerse con estos discos, el aficionado español dependía hasta ayer mismo de viajes personales o de amigos, o de adquisiciones «fraudulentas» por correo, expuesto siempre a que en la aduana pintasen bastos y se decretase que un paquete con ocho o diez unidades necesitaba licencia de importación: hablo desde la propia herida, ya que una vez tuve que poner en movimiento a dos directores generales, tres subdirectores y cuatro jefes de sección —«Esto lo veo muy difícil, muy difícil», me decía uno de los últimos— para conseguir el maldito y caro permiso con los discos retenidos en la terminal de Delicias. La comercialización del catálogo CETRA quiere decir que Europa ha penetrado un poquito más en España, si bien por aquí, fieles a nuestras consignas, hemos aplicado a la «invasión» métodos fiscales casi disuasorios.

En fin, hay que esperar la comprensión del aficionado español y su respuesta a la calidad del catálogo CETRA y al entusiasmo de FERYSA. Porque, de verdad, sería una lástima que por indiferencia, prejuicios o mala información hubiera que dar la razón a Hacienda y cantar en sus despachos esta especie de «ritornello»:

El que quiera lujos musicales,
que los viaje,
que los viaje.

ANGEL F. MAYO

OPERA LIVE

EL «ANILLO» DE HANS KNAPPERTSBUSCH:
LA TRAGEDIA UNIVERSAL DEL ODIOS Y LA ENVIDIA

El siglo XIX pudo creer que extendería invariable el imperio de sus ideas y logros a lo largo de los venideros. Los grandes ideólogos y los grandes creadores de esa poderosa centuria —llámense Hegel, Marx, Nietzsche o justamente Wagner— pensaron humanísticamente a escala universal y pretendieron, para sus ideas y sus obras, la inmortalidad que no esperaban para sus almas. Pero el siglo que le ha continuado, el nuestro, ha reaccionado violentamente contra la mayoría de las influencias heredadas. La crítica o la desmitificación —como ahora se dice— parecen respetar, hasta ahora, sólo al gran Carlos de las pobladas barbas. Ricardo Wagner, com-

positor, escritor, dramaturgo, ideólogo, portaestandarte de esa auténtica subversión que es situar al arte y al artista en la cúspide social, ha sufrido y sufre la virulencia de nuestra irrespetuosa época.

En el albor de la segunda mitad de nuestro siglo, el «nuevo Bayreuth» se aplicó a revisar y sepultar el pasado ya desde su hora inicial, en 1951. En RITMO he escrito largo y tendido sobre el tema. Por fuerza he de remitir al lector a los números 459, 460, 463, 465 y 466. Ahora, en pocas palabras, diré que el Festival de Bayreuth, bajo la dirección artística de Wieland Wagner y la administrativa de su hermano Wolfgang, produjo, entre 1951 y 1965, la total reinterpretación conceptual y escénica de la obra de Ricardo. Mas Wieland Wagner, quien quiso también «renovar» la interpretación musical de las partituras de su abuelo —de ahí su gusto por los directores latinos y por un sonido orquestal más leve y transparente—, casi siempre se apoyó en grandes batutas y, aun en lucha consigo mismo, confió al «tradicionalista» Hans Knappertsbusch la dirección orquestal de noventa y dos funciones, que se beneficiaron así de reunir a dos talentos tan extraordinarios.

Cuando, en 1966, Wieland traspasó a Boulez el *Parsifal* que «Kna» había cristalizado durante casi tres lustros, quedaba claro

que quería acabar de una vez por todas con el «viejo» estilo directorial imperante desde 1876, cuyas características más evidentes serían los «tempi» lentos y la articulación mediante modificaciones de «tempo» transicionales, entre otras. Naturalmente, el problema presenta muchos matices. Por ejemplo, meter en el mismo cesto del «viejo» estilo a directores tan importantes y distintos como Richter, Muck, Mottl, von Hoesslin, Furtwängler, Knappertsbusch, Keilberth, Jochum y Krips, en realidad supone mezclar los higos con las peras; y considerar «latinos» sin más adjetivaciones a Ricardo Strauss, Toscanini, De Sabata, Cluytens o Boulez, no pasa de ser una simpleza. Basta con repasar la tabla oficial de duraciones de **Parsifal**, bajo distintas batutas, para intuir que algo no funciona bien en el bonito juego de las etiquetaciones: a Strauss, el «protolatino», le duró, en 1933, **Parsifal** cuatro horas y ocho minutos; es decir, lo mismo que a Knappertsbusch, el «ultragermano», en 1958; a Furtwängler, en 1936, le requirió cuatro horas y diecisiete minutos, mientras a Cluytens, en 1957, cuatro y veinticinco; a Boulez, en 1966, la desmitificación se le quedó en tres y cuarenta y nueve, pero a Jochum —otro «tradicionalista»— le bastaron tres horas y cuarenta y seis minutos, en 1973, para recordar los viejos tiempos; en fin, hasta ahora el «record» de las prisas lo ostenta, desde 1975, Hans Zender, un germano de Wiesbaden, que despachó el asunto en siete minutos menos que Boulez, y el de las morosidades lo posee —y de qué manera!— para siempre el parmesano Toscanini, quien, en 1931, consumió «sólo» cuatro horas y cuarenta y ocho minutos de sesenta segundos cada uno.



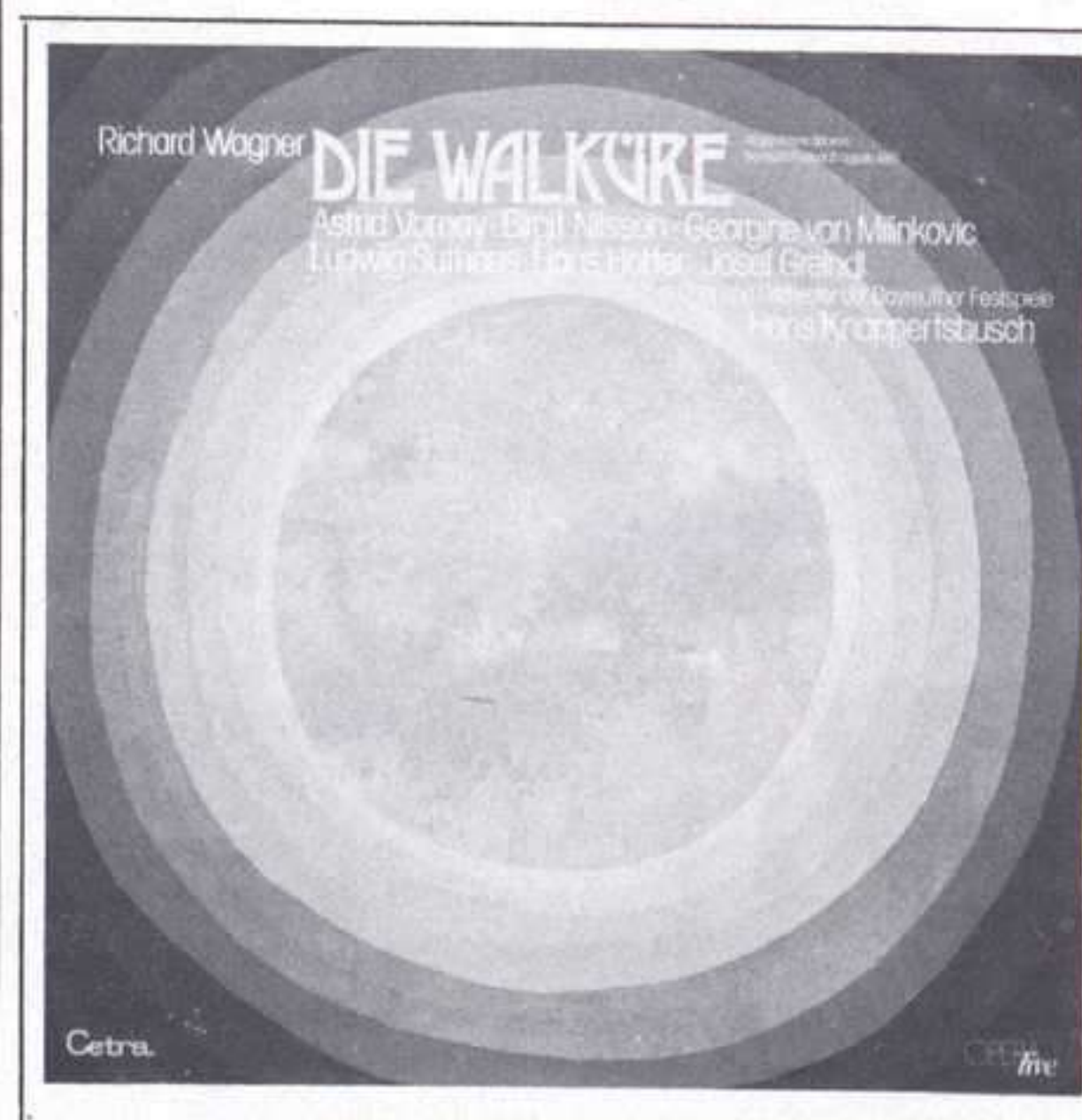
Sea como fuere, Wieland Wagner reconoció, al cumplir «Kna» setenta años, en 1958, que el maestro de Elberfeld era, desde 1951, el «Director musical del Festival». En el área germánica, el prestigio artístico y moral de «Kna» fue enorme. Tascando el freno de la impaciencia y superando las crisis abiertas y repetidas, Wieland siguió adelante con el Festival tras Festival —«Mirábamos hacia él como se mira la catedral de Colonia», ha dicho una vez Horst Stein, asistente musical en aquellos años—, y así se produjo noventa y dos irrepetibles veces algo muy infrecuente: la espléndida síntesis de los contrarios. Mientras Wieland realizaba concienzudamente su «revolución», Knappertsbusch reafirmaba con el mismo entusiasmo la fe en la tradición. Lo importante es que ambos tenían razón, la razón de su arte, verdadero, vivo y productivo en cada uno. Y así, el fruto de este choque dialéctico —«Con el **Holandés** de este año ha dado usted el primer paso. Avance ahora unos pocos más con **Maestros Cantores**. Haga usted una vez un sacrificio por mí, como yo los he hecho por usted desde mil novecientos cincuenta y uno, y regáleme una escenografía de **Maestros** que se atenga estrechamente a las indicaciones de Wagner»: así escribía, todavía en 1959, «Kna» a Wieland— pertenece a lo mejor entre lo mucho bueno que vivieron los años cincuenta en el campo de la representación lírica.

Tengo expuesto también en RITMO (número 470) cómo la muerte de Furtwängler, en 1954, provocó un giro de ciento ochenta grados en la política discográfica wagneriana de EMI y DECCA. Quedó truncado el «tour» de las viejas glorias, y pese a que al más alto nivel DECCA consideraba uno de sus mayores triunfos haber conseguido contratar en exclusiva al reticente «Kna», John Culshaw decidió jugar las bazas de la juventud (Solti) y del desarrollo técnico. Para reforzar su posición inventó la leyenda de la timidez

del viejo maestro en los estudios de grabación, y exageró su alergia cierta al medio: hay, en efecto, discos suyos que son casi un fracaso, sobre todo desde el punto de vista de la ingeniería de sonido; pero los más se conservan mercuriales al lado de las habituales frigdeces de la actual técnica. Y si en 1951 EMI —es decir, el matrimonio Legge/Schwarzkopf— paralizó la edición del **Ocaso** tomado ese año en Bayreuth, Culshaw paralizó a su vez la de la **Tetralogía** impresionada durante el Festival de 1955, comandada por el excelente Keilberth, y volvió la espalda a la oportunidad de recoger uno de los cinco soberbios ciclos que «Kna» tornó a ofrecer entre 1956 y 1958.

Pese a la consigna de silencio en la Firma responsable, y a la muralla de tópicos levantada por parte de la crítica internacional entre el remoto Knappertsbusch y el público que nunca le vio dirigir, desde hace varios años circulaban cintas «piratas» obtenidas de la retransmisión radiofónica de los respectivos Festivales. Así se fue extendiendo lentamente la evidencia de una **Tetralogía** de importancia capital, y, al fin, 1976 y su conmemoración del centenario del Festival de Bayreuth trajeron la oportunidad de pensar el material conservado. Estro Armonico, Firma «privada» con domicilio en Bruselas, adquirió el ciclo de 1957, seguramente por tratarse del más homogéneo en la toma —el de 1956 es, interpretativamente, algo superior al de 1957, en **Walkyria**, y, sobre todo, en **Sigfrido** (cantando por Windgassen); pero, precisamente, la cinta conocida de esta última obra suena deficiente—, y sorprendió al mercado europeo con una edición «made in U.S.A.», en dieciocho discos de «venta prohibida», la cual, resulta casi obvio, costaba, en realidad, un ojo de la cara. La Orquesta del Festival de Bayreuth intentó entablar pleito. Los festivaleros habían de desplazarse a Munich o a Salzburgo para tratar de conseguir un ejemplar. El mío procede de la ciudad austríaca, porque en la tienda de Munich donde inicialmente lo busqué —yo sabía por confidencias que almacenaba un fuerte «stock»— se hicieron los locos al no conocerme. En fin, al cumplirse veinte años del hecho —las representaciones de 1957— la Firma italiana Cetra ha incorporado legalmente esta joya a su catálogo «Opera Live», y la presenta como producción propia. He de dejar claro, por tanto, que las matrices son las de Estro Armonico. El ejemplar que FERYSA ha puesto a mi disposición proviene, a todas luces, de estas matrices, e incluso se aprecia en la pasta que la referencia EA ha sido borrada manualmente y sustituida por la correspondiente a Cetra. En la imposibilidad de ir ahora más allá en el comentario de esta circunstancia, la recojo para que el lector sepa que el origen es, en ambos casos, exactamente el mismo, si bien la producción de Cetra emplea mejor pasta, está más limpiamente prensada, tiene mejor presencia sonora, viene mejor presentada y es de precio, aunque también alto, más razonable.

Más allá de la circunstancia, los valores del documento son excepcionales: se trata de la única **Tetralogía** hoy disponible tomada en directo, en su marco genuino y orden natural, completa y sin manipulaciones (*); la famosa de la Scala de Milán (1950), con Furtwängler, Kirsten Flagstad y Max Lorenz, tiene importantes cortes, y por esta razón y la de su apagado sonido posee hoy calidad de documento complementario; la de Böhm fue resultado de seleccionar las mejores tomas obtenidas en 1966 y 1967, y, por tanto, carece de unidad de tiempo; por último, la importantísima de Clemens Krauss (Bayreuth, 1953) circula ahora en cintas de muy pobre calidad, y no es probable que se logre algún día una copia que per-



(*) **Sigfrido** no está completo. Falta la primera estrofa de la canción de la «Forja» y la subsiguiente intervención de «Mime». En total, dos minutos. ¿Corte? El momento es de prueba para el tenor, pero Aldenhoff, técnicamente, no se encuentra apurado a lo largo de toda la obra. Además, ¿habría consentido «Kna» la amputación? Las cintas «piratas» que poseo de los ciclos de 1956 y 1958 (con Windgassen) presentan el pasaje en su integridad. ¿Pérdida o deficiencia técnica, resuelta al preparar la matriz engarzando los compases iniciales de la primera estrofa con la segunda propiamente dicha? Es lo más probable. En todo caso, una razón más para desear la edición del incomparable **Sigfrido** de 1956.

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

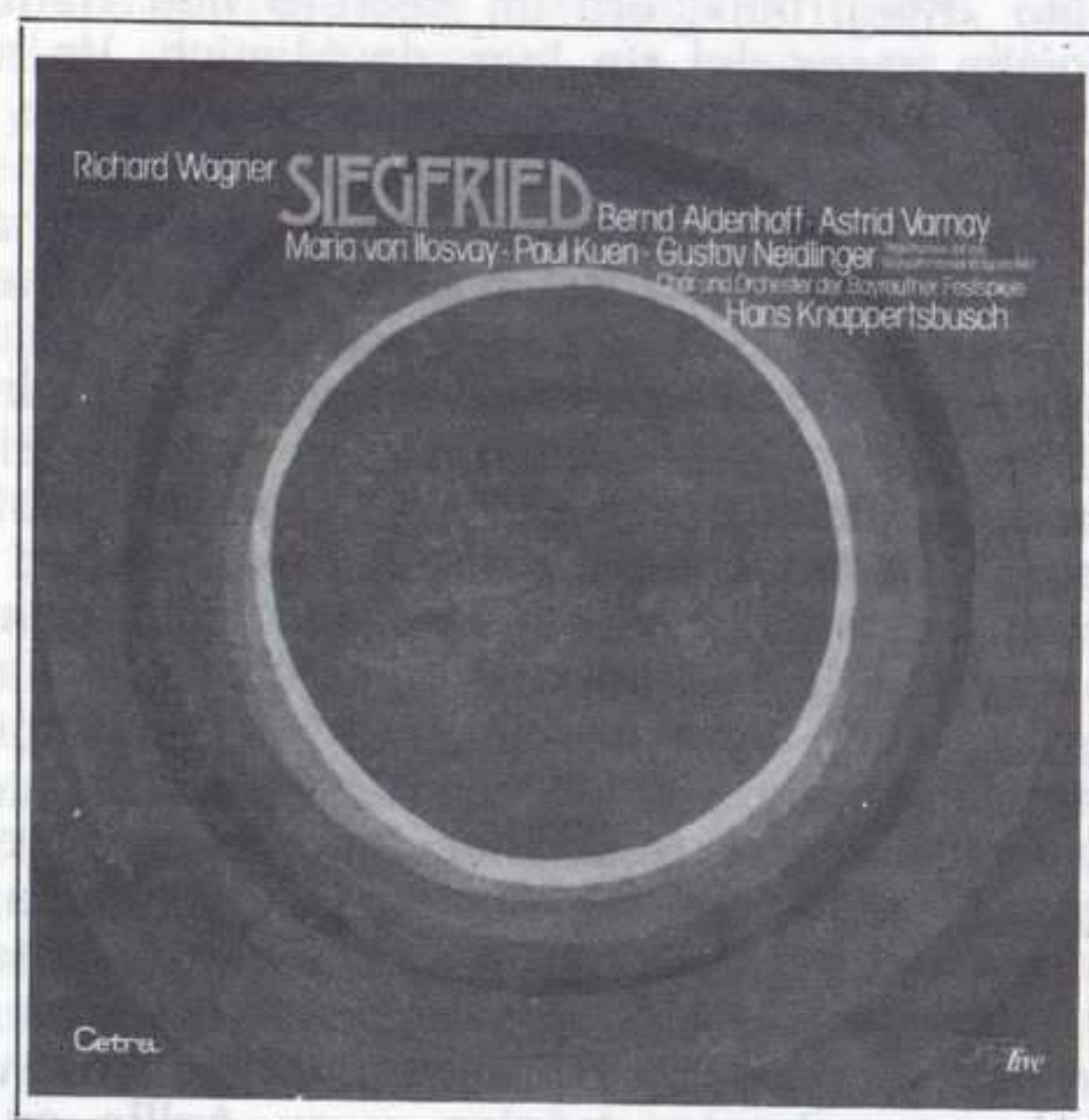
Avda. República Argentina, 68 - 5.º
Tels. 45 18 30 - 45 25 98

VALENCIA-8

Av. del Cid, 2
Tel. 326 02 00

mita un prensado eficiente. Por otra parte, este **Anillo** reúne el mejor elenco de todos los conocidos —salvo en el caso del ciclo de Krauss, donde Hotter, Varnay, Windgassen y Greindl se presentan en forma vocal casi perfecta—, y responde con fidelidad a la acústica del Festspielhaus: las voces se oyen casi siempre con fidelidad y nitidez —sólo queda muy cubierta la última intervención de «Hagen», al final de **Götterdämmerung**, «Zurück vom Ring!»—, empastadas, y la orquesta tiene siempre suficiente claridad, y a veces —sobre todo, en **Walkyria** y **Ocaso**— se aproxima a niveles óptimos dentro de los parámetros de la grabación «en vivo» no preparada. Pero lo más definitivo viene dado por Knappertsbusch, quien exhibe cumplidamente su calidad de primerísimo director de escuela y su rango de gran celebrante wagneriano.

«Kna» amaba a Wagner por encima de todas las cosas. Creía, sin el menor lugar para la duda, en la revelación wagneriana, en la obra de arte total. Y, «rara avis», sabía convertir ese amor personal en vivencia transmisible, en comunicación del riquísimo juego de las resonancias contenidas en los dramas del maestro. «Kna» se fundamenta en la exacta elección del «tempo» dominante y en



el aire «moderato» que conviene a la extensa línea narrativa de la **Tetralogía**. Extiende los amplios arcos de las escenas como ojos de puente sobre el caudaloso río de la música, y construye una progresión de «clímax» que nunca parecen haber llegado al límite máximo, pues siempre intuimos la latencia de un más allá expresivo. Su orquesta crece y disminuye engarzada, viniendo del pasado para orientarse hacia lo futuro. Es perceptible un conocimiento general y de detalle de la partitura rayano en lo exhaustivo. Unamos a esto la larga experiencia profesional del director, su capacidad para acompañar a los cantantes, dejándolos respirar en el momento justo y permitiéndoles entrar, salir o resolver sin violencia, y comprenderemos que su tan cacareada intuición se sustentaba sobre sólidos pilares. A lo largo de quince tensas horas sólo se producen dos situaciones de verdadero peligro, en las que algo escapa al control del director: la primera, al finalizar el primer acto de **Walkyria**, al entrar Vinay precipitadamente, fuera de «tempo» («Siegfried heiss ich, und Siegmund bin ich»); bien, «Kna» marca desde ese instante con tremenda precisión, se apodera literalmente del cantante, y éste, exigido al máximo, responde al reto para producir una escena absolutamente heroica: hermoso tránsito de la tiniebla a la luz, sólo posible cuando en el foso y en la escena hay hombres, no computadoras. El otro momento corresponde al comienzo del prelude del tercer acto de **Sigfrido**: cuerda y metal atacan a destiempo, los violines quedan al aire, toda la orquesta vacila y se encoge, casi es palpable la desorientación general; pero allí está el director, que aguarda su momento: éste llega al pasar el ritmo a los bajos, y una vez más resulta admirable presenciar cómo el director marca acentuadamente éstos, reúne a la orquesta en un par de compases y se lanza a culminar un prelude gigantesco, hiperdramático, cósmico. En cuanto a fallos instrumentales, son contados: sólo en el tercer acto de **Götterdämmerung** resultan más evidentes dos o tres pifias de las trompas situadas en el escenario. En contrapartida, todo este acto posee una frescura general casi increíble tras cuatro días de durísimo trabajo.

Diré sucintamente algo de cada una de las obras. Mi experiencia me dice que cuando un director aprieta demasiado el acelerador en **Rheingold** y propone un prólogo grandioso, llegará al

Ocaso sin ninguna carta importante en su juego. Así les sucedió, invariablemente, a Maazel y a Stein las veces que les he escuchado, en Bayreuth, la **Tetralogía**. Knappertsbusch dispone un **Oro del Rhin** amplio, narrativo y de gran aliento orquestal en los momentos que así lo requieren. El prelude parece casi rápido por lo flúido y «ligero», sin sobredosis filosófica, y da paso —sin modificación aparente del «tempo»— a una escena en las profundidades del río, que parece lenta. Wagner llamó a esta escena la «canción de cuna del mundo», y «Kna» es el único director que consigue hacer del canto de las «Hijas del Rhin» la deseada «berceuse» tierna, alegre, sabia y a la vez espontánea: cuenta para ello con un terceto de ondinas casi mágico; Dorothea Siebert («Woglinde»), en particular, canta con inigualable luminosidad, y su frase: «Durch die Fluten hin fließt sein strahlender Stern», en el instante del despertar del oro besado por el sol, define con total precisión el mundo de la luz negado al nibelungo «Alberich». Entre los momentos que elevan la línea expositiva de **Rheingold** a genial estructura dramática se cuenta el interludio entre las escenas segunda y tercera, el «descenso al Nibelheim». Wagner tiene indicado en la partitura: «sehr schnell: muy rápido». Tomado el «tempo» al pie de la letra, suele producirse un interludio paroxístico, rechinante, atravesado por la histórica forja de los nibelungos. «Kna» marca un «tempo» rápido, pero pesante y acentuando las partes fuertes del compás: el resultado es un verdadero descenso al infierno de la esclavitud, a un mundo sin amor y sin luz, donde más terrible que el hecho físico de la forja sentimos su contenido fatal, inexorable, irremisible: como Dante, Wagner nos propone «dejar aquí toda esperanza», y «Kna», sumo sacerdote en la negra ceremonia, sabe cómo conmover nuestro corazón y no sólo nuestra epidermis. Más adelante el acarreo del tesoro a la superficie, el despojo del anillo y la desesperada maldición de «Alberich» —importantísima en la estructura de esta **Tetralogía**— no van a impedir que la «Entrada de los dioses en el Walhalla» se expanda en toda la majestad que contiene: «schön», dice bien audiblemente Knappertsbusch, dirigiéndose a sus músicos, antes de que se inicien los aplausos, y efectivamente «bello», muy bello es este vasto prólogo a las mil maravillas de las jornadas venideras.

Un par de compases del prelude inicial bastan para anticiparnos que esta **Walkyria** va a ser «otra cosa». Casi todos los directores «se pasan» de pretendidamente líricos al plantear la historia de «Siegfried» y «Sieglinde», y entonces el primer acto de **Walkyria** no «suenan», tras la rotunda conclusión del prólogo. Aquí nos va a ser propuesta una historia trágica y heroica. Desde el denso y ominoso prelude hasta la gloriosa música —con un grito visceral de la Nilsson— que describe el brillo de la espada en el puño de «Siegfried», la orquesta posee personalidad superlativa. Por distintas razones —oscura voz baritonal en él; voz demasiado grande en ella— ni Ramón Vinay ni Birgit Nilsson (una Nilsson que cantaba ese año su primera «Isolde» en Bayreuth) son ideales para sus papeles; pero cuán pronto lo olvidamos ante la magnitud dramática de sus prestaciones. Knappertsbusch construye después el segundo acto como progresión hacia la tragedia: la muerte de «Siegfried» consentida por «Wotan», su padre. En las representaciones al uso de **Walkyria**, los cortes más drásticos suelen aplicarse al monólogo del «padre de las batallas»; Knappertsbusch y Hotter demuestran que la escena es capital para la exacta comprensión de la historia de «Wotan». La secuencia del «Anuncio de muerte» hermana mito e historia: el «tempo» es noble, la orquesta narra ceremonialmente, Astrid Varnay y Ramón Vinay recrean los arquetipos de la piedad y de la rebeldía. El acto se cierra con todas las furias desatadas en el foso y en el escenario: ¡qué terrible tormenta, qué tempestad en el alma del dios desdichado y ofendido! La «Cabalgata de las walkyrias» alcanza en esta versión sus verdaderos contenidos épicos gracias, esto es muy importante, a procedimientos musicales refinados: «tempo» amplio, pero no informe; nitidez en el ritmo; claridad del tejido orquestal, con un juego de las voces medias que enriquece la textura sin sobrecargarla; tratamiento polifónico y coral del grupo de walkyrias, que canta espléndidamente, con soberbios «Hojotohos»; dinámica de la progresión sostenida y acumulativa... Tras la escena entre «Sieglinde» y «Brünnhilde», el acto se cierra con prestaciones apasionadas, ricas, arrebatadas, de Astrid Varnay y Hans Hotter. Los dos tienen algunos problemas vocales que no existían en 1953, cuando cantaron para Clemens Krauss: leves inseguridades y fatigas en él; atisbos en ella de la tirantez que arruinaría su registro agudo a mediados de la década siguiente. No importa. Con todo el horror que siento hacia los maximalismos, no ha de tentarme la ropa para afirmar que no han existido ni, desgraciadamente, existirán una «Brünnhilde» y un «Wotan» pariguales. Kirsten Flagstad y Bir-

git Nilsson estaban dotadas con facultades vocales superiores a las de Astrid Varnay, pero no tenían su temperamento, aquí mostrado con ilimitada generosidad. Friedrich Schorr, el «Wotan» por excelencia de los veinte y los treinta, pudo ser un cantante más homogéneo y lírico —al gusto de la época— que Hotter, pero las grabaciones que de él conozco revelan graves problemas en el registro agudo y un cantante-actor en exceso mayestático. Por su parte, «Kna» aún se superaba al abordar estas páginas. Ahora sólo quisiera proponer un ejemplo: al final, mientras chisporrotea el fuego y sobre el «sueño mágico» de «Brünnhilde» se dibuja una y otra vez la «interrogación al destino», los timbales repiten, en «pp», una figura rítmica que refuerza la pregunta del resto de la orquesta. Busque el lector el valor expresivo de esta figura en otras **Tetralogías** que pueda consultar, y díganos cuál es: en la de «Kna» es como el latido en el corazón del tiempo, anunciando que el destino está trazado y se cumplirá inexorablemente.

Sigfrido alcanzó en 1956, con Windgassen, la cima en toda su historia. Si algún día se obtuviera una cinta suficiente de la innarrable representación del 15 de agosto de aquel año afortunado, la Firma que editara su pensado contaría en catálogo la más excelsa joya del «nuevo Bayreuth», pues es bien sabido que **Sigfrido** resulta, vocalmente, la obra más difícil en todo el **Anillo**. El



correspondiente al 16 de agosto de 1957 —aquí recogido— es básicamente el mismo: Knappertsbusch, Hotter, Varnay, Kuën, Neidlinger, Hollweg, cada uno a su nivel del año anterior. El «Fafner» de Greindl tiene parecido valor al de Van Mill, y por aquí nada hay que objetar. Ya Maria von Ilosvay se muestra menos «profunda» que Jean Madeira. Y en el caso de Bernd Aldenhoff la diferencia de calidad, en su contra, con Windgassen es demasiado palpable para que no se produzca la añoranza. Aldenhoff había cantado, en Bayreuth, en 1951 y 1952. Fue contratado para el segundo **Sigfrido** de 1957, seguramente para aliviar un poco a Windgassen, también ese año «Walther» y «Tristan». Aldenhoff poseía una voz bien timbrada, extensa, fácil y de sabor más específicamente heroico que el de Windgassen, bastante en la línea de Set Svanholm. Pero en 1957 era claramente un cantante-actor anticuado, ajeno al estilo dramático desarrollado en el «nuevo Bayreuth». Su declamación es patética, algo amanerada. En los pasajes que llamaré «ariosos», para entendernos, funciona bien, incluso muy bien: sus canciones de la «Fragua» y de la «Forja» resultan convincentes; mas en los recitativos y en aquellos momentos que requieren introspección y articulación dramática este buen artista toca pronto el techo de sus posibilidades. En todo caso, su «Siegfried» es sincero e importante (hoy no existe una voz como ésta), y el conjunto de la representación está a la altura del ciclo. Knappertsbusch hace cantar aquí a la Naturaleza, a la juventud, al vigor de la primavera. Su «fragua» y su «forja» poseen la intensidad de las fuerzas telúricas latentes. Cuando la espada parte en dos el yunque, «Siegfried» la agita sobre su cabeza como lo que es, una pesada tizona, no un grácil y leve florete: y aún más, el «tempo» escogido para este final del primer acto permite advertir que los giros y vuelos de la poderosa arma se fundamentan en el ritmo y la intervállica del acto de reducción de «Nothung» —la rota espada— por frotamiento a polvo, de manera que la música expresa la relación existente entre aquella acción y el logro del arma renovada: toda la **Tetralogía** de «Kna» se articula sobre la interacción del «leitmotiv», y en **Sigfrido** abundan los ejemplos como el descrito. Tras la cataclísmica fractura de la

lanza de «Wotan» —soberbia evolución psicológica del «Viandante» en la voz de Hotter— el fuego se lanza a detener a «Siegfried», y éste atraviesa bien físicamente una ígnea muralla, que casi podemos palpar con nuestras manos. Admitida la línea vocal de Aldenhoff, él, Astrid Varnay y Knappertsbusch rinden en plenitud la sublime ceremonia de la luz que cierra la segunda jornada. Aguarda ahora, tras veinticuatro horas de descanso general, el último de los prodigios.

Este **Ocaso** de Hans Knappertsbusch no «suena» más, no es forzosamente más «grande» que las obras precedentes. Su secreto está en la profundización de la estructura musical, en su contenido fatal y conclusivo, en el aura de maldad y descomposición —generadas por odio y envidia absolutos— que se exhala de los dos primeros actos y se abate de manera lacerante y crudelísima sobre «Siegfried». Obviamente, el «tempo» es amplio, ritual, solemne y a la vez dramático. Sostener sin debilidades las dos horas cumplidas del primer acto —teatro de cartón-piedra para Sopena, en su crónica del Festival de 1965—, organizarlo, hacerlo progresar hacia la trágica escena de «Brünnhilde» y «Waltraute», y la terrible secuencia de la sojuzgación de la walkyria por el travestido «Siegfried», era un secreto que Hans el Rubio se llevó a su tumba cerca del río Isar, en Munich. Va a ser en el segundo acto donde hallaremos el motor de la tragedia: ¡He aquí el as que guardaba el viejo «Kna», impenitente jugador de «skat», en su baraja! Cuando ocho años más tarde, tres meses antes del óbito de «Kna», Wieland Wagner y Böhm expusieron su parábola burguesa de la decadencia, la crítica neowagneriana de izquierda vio el cielo abierto, al poder atribuir a «Wotan», el poderoso, la responsabilidad única de la destrucción de su mundo. Bien; la versión de Knappertsbusch ni oculta ni niega la responsabilidad causal de «Wotan», pero la carcoma de su orden y sociedad proviene aquí de la espantosa envidia y del inmenso odio que «Alberich» transmite a «Hagen». El odio penetra también en el alma de «Brünnhilde», y su grito: «Ach Jammer! Jammer!», jamás oído antes y después de Astrid Varnay con tan cósmica intensidad, expresa la definitiva destrucción de las relaciones ordenadas, porque el dolor es insuperable. El poder genera envidia, y la envidia, odio. Todos los hechos y pasiones humanas: amor, rebeldía, desesperación, lucha generacional, ambición, engaño, están vistos desde esta perspectiva. Y así, el pausado e intenso «Kna» se revela en su dimensión de soberano director trágico, y su **Anillo** en el más humano, porque en él, desde el carácter, nos elevamos al arquetipo; desde lo individual a lo social, desde lo intuitivo a lo consciente, desde lo particular a lo general, desde el sentimiento a la reflexión, y no a la inversa. Después, el tercer acto, de nuevo junto al Rhin, posee la lógica impecable de lo conclusivo, de lo definitivo. Un Windgassen-«Siegfried» insuperable juega y canta en la plena ignorancia de su culpa, mientras se cierra en su torno el cerco del odio. La crueldad de su muerte no va a anidar en nuestros ojos, como en el montaje de Patrice Chéreau, sino en nuestros corazones, que vivieron con «Siegfried» la aventura de su breve juventud. La «Marcha fúnebre» no va a ser melopea informe al estilo de Reginald Goodall, ni marcial desfile de tropas vengativas, ni acusación contra el dios culpable, sino casi una lírica balada —un poco con el aroma de los cantares de gesta— que expresa la pena por el joven muerto y el llanto por la esperanza de vida truncada, por la esperanza, negada, en un mundo no-culpable. Tras el último asesinato, los caminos convergen para la necesaria ceremonia de la expiación. Sólo Furtwängler y Kirsten Flagstad han soñado antes con tal hermosura este ritual de la purificación por la renuncia y el retorno al amor. Astrid Varnay nos trae la resonancia de la tragedia griega, tan amada por Wagner. En su voz, templada como el acero de la espada, el mundo aspira al reposo. Para lograrlo vamos a participar en la última agonía. El tema de la «redención por el amor», aquel que resonó por primera vez en boca de «Sieglinde» al descubrir que llevaba en su seno la semilla de «Sigmund», convoca a «Wotan», representado por su orgulloso Walhalla, y a «Loge»: el poder y la inteligencia. Arde gozosa la fortaleza, entregada al placer redentor de su desaparición: conmueve la notoria voluntad de «Wotan», aceptando la muerte. «Loge» salta y bulle, triunfal: al fin va a ser el más grande de los dioses, tal como anticipaba con las postreras palabras que pronunciara en **El oro del Rhin**. Mas Wagner no retrocede al imperio de la razón, porque su sueño genera monstruos. El tema de «Siegfried» domina al conjunto. Estalla la orquesta. Por entre el clamor percibimos el descendente «leitmotiv» del «ocaso de los dioses», exacta inversión del tema de la «naturaleza», que había nacido del acorde de Mi bemol mayor que inició el gigantesco ciclo. Knappertsbusch dispone aquí un fundido. El movimiento se detiene. El mundo es si-

lencio. Después, aquietado, nutrido de esa estática que era la esencia íntima de su arte directorial, el gran celebrante oficia el tema de la «redención por el amor» y pasa la última hoja de una historia que concluye en la paz acrónica de la nada.

Poco más diré, aparte de lo ya comentado, del magnífico «elencó». Tras Aldenhoff sólo se puede hablar de relativa inferioridad en los casos de Blankenheim, tosco «Donner», y Suthaus, poco refinado «Loge». Neidlinger —eterno «Alberich»—, Greindl (atención a la escena de los guerreros, en el segundo acto de **Götterdämmerung**), Grümmer, Kuën, Von Ilosvay, etc., completan un reparto que hoy parece de música-ficción. No obstante, he de destacar la importancia del «Gunther» de Hermann Uhde, quien hace del habitualmente poco interesante guibichungo un ser apasionante y débil, angustiado, de estirpe hamletiana. Mención especial para el soberbio terceto de «Nornas», que incluye a Birgit Nilsson (!), y a los coros preparados por Pitz. La Orquesta, de primerísimo rango, enfervorizada y totalmente idiomática.

He aquí, al fin, la legendaria **Tetralogía** del Bayreuth de Hans Knappertsbusch. Ruego a los lectores me perdonen por los excesos de esta crónica: llevo bastantes años machacando sobre este asunto, y ahora, cuando las aguas vuelven a su cauce, es difícil mantener fría la cabeza y sobria la pluma. Ver en España este documento impagable, poder hablar de él como de algo tangible, próximo, circulante en nuestro medio... Casi no acierto a creerlo. Pero sí. Pongo en mi giradiscos la última cara de **Rheingold** y oigo la voz del director, que dice, en gratitud, a su orquesta: «Schön». Sí, bello, bello como la verdad. Como la esperanza. Como la fe del viejo «Kna» en la inmortalidad que Ricardo Wagner conjuró en **El anillo del nibelungo**, para Deryck Cooke la obra de arte cimera de la cultura occidental, servida aquí como si se quisiera demostrar que tal afirmación es cierta.

ANGEL F. MAYO

H WAGNER: **El anillo del nibelungo**. Orquesta y Coro del Festival de Bayreuth, 1957. Escena, Wieland Wagner. Director del Coro, Wilhelm Pitz. Director, Hans Knappertsbusch. Dieciocho discos. Duración total: catorce horas y cincuenta y siete minutos. Precio total: 10.620 pesetas.

Interés de la publicación: Enorme.

R **El oro del Rhin**. Hans Hotter, «Wotan». Toni Blankenheim, «Donner». Josef Traxel, «Froh». Ludwig Suthaus, «Loge». Georgine von Milinkovic, «Fricka». Elisabeth Grümmer, «Freia». Maria von Ilosvay, «Erda». Arnold van Mill, «Fasolt». Josef Greindl, «Fafner». Gustav Neidlinger, «Alberich». Paul Kuën, «Mime». Dorotea Siebert, «Woglinde». Paula Lenchner, «Wellgunde». Elisabeth Schärtel, «Flosshilde». Registro: 14-8-1957. Cetra, LO58. Tres LP. Duración: Dos horas y treinta y cinco minutos. Precio: 1.770 ptas.

Interpretación: 9,5.

La Walkyria. Ramón Vinay, «Siegfried». Josef Greindl, «Hunding». Hans Hotter, «Wotan». Birgit Nilsson, «Sieglinde». Astrid Varnay, «Brünnhilde». Georgine von Milinkovic, «Fricka», «Grimgerde». Hilde Schepann, «Helmwige». Gerda Lammers, «Ortlinde». Paula Lenchner, «Gerhilde». Elisabeth Schärtel, «Waltraute». Helena Bader, «Siegrune». Hetty Plümacher, «Rosswisse». Maria von Ilosvay, «Schwertleite». Registro: 15-8-1957. Cetra, LO59. Cinco LP. Duración: Una hora y cinco minutos; una hora y treinta y tres minutos; una hora y trece minutos. Precio: 2.950 ptas.

Interpretación: 9,5.

Sigfrido. Bernd Aldenhoff, «Siegfried». Paul Kuën, «Mime». Hans Hotter, «Viandante». Gustav Neidlinger, «Alberich». Josef Greindl, «Fafner». Maria von Ilosvay, «Erda». Astrid Varnay, «Brünnhilde». Ilse Hollweg, «Pájaro del bosque». Registro: 16-8-1957. Cetra, LO60. Cinco LP. Duración: Una hora y veintitrés minutos; una hora y quince minutos; una hora y veintidós minutos. Precio: 2.950 ptas.

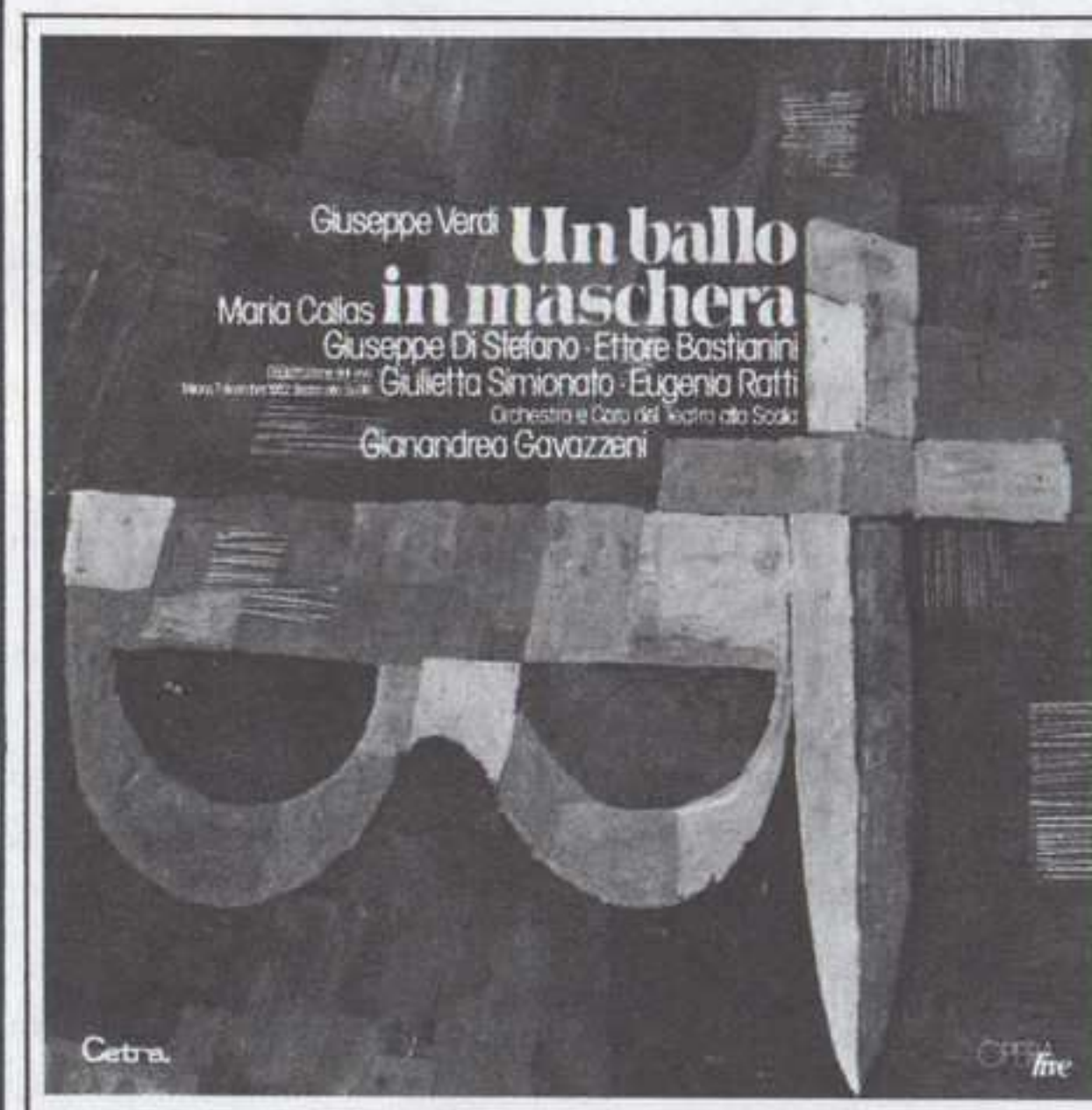
Interpretación: 9.

El ocaso de los dioses. Wolfgang Windgassen, «Siegfried». Hermann Uhde, «Gunther». Josef Greindl, «Hagen». Gustav Neidlinger, «Alberich». Astrid Varnay, «Brünnhilde». Elisabeth Grümmer, «Gutrune». Maria von Ilosvay, «Waltraute», «Primera Norna». Elisabeth Schärtel, «Segunda Norna», «Flosshilde». Birgit Nilsson, «Tercera Norna». Paula Lenchner, «Wellgunde». Registro: 18-8-1957. Cetra, LO61. Cinco LP. Duración: Dos horas y tres minutos; una hora y diez minutos; una hora y dieciocho minutos. Precio: 2.950 ptas.

Interpretación: 10.

RECUPERACION DE UNA VELADA MEMORABLE

Grabaciones como ésta tienen un doble interés especial: por una parte, están registradas en vivo, en representaciones públicas, con todo lo que esto lleva implícito de espontaneidad, de vida (no en vano decimos «en vivo»), de realismo teatral, a pesar de que pueden producirse fallos que en disco se corrigen repitiendo. Casi siempre los cantantes interpretan sus papeles con mayor veracidad dramática, ya que actuando se identifican con sus personajes mucho mejor que en la frialdad del estudio de grabación. (Si esto último suele ser cierto siempre, con mucha más razón lo es en la ópera que en otro tipo de música.) Y, por otra parte, en grandes teatros suelen reunirse cantantes célebres que en disco nunca aparecen juntos, debido a incompatibilidades de pertenencias en exclusividad a Empresas discográficas distintas. Así, por ejemplo, en disco en estudio María Callas nunca cantó con Giulietta Simionato, Mario del Mónaco, Giuseppe Taddei o Ettore Bastianini, ni Renata Tebaldi con Fedora Barbieri. Porque estas voces «pertenecieron» casi siempre a un solo sello discográfico. Por todo ello, estos discos revisten un interés muy especial para los «operófilos».



La presente grabación de **Un ballo in maschera** nos permite revivir hoy una velada memorable que tuvo lugar en La Scala de Milán, el 7 de diciembre de 1957. Al año siguiente Callas y Di Stefano grabaron en estudio, para EMI, con los mismos coro y orquesta, esta ópera, con resultados globalmente inferiores en lo interpretativo: el director fue Antonino Votto, «Renato» era Tito Gobbi, y «Ulrica», Fedora Barbieri. «Oscar», al igual que en el registro que comentamos, Eugenia Ratti.

No era María Callas artista a la que los micrófonos distanciasen del drama, pero, de todas formas, es comprensible que en escena se compenetrara aún mejor con su personaje: lo vive con más intensidad y nos conmueve en «Ecco l'orrido campo», como en el genial dúo que sigue, donde redescubre con convicción su amor por «Riccardo»; en «Morrò, ma prima in grazia» su poder expresivo va en aumento. Que en el acto final encontremos alguna deficiencia vocal en ella (y en Di Stefano) no empaña su encarnación de «Amelia», en la que vuelca toda su personalidad y poder sugestivo. Di Stefano nos atrae por razones similares: su identificación con el personaje y su convicción de lo que ocurre, cautivando por su calor y entrega, aunque tampoco en lo vocal sea siempre irreprochable, lo que es muy normal a lo largo de cualquier representación. Espléndido en «Di tu se fedele» y en la escena final, el punto más alto lo alcanza quizá en «Ma se m'è forza perderti», mientras que en el difícilísimo «Scherzo od è follia» carece de ductilidad y pulcritud.

Ettore Bastianini es la voz de barítono verdiano por excelencia, y hoy, por desgracia, no existe ninguna otra comparable. Su homólogo en el registro de EMI, Tito Gobbi, es intérprete algo más sutil, pero materia vocal extraordinariamente inferior: Bastianini impresiona con su torrente en el «Eri tu». Giulietta Simionato, en fin, es la mejor «Ulrica» que recomendamos: el papel es difícil dominarlo más satisfactoriamente, y su timbre, más personal y cautivador que bello, es plenamente adecuado en esta ocasión. Fedora Barbieri, que canta la misma parte en EMI, estando espléndida, no resulta tan sobrecogedora. Los secundarios son notables, salvo el paje de Eugenia Ratti, que no pasa de discreta a causa de su voz, algo agria y destemplada. Gianandrea Gavazze-

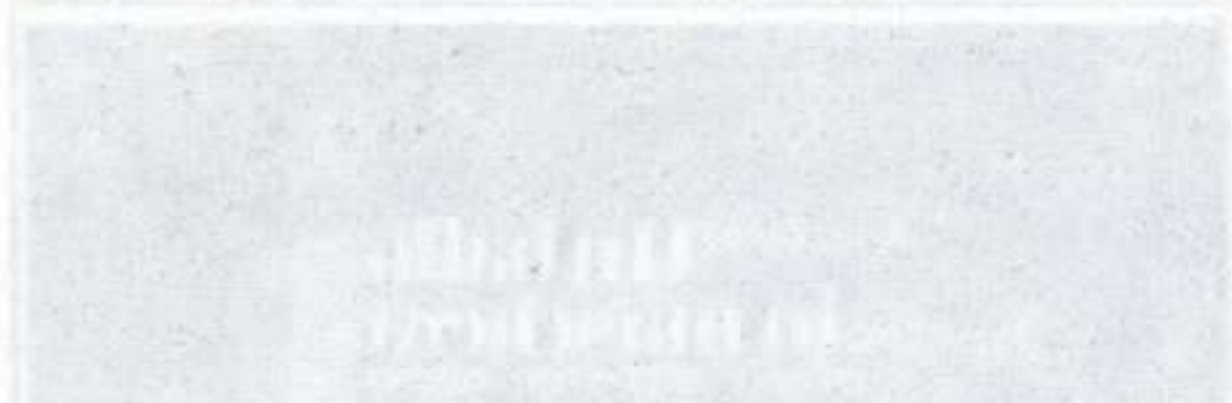
ni es el director que domina la ópera con conocimiento e idoneidad, y que perfila una actuación menos tradicional y más interesante que la de Antonino Votto, alcanzando momentos próximos a lo excepcional.

La toma de sonido, con las comprensibles deficiencias, es suficiente para apreciar los valores interpretativos. El corte de las caras es, sin embargo, desigual y va ganando conforme la ópera avanza.

Conclusión: Una grabación que deben conocer los aficionados a las joyas interpretativas de la ópera italiana.—A. C. A.

H VERDI: **Un ballo in maschera.** María Callas («Amelia»), Giuseppe Di Stefano («Riccardo»), Ettore Bastianini («Renato»), Giulietta Simionato («Ulrica»), Eugenia Ratti («Oscar»), Giuseppe Morresi («Silvano»). Coro yquesta del Teatro de La Scala de Milán. Director, Gianandrea Gavazzeni. Cetra, LO 55, tres LP. Precio: 1.770 pesetas.

Interpretación: 9.



AL FIN, «LA TRAVIATA»

A pesar de no centrarme exclusivamente en ella, mis preferencias musicales siempre han estado (y seguirán estando) localizadas en el área de Centroeuropa y, para ser sinceros, nunca hubiese pensado que una ópera verdiana (salvo las dos incursiones últimas del músico italiano en Shakespeare y, quizá también, **Rigoletto** y **Don Carlo**) fuese obra tan perfectamente acabada, tan sólidamente construida y con tal riqueza caracterológica como esta producción, ya histórica, de **La Traviata**, debida al multidimensional talento de Luchino Visconti. El desaparecido realizador italiano hizo de la misma un mundo de concomitancias más que evidentes con el de Marcel Proust: dialéctica de la ausencia y de la imaginación; vinculación entre el amor, los celos y la soledad; contrapunto de la muerte y el tiempo; profundo análisis psicológico y de tipología social, además de una acusada tendencia a la simbolización y estilización poética. Todo esto se siente, se palpa casi, aun a fuer que el acontecer dramático no se materialice visualmente en un escenario. Aunque no sirve como sustitutivo, el álbum Cetra que ahora se comenta lleva un excepcional documento gráfico en el libreto que acompaña a los discos (exclusivamente con fotografías tomadas de la representación de La Scala celebrada el 28 de mayo de 1955).

El auténtico documento histórico-fonográfico que constituye esta grabación de **La Traviata** me ha llevado a no efectuar la consiguiente discografía comparada (mi criterio al respecto es que ninguna grabación de la obra —de las que yo personalmente conozco— alcanza, ni de lejos, el valor artístico de esta que ahora se comenta).



Vayamos, pues, a la interpretación. En primer lugar, María Callas: quizá se pueda argüir que la Sutherland cante mejor «Sempre libera», o que a la Caballé le suceda otro tanto con «Dite alla giovine», e incluso que la Tebaldi esté sensacional en el «Addio del pasato». En el caso de María Callas no se trata de que haga determinado pasaje más o menos bien, sino de que ella misma es la cabal encarnación del personaje de «Violetta», sobre todo en lo que respecta a esta particular representación de La Scala. Tanto por su riqueza de posibilidades vocales como por las específicamente expresivas, lo cierto es que (a mi juicio) nadie como ella ha calado tan profundo en la heroína verdiana. Su excepcional fraseo, el «pathos» de todos sus recitativos, su línea interpretativa, que sigue un insólito y escalofriante «crescendo» hasta el climax del último acto (el acto de la muerte), sin contar con que cada palabra, cada frase, tienen un significado nuevo y distinto merced a la concepción de Visconti, en tanto que consideraba a **Traviata** como pretexto para la reconstrucción filológica. Un ejemplo clarísimo de lo dicho lo encontramos en el dúo con «Germont», acto segundo, en «Dite alla giovine»; escúchese detenidamente la emisión vocal de la palabra **pura**, dicha de tal forma como si «Violetta» fuese indigna de pronunciarla, algo que resulta tan insólito como fascinante en la historia de esta ópera; o la cualidad de enferma con la que caracteriza a la voz de «Violetta», producto evidente de una técnica vocal fuera de lo común (para más información sobre la técnica vocal de María Callas, remito al lector al número 476 de RITMO, noviembre de 1977). Con objeto de que los elogios hasta aquí expuestos no lleven a alguno de los lectores a tildarme de excesivamente parcial o poco objetivo, reproduzco seguidamente algunas de las declaraciones hechas por el propio Carlo María Giulini, referidas a esta representación en particular y a la figura de María Callas en general: «... María Callas era incansable en su trabajo; durante tres semanas seguidas, ella, Visconti y yo mismo estuvimos estudiando de nuevo el «rôle» de «Violetta»; fue una experiencia inolvidable. Trabajamos infatigablemente y en completa unidad hasta conseguir que la música de Verdi fuese expresada a través de la acción escénica. La intensidad desplegada en las representaciones era exactamente la misma que la de los ensayos. Para Callas los ensayos eran casi de más importancia que las representaciones definitivas. Mi primer pensamiento al enterarme de la muerte de María Callas fue de que la única figura que representaba el melodrama italiano había dejado de existir. Los tres fundamentos básicos para la realización del melodrama son: **palabra, música y acción**. Muchos artistas poseen una o dos de éstas, pero era prácticamente imposible encontrar las tres reunidas en una sola persona. En ella se daban las tres con igual perfección. Ella era el melodrama: realizaba el valor del texto, poseía un natural instinto musical y un inmenso conocimiento. En todo lo que hizo siempre hubo una unidad y lógica impecables». (En la revista «Opera», noviembre 1977: **Callas remembered by Giulini**.)

La dirección orquestal de Giulini, otro de los pilares fundamentales en que se basamenta este registro, es amplia y de términos claramente expresivos; los efluvios de lirismo surgen, como en una especie de «leit-motiv», del interior mismo del drama (evidentemente, también aquí se hace notar la presencia de Visconti). Soberbio el «Alfredo» de Giuseppe di Stefano, en plenitud vocal y confiriendo al personaje una humanidad y elegancia (nuevamente Visconti) como pocas veces se ha escuchado; el único reparo que se le podría objetar es su tendencia a hacer «rubatos» innecesarios (por ejemplo, en el «Brindis» del primer acto). También magnífico el «Germont» de Ettore Bastianini (¡qué dúo el del acto segundo!) y modélicas también las intervenciones de los secundarios, así como la del Coro de La Scala.

Conclusión (y sin ánimo de pontificar): Esta sí es **La Traviata** de Giuseppe Verdi.—ENRIQUE PEREZ ADRIAN.

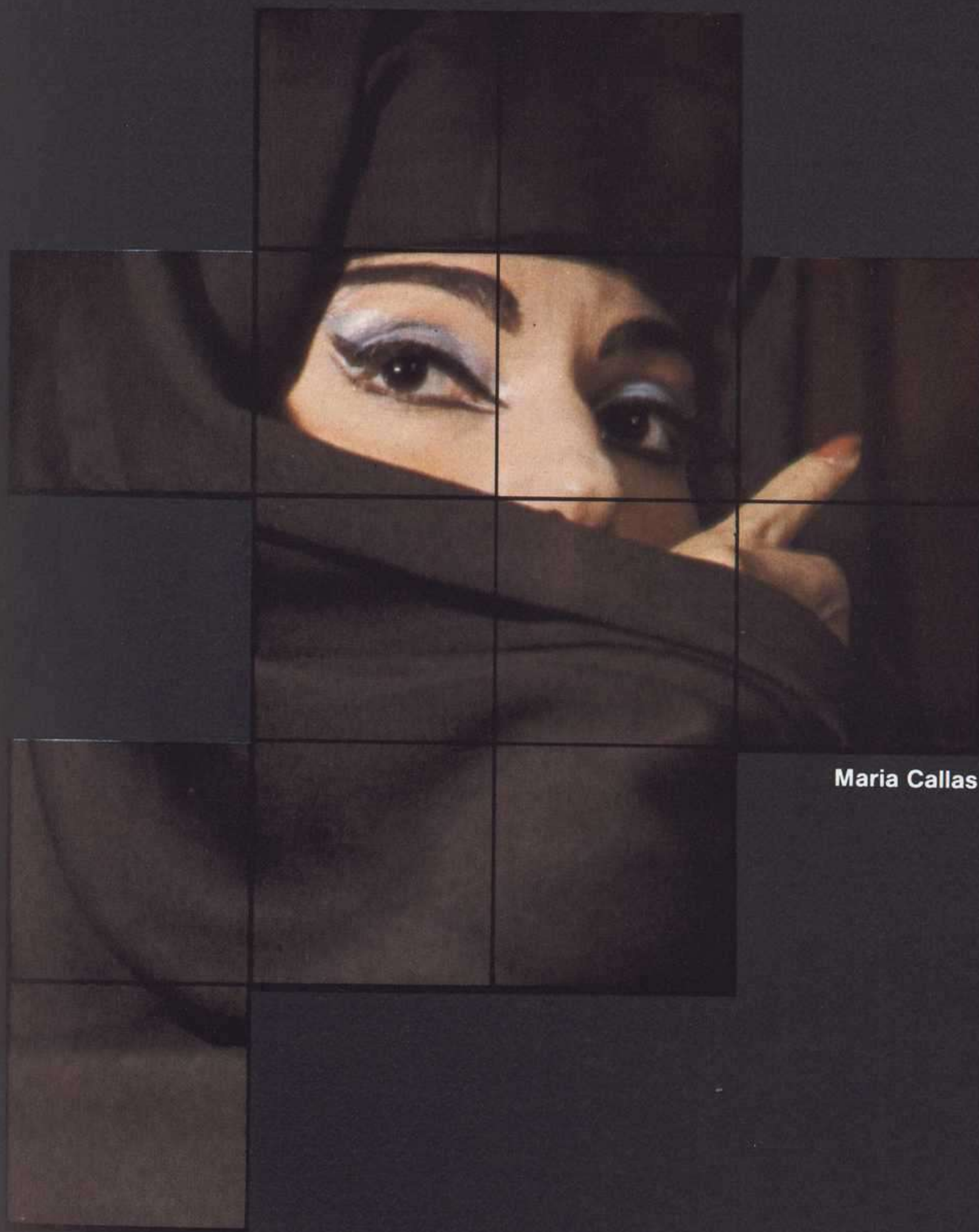
Interpretación: 10.

H VERDI: **La Traviata.** María Callas (Violetta); Giuseppe di Stefano («Alfredo»); Ettore Bastianini («Germont»); Silvana Zanolli («Flora»); Luisa Mandelli («Annina»); Giuseppe Zampieri («Gaston»); Silvio Maionica («Dottor Grenvil»); Arturo La Porta («Douchol»); Antonio Zerbini («Marchese D'Obigny»); Carlo Forti («Commissario»); Franco Ricciardi («Giuseppe»). Coro y Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, Carlo María Giulini. Producción: Luchino Visconti. CETRA, LO 28/2. Precio: 1.180 pesetas.

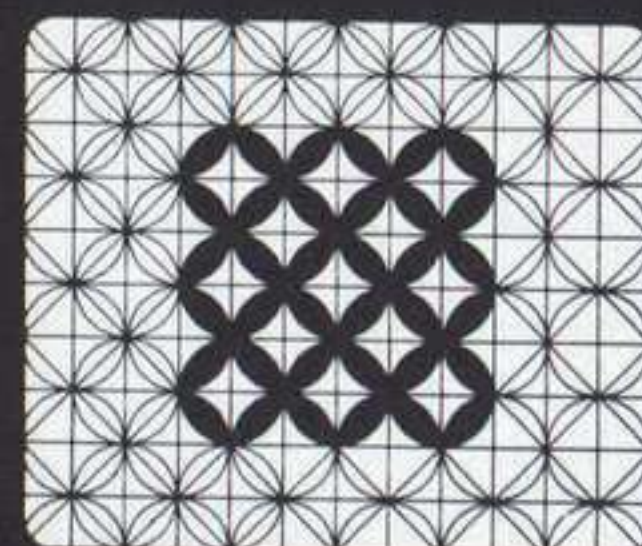
POR PRIMERA VEZ EN ESPAÑA, LOS CATALOGOS

OPERA *live*

CONCERTO *live*



Maria Callas



DISTRIBUIDOS EN EXCLUSIVA POR
EN ENVIOS POR CORREO Y CONTRA REEMBOLSO

ferysa



JOHANN SEBASTIAN BACH
Passio Secundum Matthaeum
 (Matthäuspassion) BWV 244
 Wien 14/17.4.1954
Anton Dermota ·
Dietrich Fischer-Dieskau ·
Elisabeth Grümmer · **Marga Höffgen**
Otto Edelmann · Wiener Singverein ·
 Wiener Sängerknaben ·
 Wiener Philharmoniker
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 508 (3) *
P.V.P.: 1.770 Ptas.



Gustav Mahler
KINDERTOTENLIEDER
 Köln 17.10.1955
George London
 Sinfonie-Orchester des WDR Köln
Otto Klemperer

LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN
 Dietrich Fischer-Dieskau
 Wiener Philharmoniker
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 510 (1) *
 + MAHLER:
 Lieder eines fahrenden Gesellen
Fischer-Dieskau/Furtwängler

P.V.P.: 590 Ptas.



Fryderyk Chopin
Concerto N. 1 in mi minore
 per pianoforte
 e orchestra
 Köln 25 ottobre 1954
Claudio Arrau
 Sinfonie-Orchester des WDR Köln
Otto Klemperer

Cetra LO 507 (1) *
P.V.P.: 590 Ptas.

TETRALOGIA EL ANILLO DEL NIBELUNGO



Richard Wagner
DAS RHEINGOLD
 Hans Hotter · Gustav Neidlinger · Paul Kuen · Arnold von Mill
 Georgine von Milinkovic · Elisabeth Grümmer · Maria von Ilosvay
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

DAS RHEINGOLD
 Bayreuth Festival 14.8.1957
Gustav Neidlinger · **Arnold von Mill** ·
Hans Hotter · **Georgine von Milinkovic** ·
Elisabeth Grümmer · **Ludwig Suthaus** ·
 Chor und Orchester der
 Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 58 (3) *
P.V.P.: 1.770 Ptas.



Richard Wagner
DIE WALKÜRE
 Astrid Varnay · Birgit Nilsson · Georgine von Milinkovic
 Ludwig Suthaus · Hans Hotter · Josef Greindl
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

DIE WALKÜRE
 Bayreuth Festival 15.8.1957
Astrid Varnay · **Birgit Nilsson** ·
Georgine von Milinkovic ·
Ramon Vinay ·
Hans Hotter · **Josef Greindl** ·
 Chor und Orchester der
 Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 59 (5) *
P.V.P.: 2.950 Ptas.



Richard Wagner
GÖTTERDÄMMERUNG
 Astrid Varnay · Bernd Aldenhoff · Maria von Ilosvay · Hermann Uhde
 Elisabeth Grümmer · Gustav Neidlinger · Josef Greindl
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

GÖTTERDÄMMERUNG ·
 Bayreuth Festival 18.8.1957
Astrid Varnay · **Wolfgang Windgassen** ·
Elisabeth Grümmer · **Maria von Ilosvay** ·
Hermann Uhde · **Gustav Neidlinger** ·
Josef Greindl ·
 Chor und Orchester
 der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

CETRA LO 61 (5) *
P.V.P.: 2.950 Ptas.

DER RING DES NIBELUNGEN
 Bayreuth Festival 14/18.8.1957
Hans Knappertsbusch

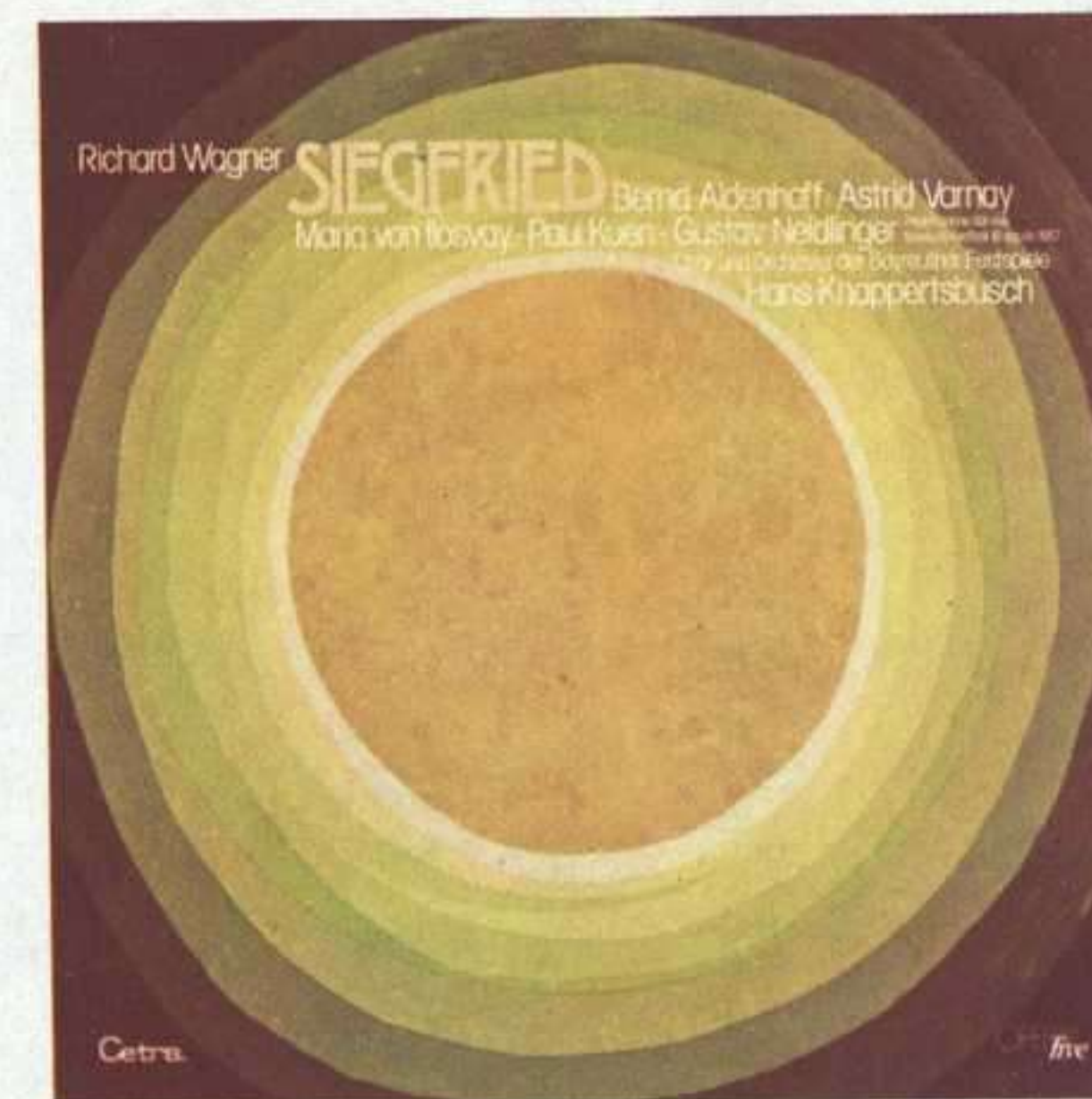
Cetra LO 58/61 (18) *
P.V.P.: 10.620 Ptas.

Estos cuatro álbumes pueden adquirirse sueltos, o bien en conjunto, presentándose en este caso la colección en una lujosa caja que contiene la tetralogía completa.

Richard Wagner
SIEGFRIED
 Bernd Aldenhoff · Astrid Varnay · Maria von Ilosvay · Paul Kuen · Gustav Neidlinger
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

SIEGFRIED
 Bayreuth Festival 16.8.1957
Bernd Aldenhoff · **Astrid Varnay** ·
Maria von Ilosvay · **Paul Kuen** ·
Gustav Neidlinger ·
 Chor und Orchester der
 Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 60 (5) *
P.V.P.: 2.950 Ptas.





LUCIA DI LAMMERMOOR
 Berlin 29.9.1955 *Städtische Oper*
Maria Callas · Giuseppe Di Stefano ·
Rolando Panerai · Nicola Zaccaria ·
 Coro del Teatro alla Scala
 RIAS Sinfonie-Orchester
 Herbert von Karajan

Cetra LO 18 (3) *
 + LUCIA DI LAMMERMOOR (Scene)
Maria Callas (Debut Metropolitan
Opera New York 1956)

P.V.P.: 1.770 Ptas.



UN BALLO IN MASCHERA
 Milano 7.12.1957 *Teatro alla Scala*
Maria Callas · Giuseppe Di Stefano ·
Ettore Bastianini · Giulietta Simionato ·
Eugenia Ratti ·
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Gianandrea Gavazzeni

Cetra LO 55 (3) *
P.V.P.: 1.770 Ptas.



LA TRAVIATA
 Milano 28.5.1955 *Teatro alla Scala*
Maria Callas · Giuseppe Di Stefano ·
Ettore Bastianini ·
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Carlo Maria Giulini

Cetra LO 28 (2) *
P.V.P.: 1.180 Ptas.

PROXIMOS LANZAMIENTOS EN ESPAÑA

OPERA *live*

CONCERTO *live*

BELLINI: Norma. M. Callas, M. del Mónaco... Orq. y C. Teatro Escala. Dir. Antonio Votto. Teatro Escala 7.12.1955.

SPONTINI: La Vestale. M. Callas, F. Corelli... Orq. y C. Teatro Escala. Dir. Antonio Votto. Teatro Escala 7.12.1954.

CHERUBINI: Medea. M. Callas, F. Barbieri... Orq. y C. Teatro Escala. Dir. Leonard Bernstein. Teatro Escala 10.12.1953.

VERDI: Aida. M. Callas, M. del Mónaco... Orq. y C. Palacio Bellas Artes

México. Dir. Oliviero de Fabritiis. México, Palacio Bellas Artes 3.7.1951.

MOZART: Don Giovanni. C. Siepi, E. Schwarzkopf, E. Grümmer... Orq. Wiener Philharmoniker, C. Wiener Staatsoper. Dir. Wilhelm Furtwängler. Salzburg Festival 1954.

VERDI: Ernani. M. del Mónaco, Z. Milanov... Orq. y C. Metropolitan Opera. Dir. Dimitri Mitropoulos. New York. Metropolitan Opera 1956.

WAGNER: Tristán und Isolde. R. Vinay, M. Mödl... Orq. y C. Bayreuther Festspiele. Dir. Herbert von Karajan.

Bayreuth Festival 4.7.1952.

DONIZETTI: Ana Bolena. M. Callas, G. Simionato... Orq. y C. Teatro Escala. Dir. Gianandrea Gavazzeni. Teatro Escala 14.4.1957.

SATRUSS-WAGNER: Electra, Tristán und Isolde, Götterdämmerung, K. Flagstad... Orq. Städtischen Oper Berlin. Dir. Georges Sebastian. Berlín 9.5.1952.

BEETHOVEN: Sinf. nº 5 en Do menor Op. 67... Orq. New York Philharmonic. Dir. Víctor de Sabata. New York 1950.

PARA REALIZAR SUS PEDIDOS CON MAYOR COMODIDAD

Rellene el Boletín adjunto, indicando los discos que desea recibir. Póngale un sello de 3 pesetas y deposítelo en cualquier buzón de Correos.

Los discos llegarán a su domicilio contra reembolso de su importe, y a vuelta de correo.

Recuerde ▶

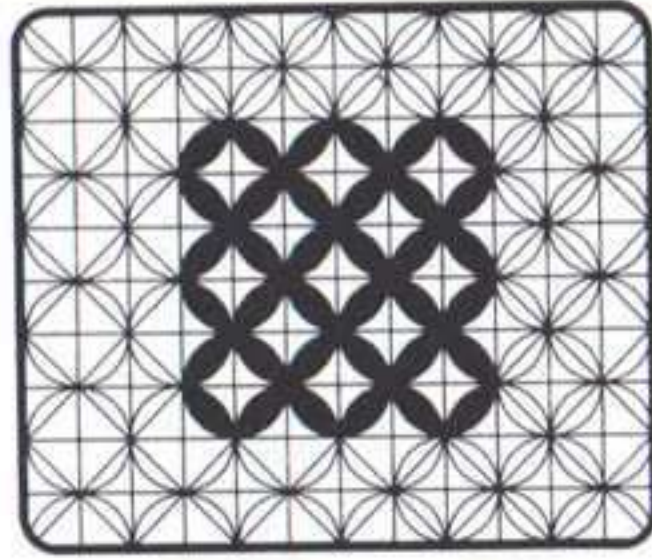
Franquear con **3** ptas

TARJETA POSTAL

ferysa

Apartado de Correos, 151036 - Madrid

ferysa



Estimados señores:

FERYSA, en su andadura en pro de conseguir un mejor servicio y utilidad para todos los aficionados españoles a la música clásica, ha conseguido traer a España, en precio verdaderamente asequible, pese a los altísimos aranceles aduaneros con que vienen recargados los discos de importación, uno de los catálogos más esperados y deseados por todos los amantes de la buena música.

De los catálogos **OPERA LIVE** y **CONCERTO LIVE**, aunque conocidos nacional e internacionalmente por su mitica fama, les diremos que su gran valor estriba en que están integrados por grabaciones EN VIVO, de los más importantes acontecimientos musicales de los últimos treinta años. Grabaciones en directo, en caliente, —sin manipulación y retoques del estudio de grabación—, realizadas con un alto nivel de calidad, es lo que trae FERYSA a España con los sellos de garantía **OPERA LIVE** y **CONCERTO LIVE**, avalados por figuras tan universalmente famosas como María Callas, Di Stéfano, Del Mónaco, Schwarzkopf Fischer-Dieskau, Claudio Arrau, Knappertsbusch, Furtwängler, Klemperer, Mitropoulos, Karajan, Giulini, De Sabata... y un largo etcétera de cantantes, solistas, directores y orquestas, verdaderos generadores de las páginas más importantes de la historia musical contemporánea.

Los envíos de estos discos se realizan exclusivamente por correo y contra reembolso de su importe, más una pequeña cantidad por gastos de envío. Para la realización de sus pedidos, basta rellenar el boletín que más abajo se inserta; franquéelo con 3 pesetas y deposítelo en cualquier buzón de Correos. Si lo prefiere, puede realizar sus pedidos mediante carta dirigida a FERYSA, apartado de correos 151036 Madrid.

FERYSA, en la actualidad, vende exclusivamente los catálogos **OPERA LIVE** y **CONCERTO LIVE**.

Creemos, sinceramente, que la introducción en España de estos catálogos llenará un importante hueco dentro del conjunto español de discos de música clásica.

A la espera de que nuestros discos merezcan su favorable acogida, reciba un muy afectuoso saludo,

FERYSA

Nombre y apellidos

Dirección

Ciudad, Provincia y Distrito Postal

FECHA

REFERENCIA	TITULO	P.V.P.	Márquese con una X el disco (S) que se solicite
LO-18 (3)	LUCIA DE LAMMERMOOR	1.770 Ptas.	
LO-28 (2)	LA TRAVIATA	1.180 Ptas.	
LO-55 (3)	UN BALLO IN MASCHERA	1.770 Ptas.	
LO-508 (3)	PASSIO SECUNDUM MATTAEUM	1.770 Ptas.	
LO-507 (1)	CONCIERTO N° 1 DE CHOPIN	590 Ptas.	
LO-510 (1)	MAHLER: KINDERTOTENLIEDER	590 Ptas.	
LO-59 (5) *	DIE WALKURE	2.950 Ptas.	
LO-61 (5) *	GOTTERDAMMERUNG	2.950 Ptas.	
LO-60 (5) *	SIEGFRIED	2.950 Ptas.	
LO-58 (3) *	DAS RHEINGOLD	1.770 Ptas.	
LO-58/61(18)	*TETRALOGIA COMPLETA	10.620 Ptas.	

Este Catálogo sólo se puede adquirir en España por medio de **FERYSA** y empleando el sistema de venta por correo.

Por ello, los discos **OPERA LIVE** y **CONCERTO LIVE** no estarán a la venta en ningún comercio del ramo.

LA «LUCIA» DE MARIA CALLAS, REVALORIZACION (HUMANIZACION) DE UN PERSONAJE

He aquí la famosa versión pirata, de 29 de septiembre de 1955, de la *Lucia*, de Donizetti, ofrecida en Berlín con motivo de la visita del «complejo» de la Scala. El éxito fue enorme, tumultuoso, histórico. El presente registro recoge testimonio de aquel acontecimiento. Aun admitiendo su imperfección técnica, e incluso algunas deficiencias interpretativas, su interés artístico es extraordinario. Veamos por qué.

No se propone por parte de von Karajan una exhumación o un acercamiento rigurosamente estilístico, en la línea que posteriormente, con todas sus limitaciones y defectos, han seguido, entre otros, López Cobos y Bonyngé (por lo que respecta al disco únicamente). La aproximación del director austríaco, al contrario, se plantea más en abstracto, partiendo de un riguroso control de elementos musicales y dramáticos, y de la necesidad de basar con ellos, edificándola a partir de ahí, una historia romántica. Historia que nos es contada sin prurito restaurador, sin meticulosa atención a la partitura original, sino desde una óptica más libre (utilizando la versión habitualmente interpretada desde poco después del estreno, con los cortes al uso), dando rienda suelta a todo el apasionamiento, la tenebrosidad y el patetismo que se esconden en este característico melodrama. La música así (o, mejor, la forma de hacerla) se pone al servicio del drama, actuando de elemento desencadenante y no como un simple soporte. La dimensión teatral, la definición de caracteres, de psicologías (más allá de donde, muy tímidamente, había llegado Donizetti), toman entonces un impensado valor y relieve, ganando, por consiguiente, hasta donde es posible, humanidad. Estos presupuestos no suponen traición al espíritu donizettiano, que aparece, por el contrario, enriquecido, ni traición a la letra (aunque pueda discutirse sobre la mayor o menor gravedad de las alteraciones en la partitura, en ningún caso obra de Karajan) cuando se tienen, como aquí, muy «controlados» todos los factores y se respetan premisas básicas en cuanto a fraseo, acento y expresión. La batuta bordea, de todos modos, es cierto, aunque sin llegar a sobrepasarlo realmente, el límite más allá del cual peligraría la coherencia estilística y se entraría en un romanticismo —más dialéctico— verdiano o en un universo —más desgarrado— verista. Quizá pueda opinarse que algunos «fortísimos» son innecesarios, o que se dota de demasiada corpulencia al tejido orquestal. En cualquier caso, serían momentos aislados que, por supuesto, no podrían descalificar una interpretación ni borrar su validez, ni siquiera aceptando que no todas las voces que intervienen se ajusten escrupulosamente a la línea de canto que, con mayores o menores alteraciones, pide Donizetti, o a lo impuesto por la mano rectora. Esta se muestra, desde luego, en todo momento vigorosa, contrastada, rica en la pintura del clarscuro (tan importante), fluida, dotada de un dinamismo y consistencia admirables. Desde el primer compás nos sentimos captados por el ímpetu arrollador, por la vibración casi física de la traducción, sin que por ello deje de haber asimismo los necesarios remansos e instantes contemplativos de maravillosa laxitud. Hay una tensión, un nervio interior y, curiosamente, al tiempo una elegancia expositiva. De esta forma, la batuta encuentra variedad y plasticidad, dándonos con la misma elocuencia las feroces invectivas de «Enrico» que las dulces ensoñaciones de «Lucia» o los cantos apasionados de «Edgardo». El coro, tan importante, está muy en primer plano, destacándose perfectamente su papel de comentarista de los sucesos dramáticos.

Por supuesto que la versión, un tanto intemporal, de Karajan no habría tenido la misma eficacia y valor si no hubiera contado con una cantante de excepción para servir al personaje central, uno de los más relevantes y característicos de la ópera del ochocientos. La Callas, en verdad, reunía todas o casi todas las cualidades precisas para encajar en aquella óptica y para otorgar carne, sangre y vida a una figura tradicionalmente (incluso desde las primeras representaciones, de 1835, a cargo de la Tacchinardi-Persiani) reducida a un muñeco decorativo, cuyas únicas señales de existencia venían siendo las agilidades y proezas vocales, mejor o peor realizadas. Callas poseía talento dramático por arrobas, inteligencia, interna vibración, extensión, fácil y poderosa coloratura (no absolutamente perfecta) y un timbre que si no intrínsecamente bello, sí era personal e incisivo, ideal para entrar de lleno, casi revolucionariamente, en los nuevos planteamientos, y prestar a la «dulce» «Lucía» encanto (lejos del caramelo), colorido dramático, densidad expresiva y lacerado sentimiento. «Lucía», en efecto, resulta ser así, con toda lógica, un personaje realmente interesante, que lucha intensamente, drásticamente, **dialécticamente**, con el terrible dilema (familia y honor-amor) que acaba por



trastornarla y por desencadenar la tragedia. Es un personaje, si se quiere, infeliz, dotado de una extraña pureza, que puede adquirir, dentro de su linealidad, una dimensión humana en cuanto se le matices y construya convincentemente (aunque será difícil hacerlo creíble desde un punto de vista exclusivamente realista). Para ello, claro, hay que saber, y Callas, apoyada en Karajan, **sabía**. Aun cuando, como antes se ha apuntado, no siempre fuera tan perfecta como otras (Sutherland, Sills) en agilidades, trinos y «fioriture» de todo tipo, y no siempre fuera impecable su afinación. La soprano griega estaba dotada, además, de algo poco frecuente: imaginación. Ello le permitía plantear con gran soltura las repeticiones, siempre con nuevos ornamentos o, en particular, con nuevos acentos. Encontraba el tono justo para cada escena, para cada parlamento, para cada frase, lo que revelaba, efectivamente, un talento dramático de primer orden. La escuchamos en esta grabación (podría decirse que la «vemos») cálida y apasionada en el primer acto, en su presentación «Regnava nel silenzio» y en su dúo con «Edgardo»; compungida y resignada en el segundo, en su dúo con «Enrico» (¡qué manera de exponer la frase «Il pallor, funesto, orrendo!») y en toda la escena segunda; transida por la pena, trastornada en su soliloquio «Il dolce suono» y aria «Ardon gli incensi», dentro de la famosa «escena de la locura», en el tercer acto. Son tres estadios distintos y sucesivos en su evolución psicológica; tres etapas anímicas que nunca como aquí (al menos, en disco), ni antes ni después, han sido tan claramente separadas y definidas en base a un diverso tratamiento expresivo y a una asombrosa capacidad para aplicar el color preciso. En todo momento, por ello, hay una perfecta correlación entre expresión y color vocal. Asombra también, ya en plano técnico, la notable capacidad para regular el sonido, adelgazándolo o engrosándolo. Las agilidades son claras, comúnmente nítidas y fluidas, y los sobreagudos están en su sitio, con ligeras irregularidades de tono y en algún momento concreto cierta aspereza (Mi bemol final del segundo acto).

Para los que creemos que el arte del canto es aquel capaz de expresar ideas o sentimientos a través de una voz manejada con la técnica adecuada —sin darle la mayor importancia, entre todos los componentes, a la belleza del timbre—, escuchar esta recreación «revolucionaria» (año 1955) de Callas es un regalo. Sobre todo si el color es tan peculiar, atractivo y propio como el de su voz, aunque sea relativamente homogéneo y aunque el sonido sea a veces emitido de forma no totalmente canónica, produciendo nasalidades, asperezas o sonoridades guturales. Los que, por el contrario, vayan buscando sólo la absoluta redondez y belleza del instrumento, sin atender a las implicaciones expresivas, técnicas o estilísticas, siempre presentes, necesariamente, en toda interpretación, puede que quedan algo defraudados y no aprecien, por ejemplo, la desgarradora emotividad de la media voz de la cantante en el instante supremo del tercer acto. En definitiva, esta interpretación de la Callas queda, en lo absoluto, en disco, por encima de las asimismo interesantes —aunque por otros conceptos— debidas a Sutherland, Sills, Scotto o Moffo y, naturalmente, por encima de la mediocre de la Caballé, estudiada aquí hace algunos meses. Por encima también de la que la propia Callas había grabado, con un reparto similar, en 1953, bajo la rutinaria y artesanal batuta de Serafín.

Los demás elementos participantes en este registro en vivo quedan bastante por debajo de director y soprano. No han sintonizado por completo con ellos, y en muchos casos quedan fuera de estilo (aun aceptando la elasticidad que a este respecto per-

mite Karajan), yéndose en alguna ocasión a lo verista. Es lo que le sucede, por ejemplo, a Di Stefano, que canta, como es costumbre en él, con arrojo, valentía, bravura y apasionamiento; que tiene momentos magníficos, como el «Sexteto», comienzo del dúo con «Lucía», «Tu che a Dio...»; pero que pierde continuamente la línea de canto, nunca demasiado depurada, y comete algunos excesos que rompen la elegante compostura romántica de su personaje. La voz, por otra parte, aunque bella y cálida todavía en muchos puntos, empezaba ya a perder brillo y esmalte en otros, particularmente en agudos y zona de paso. El sonido, así, es irregular e incluso feo, transformado en verdadero grito en diversos momentos, como en todo el final del segundo acto, en un deseo de dar más y más expresión a lo cantado (?). Respeta muy relativamente las indicaciones dinámicas y canta medio tono bajo (como hacen muchos) todo el último cuadro (quizá hoy no se lo hubiera permitido Karajan, quien, por supuesto, tiene la culpa, en parte, de estas irregularidades). Panerai, buen cantante, aunque no gran voz, está convincente como «Enrico», pero desconoce los secretos del fraseo donizettiano. Canta casi siempre con brusquedad, pero con eficacia, yéndose con decisión, pero no con demasiada facilidad a veces, al agudo. Zaccaría compone un «capellán» de noble porte, aunque vocalmente apagado y, como era usual en él, muy apurado arriba. Zampieri hace un «sposino» de lujo, con voz «squillante» y varonil, no en todo momento centrada. Coro y Orquesta, a gran nivel.

La versión ofrecida es, como se ha dicho, la habitual, con los tradicionales cortes del segundo acto (dúo «Lucía»-«Raimondo») y del tercero (dúo «Edgardo»-«Enrico»), otros menos importantes y numerosas repeticiones, además de las acostumbradas modificaciones tonales y armónicas (consultar a este respecto la crítica a la versión de López Cobos, aparecida en el número 482 de RITMO). El sonido es, teniendo en cuenta la época y las características del registro, aceptable. Están recogidos todos los aplausos habidos durante la representación, así como el «bis» del «Sexteto», tocado y cantado de forma arrebatadora (quizá demasiado arrebatadora). Por ello, toda la grabación tiene un calor, una vibración y una presencia muy grandes. Tanto que estamos viendo en todo instante la escena.

Completando el álbum, en la cara sexta se incluyen dos im-

portantes fragmentos de la **Lucia** que, algo más de un año después, sirvió para que María Callas hiciera su presentación en el Metropolitan, de Nueva York. Fecha también histórica para este coliseo. En las dos escenas que se ofrecen, la cantante acusa ya el comienzo de su temprano declinar vocal, aunque persistan, claro, su inteligencia y su capacidad para la profundización dramática, así como su poderosa expresividad. La emisión aparece menos fluida, abundando las tirantezas y las sonoridades áperas. La zona aguda se resiente, en algún caso peligrosamente, y se aprecia la poca confianza que la soprano comienza a tener en sus medios; concretamente, en los pasajes coloratura, donde no está ya tan fácil y dominante como en ocasiones anteriores. Los sobreagudos le pesan ostensiblemente, optando en algún momento por sortear este peligro. Así, omite el Mi que cierra la página «Regnava nel silenzio» (no escrito, pero tradicionalmente dado). En suma, los defectos vocales, que aun en sus mejores tiempos podían detectarse (para olvidarse en seguida ante virtudes indiscutibles), quedan en esta grabación más claramente en evidencia. Independientemente de ello, no encontramos aquí la magia, la inusitada vibración existentes en la representación berlina, cuya importancia, ya explicada, actúa en contra de la en todo caso dignísima sesión neoyorquina, conducida por la experta mano de Clevea.

Conclusión: Hay, quizá, versiones de **Lucia** más completas, más apegadas a la letra y al espíritu concreto de la época; más equilibradas; mejor grabadas. Pero ninguna de ellas alcanza la **fuerza dramática**, la **verdad** de un personaje, la **emoción** de ésta.—**ARTURO REVERTER.**

Interpretación: 9 (Callas-Karajan).

H GAETANO DONIZETTI: **Lucia de Lammermoor.** Berlín, 29-9-1955, Städtische Oper. María Callas, Giuseppe di Stefano, Rolando Panerai, Nicola Zaccaría. Coro del Teatro alla Scala. RIAS Sinfonie-Orchester. Herbert von Karajan. Cetra LO 18 (3)*. María Callas (debut Metropolitan Opera New York, 1956). P. V. P.: 1.770 pesetas.

DISCOS EDITADOS. (Conclusión.)

(Viene de la pág. 40)

IV. VOCAL Y CORAL

- BRAHMS: **Canciones gitanas. 10 Lieder.** Ch. Ludwig, L. Bernstein. CBS, S 76379. 600 pesetas.
- HAYDN: **Misa número 12 («Harmoniemesse»).** Blegen, Von Stade, Riegel. Estes. Coro Westminster, Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, S 76410. 600 pesetas.
- MAHLER: **La Canción de la Tierra. Rückert-Lieder.** Ch. Ludwig, R. Kollo. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2707082, dos discos. 900 pesetas.
- MOZART: **Misa número 16 («De la Coronación»).** **Vesperae Solennes de Confessore.** Moser. Hamari, Gedda, Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, E. Jochum. EMI, 065-002907 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 pesetas.
- ORFF: **Carmina Burana.** Burrowes, Devos, Shirley-Quirk. Coro del Festival de Brighton. Orquesta Real Filarmónica. Director, A. Dorati. Decca, PFS 4368.
- POULENC: **Gloria.** J. Blegen, Coro Westminster. Orquesta Filarmónica de Nueva York. STRAVINSKY: **Sinfonía de los Salmos.** Coro del Festival Bach, Inglaterra. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, L. Bernstein. CBS, S 76670. 600 pesetas.
- SCHUBERT: **Cuartetos vocales.** Ameling, Baker, Schreier, Fischer-Dieskau. G. Moore. Deutsche

- Grammophon, 2530409. 600 pesetas.
- SCHUBERT: **Coros.** Coro y Solistas de la Orquesta Sinfónica de la Radio Austríaca. Director, G. Preinfalk. Deutsche Grammophon, 2536377. 600 pesetas.
- SCHUMANN: **Amor de Poeta. Ciclo de Canciones, op. 24.** D. Fischer-Dieskau, J. Demus. Deutsche Grammophon, 1139109. 600 pesetas.
- VIVALDI: **Gloria. Kyrie.** Cantores de la Catedral de Regensburg. Capella Academica, Viena. Director, H. M. Schneidt. Archiv, 2533362. 650 pesetas.

V. OPERA

- SCHUBERT: **Cuatro años en el puesto de guardia.** Donath, Fischer-Dieskau, Schreier, Brokmeier, Lenz, Strassner. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, H. Wallberg. EMI, 067-030742 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 pesetas.
- SCHUBERT: **La guerra doméstica.** Moser, Fuchs, Schary, Moll, Dallapozza, Finke. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, H. Wallberg. EMI, 067-030743 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 pesetas.
- TCHAIKOVSKY: **La Dama de Pique (o La Reina de Espadas).** Vishnevskaya, Gougaloff, Popp, Resnik, Schwarz, Weikl, Petkov. Coro Tchaikovsky. Maitrise de Radio Francia. Orquesta de Radio Francia. Director, M. Rostropovich. Deutsche Grammophon, 2740176, cuatro discos. 2.400 pesetas.

VI. RECITALES

- ANDRE, Maurice: **Arias de óperas** de BELLINI, BIZET, DELIBES, LEHAR, MOZART y ROSSINI, en trompeta. Con la Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, M. Soustrot. Hispavox, S 60161. 550 pesetas.
- BARROCO: **Obras célebres** de ALBINONI, BONONCINI, PACHELBEL y PURCELL. Orquesta de Cámara Richard Hickox. Director, R. Hickox. Decca, SXL 29136. 540 pesetas.
- CALLAS: Album. **Arias** de BELLINI, BIZET, DONIZETTI, GLUK, LEONCAVALLO, MASCAGNI, MASENET, PUCCINI, ROSSINI, SAINT-SAENS y VERDI. EMI, 165-003154/5, dos discos. 1.190 pesetas.
- ¡FELICIDADES! CL aniversario del nacimiento de J. STRAUSS II. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, W. Boskovsky. Decca, SXL 6817. 540 pesetas.
- FRECHILLA y ZULOAGA: **Música para dos pianos.** FAURE: **Dolly.** POULENC: **Sonata.** SHOSTAKOVICH: **Concertino.** STRAVINSKY: **Sonata.** RCA, RL-35181. 600 pesetas.
- MAESTROS DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE LEON EN EL SIGLO XVIII. RCA, MEC 1018. 600 pesetas.
- SONATAS ITALIANAS DE VIOLIN de BERTALI, CASTILLO, CAVALLI, CIMA, FARINA y ROSSI. Conjunto Alarius, Bruselas. Telefunken, 6.42095. 540 pesetas.

CONCERTO LIVE

ARRAU Y KLEMPERER: UN CHOPIN PARA LA HISTORIA

Antes de escucharlo, este disco atraía, comprensiblemente, la atención al unir a dos nombres capitales de la interpretación musical de nuestro siglo —Claudio Arrau y Otto Klemperer—, que además nunca habían aparecido juntos, ni en disco registrado en estudio, ni en grabación editada de un concierto público, hasta esta ocasión, con el **Primer Concierto** de Chopin (en Colonia, el 25 de octubre de 1954). Todas las expectativas se han visto desbordadas por una interpretación **reveladora**.

De Claudio Arrau, uno de los últimos representantes del pianismo romántico, conocíamos ya su modélica versión de este **Concierto** dentro de su grabación de la **Obra completa para piano y orquesta de Chopin** (dirigiendo Eliahu Inbal, álbum Philips de tres discos), pero lo cierto es que aquí su logro es sensiblemente más alto, ¡aún! La sonoridad de Arrau es absolutamente única: de gran poderío o de inverosímil levedad, tersa y siempre bellísima, con una diversidad colorística excepcional. Su fraseo revela una auténtica **ciencia**, debido a una maestría, a una musicalidad, a un sentido del «legato» y de la articulación incomparables, a una genial intuición del «rubato». Sin pasar por alto que su técnica, su mecanismo, es de unos medios colosales —pero, como en otros pianistas que son artistas ante todo, nunca la convierten en fin— imprescindibles para lograr esa extremada limpieza en las frases más veloces, en los temibles trinos, en el diálogo entre las dos manos. Consigue un perfecto equilibrio entre lirismo (la sublime inspiración chopiniana) y virtuosidad (que Chopin necesitaba desplegar para lograr su triunfo): a esta última se entrega, con estricta lógica, al final del primer movimiento, ya que éste carece de cadencia propiamente dicha.

Pero, si cabe, aún más sorprenden y asombra la dirección orquestal, ya que, a fin de cuentas, este **Concierto** se lo hemos escuchado a otros grandes maestros del piano (Gilels, Rubinstein, Lipatti, Ashkenazy, Pollini...), pero nunca hasta ahora a un director primerísimo, y ello es comprensible, ya que la parte orquestal es secundaria. Lo cierto es que con Klemperer parece muy otra cosa: no exagero diciendo que me ha dejado pasmado. Comienza sirviendo a la indicación «maestoso» —noble grandeza y una forma de «cantar» sublime, que pone de relieve la enorme belleza melódica—: la dignidad que confiere a la introducción parecía impensable. Pero no sólo en los «tutti» vuelca su maestría, sino que además envuelve al piano con un halo arrobador y dialoga con él con una atención que nos hace descubrir múltiples detalles, superando con total convicción ese segundo término en que se suele hallar confinada la orquesta.

El entendimiento entre Arrau y Klemperer es estrecho: en el movimiento lento los dos contribuyen por igual a la consecución de esa atmósfera idílica, con unas sonoridades de suma delicadeza y tersura, así como el final —el episodio más débil— es dignificado por ambos (sin hacerlo pesado o pretencioso) gracias a

una articulación más incisiva, a poner de relieve los diálogos que suelen perderse (incluso pasando a primer plano motivos por costumbre secundarios), a aumentar el brillo, lícito, de la coda.

La grabación es francamente buena para la época, permitiendo apreciar perfectamente las virtudes interpretativas, las texturas y los colores.

Conclusión: El encuentro de estos dos gigantes procura un milagro interpretativo absolutamente incomparable: no sólo nunca había recogido el disco un **Primer Concierto** de Chopin tan excelso; se trata, en mi opinión, de uno de los discos más extraordinarios que haya escuchado hasta la fecha.—ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN.

H CHOPIN: **Concierto para piano y orquesta número 1, en Mi menor, op. 11.** Claudio Arrau, piano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia (Westdeutschen Rundfunks). Director, Otto Klemperer. Cetra, LO 507. Precio: 590 pesetas.

Interpretación: 10.

INTERPRETACIONES MAHLERIANAS DE LOS AÑOS CINCUENTA: EL TESTIMONIO DE UN ENCUENTRO GENIAL, FISCHER-DIESKAU Y FURTWÄNGLER

El carácter de documento que posee el disco Cetra, motivo de este comentario, es difícilmente valorable: dos actos interpretativos, producidos entre 1951 y 1955, signados por la presencia de dos directores esenciales de nuestro siglo, Wilhelm Furtwängler y Otto Klemperer, y de dos cantantes ya legendarios, Dietrich Fischer-Dieskau y George London, en torno al punto focal común que son los ciclos de canciones más famosos de Gustav Mahler. Hay que matizar de inmediato: famosos, sí, en nuestros días, desde el despuntar de los 60 hasta ahora, en fechas en las que la obra total del compositor de Kalischt es universalmente aceptada y reconocida; pero muy poco o nada famosos en los años 50, cuando Mahler era, mayoritariamente, «terra incognita» y sólo ciertos maestros (léase Kleckli, Walter, Klemperer, Mitropoulos o Scherchen) y algunos cantantes (léase Dieskau, Flagstad o Ferrier) se exponían a la incompreensión y la reticencia programando partituras mahlerianas en sus actuaciones. En esos años, tocar música de Mahler era mérito artístico muy a tener en cuenta; por ello, el disco que Cetra nos brinda con dos interpretaciones mahlerianas en vivo posee, de entrada y antes de cualquier otra consideración, una calidad testimonial notable, acrecentada por los nombres de quienes firman las versiones de estas obras. Pero hay un «algo más» que confiere a este microsuro el carácter sustancial de documento, y ese «algo» radica en la recreación que de los **Lieder eines fahrenden Gesellen** o **Canciones de un camarada errante** realizan Fischer-Dieskau y Furtwängler. Sobre dicha cara del disco centro casi por entero mi crítica, pues entiendo que la escucha de la misma es obligada para cualquier mahleriano.

Una serie de precisiones, entre la historiografía y la anécdota. En primer lugar, hay un error en la fecha de interpretación del ciclo del **Camarada errante** que se anota en la carpeta del disco: la actuación de Fischer-Dieskau y Furtwängler en el Festival de Salzburg del 51, grabada por la Radio de Austria (lógica fuente suministradora del material sonoro a Cetra), no se produjo el 19 de septiembre, sino el 19 de agosto, en un concierto dirigido por el maestro berlinés a la Filarmónica de Viena, en el que también se interpretó la obertura **Las Hébridas**, de Mendelssohn, y la **Quinta Sinfonía** de Bruckner; incidentalmente, esta **Quinta** bruckneriana pasó, en 1977, a engrosar los catálogos «piratas» («corsarios», que diría Celibidache), y ha sido distribuida por la «firma» americana Educational Records.

La primera colaboración entre Dieskau y Furtwängler se había producido el 25 de enero de ese año 51, al llamar el director de orquesta al entonces joven barítono (veintiséis años de edad) para que interpretara, junto a Irmgard Seefried, el **Requiem Alemán**, de Brahms, en un concierto organizado por la Sinfónica de Viena (del que existe asimismo testimonio sonoro, actualmente en poder de la tratadista Karla Höcker, buena amiga de Furtwängler). De dicha velada salió la invitación para intervenir en el Festival de Salzburg, en el que se produciría la interpretación de Mahler que hoy se comenta. Desde entonces, Dieskau fue uno de los artistas predilectos de Furtwängler, quien le impuso como «Kurwenal» en la graba-



ción, hoy ya mítica, de **Tristán**, realizada en Londres en junio del año siguiente, 1952, en contra de los deseos iniciales de EMI y de Walter Legge, que deseaban contar con Otto Edelmann (?) para dicho «rôle». Fue, precisamente, durante las tomas de **Tristán** cuando Dieskau y Furtwängler grabaron con la orquesta Philharmonia su versión, hoy también legendaria, del ciclo mahleriano del **Camarada errante**, cuya publicación fue dilatada hasta 1957 por los motivos que luego explicaré. En la edición de Cetra que actualmente se presenta en España figura otra de las colaboraciones «en vivo» dadas entre el barítono y el director, la **Pasión según San Mateo**, de Bach, brindada en Viena entre el 14 y el 17 de abril del 54, en la que Dieskau fue «Jesús». El año anterior, 1953, concretamente los días 6, 7 y 8 de diciembre, Dieskau y Furtwängler interpretaron con la Filarmónica de Berlín el «otro» ciclo mahleriano, los **Kindertotenlieder**: de este concierto, desgraciadamente no preservado en ningún archivo sonoro, surgió el compromiso con la EMI de grabar, en octubre del año siguiente, en Londres, ese ciclo para completar un disco Mahler que incluiría los **Lieder eines fahrenden Gesellen** previamente registrados en el 52. La muerte de Furtwängler, el 30 de septiembre de 1954 (se cumplen, por tanto, en este 1979 veinticinco años del fallecimiento), daba al traste con este proyecto: sólo en 1956, al grabar Dieskau con Rudolf Kempe los **Kindertotenlieder**, fue posible dar luz verde editorial al proyecto enunciado; de ahí que hasta 1957, año de la publicación del microsurco, los **fahrenden Gesellen** en estudio de Dieskau y Furtwängler permanecieran anónimos. Este acoplamiento ha sido dado a conocer en todos los países europeos, con la lógica excepción de España, en donde los **Lieder** mahlerianos aparecieron en 1970, en una espantosa reconstrucción estereofónica, acompañados por dos fragmentos de la **Serenata para cuerdas**, de Tchaikovski, y por el **Vals del Emperador**: fui yo el encargado de comentar aquel disco (Cfr. RITMO, número 415, octubre de 1971), y en mi crítica, al referirme al acoplamiento hispano de las obras, solicitaba para «La Voz de su Amo» la creación y concesión del «Premio al Disco Esquizofrénico», idea en la que me reafirmo a ocho años de distancia.



En relación con lo anterior me interesa tocar otro punto controvertido, la supuesta «no-mahlerianidad» de Furtwängler. Es éste uno de esos tópicos que, por causas difíciles de determinar, se eternizan entre público y críticos. Ciertamente, Furtwängler no fue un apóstol de la música de Mahler en el sentido en que sí lo fueron Mengelberg y los directores que cité en el párrafo inicial, pero, como ya he indicado en alguna otra ocasión desde estas mismas páginas, sí fue un sólido conocedor e intérprete «pionero» de gran parte de su música, dentro de la cual sintió una especial predilección hacia las canciones, sin desdeñar por ello las **Sinfonías**, las cuales estudió con detenimiento, llegando a interpretar con sus dos Filarmónicas, Berlín y Viena, la mayoría de las mismas. En 1976, en una visita a Frau Elisabeth Furtwängler en su actual residencia de Clarens (Suiza), la viuda del director berlinés me obsequió con un apasionante librito, la recopilación completa de los programas de Furtwängler ofrecidos al frente de la Filarmónica de Berlín. En esta colección podemos encontrar noticias insospechadas, tales como éstas: en 1923, en su primera temporada como titular, Furtwängler interpretó, con Birgitt Engell como solista, los **Rückert Lieder** y todas las canciones para voz femenina de los **Knaben Wunderhorn**; en la siguiente temporada programó la **Tercera sinfonía**, con Hilde Ellger como contralto; en 1925 vino la **Primera**

sinfonía, que se repetiría en 1929; en la década de los 30 aparecen en los atriles de la Filarmónica, siempre bajo su batuta, las **Sinfonías Cuarta y Novena**, y la **Quinta**, ya programada, tiene que ser retirada tras la explosión antisemita del régimen nazi. En lo que concierne a la Filarmónica de Viena, el panorama es aún más amplio, con interpretaciones de todas las obras mencionadas, más la **Segunda Sinfonía** y **La canción de la tierra**. La leyenda según la cual, en 1952, Furtwängler sería un «parvenu» a la música de Mahler, es absolutamente falsa. Rafael Frühbeck, titular de la Orquesta Nacional anterior a Ros Marbá, solía narrar una anécdota, según él contada por el propio Fischer-Dieskau, en base a la cual Furtwängler habría preguntado al cantante antes de la grabación en Londres: «¿Son buenos estos **Lieder**?», indicando así su desconocimiento total del tema: la anécdota, naturalmente, es apócrifa, y no sólo por el testimonio del disco Cetra hoy comentado, que demuestra la existencia de un contacto previo de ambos artistas en torno a esta música, sino también por un dato incuestionable procedente asimismo de esa recopilación de los programas berlineses de Furtwängler; en 1923, a doce años vista de la muerte de Mahler, Furtwängler interpretó los **Lieder eines fahrenden Gesellen** con la Filarmónica, siendo solista Wilhelm Guttmann, y desde esa fecha hasta la muerte del músico el ciclo aparece otras cinco veces en la programación con diversos solistas. Desde luego, en 1951-52 Furtwängler sabía de sobra cuán «buenos» eran estos **Lieder**.

La interpretación de Salzburg que origina este comentario entra de lleno en el terreno de lo milagroso. Son muchos los motivos. Uno de ellos es la naturaleza misma de la actuación en vivo: el contacto con el público potenciaba hasta el infinito las capacidades de Furtwängler. Otro es la presencia de la Filarmónica de Viena, una orquesta con la que Furtwängler mantuvo una relación que puede calificarse como «entrañable», agrupación especialmente unida, por otra parte, a la mayor parcela de la música de Mahler: sin desmerecer para nada el admirable trabajo de la Philharmonia para EMI, cuya precisión, detalle lógico de la toma en estudio, es ligeramente superior (las corcheas de las maderas al comienzo de la tercera canción, por ejemplo), la Filarmónica de Viena consigue momentos de unión idiomática irreplicable, tales como la imitación del trino de los pájaros en el primer violín (compases 50 y siguientes del primer «lied»), el fondo de clarinetes y flautas con que empieza, «Langsam», la sección conclusiva de «Ging heut' morgens» o la mágica manera de comenzar a marcar arpa y timbal el inexorable ritmo de marcha fúnebre en la última canción. En fin, el motivo por excelencia es Fischer-Dieskau; los ingleses emplean una palabra de traducción casi imposible para describir que una persona se halla en un momento especial de plenitud física y espiritual, «Prime»: bien, Dieskau, respecto de esta música, se hallaba en 1951 en su «Prime». La voz, lírica por excelencia, inmarcitadamente juvenil, surge como una cascada cristalina, limpia, fresca, ausente de toda afectación, exenta de esfuerzos, gozosa y exultante en el placer de CANTAR con mayúsculas; al igual que haría en la grabación para EMI, Dieskau elige siempre las opciones agudas propuestas por Mahler (en varios pasajes el compositor plantea como alternativa una tesitura más grave), subiendo siempre con una facilidad insólita aun en un barítono lírico; los registros elegidos por Mahler son, en ciertos momentos, tan descaradamente agudos que es comprensible y aceptable que más de un tenor haya probado fortuna con este ciclo. La cita de detalles técnicos podría multiplicarse, pero quizá el factor que más personalmente me asombra es la capacidad de Dieskau para el ligado: óigase su forma de entonar el verso «Geh' ich in mein Kämmerlein» del primer «lied» para tener una idea. Con todo, lo más trascendental es la forma en que el berlinés «dice» los textos, su unión de música y palabra, en la que logra momentos estremecedores: así, en el segundo «lied», tras la pregunta: «¿Retornará a mí la alegría?», sus dos auto-respuestas «Nein, nein», dichas alargando suavemente la nota, siguiendo estrictamente la acotación mahleriana «Leise, aber mit Empfindung» («Piano, pero con expresividad»), que son el climax de la tristeza ahogada o, muy especialmente, el final mismo de la impresionante cuarta canción, esa despedida del mundo («¡Todo! ¡Todo! ¡Amor y dolor! ¡Y mundo y sueño!») recogida y serena, que en la última palabra, «Traum», se vuelve en la voz sublimada, ya por entero etérea, de Fischer-Dieskau un anhelo sobrecogedor, un más allá que se palpa casi en ese 'ppp' «nicht sentimental» que sólo este cantante ha sabido transmitir en toda su pureza. Por todo lo dicho, por la audición, en suma, que es lo único que el crítico puede recomendar con la máxima vehemencia cuando las palabras quedan chatas para describir lo verdaderamente inefable, estas **Canciones del camarada errante** se

LA RIQUEZA DE SONIDOS ARMONICOS
DEL "KIMBALL" LLEVAN EL MENSAJE
AL MUNDO DESDE VIENA, ESTA CIUDAD
DE LA MUSICA.

Kimball

MAXPER

"LA MUSICA"

MUCHAS NOVEDADES EN:
ORGANOS
PIANOS

EN EL CENTRO
GEOGRAFICO DE ESPAÑA

CENTRO MUSICAL
MAXPER

CERRO DE LOS ANGELES -

- Los pianos Kimball son los más hermosos del mundo
- Terminados en madera de nogal
- 5 años de garantía absoluta
- Diferentes estilos para la decoración de su hogar
- Con un sonido inigualable
- Con la experiencia de más de CIEN AÑOS de fabricación

CRUMAR
2003

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.
Cea Bermúdez, 51. Teléfs. 243 38 92 y 244 48 69.
Leganitos, 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.

mi
ppoz

constituyen en una suerte de tesoro documental, cuya edición en discos ha de ser agradecida con admiración y respeto.

Siendo importante, la interpretación de las **Canciones a la muerte de los niños**, debida a London y Klemperer, según registro realizado en Colonia en 1955, no reviste la categoría de acontecimiento total que rodea a la versión del otro ciclo de «lieder». George London, más enfático que Dieskau, más dotado que el alemán en el terreno grave (lo cual le beneficia en el caso de estas canciones), más engolado en ciertos instantes, hace una interpretación más teatral que «liederística» del ciclo. La tesitura aguda con la que a veces Mahler sorprende a sus barítonos resulta en ocasiones problemática (aunque no insalvable) para London, que, por ello, se desenvuelve especialmente a gusto en el «lied» «Wenn dein Mütterlein», en el que predomina la tesitura más grave (por debajo del Mi el timbre de London adquiere un nivel de belleza impresionante), y la nota más aguda a la que ha de hacer frente es un Fa en la segunda octava. El acompañamiento de Klemperer no siempre es perfecto, sin duda porque el instrumento que tiene frente a sí tampoco lo es: la intervención de la primera trompa, «molto espressivo», en el compás 12 del primer «lied», es apurada y emborronada, y los segundos violines se las ven y se las desean para mantener al ritmo de corcheas al comienzo de «In diesem Wetter!». Klemperer, por otra parte, tiene algunos toques de «singularidad» en cuanto al seguimiento estricto de las dinámicas y en cuanto a los «tempi», a veces insólitamente «flexibles», toques de los que, sin duda, el más llamativo es la supresión, en la primera canción, de la penúltima intervención del «glockenspiel», compases 64 a 66, en donde Mahler marca una interesante progresión en solitario para este instrumento ('mf', 'p' y 'pp'), que el director de Breslau elimina inmisericordemente. Con todo, tanto por parte de London como de Klemperer, estamos ante un muy notable trabajo, máxime, insisto, si recordamos las fechas en que está realizado, pero que inevitablemente palidece ante el «milagro» sonoro-espiritual que en el mismo disco nos proponen Dieskau y Furtwängler.

Conclusión: El valor documental de la fonografía pocas veces se pone de manifiesto tan rotundamente. Los **Lieder eines fahrenden Gesellen** constituyen una opción única, fuera de competencia incluso con la versión que de la obra tienen el mismo solista y el mismo director, hasta el punto de que este comentarista tiene que darle su primer 10 en estas puntuaciones de la Revista.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

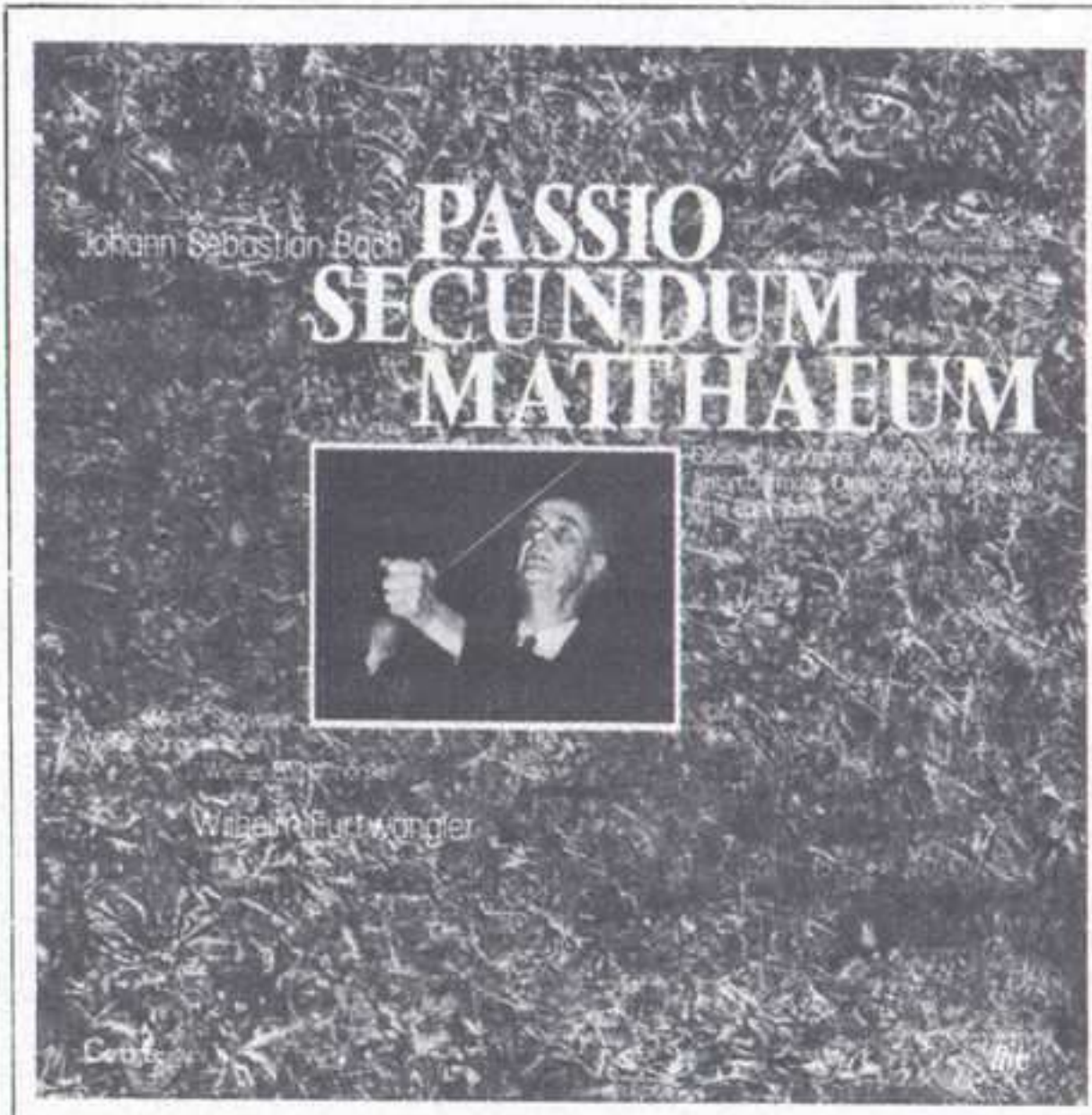
Interpretación: Kindertotenlieder, 8. Lieder eines fahrenden Gesellen, 10.

- H** MAHLER: **Kindertotenlieder.** George London, Orquesta Sinfónica de la WDR de Colonia, Otto Klemperer (17 de octubre de 1955). **Lieder eines fahrenden Gesellen.** Dietrich Fischer-Dieskau, Orquesta Filarmónica de Viena, Wilhelm Furtwängler (19 de agosto de 1951). (CE-TRA, LO 510, importado de Italia. Precio: 590 ptas.)

UN SIGNIFICATIVO DOCUMENTO HISTORICO

La presente grabación recoge una interpretación «en vivo» de la **Pasión según San Mateo**, de Bach, que tuvo lugar en el mes de abril de 1954. Ante todo, es evidente su valor emotivo, si se tiene en cuenta que Furtwängler, responsable de su montaje y dirección, falleció en noviembre del mismo año.

La versión es incompleta, tal vez por exigencias de la audición en concierto público. De las quince arias que comprende, se suprimen siete: una de soprano, dos de contralto —una de ellas (núm. 70) con coro—, tres de bajo, entre ellas la famosa «Mache dich, mein Herze, rein», y una de tenor. También se excluye un «arioso», se mutilan en mayor o menor medida diez números de recitativo, eliminándose dentro de ellos tres coros de «turbae» y, en fin, se prescinde de cinco corales. El criterio selectivo revela una cierta incoherencia. En cinco de las arias suprimidas se respeta, empero, el «arioso» previo, lo que supone en algún caso un serio atentado contra el contenido dramático-simbólico, al mismo tiempo que contra el discurso musical. Así, tras el fascinante «arioso» del crepúsculo «Am Abend, da es kühle war», nos quedamos sin el aria, antes mencionada, «Mache dich, mein Herze, rein», complemento lógico de aquél, incluso desde el punto de vista to-



nal. También el «arioso» «Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha», con su evocación del tañido de las campanas fúnebres vaga errático sin solución lógica, el aria y coro «Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt», donde un diseño a cargo de los «oboí da caccia» sobre los bajos en «staccato» da la respuesta. Queda así destruido no sólo el equilibrio musical, sino el simbolismo teológico, que se quiere expresar, de la Cruz como instrumento bárbaro de suplicio y al mismo tiempo como «spes unica» de la liturgia de la Pasión. No menos desafortunada es la omisión del aria «Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen», admirable prolongación del ritmo implacable del «arioso» de la flagelación. De esta forma padece la arquitectura musical y, lo que es más importante, la profunda unidad espiritual que trasciende tanto de esta **Pasión** como de otras grandes obras de Bach, tales como cantatas, motetes, etc. Cada una de esas composiciones supone un microcosmos perfectamente organizado, un poema lírico en el que se aúnan figuras retóricas y giros afectivos propios de la época barroca con elementos de una simbología milenaria. La música es determinada por las palabras y el sentido profundo del texto. El carácter descriptivo de éste, sus diferentes atmósferas y movimientos psicológicos sirven como base a la inspiración e invención musical. Por ello, a la hora de decidirse por ciertas supresiones debe actuarse con una prudencia exquisita.

Para juzgar adecuadamente la versión que se nos propone es preciso tener en cuenta el profundo cambio que en las dos últimas décadas se ha operado en los modos interpretativos del universo bachiano. Quiere esto decir que la fecha de grabación se erige aquí en elemento fundamental a la hora de la valoración. Sentado esto, es necesario reconocer, ante todo, la seriedad del planteamiento general, respetuoso, sin divismos o ampulósidades, profundamente sincero. Furtwängler adopta «tempi» amplios y remansados, que sorprenden a veces, como en algunos corales, y una concentración expresiva muy personal, lindante con los misticismos procedentes de San Florián o de Monsalvat, siendo así que Bach se mueve dentro de unas coordenadas que nada tienen que ver con aquéllos. En otro orden de ideas, se nota una cierta pobreza en la conducción del bajo y en la prestación de los solistas instrumentales, en algunos momentos francamente inadecuada por lo que concierne al fraseo y a las formas de ataque. La masa orquestal, excesivamente compacta, daña el entramado «camerístico» de las partes, que pierden relieve e incisividad, en detrimento de la tensión dramática. En términos generales, las partes instrumentales quedan en un segundo plano con respecto a las voces, a pesar de la importancia, y a veces preponderancia, que ostentan en muchos pasajes de esta y de otras obras de Bach. En el coro inicial, «Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen», expuesto con una dinámica bastante caprichosa, se echa de menos una mayor claridad de textura y ajuste, difícil de conseguir incluso en una versión de estudio. En cambio, se alcanza un bello equilibrio entre voces e instrumentos en el coral «O Mensch, bewein dein Sünde gross», que cierra la primera parte, expuesto con imaginación y sentido del color tonal.

Los coros que intervienen en la grabación se conducen con disciplina y discreción, y en cuanto a los solistas vocales, Fischer-Dieskau, en un momento especialmente feliz de su carrera, confiere una nobleza y dignidad plenamente convincentes a su papel. Elisabeth Grümmer «oficia», sobre todo en esa liturgia cristalina que es el aria «Aus Liebe will mein Heiland sterben», con piadosa contención, evitando cualquier exterioridad superflua. También Mar-

ga Höffgen se muestra capaz de la más profunda interiorización en sus intervenciones, de las que podría ser modelo y cima el aria y coro «Ach, nun ist mein Jesus hin». En los recitativos del «Evangelista» se aprecia la bella línea de canto del excelente intérprete que siempre ha sido Anton Dermota, y ello a pesar de mostrarse algo forzado en ciertas tesituras comprometidas. En cambio, es desafortunada su intervención en el aria «Ich will bei meinem Jesu wachen»; a los palpables desequilibrios entre solista y coro se une la insípida intervención del oboe obligado, con lo que acaba por malograrse esta maravillosa escena. La actuación de menor nivel es la del bajo Otto Edelmann, de estilo totalmente inadecuado, que se pone de relieve tanto en los recitativos como en el aria que se le encomienda (las otras tres arias de bajo están entre las suprimidas).

Resumiendo, pues, dentro de la copiosa jurisprudencia discográfica de esta obra impar, la versión ahora reseñada tiene un indudable valor histórico y testimonial. En tal sentido, el interés de la producción es indiscutible.—DOMINGO DEL CAMPO.

Interpretación: 6.

H BACH, J. S.: **Passio secundum Mathaeum (Matthäuspasion)**, BWV 244. Anton Dermota, «Evangelista» y tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, «Jesús»; Elisabeth Grümmer, soprano; Marga Höffgen, contralto; Otto Edelmann, bajo; Anton Heiller, clave. Wiener Singverein. Wiener Sängerknaben; Wiener Philharmoniker. Dirección, Wilhelm Furtwängler. Cetra, «Concerto Live», tres LP. LO 508. Precio: 1.770 pesetas.

OTROS ESTUDIOS

LOS CAMINOS DE BELLINI A WAGNER: MARIA CALLAS RESTAURA «NORMA» Y «PURITANOS»

Para las criaturas musicófagas «made in Wagner» —como yo— las relaciones con ciertos sectores estéticos suelen iniciarse como problema personal muy especial. Descubrir en la adolescencia que Luzbel se llamaba Wagner cría antipatías: horror a Meyerbeer, mercedor de la caldera más hirviente del infierno musical; repugnancia del melodrama italiano, con sus números, sus gorgoritos y su orquesta-guitarrón; odio a muerte a Brahms y a su profeta Hanslick... Si la época del descubrimiento coincide con la ascensión de un «divo» del melodrama, éste será el sujeto contra el que apuntar la wagneriana furia. Fue así como, hace veinte años, María Callas, la «diva» caprichosa, la amiga de Onassis, Churchill y Elsa Maxwell; la «tigresa» que daba de comer a los chicos de la prensa del corazón, devino para mí en compendio de todas las miserias artísticas y morales de la «maldita» ópera italiana. Claro que ciertos italianistas también se las traen. Aún hoy muchos niegan que en Wagner haya canto, y afirman que sólo lo interpretan las voces «imposibles» para el repertorio italiano. Recuerdo ahora a uno que repetía —y no creo que con mayor intención de exasperarme— que lo único cantable de Wagner era **Lohengrin**, y siempre que se hiciera en italiano, por supuesto.

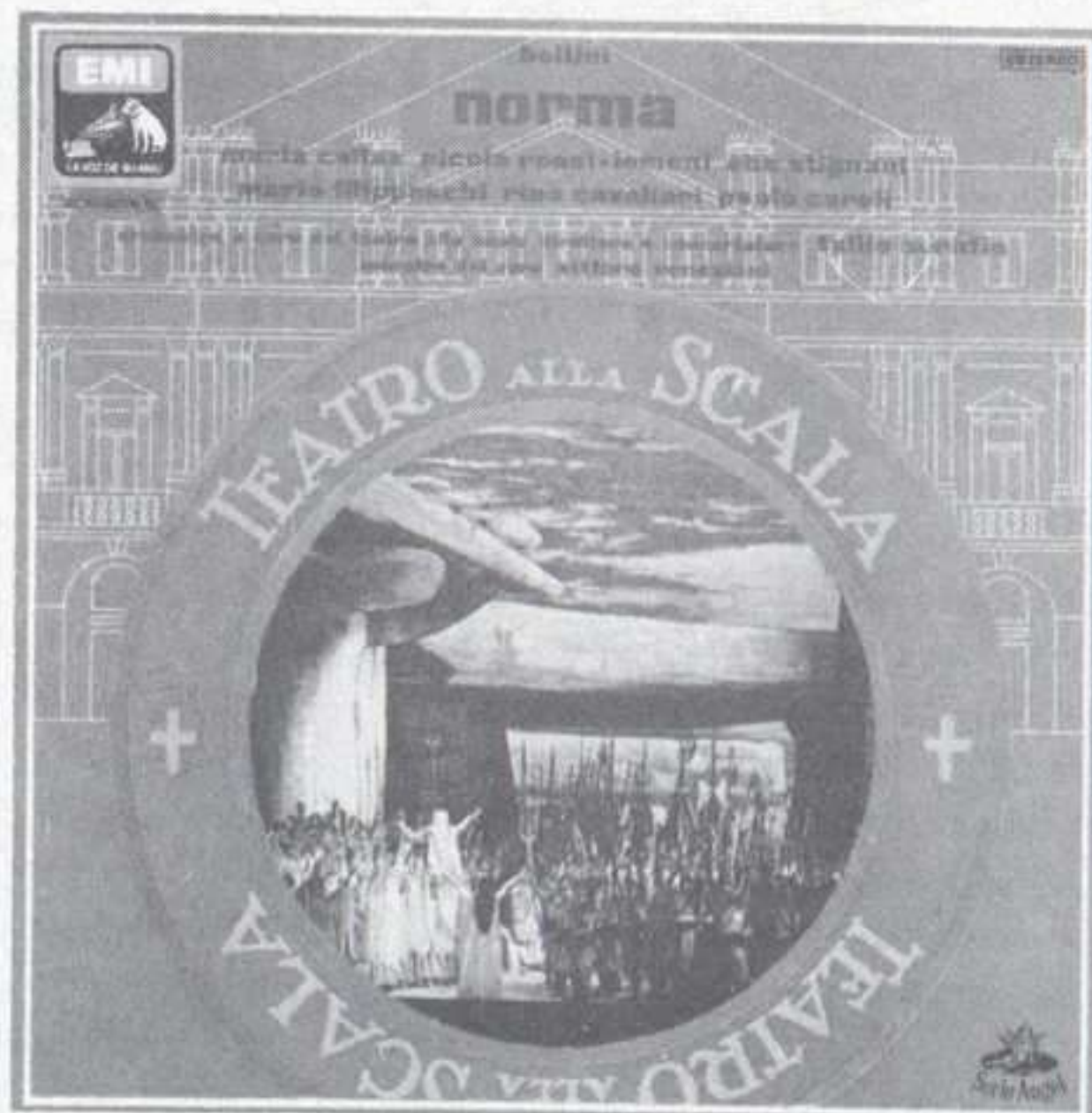
EMI está reeditando sus fondos Callas. Al llegar a la Redacción **Puritinos** (1953) y **Norma** (1954), contra mi costumbre, rogué que se me permitiera hacer su crítica. En RITMO hay compañeros mucho mejor preparados que yo para este repertorio. Por otra parte, el lector tiene derecho a que se le hable siempre de música y canto, y no del sexo de los ángeles. Pero yo deseaba acercarme por una vez al repertorio italiano desde posiciones de humildad, y juzgué que la ocasión era favorable. Vamos a ello.

Aunque el Wagner maduro escribió que la música de Bellini era «pobre y vacía», la verdad es que siempre amó tiernamente al siciliano. En sus años de Leipzig, Würzburg, Magdeburg y Riga estudió y dirigió las óperas de Bellini, especialmente **Capuletos** y **Norma**. Cuando en la vejez, a principios de 1880, viajó a Nápoles en una de sus invernadas, quiso conocer a Francesco Florino, íntimo amigo de Bellini y autor de su más apasionada biografía. Florino tenía entonces ochenta años, y Wagner sesenta y seis. Al llegar a su presencia, Wagner prorrumpió en gritos de: «¡Bellini! ¡Bellini!», y se precipitó en brazos del conmovido y tembloroso Florino. La escena debió ser de muchísimo llanto, como el final de **Norma**.

La influencia de Bellini, en Wagner, no es menor que la de Weber. Del maestro italiano le enamoraban la sencillez, la inspiración flúida y natural, la condición histriónica de su música, su emotividad en el teatro, donde el público llegaba a participar de la realidad inventada por el sentimiento dramático. También admiraba Wagner en Bellini, sobre todo en **Norma**, el equilibrio entre el libro y la partitura, la conjunción de texto y música. El gusto burgués de la época por la novela gótica y los dramones historicistas inundó los escenarios líricos con malos libretos. Wagner había sido testigo de las desdichas de Weber con los libretistas. Por esta razón, entre otras,

para él había de ser **Norma** el «sumum» de la ópera italiana, donde el soporte literario permitía la libre expansión del genio del compositor. Felice Romani poseía el instinto de la escena, el sentido de los efectos teatrales, la capacidad para crear el clima dramático conveniente y, sobre todo, para dibujar, al menos, un personaje central «heroico», de arquetípico aliento. La sabia urdimbre de **Norma** va a ser rastreable en la producción dramática de Wagner; especialmente, ese sentido infalible de la progresión dramática que sólo puede resolverse mediante la transfiguración. Por otra parte, la inspiración musical de Bellini era vocal, con referencia a modelos vivos: Bellini escribía de y para sus grandes contemporáneos: Giuditta Pasta, Giulia Grisi, Luigi Lablache o Antonio Tamburini. Mas no será en las melodiosas arias donde hallaremos la mejor manifestación de la inspiración vocal de Bellini, sino en los largos recitativos dramáticamente declamados. ¡Qué lejos queda ya el siciliano del recitativo «seco» e incluso del modelo mozartiano! Bellini componía declamando el texto, modulándolo con su propia voz, probando una y otra vez las distintas intensidades de la estructura silábica de cada palabra y sus acentos. Este sería el método de Wagner, y de aquí que su recitativo no sea, en cierta medida, otra cosa que la adaptación al idioma alemán, más espeso, de la leve pero precisa declamación de Bellini. También Wagner tuvo un modelo vocal, Wilhelmine Schröder-Devrient —celebradísima «Norma» en el área alemana—, cuya voz hemos de situarla, por los testimonios de su repertorio, en el terreno lírico-dramático. De Giuditta Pasta sabemos también que poseía un gran temperamento histriónico, que conmovía a los auditorios con una voz amplia y poderosa. Sospecho que ambas cantantes tenían bastantes puntos en común, si bien la Schröder-Devrient debió luchar con un instrumento más reducido y frágil.

La irrupción de María Callas en los dominios del «bel canto» suena hoy mucho más a restauración que a revolución. Bellini había tenido en nuestro siglo intérpretes líricos tan excepcionales como Rose Ponselle, pero el común de los mortales lo confinaba en los dominios de la coloratura. A comienzos de los cincuenta, mientras Wieland Wagner recreaba en Bayreuth el drama musical, María Callas aglutinaba a las mejores fuerzas del melodrama italiano: Italia y Alemania, naciones bélicamente derrotadas, renacían a través de sus grandes producciones líricas. Cuando María Callas —inicialmente afanada con «Isolda», «Kundry» y «Brunilda»— declaraba: «Si he de juzgar entre «Norma» e «Isolda», me temo que



KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



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 Reinos Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza

"Isolda" no es nada en comparación con "Norma" (RITMO, núm. 476, página 25), realizaba una apasionada declaración de fe en los valores dramáticos de la ópera italiana. La mediterránea María Callas había de sentirse incómoda en las traducidas partituras de Wagner, porque el idioma italiano —es decir, la palabra declamada— no se correspondía con el impulso germánico de la música. Su voz poseía el color, el timbre, la extensión y el aliento wagnerianos; pero no estaba allí su «idioma». Bellini, Donizetti y Verdi iban a ofrecerle su verdadero lenguaje. María Callas se lo agradeció recreándolos con acentos dramáticos dignos del patetismo teutónico. Volvía así a la fuente común, que ahora tornaba a manar liberada de la hojarasca que la taponaba. Para bien del arte, María Callas olvidó a «Isolda» y se convirtió en «Norma». En el limbo de los músicos —un limbo muy especial, donde puede verse pasear cogidos del brazo a Schönberg y a Pfitzner— Pasta, Schröder-Devrient, Bellini y Wagner brindaron: «¡Por María!». Y encargaron a Florino que comenzase los trámites —muy engorrosos— para acondicionar una nube con baño y cocina destinada a futuro hogar del nuevo arcángel.

Al escuchar hoy **Norma** y **Puritanos** recuperamos la conciencia de la excepcionalidad de María Callas. En **Puritanos** se muestra en forma intachable. No hay aquí nada de esos problemas de color o de veladura del registro central. **Puritanos** es una obra demostrativa del oficio que el joven Bellini había adquirido. La orquestación es más rica y refinada que en **Norma**. Pero el libro nació pobre, lento, reptante. **Puritanos** no destila ya melodrama, sino «gran ópera», y hay que admitir que la cruel Parca acertó a llevarse al dulce compositor antes de que se despeñase en el abismo de los espectáculos al gusto francés. Sin dotes para el género cómico, París hubiera estrangulado la inspiración belliniana. Por esta razón, entre otras, creo que **Norma** resume las mejores cualidades del compositor y se acomoda más al temperamento dramático de María Callas. Como «Norma», aunque la extensión —dos octavas— es inferior a la de «Elvira», la cantante griega acusa levemente los problemas de color vocal que años más tarde se tornarían insuperables. No importa. Un registro que sin ella no pasaría de lo mediano se eleva por virtud suya a lo excelso. Si en «Casta Diva» ha de conmovernos, el juego psicológico de su recitativo asombra por la intención dramática. Esta «Norma» está transida de piedad, de compasión de sí, de sus hijos, de «Adalgisa» y de «Pollione». «Norma» es un personaje superior, porque tiene una extraordinaria dimensión moral. Queda así próximo a algunos de los grandes arquetipos femeninos wagnerianos —«Senta», «Elisabeth», «Sieglinde»—, personajes también acuñados en el molde de la compasión, y lejos, efectivamente, de la orgullosa «Isolda». También «Traviata» es otro personaje compasivo: mujeres frágiles, rabiamente femeninas. Y cito «Traviata» porque fue otro «rôle» donde María Callas alcanzó cimas antes y después inaccesibles. Algún día habrá que asomarse, temblorosos, al misterio de lo femenino en la ópera. Y ese día María Callas será Ariadna en el laberinto de Minotauro.

Los registros hoy día disponibles —lástima que nuestra EMI no haya publicado simultáneamente el de **Sonámbula**— resultan documentos imprescindibles en toda discoteca teatral. Es más homogéneo el de **Puritanos**, con un Di Stefano temperamental y verista,



pero siempre muchísimo mejor cantante que Filippeschi, «Pollione» a veces harto desagradable. También Rossi-Lemeni se presenta en mejor forma como «Sir Giorgio» que como «Oroveso». Ebe Stignani tampoco ofrece una alternativa singular para «Adalgisa»... La Orquesta y Coro de la Scala no pasan de lo meramente aceptable bajo la batuta gruesa y plana —aunque siempre experta y eficaz— de Tullio Serafin. La reconstrucción «estéreo» de estos viejos registros conlleva diversas perturbaciones de la audición, especialmente por causa de un pre-eco omnipresente. Por otra parte, ambas óperas presentan cortes y criterios divergentes o aparentemente erráticos a la hora de escoger las opciones escritas para algunos pasajes. También se le alivia la tesitura a Di Stefano, que canta a veces medio tono bajo (en este terreno, el muy mediocre Filippeschi no crea estos problemas, ya que siempre se apoyó en el latiguillo de sus agudos). Aun así, insisto: documentos imprescindibles, pues no es poca cosa que a través de la voz de María Callas recuperemos los acentos de Giuditta Pasta y Wilhelmine Schröder-Devrient y la identidad verificable entre Wagner y Bellini. Cada álbum ofrece el texto italiano, y un acertado y sugerente estudio de José Manuel Puente.—ANGEL-F. MAYO.

H

BELLINI: Norma. María Callas, Nicola Rossi-Lemeni, Ebe Stignani, Mario Filippeschi, Rina Cavallani, Paolo Caroli. Orquesta y Coro de la Scala de Milán. Director, Tullio Serafin. EMI, 10C 165-000 944/46. Precio: 1.785 ptas.
Interpretación: Callas: 10. Conjunto: 6.
Sonido: 6.

R

Los Puritanos. María Callas, Giuseppe Di Stefano, Rolando Panerai, Carlo Forti, Nicola Rossi-Lemeni, Angelo Mercuriali, Aurora Catteloni. Orquesta y Coro de la Scala de Milán. Director, Tullio Serafin. EMI, 10 C165-000406/08. Precio: 1.785 ptas.

Interpretación: Callas: 10. Conjunto: 7.
Sonido: 7.

33 Revoluciones
Venta de discos
per correspondència
Apartat de correus 9397
Barcelona



SERVICIO DE VENTA POR CORREO ESPECIALIZADO
EN MUSICA CLASICA

- Descuento especial en todas las grabaciones.
- Garantizada la perfecta recepción del material.
- Información mensual de todas las novedades discográficas de música clásica. Es un servicio gratuito para nuestros clientes.

Rellene el presente y remítalo a:

33 REVOLUCIONS

Apartado 9397. Barcelona.

Durante los tres próximos meses recibirá
nuestra información gratuitamente.

Nombre:

.....

Dirección:

.....

Población:

ORQUESTAL

J. S. BACH: **Concierto para flauta en La menor, BWV 1056; Concierto para flauta en Mi menor (BWV 1059 y 36); «Suite» en Si menor, BWV 1067.** James Galway, flauta. Solistas de Zagreb. RCA, RL-25119.

Interpretación: 7,5.

Sonido: 8.

Voy a empezar este comentario haciendo algo poco frecuente en mí cuando critico un disco: aludiendo explícitamente al interés de la publicación. Y es que en el caso de estas obras de J. S. Bach para flauta y orquesta es necesario puntualizar al hablar del interés del disco, y por ello no es posible aludir al tema considerando el disco en su conjunto.

Ocurre que la edición de una nueva versión de la **Segunda «Suite» para orquesta** no parece demasiado oportuna, en un mercado discográfico como el español, saturado de interpretaciones de dicha obra, muchas de las cuales son superiores a la que es objeto de este comentario. Así, pues, habría que decir que el interés de la publicación, por lo que se refiere a la segunda cara, es escaso. Pero no ocurre lo mismo con la primera cara, y también aquí hay que distinguir.

Se abre el disco con un **Concierto en La menor** que posteriormente el propio Bach arreglaría para cembalo y orquesta, constituyendo el famoso **Concierto en Fa menor**. Aunque no es la primera vez que aparece este concierto en el mercado español (recuerdo una grabación que presentó hace algunos años DGG en versión de Karlheinz Zöller con la Orquesta Festival Strings Lucerne, dirigida por Rudolf Baumgartner), no es una obra frecuente en la discografía española, y por eso sigue teniendo interés su publicación. Aparte, claro está, de que el citado **Concierto «suená»** estupidamente tocado en flauta.

Pero creo que lo más importante del disco está en la segunda obra de la primera cara, es decir, en un **Concierto en Mi menor**, cuya historia es ésta, poco más o menos: en la colección autógrafa de los **Conciertos** de Bach para clave y orquesta se conservan nueve compases de un **Concierto en Re menor**. Estos compases se encuentran también en la **Sinfonía** de la **Cantata BWV 35**. A partir de ahí el trabajo es del musicólogo. Gustav Leonhardt reconstruyó el **Concierto** y lo grabó al clave dentro de su impresionante integral de los **Conciertos** de Bach para cembalo (sí editada entre nosotros por Telefunken). Volviendo al disco de Galway, el citado **Concierto en Mi menor** es la reconstrucción que de ese «concierto fantasma» propone el musicólogo alemán Winfried Radeke. Su labor es muy semejante a la de

Leonhardt. El hecho es que el **Concierto** tiene una belleza como pocas obras del Cantor. Pronunciarse a favor de una de las dos soluciones (Leonhardt o Radeke) entra en el terreno de lo puramente subjetivo, así como la cuestión de si se prefiere la versión de cembalo o la de flauta. En cualquier caso, se trata, digo, de una música bellísima.

Creo que la sola presencia de este **Concierto** justifica la edición del disco.

Galway, hay que decirlo ya, es un extraordinario flautista. Quizás no tenga la categoría de Rampal, Larrieu, Marion, etcétera; pero su técnica es magnífica, así como su sonido. Hay que suponer, porque la carpeta no dice nada al respecto, que es el propio solista quien se encarga de la dirección de los Solistas de Zagreb, orquesta de cámara que no necesita presentación entre los aficionados españoles, y que en este disco no hace sino justificar el prestigio de que goza.

En conjunto resulta una interpretación de bastante calidad, aunque superada por otras versiones, en las obras que admiten comparación por haber sido ya editadas, como antes comentaba.

El sonido es bueno, y la presencia del cembalo-continuo está bastante bien lograda.

Lo peor del disco, sin duda, es la presentación. La fotografía de la carpeta es, sin paliativos, espantosa. No sé si la RCA ha pretendido hacer más vendible el producto con una presentación que se acerca bastante a las de los discos «pop», pero ya digo que el resultado es un engendro. Con ello no estoy criticando del todo a RCA española, pues me imagino que la portada la habrán recibido de fuera.

Los textos, sin ser del todo malos, acusan importantes lagunas, como la de no citar el **Concierto para clave en Fa menor**, al hablar del de flauta en **La menor**. Y, además, da la sensación de que dichos textos no han gozado de una traducción demasiado perfecta. Por otra parte, al especificar las obras y los tiempos, estando todo ello en castellano, aparecen incrustaciones en inglés.

Conclusión: Buena grabación, buena interpretación y oportunidad de descubrir una auténtica joya entre los **Conciertos** de Bach.—P. C. C.

E

J. S. BACH: **Conciertos para violín 1 y 2.** BEETHOVEN: **Romanzas para violín 1 y 2.** David Oistrakh (violín). Orquesta Sinfónica de Viena. Director, David Oistrakh. Orquesta Real Filarmónica de Londres. Director, Sir Eugene Goossens. DG, 2535109. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 9 (Bach); 7,5 (Beethoven).

Sonido: 8.

Espléndido disco, sobre todo en lo que respecta a los dos **Conciertos para violín** de J. S. Bach. Oistrakh parece querer clarificar y simplificar la música de ambos, poniendo, al mismo tiempo, de relieve la solidez estructural de las dos composiciones. En el **Concierto en Mi mayor**, por ejemplo, y gracias a la soberbia ejecución del mismo, se demuestra tajantemente la maestría de Bach en el manejo del estilo concertante. Asimismo en el **Concierto en La menor** todo se desarrolla con una inexorable lógica a partir de las



ideas presentadas en el monumental primer «ritornello». El sutil equilibrio conseguido por el desaparecido violinista en el juego de los efectos contrastantes es algo realmente milagroso y que, al menos para el que suscribe, no se había oído nunca de forma tan perfecta como aquí. Oistrakh actúa en las dos composiciones de Bach en la doble misión de solista y director, con resultados muy satisfactorios, incomparablemente mejores (por poner un ejemplo comparativo) que los conseguidos por Oistrakh en su grabación de los **Conciertos para violín y orquesta** de Mozart con la Filarmónica de Berlín para EMI. Este registro se completa con unas notables versiones de las dos **Romanzas para violín y orquesta**, de Beethoven, correctamente interpretadas, pero sin alcanzar las cotas de las ya legendarias de Menuhin-Furtwängler.

Conclusión: Sobresaliente Bach y notable Beethoven en un disco de buen sonido y correcta presentación.—E. P. A.

BEETHOVEN: **Las creaciones de Prometeo.** BERLIOZ: **Carnaval romano.** BRAHMS: **Festival académico.** GLINKA: **Ruslan y Ludmilla.** ROSSINI: **La gazza ladra.** VERDI: **La forza del Destino.** Orquesta de Cleveland. Director, Lorin Maazel. Deca, SXL-6782. Precio: 540 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

Creo haber dicho ya en más de alguna ocasión que no soy partidario ni me gustan los discos estilo «puzzle», en los que se confecciona el programa siguiendo una línea directriz similar a los productos del *Reader's Digest*. Este disco podría ser perfectamente el modelo de esa singular política editorial. Sin embargo, la deslumbrante interpretación de la Orquesta de Cleveland y la increíble (por magistral) dirección de Lorin Maazel son factores importantes, que hacen inclinar la balanza hacia el escaso índice que forman las publicaciones discográficas de carácter positivo. La serie de oberturas que componen este microsuro, todas ellas piezas obligadas en cualquier orquesta, merecen en esta versión solamente adjetivaciones laudatorias (quizá con algún reparo para **La fuerza del Destino** verdiana, en la que Maazel se muestra caprichoso, pero dejando siempre constancia de su inigualable talante directorial). Baste decir que, al menos en esta ocasión, la famosa agrupación de Cleveland parece no haber perdido nada del espíritu de ese perfeccionista sumo que se llamó George Szell. Como es costumbre en los discos Decca, éste también posee una buena toma de sonido. Correcto prensado y notas de contrapartida insuficientes, aunque, por una vez al menos, se puedan leer.

Conclusión: Obras de repertorio servidas en inmejorables condiciones artísticas y técnicas.—**E. P. A.**

BEETHOVEN: Sinfonía número 3, «Heroica». Orquesta Nacional Escocesa. Director, Carlos Paita. Decca, PFS 4367, cuatro fases. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 2.
Sonido: 5.

La serie en «cuatro fases» de Decca se ha ido convirtiendo poco a poco—a salvo las excepciones que confirman la regla—en un espectacular campo de pruebas de productores e ingenieros. Aquí todo es posible: duplicaciones, reverberaciones,



filtros, montajes, amplificaciones, etc., con tal de conseguir el disco de gran espectáculo sonoro.

También a salvo algunas excepciones, como la del penúltimo Stokowski, se acude para acometer estos productos a orquestas y directores de segundo orden, deseosos de grabar como y donde fuere. De aquí que el inefable ex director de la Banda de la Policía de Buenos Aires, Carlos Paita, igual se enfrenta a la Filarmónica de la Radio Holandesa que a la Nacional de Escocia, según se tercia, para dar a luz los mismos apabullantes engendros en todas las ocasiones.

Claro que el verdadero protagonista es el equipo técnico. El productor de este disco, Tim McDonald, parece como el padre, la madre y hasta una tía-abuela de la criatura. Los comentarios de la contrapartida son suyos, y su rechinante esfuerzo se dirige a recopilar e insistir en todos los tópicos acumulados por la humana estolidez sobre la relación Beethoven-Napoleón Bonaparte a través de la desdichada **Heroica**. La portada—fea sin remisión—insiste en el tema: una reproducción de un cuadro de Napoleón rasgado por mano justiciera.

El disco es, simplemente, un invento de la ingeniería de sonido. Hablar de la dirección de Paita y de la ejecución de la Nacional Escocesa requiere mucha imaginación tras soportar con paciencia franciscana tanto truco. Algo habrá que decir, no obstante. El director hace alarde de todo lo que no se debe hacer en esta **Sinfonía**: llevar los «tempi» aquí con ampulosidad y allá con precipitación; acelerar en los «crescendos» y retardar en los «diminuendos»; cargar las tintas en la cuerda grave; utilizar el timbal como martillo de notas; aplastar a las voces medias con estruendos del metal... En fin, la Orquesta se presta al negocio con tanta aparente—y trucada—brillantez exterior como falta de verdadera calidad: a destacar lo borroso de los violines y la rigidez de las maderas. La pobre **Heroica** parece así obra de un marciano—tan ayuna se ofrece de referencias estilísticas y culturales—, aunque hay que reconocer que el oyente tiene la impresión de asistir a un combate entre los esperpénticos generales—títeres de cachiporra—Ludwig Van y Bonaparte. Quizá era esto lo que se pretendía, y si es así, se ha conseguido con creces.

Conclusión: Aparte bromas, a veinte duros el subproducto sería tolerable. Al precio de la serie PFS, «cuatro fases», hay que ponerse serios y decir claramente que estamos ante un auténtico engañabobos.
A. F. M.

E

BEETHOVEN: Sinfonía número 6 en Fa mayor, op. 68 («Pastoral»). Orquesta Filarmónica

de Berlín. Director, Lorin Maazel. DG Privilege, 25 38 053. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 6,5.
Sonido: 8,5.

Un joven Lorin Maazel (treinta años cuando fue grabado este disco que Deutsche Grammophon reedita ahora en su serie económica) al frente de la Filarmónica de Berlín, una **Pastoral** no del todo conseguida en su visión global, pero sí con algunos aciertos parciales de interés.

A favor está, sobre todo, la magnífica ordenación de los diversos planos, poniendo de relieve zonas que en otras versiones quedan oscurecidas (violines segundos, bajos, etc.). En contra, los «tempi» escogidos, que son algo apresurados. En cuanto al carácter de la música, tampoco acierta Maazel en algunos momentos, ya por demasiada incisividad, que llega hasta lo brusco (tercero y cuarto tiempos); ya por un refinamiento que deja la música a flor de piel (segundo movimiento).



El primer tiempo está conseguido, y me parece el mejor, junto con el último. No es una visión apacible, sino bastante impulsiva; pero hay sinceridad en la interpretación, y ésta puede considerarse válida.

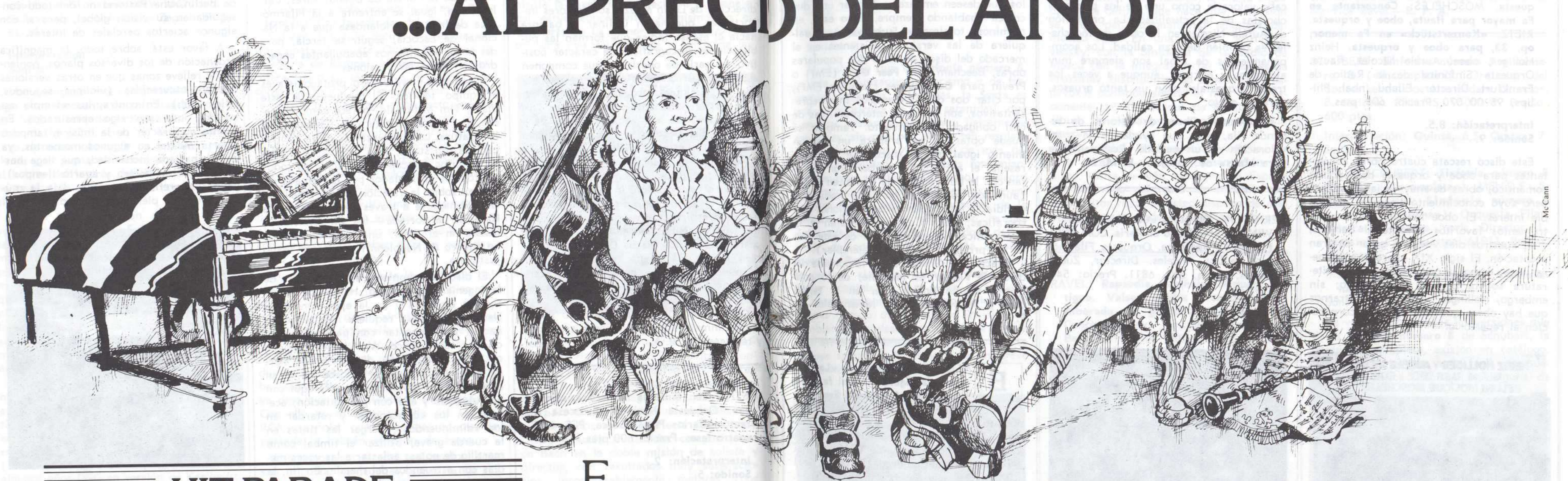
El segundo tiempo decae notablemente con respecto al anterior. Aquí Maazel parece comportarse sin convicción (como si el movimiento le resultara demasiado largo y aburrido, y eso que lo lleva bastante de prisa); el resultado es una traducción pálida y sin sentimiento.

El tercer tiempo vuelve a tener tono. Maazel deja que la música sea una página festiva y popular. Una pega: se alcanza excesivo volumen sonoro, para mi gusto.

En el cuarto tiempo, la tempestad tiene una interpretación menos convincente. Es demasiado descriptiva, y estruendosa hasta lo ensordecedor. La Filarmónica de Berlín está deslumbrante.

El final es lo más logrado, junto con el primer tiempo. Se logra un clima de alegría desbordada, sin llegar, eso sí, a la euforia de un Furtwängler.

ESTOS SON LOS SUPERVENTAS DEL SIGLO ...AL PRECIO DEL AÑO!



HIT PARADE

Estos son los 12 LP's más vendidos en la historia de la música

①	"5ª Sinfonía" de Beethoven (álbum 1 de la Edición Beethoven)	⑦	"La Pasión según San Mateo" de Bach (álbum 1 de la Edición Bach)
②	"Las 4 estaciones" de Vivaldi (álbum 3 de la Edición Vivaldi)	⑧	Concierto para Piano n.º 5 "Emperador" de Beethoven (álbum 2 de la Edición Beethoven)
③	"Tocata y Fuga en Re menor" de Bach (álbum 8 de la Edición Bach)	⑨	Sinfonía n.º 6 "Patética" de Tchaikovski (álbum 9 de "El Mundo de la Sinfonía")
④	"Concierto de Aranjuez" del maestro Rodrigo (catálogos generales Philips y D. Grammophon)	⑩	"Adagio" de Albinoni (catálogos generales Philips y D. Grammophon)
⑤	"Sinfonía 40" de Mozart (álbum 1 de la Edición Mozart)	⑪	"Concierto para Piano n.º 21" de Mozart (álbum 2 de la Edición Mozart)
⑥	"Sinfonía del Nuevo Mundo" de Dvorak (álbum 10 de "El Mundo de la Sinfonía")	⑫	"Sinfonía n.º 3" de Brahms (álbum 5 de "El Mundo de la Sinfonía")

Estas grandes obras, superventas del siglo en todo el mundo, están contenidas en los álbumes que, A PRECIO ESPECIAL DE OFERTA, le ofrecen Philips, Deutsche Grammophon y Archiv, en 5 magníficas colecciones:

- Edición BACH (11 álbumes)
- Edición BEETHOVEN (12 álbumes)
- Edición VIVALDI (6 álbumes)
- EL MUNDO DE LA SINFONIA (12 álbumes)

Edición MOZART
(5 álbumes/1ª parte)

Además, al adquirir cualquiera de estos álbumes A PRECIO ESPECIAL DE OFERTA, Vd. tendrá derecho a comprar A MITAD DE PRECIO igual número de discos o cassettes de los catálogos generales de música clásica Philips, Deutsche Grammophon o Archiv, que los contenidos en el álbum o álbumes de oferta adquiridos.

Aproveche esta ocasión única para iniciar o completar su discoteca. Son los superventas del siglo. Tienen la garantía técnica y artística de Philips, Deutsche Grammophon y Archiv... ¡y están al precio del año!

Importante:
Esta gran oferta, limitada en número de ejemplares, finaliza el 30 de Junio de 1979.



ARCHIV
PRODUKTION

...AL PRECIO DEL AÑO!

Para mayor información y catálogos acérquese a un establecimiento especializado.

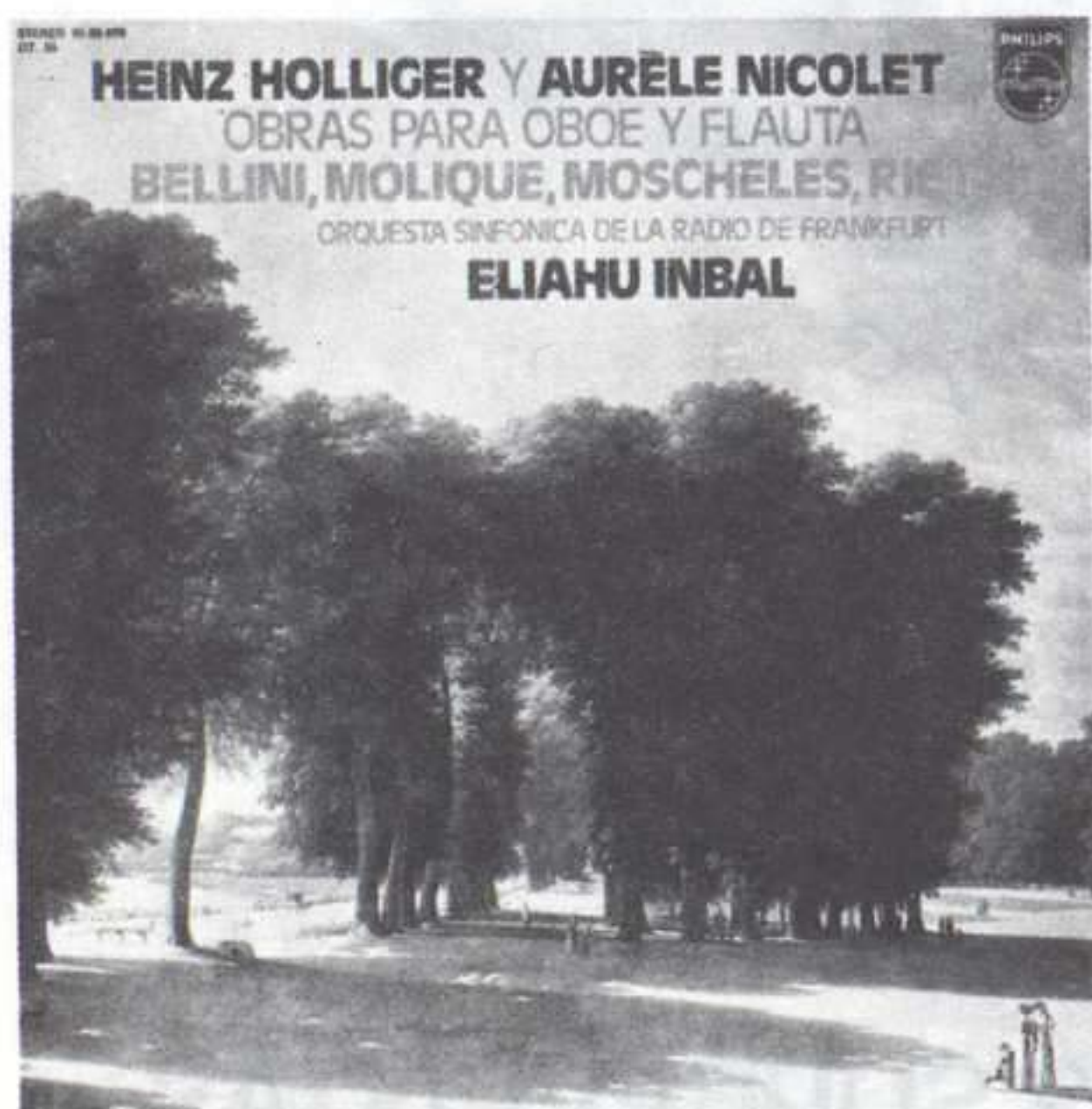
LOS SUPERVENTAS
DEL SIGLO EN

Conclusión: Una **Pastoral** desigual, pero aceptable, con muy buen sonido y a precio asequible.—E. M. M.

BELLINI: **Concierto en Mi bemol mayor para oboe y orquesta.** MOLIQUE: **Concertino en Sol menor para oboe y orquesta.** MOSCHELES: **Concertante en Fa mayor para flauta, oboe y orquesta.** RIETZ: «**Konzertstück**» en Fa menor, op. 33, para oboe y orquesta. Heinz Holliger, oboe. Aurèle Nicolet, flauta. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director, Eliahu Inbal. Philips, 95 00 070. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 9.

Este disco rescata cuatro obras concertantes para oboe y orquesta del período romántico, obras de muy variada calidad, pero cuyo conocimiento tiene un indudable interés. El oboe fue uno de los instrumentos favoritos durante el barroco, y en nuestros días vuelve a gozar de gran aceptación. El siglo XIX aparece, a primera vista, como la gran laguna en la literatura solista para el instrumento; sin embargo, Holliger viene a demostrarnos que hay obras que merecen la incorporación al repertorio.



El **Concierto** de Bellini, breve y algo ingenuo, tiene el interés de ser el único concierto escrito por su autor, y una de las escasas obras que confió exclusivamente a la orquesta (junto a las seis sinfonías juveniles). En algunas de las melodías se pueden adivinar las arias de las futuras óperas.

El **Concertino para oboe**, del violinista alemán Bernard Molique, tiene más atractivo, aunque la obra no es excesivamente personal, pues en ella se puede detectar la influencia de Ludwig Spohr.

La obra más interesante de todo el registro es el **Concertante para oboe, flauta y orquesta**, de Ignaz Moscheles. Por una parte está la singular elección de los ins-

trumentos solistas, nada usual en esta época; por otra, la intrínseca calidad musical de la obra, superior a las otras tres de la grabación.

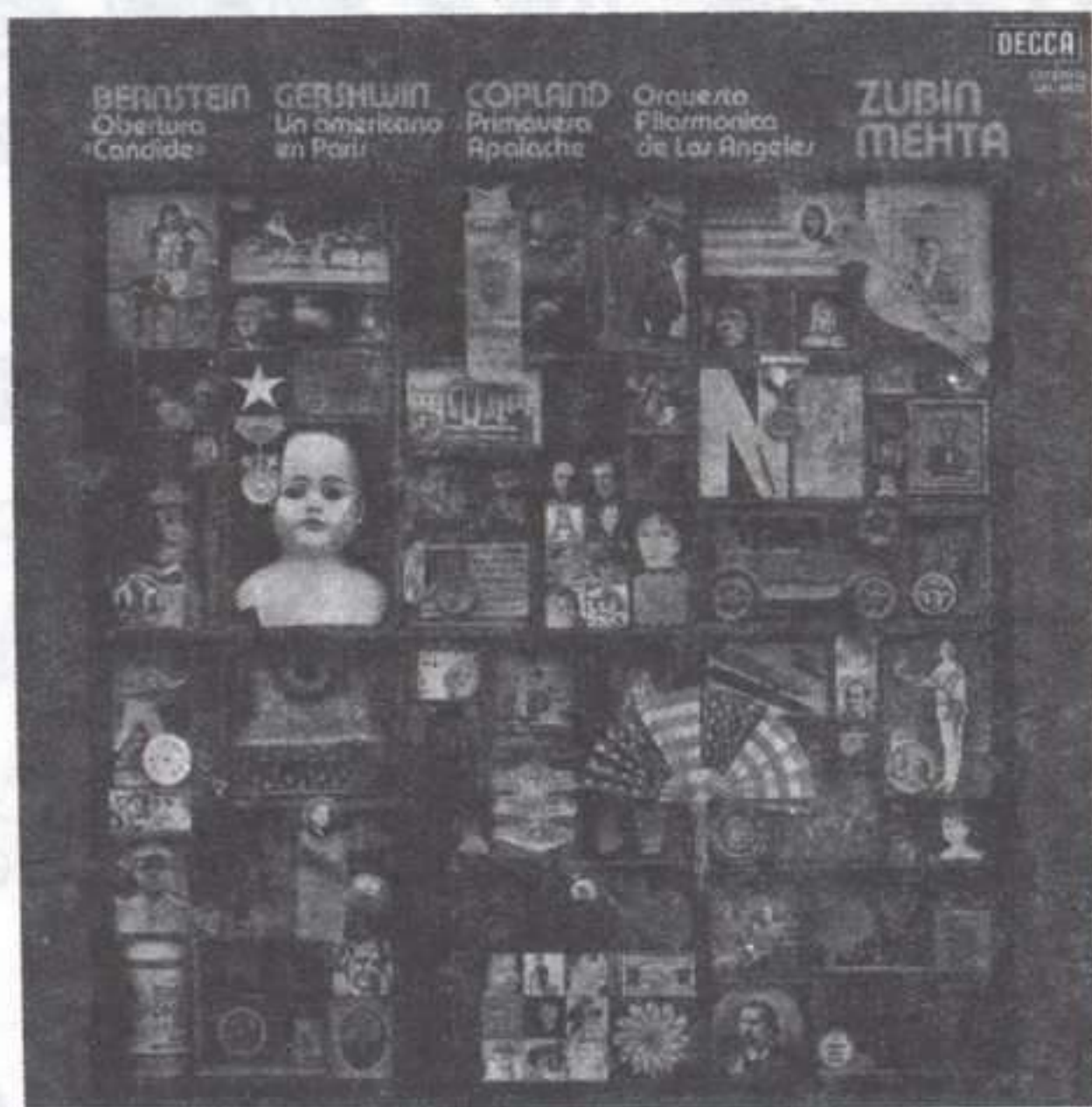
El **Konzertstück**, de Julius Reitz, cierra el programa del registro. Es una obra algo ramplona y en la órbita de Mendelssohn.

Las interpretaciones de Holliger son soberbias y su sonido bellísimo; no en vano cabe valorarle como uno de los primeros oboístas de la actualidad. La prestación de Aurèle Nicolet en la obra de Moscheles es también de gran calidad. Los acompañamientos de Inbal son siempre muy ajustados y eficaces, aunque a veces los trazos orquestales sean un tanto gruesos, para mi gusto.

Conclusión: Obras de autores de segunda fila, pero que ayudan a la total valoración de un período. Recomendable para «fans» de Holliger.—E. M. M.

BERNSTEIN: **Obertura «Candide».** GERSHWIN: **Un americano en París.** COPLAND: **Primavera Apalache.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Zubin Metha. Decca, SXL 6811. Precio: 540 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.



He aquí un producto americano al ciento por ciento que, dentro de sus techos de interés bien delimitados por el propio repertorio, resulta extraordinariamente logrado. Música intrascendente, pero hecha por maestros en los respectivos géneros, las tres obras contenidas en el disco nos llegan en versiones de auténtico lujo, con una de las mejores orquestas estadounidenses rindiendo al máximo bajo el mando incisivo, optimista y sumamente atractivo de Zubin Metha.

Conclusión: Si las obras programadas le interesan, el disco posee todos los atributos para invitarle a su compra.—J. L. G. B.

GRIEG: **Suite de «Peer Gynt».** TCHAIKOVSKY: **Suite de «Cascanueces».** Orquesta Boston Pops. Director, Arthur Fiedler. Decca, PFS 4352. Precio: 540 pesetas.

Interpretación: 4.
Sonido: 8.

El disco en cuestión no sirve ni para los que deseen empezar a formar una discoteca (hablando siempre, claro está, en términos totalmente subjetivos). Cualquiera de las versiones existentes en el mercado del disco de estas dos populares obras, Beecham para **Peer Gynt** (EMI) o Previn para **Cascanueces** (también EMI), por citar dos de los ejemplos más representativos, son cumbres interpretativas de casi obligado conocimiento. También se puede optar, si se prefiere un acoplamiento igual que el disco que ahora se reseña, el antiguo de Herbert von Karajan con la Filarmónica de Viena, en Decca (aún hoy su sonido no tiene nada que envidiar a las modernas producciones discográficas; John Culshaw, Karajan y la Filarmónica vienesa hicieron de este disco un producto realmente ejemplar).

Conclusión: Gracias a que la portada del disco de Fiedler es horrible; de lo contrario, alguno podría caer en la tentación y, la verdad, sería lamentable.—E. P. A.

E MOZART: **Oberturas de «Las bodas de Fígaro», «Così fan tutte», «Don Juan», «El Empresario», «La flauta mágica» y «El rapto en el Serrallo».** «Sinfonía número 32». Orquestas Filarmónicas de Viena, Berlín, Estatal de Dresde y del Teatro Nacional de Praga. Director, Karl Böhm. Deutsche Grammophon, 2535229. P. V. P.: 350 ptas.

Interpretación: 8.
Sonido: 7.

Seis oberturas de distintas óperas de Mozart (**Flauta mágica**, **Rapto en el Serrallo**, **Così fan tutte**, **El Empresario**, **Bodas de Fígaro** y **Don Juan**), más la **Sinfonía, K. 318** (titulada «obertura»), es el contenido de este disco. Son distintas grabaciones realizadas por Karl Böhm con las orquestas arriba reseñadas, que abarcan desde 1960, la primera, hasta 1975, la última.

El presente disco de la colección «Privilege» no es más que la agrupación de las distintas oberturas grabadas en su día por el maestro Böhm para sus óperas correspondientes, pues todas estas óperas están editadas completas por Deutsche Grammophon.

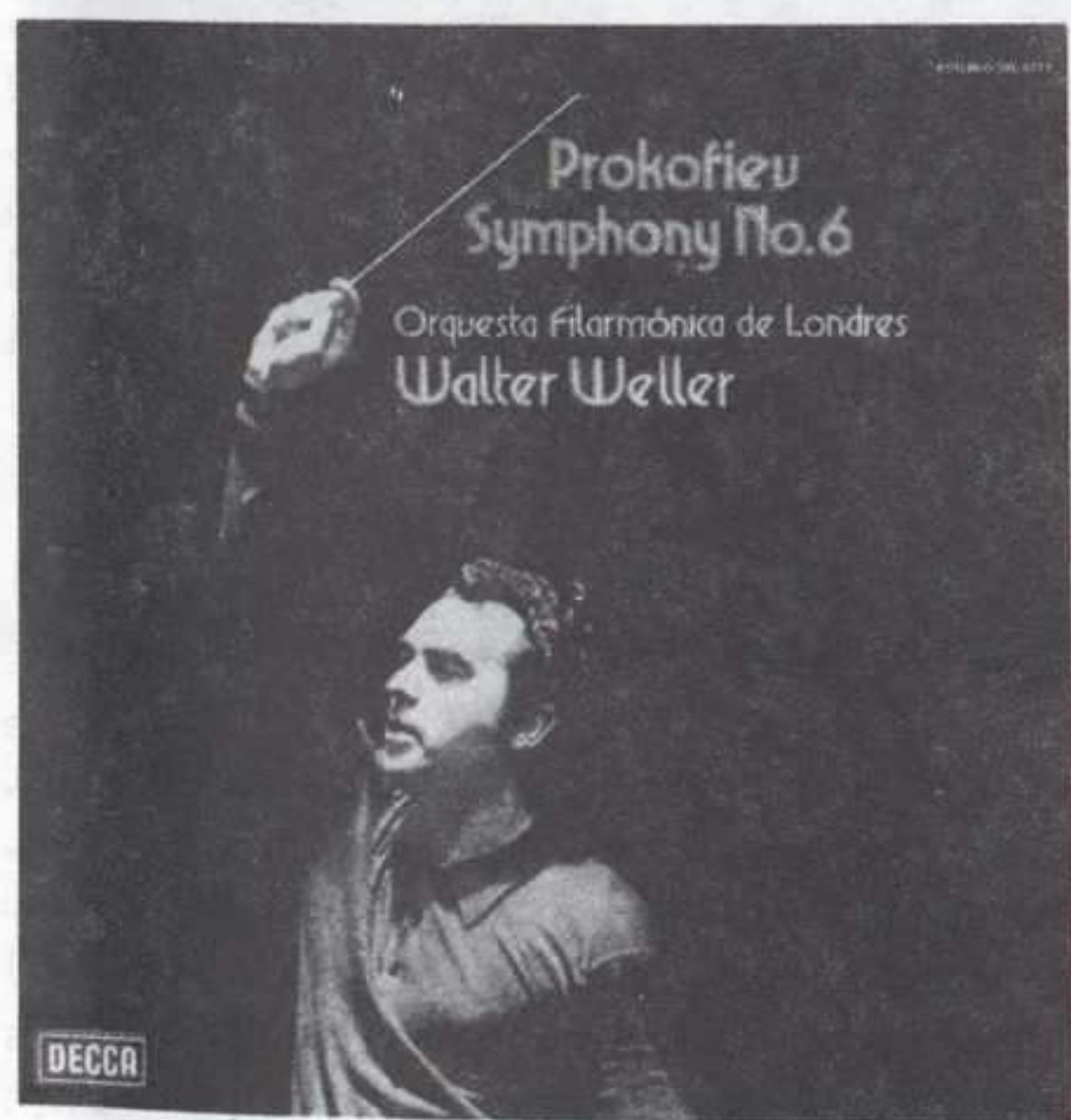
Versiones todas ellas limpias, correctas, inspiradas. Todos sabemos que Böhm es un director que conoce a la perfección la música de Mozart y sabe plasmarla con extraordinaria maestría.

Conclusión: Un buen disco que puede animar a los oyentes a mayores aventuras.—M. G. G.

PROKOFIEV: Sinfonía número 6, en Si bemol menor, op. 111. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Walter Weller. Decca, SXL-6777. Precio: 540 pesetas.

Interpretación: 7.
Sonido: 9.

Al contrario que la **Sinfonía número 5**, repleta de punzante humorismo y de frecuentes impulsos optimistas, la **Sexta** es una composición de gran serenidad, que tiene su sustancia en frases líricamente cantables, sin que por ello falten resplandores imprevistos y acentos de más oscura expresividad. De los tres movimientos de que consta, el primero, «Allegro moderato», es el que más cercano se encuentra de las agitaciones sonoras de la **Tercera Sinfonía** (en mi opinión, la más destacada composición sinfónica de su autor, dejando aparte, claro está, su obra maestra, **Romeo y Julieta**). El movimiento central, «Largo», tiene un poético carácter «cantabile», que se ve perturbado en ocasiones por sombrías anotaciones. El último tiempo ofrece ritmos incisivos y cambiantes, en desenfadada carrera hacia una arrebatada conclusión, en la que se incluye la calculada demora de un breve «Andante tenero».



Como todas las sinfonías de Prokofiev, exceptuando quizá la popular **Sinfonía «Clásica»** y la **Quinta**, esta **Sexta** es infrecuentemente programada, y en lo que respecta al disco su fortuna no es, que se diga, mucho mayor. Este registro de Walter Weller, con una toma sonora realmente espectacular, ofrece una versión de la **Sinfonía en Si bemol menor** que se aleja de los parámetros conceptuales perseguidos por el compositor, en tanto que el lirismo se destaca por encima de todo, sin que intervenga ningún elemento más, con objeto de animar la dialéctica discursiva.

Evidentemente, el oyente se dará cuenta en seguida que está en presencia de una batuta técnicamente irreproachable, con una respuesta orquestal modélica (mención especial a las maderas de la Filarmónica londinense) e incluso, si se sigue la audición con partitura en mano, se puede comprobar la escrupulosidad de Weller en la interpretación de esta sinfonía. Sin embargo, le «falta algo» difícil de definir, que hace que la versión se aleje del personalísimo lenguaje del músico ruso. En una palabra, Rozhdestvensky, con la Sinfónica de la Radio de Moscú (en la integral de las **Sinfonías** de Prokofiev, distribuidas en España por Hispavox), continúa siendo el más claro exponente del sinfonismo de Prokofiev. El álbum de Hispavox es recomendable sin reservas.

Conclusión: Interpretación notable, sonido excelente y buena presentación del disco. Única versión existente en España por separado del resto de sinfonías del compositor ruso. Si usted dispone de más dinero, no lo dude: Rozhdestvensky.—E. P. A.

RAVEL: Rapsodia española. Minueto antiguo. Valses nobles y sentimentales. Alborada del gracioso. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, Bernard Haitink. Philips, 9500347. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

Nunca pensé en Haitink como auténtico raveliano..., y aquí llega el presente registro para demostrar todo lo opuesto, hasta el punto de poder colocar al director holandés paralelamente a los más grandes intérpretes de la música del compositor francés (Giulini, Maazel, Boulez, etcétera). La versión de la **Rapsodia española** es reveladora al máximo; sin poseer la extraordinaria vehemencia y arrolladora intensidad de Giulini, tiene, sin embargo, tal planificación de timbres y texturas, y está expuesto todo con tal nitidez, que la audición del disco sorprenderá a cualquiera que lo escuche. Esta versión se acerca más a la de Pierre Boulez con la Orquesta de Cleveland, sin llegar al cartesianismo excesivo del director-compositor francés (el disco de Boulez, interesante en cualquier caso, ha sido retirado del catálogo por CBS). En los **Valses nobles y sentimentales**, a pesar de ser una lectura magnífica, no consigue Haitink igualar la sorprendente y milagrosa lectura de Pierre Boulez (disco CBS, igualmente retirado de catálogo), aunque tanto por el rigor demostrado como por la precisión y riqueza de contrastes de la soberbia Orquesta del Concertgebouw hacen que sea ésta una interpretación de auténtica referencia. La cristalinidad en las texturas y una mezcla de sensualidad,

elegancia y pulso rítmico son las constantes interpretativas de Haitink en la **Alborada del gracioso**. (Nunca creí que una orquesta tan «germana» como la del Concertgebouw se identificase hasta lo increíble con los pentagramas ravelianos.) El disco posee una espléndida toma de sonido y buen prensado.

Conclusión: Importantísima contribución al catálogo discográfico orquestal de Maurice Ravel.—E. P. A.

SCHUBERT: Sinfonías número 5 y número 8 («Incompleta»). Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, B. Haitink. PHILIPS, 9500099. Precio: 600 ptas.

Interpretación: **Quinta**, 6,5. **Octava**, 7.
Sonido: 8,5.

E **SCHUBERT: Sinfonía número 8 («Incompleta»).** MENDELSSOHN: **Sinfonía número 4 («Italiana»).** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS Maestro, 61911. Precio: 350 ptas.

Interpretación: «Incompleta», 4. «Italiana», 7.
Sonido: 5.

Ya van siendo muchas las versiones que de la **Sinfonía número 8** de Schubert, la popular **Incompleta**, existen en catálogo. El oportunismo y la venta fácil, que suelen ser política habitual en alguna de



nuestras firmas discográficas, hacen que dispongamos de la enésima versión de la **Incompleta**—además, como en el presente caso, poco o nada reveladoras—, y, sin embargo, en el año Schubert, la **Deutsche Messe D. 872**, pongo por ejemplo, está todavía ausente de nuestro mercado.

Efectivamente, ni Haitink, ni muchísimo menos Bernstein, se identifican con la obra. El primero acusa una interpretación correcta, dentro de una buena línea schubertiana, en visión más clásica que romántica—lo cual no es, necesariamente, ningún defecto—, cuidada sonoridad, claridad

expositiva y una soberbia orquesta—especialmente la cuerda—. Pero, sin embargo, y a pesar de todas estas estimables cualidades, la inspiración quedó fuera del estudio de grabación, razón por la cual su lectura es desmayada e incluso a veces aburrida.

Pocas virtudes encuentro en la versión de Bernstein—creo que una de las peores registradas en disco—. La suya parece la típica grabación rutinaria efectuada por un director ajeno a lo que está interpretando: falta de estilo y profundidad, fraseo poco cuidado, sonoridades agrias... y, por si fuera poco, la calidad técnica del disco deja bastante que desear: corta de dinámica, sonido metálico y la típica distorsión al final de cara. Irreconocible la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Como contrapartida, el disco de Bernstein se completa con una notable versión de la **Sinfonía número 4 («Italiana»)**, de Mendelssohn. Más atento al conjunto que al detalle, llama la atención por su brillantez y gran comunicatividad.



Haitink, en la **Sinfonía número 5** de Schubert, emplea una orquesta muy nutrida y poderosa, que no le va a esta obra. Hay incluso desequilibrios sonoros en la cuerda grave, que empañan su siempre exquisita sonoridad del conjunto. A destacar la claridad y elegancia, dentro de un «tempo» amplio, en el primer movimiento («Allegro»), y la lentitud y falta de vitalidad en el tercero («Allegro molto»). No quisiera concluir sin denunciar el escaso cuidado que CBS pone en su serie económica MAESTRO, al menos en los discos que he tenido oportunidad de comentar y constatar. Las grabaciones suelen ser bastante flojas, y los comentarios, por llamarlos de alguna forma, superan la brevedad de los textos telegráficos. Como ejemplo, transcribo **todo** lo

que se dice de la **Italiana**. «La **Sinfonía «Italiana»**, de Mendelssohn, fue empezada durante su visita a Italia, en 1831, siendo inspirado el brillante final en el carnaval de Roma.»

Conclusión: Afortunadamente, el Bernstein de hoy dista mucho del de ayer. En cuanto a Haitink, es de desear que en otra ocasión Euterpe le sea más propicia.—**F. G. O.**

Versiones recomendadas:

SCHUBERT: Sinfonía número 5. Klemperer (EMI extranjero). Walter (CBS extranjero). Münchinger (Decca económico). Böhm (DG). **Sinfonía número 8.** Krips (Decca). Sawallisch (PHILIPS económico).

MENDELSSOHN: Sinfonía número 4. Klemperer (EMI económico).

STRAVINSKY, I.: La Consagración de la Primavera. Petrushka. El pájaro de fuego. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Bernard Haitink.—Philips, 6500842/843/844. Precio: 600 ptas. cada unc.

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

Dejemos breve constancia de la aparición en discos sueltos de esta versión de los «ballets» stravinskyanos completos, que ya llevan varios años en los comercios en un álbum que recibió en su día el oportuno comentario en nuestras columnas. Reiteremos los elogios a la espléndida realización de Haitink y la Filarmónica londinense, a la estupenda grabación y a la competitividad, por tanto, de esta publicación, que ya tiene bastante con poder codearse con las clásicas versiones, bien conocidas por los discófilos, del propio Stravinsky, de Ansermet, de Markevitch..., así como con otras más modernas.—**J. L. G. B.**

STRAVINSKY, I.: «Suite» de El pájaro de fuego y Sinfonía en Do. Orquesta de la Suisse Romande. Director, Uri Segal. DECCA, SXL 6582. Precio: 540 ptas.

Interpretación: 6.
Sonido: 9.

Hay obras del repertorio en las que hacer una correcta interpretación discográfica no es suficiente. ¿Cuántas veces se ha grabado la «Suite», de 1919, de **El pájaro de fuego?** La versión de Segal es buena, sin añadir nada a las calidades superco-

nocidas de otros directores stravinskyanos. Tampoco la Suisse Romande llega a sus mejores cotas como instrumento.

Conclusión: Un disco aceptable, pero que, de no aparecer, no lo hubiéramos echado de menos.—**J. L. G. B.**

TCHAIKOVSKY: Sinfonía número 4. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DC, 2530.883. Precio: 600 ptas.

Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Director, Antal Dorati. Decca, SXL 6574. Precio: 540 ptas.

Interpretación: 8 (ambas grabaciones).
Sonido: 8,5 (ambas grabaciones).

Quizá en estos momentos el catálogo discográfico español, si tiene exceso de algo, es de sinfonías de Tchaikovsky, el cual, por otra parte, está magníficamente representado por grabaciones de gran calidad tanto musical como técnica, que pueden satisfacer todos los gustos. De ahí que la aparición casi simultánea de dos nuevas «cuartas» no venga a añadir nada nuevo a esta ingente discografía, que empieza a repetirse demasiado.



Karajan y Dorati, los encausados, son dos directores que desde siempre han dedicado su atención a la música del ruso, al que han servido mucho y bien. De Karajan, sorprende el hecho de que por «enésima» vez vuelva a grabar estos pentagramas con su Filarmónica, cuando en anteriores ocasiones nos ha dejado buenos registros. Sin embargo, aquí está su **Cuarta** «sonando» admirablemente bien, con más naturalidad, como evitando excesos anteriores, aunque en algún momento al «Gott» se le va la mano haciendo «portamentos» de dudoso gusto con las cuerdas en el segundo movimiento.

YA HA SALIDO EL «POLCAR 79»

CHERNY

EL PIANO DE ESTUDIO MAS
COMPETITIVO DEL MERCADO



Modelo 6



Conozca los nuevos
modelos 9 y 10



Modelo 8

Gracias a una masiva producción, se ha conseguido
al precio mas económico del mercado mundial

Nuestras marcas: BOSENDORFER - PETROF - WEINBACH - ROSLER -
SCHOLZE - TCHAIKOWSKI - BELARUSJ - etc.....

Distribuidor para España:

SPA MUSIC

Vía de los Poblados s/n - Tel. 763 82 02 - 763 85 72

Exposición y venta en:

REAL MUSICAL, S. A. Frente al Teatro Real
Carlos III n.º 1 - Madrid-13 - Tel. 248 09 24 - 247 63 65

Dorati, menos brillante que Karajan, fundamentalmente, por la orquesta que emplea, la Sinfónica de Washington, compensa su versión con una lectura más atenta a mostrar las complejidades y las tensiones dinámicas de la partitura.

En suma, esta interesante confrontación ha revestido especiales dificultades a la hora de emitir un juicio valorativo, porque si el sonido de ambas es francamente bueno, las interpretaciones, aunque distintas al seguir cada director sus propias leyes, en ambos casos los resultados finales son notables.

Conclusión: Muy bien... y hasta las próximas.—A. M. J.

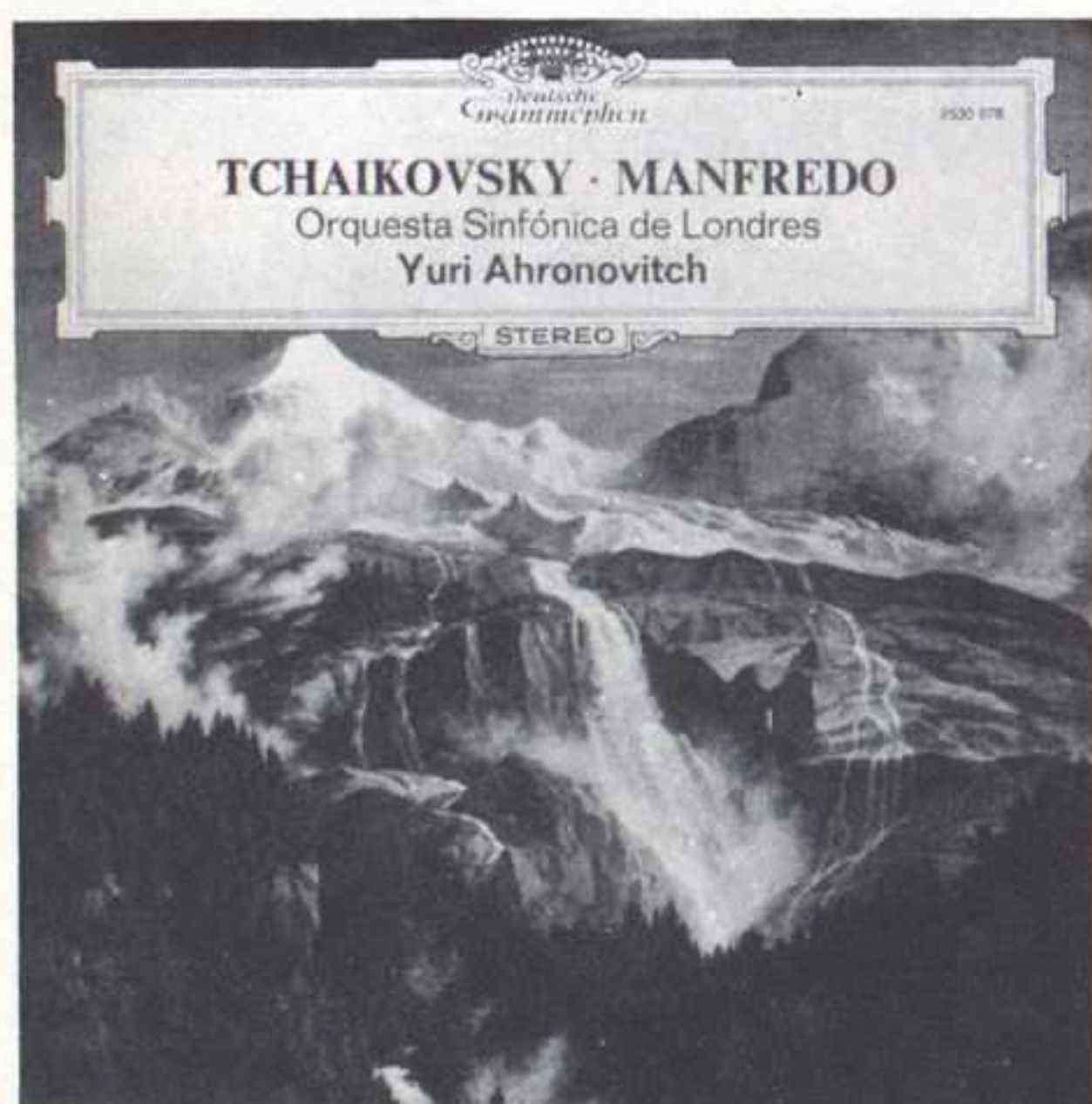
TCHAIKOVSKY: Sinfonía «Manfred», op. 58. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Yuri Ahronovitch. DG 2530 878. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 7.

Sonido: 8.

He aquí una «nueva» versión de «Manfred», que interesa más por las consideraciones tangenciales a que puede dar pie que por lo aportado a un mejor conocimiento de la obra.

Las grandes Casas discográficas están moviendo el banco, dando oportunidades a profesionales hoy segundones, que un día no lejano pueden pasar a ocupar los primeros puestos. Así, Polydor ha lanzado ya algunos registros del repertorio ruso confiados a Yuri Ahronovitch, director de origen judío, expatriado hace algunos años de la Unión Soviética.



Ahronovitch ha dirigido varias veces en España—actuará de nuevo en la temporada madrileña de 1978-79 con orquesta extranjera—, con resultados que oscilan entre lo fascinante y lo abominable. Extrovertido, gesticulante, desbordado, tremendista, de gustos extremadamente retóricos, significa en su generación la expresión subjetivista: «ralentandos», «rubatos», tremendos «climax» configuran un

estilo con sabor a otros tiempos. Para este hombre, capaz de plantear la **Patética** con una duración que supera en diez minutos (!) a la de Furtwängler, las indicaciones metronómicas y dinámicas de las partituras, que toma literalmente a golpes de bombas de mano, son meramente aproximativas. Mientras a Svetlanov «Manfred» le dura cincuenta y siete minutos, Ahronovitch se demora hasta sesenta y cinco. El «Vivace con spirito» no pasa bajo su batuta de «allegretto»; el «Andante con moto» deviene a veces casi en «adagio»; y el «Allegro con fuoco» conclusivo tiene estructura de «andante» pesante.

¿Quiero con esto decir que estamos ante el «abominable Ahronovitch de los cacharrazos y el chicle»? No exactamente. Los directores de este corte necesitan de la magia del concierto para hacerse perdonar sus atentados. En el disco, sin sus rugidos y batutazos, quedan mucho más al descubierto los lastres de su estilo. Mas lejos del idiomatismo de Rojdestvensky (cuyo «Manfred» hay que pedir una vez más a Hispavox), del elegante dramatismo de Maazel y de la genuina vehemencia de Svetlanov, y aun reconociendo que los tiempos centrales le resultan tediosos, que Ahronovitch no es sólo un terrorista de la dirección de orquesta queda claro en este desigual e interesante disco: es difícil dotar de mayor melancolía y ambigüedad al tema de «Astarté»; y es imposible cerrar con mayor desesperación el primer movimiento o extraer tanto sarcasmo del cuarto.

A destacar positivamente el esfuerzo de Heinz Wildhagen y sus huestes para retener con claridad el idioma de esta conflictiva y «extensa» dirección, y los discretos comentarios de John Warrack. En el lado negativo, la portada, fea con ganas.

Conclusión: Pese al esfuerzo de Polydor, es impredecible el futuro discográfico de Ahronovitch. Alguna vez tendrá que grabar el gran repertorio, y entonces puede producirse la «débâcle». Este «Manfred» nos lo muestra en la encrucijada de sus caminos. Disco, por tanto, de interés entomológico.—A. F. M.

VIVALDI: Concierto en La menor, P. 89, para oboe, cuerda y bajo continuo; Concierto en Sol menor, P. 360, para flauta travesera, oboe, violín y bajo continuo; Concierto en Mi menor, P. 137, para fagot, cuerda y bajo continuo; Concierto en Sol menor, P. 361, para cuerda. Concentus Musicus de Viena; Nikolaus Harnoncourt, director. Telefunken, 6.41961. Precio: 540 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

Presenta este disco el típico programa **standard** del Concentus, dentro de la sub-

ANTONIO VIVALDI

Conciertos



serie de Das Alte Werk que Telefunken dedica a dicha agrupación. Algunos datos me hacen pensar que se trata de un material no muy reciente, pero ésta es una cuestión secundaria.

Dado que aún impera en algunos sectores el viejo prejuicio de que Vivaldi es un autor monótono, creo que lo principal que hay que destacar de esta grabación es su variedad. Variedad que empieza por afectar al programa, el cual incluye cuatro conciertos totalmente diferentes en cuanto a construcción formal. Variedad que también afecta al tratamiento posterior de las obras, abordada cada una de ellas según un enfoque propio y diferente del de las demás. Variedad, por fin, que llega a los resultados, totalmente distintos en cada caso, y perfectamente recordables en todos. Por cierto que esto último, habida cuenta de lo que son las interpretaciones al uso, no deja de tener su importancia.

La ejecución de este programa **standard** de Vivaldi por el Concentus alcanza también un nivel **standard**, es decir, el que normalmente se puede esperar del grupo. Los difíciles papeles solistas de los conciertos **P. 89** y **P. 137** están desempeñados a la perfección, sobre todo por el oboe Milan Turkovic en el primero de ambos.

Pero si hubiera que señalar a uno solo de los diversos intérpretes que intervienen en este disco, el nombrado tendría que ser Herbert Tachezi, encargado de cubrir esa importante parte de clave que la desidia de tantos ingenieros de grabación nos han acostumbrado a ignorar. Tachezi es el principal responsable de esa variedad que es el principal mérito del recital. No se limita a dar un tratamiento distinto a cada concierto, sino que hace lo propio con los diferentes movimientos de todos ellos, y aun en el «allegro final» del concierto **P. 360**, un tema con variaciones, cumple esa tarea con cada variación, demostrando además una imaginación portentosa y contribuyendo a lograr el mejor momento de un disco excelente.—J. R. R.

A. VIVALDI: **Cinco conciertos para órgano y violín**. M. Cl. Alain, órgano; P. Toso, violín, I. Solisti Veneti. Director, Cl. Scimone. Erato, 60.021. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 8.

Dentro de una vasta producción dominada por los conciertos para cuerdas, los **Conciertos para violín y órgano** de A. Vivaldi, ocupan una parcela, realmente pequeña e interesante, de ese gran fresco sonoro que es su obra.

De estos conciertos, cuyo esquema se ajusta al del «Concierto grosso» tradicional, llama poderosamente la atención el tratamiento dado al órgano, que se caracteriza por su función integradora, al no utilizársele jamás de una forma dominante cuando dialoga, sino que más bien se utiliza como enriquecedor de los timbres del conjunto, contribuyendo de este modo a crear un raro equilibrio sonoro.

Destinados, posiblemente, al Pio Ospedale della Pietà, en estas obras se dan cita, como a menudo sucede en la época, materiales de muy diversa procedencia y calidad, encontrándonos momentos maravillosos, como el «lento» del **Concierto RV542**, con otros más circunstanciales, que ponen de manifiesto hasta qué punto genialidad y oficio estaban unidos.

Scimone, sus solistas venecianos y Marie Claire Alain, partiendo de los presupuestos arriba citados, nos traducen unas versiones de los **Conciertos** vigorosas y llenas de entusiasmo, dentro de una línea colorista. En todo el conjunto tiene un papel esencial el instrumento y la interpretación de la Alain, quien renuncia a un papel excesivamente protagonista para recrearse en las sonoridades algo arcaicas del órgano que maneja; ¿era el de Villa Simespiazzola sul Brenta, lugar de la grabación? Cualquiera que sea la respuesta, sus timbres son una delicia para el oído que tiene la suerte de encontrarse con ellos.

Conclusión: Un Vivaldi con ropajes nuevos, que muestran al Vivaldi de siempre. **A. M. J.**

INSTRUMENTAL

BEETHOVEN: **Sonata número 23, op. 57, «Appassionata»; Sonata número 18, op. 31, número 3**. Lazar Berman, piano. CBS, S-76533. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 7 (número 23), 7,5 (número 18).

Sonido: 7,5.

Que Berman es un gran pianista, es algo absolutamente incuestionable. Desde que, producido su «deshielo», comenzó a grabar para las grandes Casas occidenta-



les y a realizar giras por Europa y América (a España, claro, todavía no ha venido), se empezó a tener constancia de ello. Posee casi todas las cualidades que deben adornar a los «grandes» del teclado: sonido, mecanismo (éste en grado superlativo), sentido del ritmo, claridad de exposición, control de intensidades (hábil pedal), corrección de fraseo, ímpetu y delicadeza, justeza en el ataque... Estos valores y algunos más quedan patentes con nitidez en el presente registro, en el que el pianista ruso se enfrenta con dos de las sonatas más populares de Beethoven. La celeberrima **Appassionata** (denominación que, según Czerny, no hacía justicia a la titánica partitura) encuentra en manos de Berman una traducción de impecable factura, medida, transparente, especialmente fogosa y vibrante, «apasionada», construida con rasgos robustos, de un solo y firme trazo. Los acusados contrastes, rítmicos y dinámicos, del primer movimiento están perfectamente resaltados; las variaciones del segundo quedan cuidadosamente reproducidas; el torbellino repetitivo del «Finale», con sus continuas y ondulantes semicorcheas, aparece modeladamente expuesto, con precisión y excelente gradación de los efectos, para desembocar, con las riendas bien controladas, pese al brío, en el martilleante y difícil final «a la rusa». Verdaderamente destacable, por su directa comunicabilidad, brillantez y elocuencia, es esta interpretación, a la que, sin miedo a pecar de hiperbólico, calificaría de monumental, ciclópea. Como contrapartida, hay que señalar que esta brillantez—nunca desbordada en todo caso—no se combina suficientemente con esa vibración interior, ese juego de tensiones (en la que es tan importante una especial calidad o color instrumental) tan propios de Beethoven. La misteriosa inquietud que se esconde en los compases iniciales se pierde en buena medida en una exposición quizá algo ruda y prosaica. Hay poca fantasía tras los precisos dedos del artista soviético en momentos expresivos clave (comienzo reexposición del «Allegro assai», sutil juego dinámico en las variaciones del «Andan-

te con moto», dosificación y elasticidad rítmica y acentual en el «Allegro ma non troppo...») y, en general, se echa de menos un mayor reposo, imaginación y variedad. En este sentido es preferible, por ejemplo, Brendel (Philips), menos brillante y amplio, pero más profundo, concentrado y conciso; más interiormente «apasionado» (interpretación más elaborada). Quizá, por ello, más problemático, más «beethoveniano». Menos impecable de mecanismo, pero más convincente asimismo, Serkin (CBS, no en España). A mayor altura también Gilels (DG), Richter (RCA), o Horowitz (CBS). Sin olvidar, naturalmente, la histórica grabación de Schnabel (EMI, no en España).

Similares características interpretativas encontramos en la juvenil **Sonata número 18**. El resultado, no obstante, es bastante mejor, ya que en ella «hay menos que decir». Berman brinda una versión clara, incisiva, transparente de líneas, briosa, en la que quedan perfectamente apuntados la pureza clásica, casi haydniana, que respira la composición, y el ramalazo romántico que la cruza. Recordemos, sin embargo, la antigua versión de Gulda (Decca, descatálogada).

Conclusión: Espectacular, pero poco profunda **Appassionata**, detrás de otras en nuestro mercado. Buena **Número 18**.—**A. R.**

CHOPIN: **Andante spianato y Gran Polonesa; Mazurcas 14, 15 y 17; Estudio op. 10, número 8; Preludios 17 y 18; Vals op. 34, número 1; «Scherzo» número 4**. Krystian Zimerman, piano. DG, 25 30 826. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 6.

Sonido: 7.

Tras escuchar este disco no nos cabe duda alguna de que estamos ante un completo instrumentista, ante un pianista joven que irrumpe con admirable dominio del teclado. La impresión se acentúa al comprobar que la grabación está tomada de concierto en vivo. En cuanto a sus valores interpretativos, debo decir que este disco no me ha mostrado al formidable chopiniano que autoridades en la materia dicen que es Zimerman: me gustará comprobarlo cuando aparezcan por estos pagos nuevas e interesantes grabaciones del joven artista que contienen los **Valses** completos y los dos **Conciertos** de Chopin junto a la batuta de Giulini. Entre tanto, esta mezcolanza de piezas chopinianas me parece insuficiente como para proclamar a un nuevo «fuera de serie».—**J. L. G. B.**

R

H. VILLALOBOS: **Música para piano**. R. Szidon, piano. DG, 2530634. Precio: 600 ptas.



RITMO 50 AÑOS

CONCURSO DE ARTICULOS DE INVESTIGACION Y DIVULGACION MUSICAL SOBRE LA MUSICA Y LOS MUSICOS ESPAÑOLES

PATROCINADO POR
DIRECCION GENERAL DE MUSICA
MINISTERIO DE CULTURA

Ante la celebración del 50 ANIVERSARIO de la Revista RITMO, hecho de singular importancia dentro de la vida musical española, la Dirección de RITMO, con la colaboración de la Dirección General de Música, convoca un concurso de artículos de investigación y divulgación musical, dirigido únicamente a todo ese gran mundo juvenil, aficionado a la música culta, que con ansias de investigación y comunicación no ha tenido la oportunidad de dar a conocer su bagaje literario musical públicamente.

El concurso se regirá con arreglo a las siguientes bases:

- 1ª. Podrán concurrir al mismo todas aquellas personas físicas de nacionalidad española de edades comprendidas entre los 18 y 30 años, que no sean colaboradores habituales de diarios o revistas, dentro de las secciones de música, o que sin ser colaboradores no hayan publicado más de tres artículos o trabajos de cualquier índole, sobre el tema musical.
- 2ª. Los trabajos a presentar deberán ser artículos, realizados a nivel de investigación y divulgación, sobre la música y los músicos españoles, teniendo una extensión comprendida entre un mínimo de 15 folios y un máximo de 20, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara.
- 3ª. Los artículos deberán ser originales e inéditos.
- 4ª. Quienes deseen tomar parte en este concurso deberán enviar a la secretaría del mismo, antes del próximo día 30 de junio de 1979, la siguiente documentación:
 - a) Fotocopia del D.N.I.
 - b) Un ejemplar mecanografiado, según se marca en la 2ª base, de cada uno de los artículos que presenten al concurso.
 - c) Breve curriculum del autor, con declaración expresa y firmada de no estar incumpliendo la primera cláusula de este concurso.
- 5ª. Las obras se podrán enviar firmadas o con seudónimo. En este segundo caso la fotocopia del D.N.I. deberá ir en sobre cerrado en cuyo exterior figure el seudónimo.
- 6ª. Un Jurado formado por el Director, Subdirector, dos representantes de la Redacción de RITMO, uno de los cuales será Secretario del Jurado, con voz y voto y alguna personalidad de la vida musical española, calificará las obras presentadas, designando un primer premio y un segundo.

El fallo se dará a conocer en acto público, que se anunciará oportunamente.

7ª. Se establecen los siguientes premios:

- a) Primer premio: 100.000 pesetas y placa conmemorativa RITMO 50 años.
- b) Segundo premio: 50.000 pesetas y placa conmemorativa RITMO 50 años.

— La cuantía económica de estos premios es concedida por la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura.

— Los dos artículos premiados serán publicados en RITMO en el transcurso del año 1980.

8ª. La Revista RITMO se reserva el derecho de publicar algún otro trabajo de los presentados, aunque no obtuviese alguno de los premios.

9ª. Los originales de las obras premiadas quedarán en poder de la Revista RITMO. Los originales no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el 30 de junio de 1980, y serán restituidos contra entrega del resguardo que en su día se haya dado.

Pasado dicho plazo la Secretaría del Concurso quedará autorizada para devolver los referidos trabajos no premiados, conservarlos o destruirlos. En todo caso la Revista RITMO declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichos trabajos, una vez transcurrida la mencionada fecha.

10ª. Por el hecho de participar en este concurso, cada concursante se obliga a aceptar las presentes bases en su totalidad.

Madrid, Enero de 1979

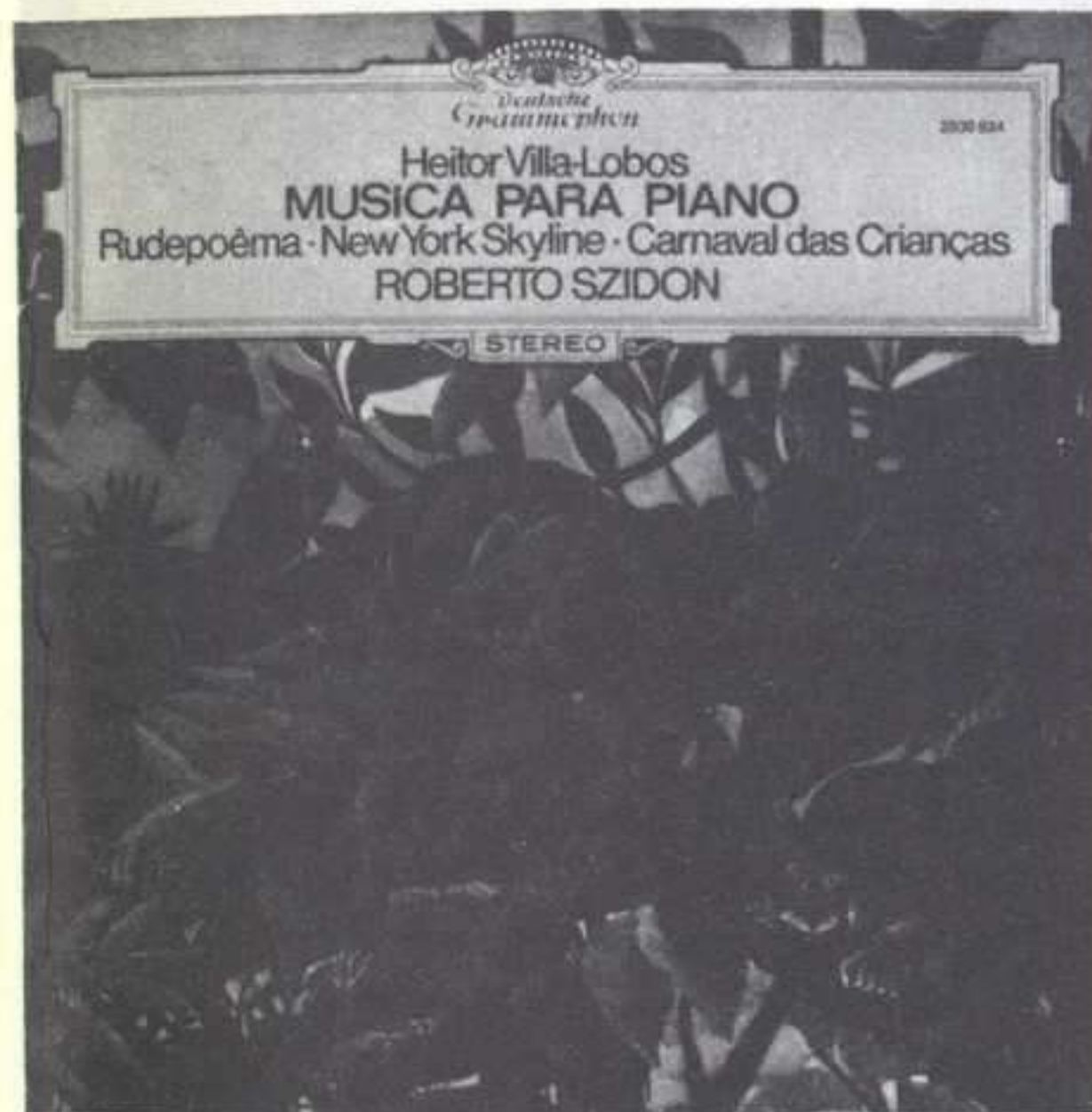
Secretaría del Concurso:

Revista RITMO
Virgen de Aránzazu, 21
Edificio Falla
MADRID - 34
Teléf. 734 69 37

Interpretación: 8,5.
Sonido: 9.

Aunque en su catálogo de obras encontramos más de 700, en la ingente producción de H. Villa-Lobos (1887-1959) el piano ocupa un destacado lugar, si bien entre nosotros el brasileño sólo es el autor de la **Bachiana brasileira número 5**, y poco más.

Artista de la primera mitad del siglo, su obra, y en especial la pianística, la podemos encuadrar dentro del movimiento tonal; pero componentes tan diferentes como los europeos y americanos confieren una personalidad inconfundible a su lenguaje.



En obras como la **Suite Floral** o el **Carnaval das Crianças** es posible apreciar un impresionismo muy libre, de atrevidas armonías. La riqueza del folklore brasileño está representada por **A Lenda do Caboclo** o las **Saudades das selvas brasileiras**, obras en las que se representa más el ambiente indio que sus peculiares ritmos. Sin embargo, su obra más personal quizás sea **Rudepoema**, especie de retrato musical de A. Rubinstein, en la que se encuentran todos los componentes del estilo de Villa-Lobos y se conjugan el virtuosismo instrumental con una compleja estructura rítmica y tonal que exige del intérprete la máxima concentración y capacidad.

Después de este repaso al programa, llega el momento de ocuparnos del intérprete: R. Szidon, pianista de origen brasileño, del que apenas había escuchado nada, y del que, a la vista de los resultados de su recital, debo incluir entre los grandes pianistas de hoy que rondan la treintena.

De brillante ejecución por el control que ejerce sobre los mecanismos del piano, de poderoso sonido y cálido fraseo, su estreno entre nosotros del **Rudepoema** nos hace exclamar con Rubinstein: «Villa-Lobos habría admirado su interpretación».

Conclusión: Un pianista a tener en cuenta: R. Szidon, y un descubrimiento: el piano de Villa-Lobos.—A. M. J.

CORAL-VOCAL

BACH, J. S.: **Cantatas de Pentecostés**, BWV 34, «**O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe**»; BWV 68, «**Also hat Gott die Welt geliebt**», y BWV 175, «**Er rufet seinen Schafen mit Namen**». Edith Mathis, Anna Reynolds, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Bach, de Munich. Director, Karl Richter. Archiv Produktion, 2533 306. Precio: 650 ptas.

Interpretación: 7.
Sonido: 8.

Este disco, que se publica independientemente, ya apareció hace algunos años en nuestro mercado, incluido en el álbum de **Cantatas II** de Bach, Archiv Produktion, 2722 019. De las tres cantatas que comprende, la **Número 34** es la más extrovertida. Procede de una cantata profana escrita varios años antes con ocasión de una celebración nupcial, y adopta una forma simétrica en torno a un núcleo constituido por un aria de contralto, que es una de las más perfectas melodías escritas por el músico. En cuanto a la **Cantata número 68**, se inicia con un coro en ritmo de siciliana, en 12/8, de elocuente línea melódica. Las dos arias que siguen son adaptaciones de otras correspondientes a la llamada **Cantata de la Caza**, BWV 208. La primera de estas arias, «**Mein gläubiges Herze**», es justamente célebre, y está escrita para soprano, violoncello «piccolo» y bajo continuo. Al final del aria, en la obra profana original, Bach desarrolla el material temático, encomendando su exposición a un conjunto formado por violín, oboe y bajo continuo, y aquí no resiste la tentación de hacer lo mismo. La sensación de alegría y liberación que se produce al sustituirse el sonido, entre angustiado y forzado, del violoncello por el animado diálogo de oboe y violín no es fácil de describir. Es lástima que el efecto de contraste se pierda en esta versión, por no utilizarse el violoncello «piccolo» requerido por la partitura. Bach debió sentir cierta inclinación por este fragmento, ya que el mismo fue objeto de una nueva elaboración independiente en la **Instrumentalsatz en Fa mayor**, BWV 1040. La cantata finaliza con un coro austero, al que los trombones confieren un aspecto arcaizante. La **Cantata número 175** empieza con un recitativo y aria de delicada línea melódica de carácter pastoril, en las que da el toque de color la presencia de tres flautas dulces. La segunda aria procede de la cantata profana **Durchlaucht'ster Leopold**, que también nutre la **Cantata de iglesia**, BWV 173.

Factor común a estas **Cantatas**, aparte de la festividad a que se destinan y su exquisita visión de una naturaleza transfigurada, es su relación con obras de destino secular. En puridad, se trata de «parodias»

de obras profanas. El método de la parodia fue muy frecuente en Bach. Consiste en obtener nuevas obras cambiando el texto, pero conservando la misma música o con muy leves alteraciones. Así, una composición musical puede aplicarse a textos que no se parecen más que desde el punto de vista de la forma, siendo de contenido extremadamente diferente. Esto supone, de acuerdo con las teorías barrocas de los «afectos», la modificación del objeto del «afecto», pero no de éste en sí mismo. Werner Neumann ha hecho una especie de balance de la aplicación del método en el período de Leipzig; entre las 936 formas susceptibles de ser sometidas a este tratamiento —arias, coros y recitativos «*accompagnato*» de misas, cantatas, oratorios y motetes— Bach utiliza en diversos arreglos 186 movimientos y 22 recitativos (más del veinte por ciento), que parodia, atribuyéndoles palabras nuevas y distintas a las primitivas. Estos hechos han producido siempre desconcierto entre la crítica, que ha llegado a plantearse la cuestión de si la fuente última de su producción es de inspiración espiritual o secular. En otras palabras, si se consideraba prioritariamente cantor o «*kapellmeister*». Al respecto es interesante, por diferir de la sostenida por la tradición, la postura de Friedrich Blume, el cual rechaza la imagen del compositor como un «quinto evangelista» y pone en duda la naturaleza religiosa del impulso creador, haciendo observar el carácter inicialmente mundano de muchas composiciones espirituales. Al respecto escribe: «En 1708 abandonó el servicio eclesiástico con la firme intención de aceptar funciones en la Corte, y sólo volvió a él quince años más tarde, a regañadientes y bajo el peso de circunstancias exteriores. La carta enviada a Erdmann en 1730 contiene un testimonio irrecusable de la decepción que le proporcionaron sus condiciones de vida en Leipzig... Numerosas composiciones, tales como misas, oratorios, cantatas, que nos impresionan como obras de profesión de fe cristiana, no tienen nada que ver con tales sentimientos; Bach las ha arreglado simplemente por razones de economía compositiva, pero no las ha escrito con un designio de proclamar la fe cristiana, menos aún por un imperativo profundo.» Sea como fuere, la controversia está abierta, y obras como las contenidas en este disco reflejan una suficiente dosis de ambigüedad en este aspecto, como para verse envueltas en ella.

La versión de estas **Cantatas**, a cargo de conocidos cantantes e instrumentistas, no depara ninguna sorpresa. Karl Richter es un artista que ha hecho mucho por vivificar la música de Bach y ha jugado un papel incontestable en su difusión. Actualmente es ya un clásico por derecho propio, lo que implica un cierto «*impasse*» en sus planteamientos metodológicos. Por ello sería interesante una mayor apertura hacia nuevos horizontes interpretativos, ahora que están en tela de juicio los supues-

tos de aproximación a los músicos de la llamada época barroca.

Conclusión: Balance muy positivo, teniendo en cuenta, además, que el disco posee buen sonido y correcto prensado.—**D. C. C.**

E J. S. BACH: **La Pasión según San Mateo (Coros y arias)**. Irmgard Seefried, soprano; Herta Töpfer, contralto; Ernst Haefliger, tenor; Kieth Engen, bajo; Dietrich Fischer-Dieskau, bajo. Coro de Niños de Munich. Coro y Orquesta Bach, de Munich. Karl Richter, director. Deutsche Grammophon, serie «Privilege». 25 35 220. P. V. P.: 350 ptas.

Interpretación: 7.

Sonido: 8.

De entrada debo decir que soy poco partidario de este tipo de discos que contienen extractos de grandes obras corales, discos que últimamente han proliferado bastante. Ocurre que, por lo general, la importancia de las obras extractadas es tal que no se admite el término medio, sino que se impone la edición completa, pues por mucho que se «afine» a la hora de seleccionar los distintos fragmentos que han de incluirse en el disco extracto, siempre habrá verdaderas maravillas que quedarán fuera de la elección, y ello me parece bastante de lamentar.

Todo lo dicho viene al caso, al tratar de este disco que DG, en su serie económica «Privilege», nos propone, conteniendo una selección de coros y arias de **La Pasión según San Mateo**, de J. S. Bach. La versión completa fue ya publicada por dicha Compañía, entre nosotros, hace ya tiempo.

Quiero aclarar que este comentario posiblemente hubiese sido muy distinto de haberse escrito hace diez años. Lo digo porque en esa época yo solamente conocía un estilo en la interpretación de Bach, en lo referente a sus obras orquestales y vocales, tipo oratorio. Estilo caracterizado por una instrumentación colosal, con un exagerado número de instrumentistas y de voces. El más calificado exponente de esa tendencia, probablemente, es Karl Richter, director-estrella de DG para este tipo de obras, cuya versión de **La Pasión según San Mateo** es la que comento.

En dicha versión, aparte de que el sonido es demasiado voluminoso, consecuencia lógica de lo que acabo de decir, los «tempi» me parecen, en general, demasiado lentos y exageradamente marcados. El resultado es un Bach algo aburrido y demasiado espectacular.

Hace aproximadamente diez años que tuve mi primer contacto con el otro modo de interpretación de este tipo de música: fue a través del Concentus Músicus. Algo diametralmente opuesto al estilo antes

comentado: la orquesta es poco más que un grupo de cámara, y los coros son muy reducidos. Los resultados son, lógicamente, muy distintos: la música se hace mucho más íntima, «llega» mucho más al oyente (por lo menos, a mí), y Bach es, creo, realmente Bach. Se impone en este momento repetir que esta sección de RITMO tiene un carácter totalmente personal: me limito a dar mi opinión.

Y no entro en la cuestión de si los instrumentos son originales, si son antiguos o si son modernos, cuestión verdaderamente importante.

Volviendo al disco objeto de este comentario, es una buena versión. ¿Quién puede decir lo contrario? ¿Puede alguien, hoy en día, dudar del valor musical de Richter?

Y, sin embargo, ya digo, a mí no me emociona lo más mínimo.

Lo mejor, en mi opinión, es la aportación vocal, sobre todo de los solistas, y entre ellos, Fischer-Dieskau.

La Orquesta y Coro suenan demasiado.

Un Bach más de cámara es más deseable por mi parte, y, seguramente, más justificado históricamente.

La presentación y grabación son magníficas.

Conclusión: Un buen Bach, pero demasiado espectacular. «Bach en cinemascope».—**P. C. C.**

R JOHN CAGE: **Sonata XIII, Music for Marcel Duchamp, Songs Books I-II, Empty Words III.**

Peter Roggenkamp (piano), John Cage (recitado), Schola Cantorum de Stuttgart; director, Clytis Gottwald. Wergo, S 60.081. Colección de Música Contemporánea, 20. Distribuye Hispavox. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 10.

Sonido: 9.

El que la música de John Cage sea perfectamente desconocida no sólo del aficionado musical español, sino incluso del mundo profesional se debe en gran medida al más que miope negocio discográfico español, poco amigo de aventuras. Por ello es todo un acontecimiento de primer orden el hecho de que aparezca por primera vez en España (tablero sobre el que ZAJ jugó su más arriesgada partida de ajedrez musical) un disco dedicado a la obra de John Cage.

Comienza el disco con la **Sonata XIII** de la importante serie de **Sonatas e interludios** (1946-1948) para piano preparado, obra en la que el desprejuiciamiento de Cage logra no sólo una interesante aportación tímbrica al mundo sonoro occidental (y una curiosa metamorfosis de un instrumento tan cargado de historia como lo es el piano), sino un ejemplo de simbiosis intercultural Oriente-Occidente.

Esta simbiosis, quintaesenciada más tar-

de gracias a las enseñanzas de Suzuki, va a ser tan determinante y fecunda para la vida, el pensamiento y la música de John Cage, que para muchos será considerado más como maestro Zen que como músico.

La **Música para Marcel Duchamp**, no tan «naïv» como muchos pretenden, nos muestra qué es lo que a este genial californiano (a caballo entre Europa y Asia) más le atrae del Viejo continente: Satie-Dadá.



El grueso del disco está dedicado a presentarnos una versión superpuesta (una manera muy típica de Cage) de la colección de canciones **Songs Books** y **Empty Words**. Esta última en la voz del mismo Cage (quien desde 1971, y a raíz de la desertión de C. Berberian, debuta como intérprete vocal de sus obras).

Tanto **Songs Books** como **Empty Words** tienen a la base los escritos de Thoreau, pero si en la primera el texto es en algunas ocasiones inteligible (en el disco se canta en alemán), en la segunda, el texto, sometido a operaciones de azar (por medio del I Ching), queda reducido voluntariamente a pura sonoridad, sin referencia al lenguaje.

Tuve oportunidad de oír **Empty Words** al propio J. Cage, tanto en su estreno parcial, en La Rochelle (julio 1976), como en su estreno oficial, en Milán (diciembre 1977). Antes del concierto de Milán (uno de los escándalos mayores a los que he asistido) Cage nos decía: «La organización de la obra se parece a lo que llamaríamos un bosque más que a la organización de la mente humana, semeja más la selva que un ejército. Thoreau comentaba que oyendo una frase sentía que sus pies marcaban el paso; un amigo mío, Norman Brown, decía que la sintaxis o manera como se construye una frase es idéntica a la organización del ejército, y a mí me gustaría desmilitarizar el lenguaje. **Empty Words** hace eso, no tiene ningún sentido, no dice nada, pero, sin embargo, hay sonidos que provienen de las palabras... Es el tipo de lenguaje que la gente usa cuando ama, no cuando intenta imponerse. Cuando se ama se dicen tonterías, cuando se combate se dicen frases...».

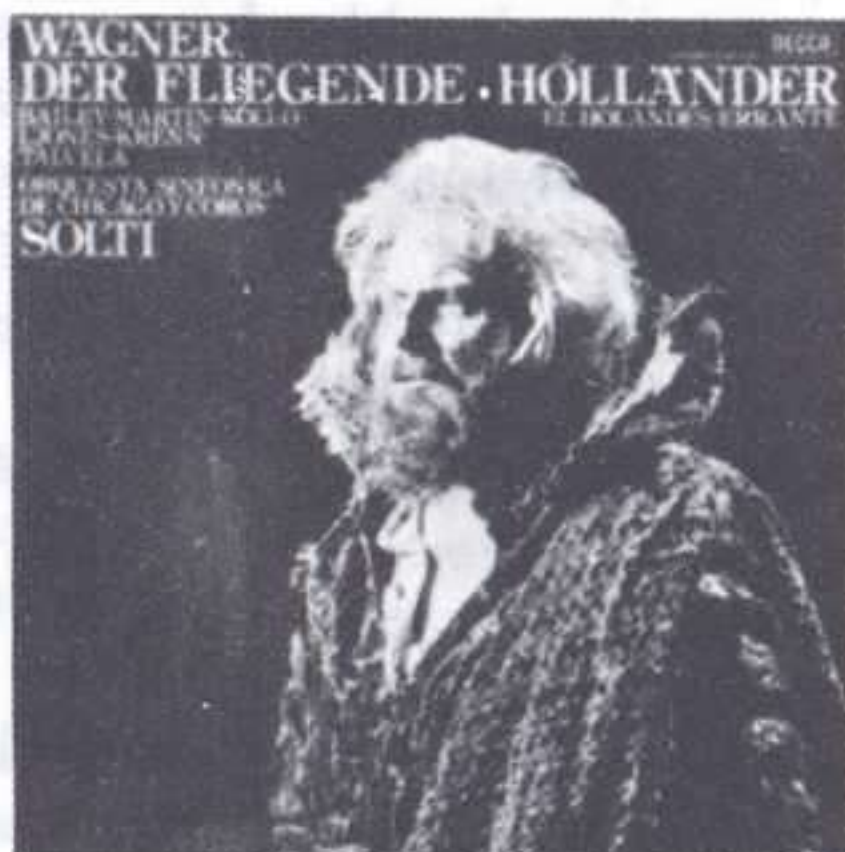
ESTEREO D 82 D 1/3

VERDI
IL TROVATORE
*Pavarotti/Sutherland/Horne/
Wixell/Ghiaurov*
Orquesta Filarmónica Nacional
RICHARD BONYNGE



ESTEREO D 24 D 1/3

WAGNER
EL HOLANDES ERRANTE
*Bailey/Martin/Kollo/I. Jones/
Krenn/Talvela*
Orquesta Sinfónica de Chicago
y Coros
SIR GEORG SOLTI



ESTEREO D 3 D 1/4

HAENDEL
**LOS CONCIERTOS
PARA TECLA Y ORQUESTA**
Georg Malcolm
Academy of St. Martin-In-The Fields
NEVILLE MARRINER



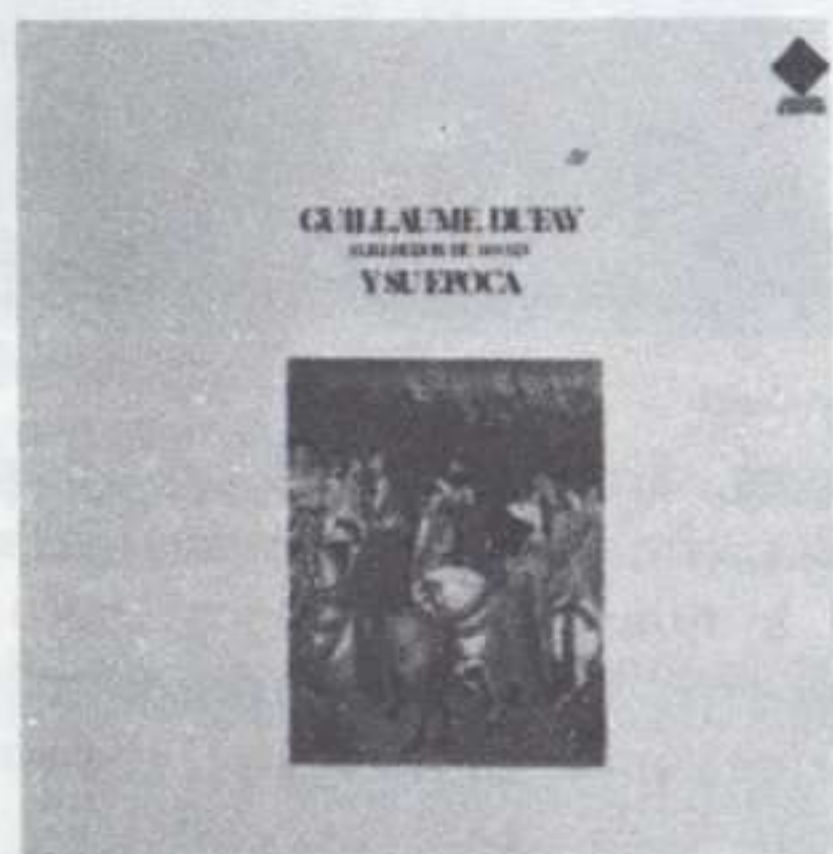
ESTEREO 2 BB 112/4

RICHARD STRAUSS
ARIADNE AUF NAXOS
*Rysanek/Berry/Peerce/
Peters/Jurinac*
Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF



ESTEREO D 10 D 1/4

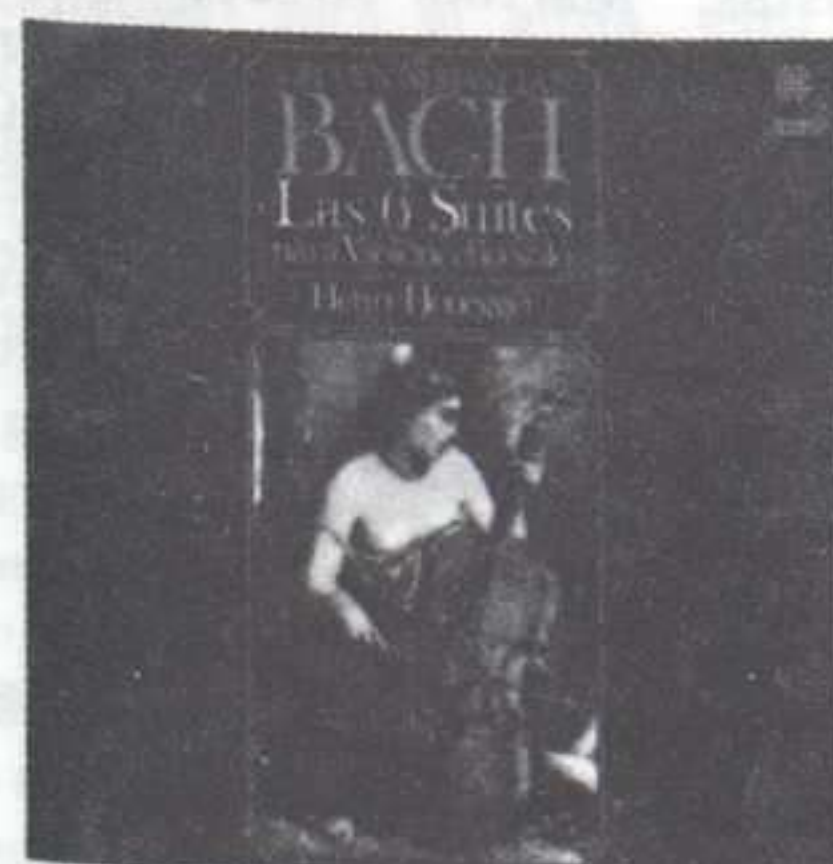
MOZART
DON GIOVANNI
Siepi/Nilsson/Price/Corena/Valletti
Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF



ESTEREO 6.35257-1/2
**GUILLAUME DUFAY
Y SU EPOCA**
Syntagma Musicum
KEES OTTEN



ESTEREO 6.35338-1/2
**BELA BARTOK
PARA LOS NIÑOS**
DEZSO RANKI, Piano



ESTEREO 6.35345-1/3
**JOHANN SEBASTIAN BACH
LAS SEIS SUITES
PARA VIOLONCELLO SOLO**
HENRI HONEGGER



ESTEREO 6.35386-1/2
**ANTONIO VIVALDI
IL CIMENTO DELL'ARMONIA
E DELL'INVENZIONE**
12 CONCIERTOS, Op. 8
LAS CUATRO ESTACIONES
Alice Harnoncourt/Jurg Schaefflein
Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT



Discos novedad - Edición limitada

Distribución
Columbia

Conclusión: Versión impecable. La voz de Cage interpretándose a sí mismo convierte el disco en una rareza histórica de valor inestimable. Recomendamos oír y sacar consecuencias: tras Cage ya nada puede ser lo mismo.—LL. B.

R MAHLER, G.: **Lieder eines Fahrenden Gesellen.** BRITTEN, B.: **Nocturno:** Robert Tear, tenor.

Orquesta Academia Saint Martin in the Fields. Director, Neville Marriner. DECCA, Argo SXL 29.129. Precio: 540 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

Interés de la publicación: Alto.

Magnífico disco, quizá con el único reparo de no presentar la entidad monográfica que los dos autores incluidos hubieran permitido. Marriner se revela como un sensacional director (también) de conjuntos sinfónicos amplios, y sabe estar en todo momento atento a subrayar y matizar la línea vocal, sin disminución del protagonismo orquestal que ambas obras poseen. La versión del superconocido ciclo de Mahler no es, evidentemente, «una más», y quizá sea esto el mejor elogio que se pueda hacer ante una nueva versión de obra tantas veces llevada al disco con extraordinarios resultados. El enfoque es dramático, tanto o más que poético, y la ductibilidad vocal de Tear llega a momentos inolvidables, como la media voz para decir el último verso del segundo «lied» mahleriano.



La obra de Britten es de altísimo interés. Ocho bellos poemas—de Shelley a Shakespeare—se engarzan mediante la original disposición de «obligatti» instrumentales, que sirven para el magnífico lucimiento de los solistas: C. James (fagot), D. Watson (arpa), I. James (trompa), T. Fry (timbales), N. Black (corno inglés), N. Burnett (flauta) y T. King (clarinete). El finísimo sentido musical y lírico del maestro inglés, que roza lo descriptivo en algún momento de la partitura

(el poema de Middleton), llega a su cima de concentración poética en el prodigioso Soneto 43 shakesperiano. La obra, repito, merece ser conocida y disfrutada, y la versión Tear-Marriner es una inmejorable ocasión para ello.

Para completar el brillante panorama, la grabación resulta de una presencia y de una nitidez sonora realmente ejemplares. La carpeta incluye comentarios muy ilustrativos y la versión bilingüe de los poemas.

Conclusión: La versión de Mahler resulta interesante, y la del **Nocturno**—sin competencia en nuestra discografía—se nos aparece como modélica. Un gran disco.—J. L. G. B.

R MUSSORGSKY: **Cantos y Danzas de la muerte** (orquestración de Shostakovitch). RIMSKY-KORSKOF: **Aria de «Sadko»** y dos **Arias de «La novia del Zar»**. TCHAIKOVSKY: **Canción de «Lel»** de «**La Doncella de nieve**».

Galina Vishnevskaya, soprano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Mstislav Rostropovitch. EMI, C 065-002942 Q. Precio: 595 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 8.

Interés de la publicación: Muy alto.

Es una pena que—como tantas veces ocurre—este disco no venga a integrarse en un contexto más favorable para su total disfrute, porque si interesante es conocer el ciclo de **Cantos y Danzas de la muerte**, de Mussorgsky, en la orquestración realizada por Shostakovitch en 1962, más interesante y lógico hubiera sido conocerlo después de que el discófilo español hubiera tenido oportunidad de acceso a la versión original (con piano) de este ciclo de «lieder» del colosal músico ruso. La orquestración de Shostakovitch es un magnífico trabajo, avalado por la sabiduría instrumental de autor tan pródigo en el campo sinfónico, y por su profundo conocimiento de toda la obra de Mussorgsky (recordemos que Shostakovitch instrumentó también **Boris y Khovantchina**), pero no elude el riesgo evidente que el planteamiento mismo encerraba: me refiero al hecho de que orquestrar un ciclo vocal de tan marcado carácter dramático llevaba consigo el peligro de aproximar estilísticamente al terreno **operístico** una música que, en mi opinión, cobra su más gloriosa significación en el marco **liederístico** en que nació. Por lo demás (y como detalle digno de resaltarse), las leves pero ciertas concomitancias entre los mundos expresivos de Mussorgsky y Mahler—danzas macabras, sombríos aires de marcha...—se realzan más al pasar los pentagramas originales por las manos de un mahleriano confeso cual fue Shostakovitch.

De cualquier manera, la genial música de Mussorgsky sobrenada por encima de cualquier otra consideración, y la fuerza poético-musical de sus «lieder» nos sobrecoge, a la vez que nos admira. La interpretación de Galina Vishnevskaya y Mstislav Rostropovitch (magnífico director de tanta música rusa) es profunda, intensa, ejemplar. No podía ser de otro modo, ya que el temperamento artístico de ambos se revelaba «a priori» como muy adecuado para esta música, y por si ello no fuera bastante, el matrimonio Rostropovitch puede mostrar su certificado de apego a esta obra desde su estreno en 1962, lo que quedó determinado por la dedicatoria de Shostakovitch y Galina Vishnevskaya.



El disco es, ante todo, su cara primera, pues ella contiene la más sustanciosa aportación a nuestros catálogos; pero la inclusión de tres arias de Rimsky y de una breve y curiosa página vocal de Tchaikovsky le otorgan dimensión de «recital», un recital en el que todo es buena música y donde encontramos la coherencia unitiva del escogido programa ruso romántico, y la de la interpretación, absolutamente idónea para cada página.

Conclusión: Disco imprescindible para los amantes del «lied», de la música vocal o de la música rusa.—J. L. G. B.

STOCKHAUSEN: **Momento II**, para soprano, cuatro grupos corales y trece instrumentistas. Martina Arroyo (soprano), Dúo Kontarsky, Coro y Miembros de la Orquesta Sinfónica de Radio Colonia. Dirección: K. Stockhausen. WERGO, S 60.084. Colección de Música Contemporánea, 23. Distribuido por Hispavox, S. A. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

Que la discografía del mercado español se enriquezca con un disco dedicado a la obra del compositor más característico de

la música europea de los años sesenta es siempre algo estimulante y loable. Nunca es tarde si la dicha es buena.

Dentro de la trayectoria compositiva del germano Stockhausen, **Momento** representa la superación de su weberianismo inicial (enriquecido al máximo con lo que se ha dado en llamar serialismo) y la culminación de su composición a base de grupos, eventos o momentos musicales cuyos límites se definen por un proceso propio (concentración sobre el presente), y que, como un «puzzle», se pueden yuxtá y/o superponen a diversos niveles.

Tanto el concepto de duración de cada «momento» (longitud = tiempo), así como la posibilidad de ubicarlo cada vez (el número de «versiones» posibles es innumerable) donde, sobre, debajo o al lado de cualquier otro momento que se escoja son fundamentales en el pensamiento compositivo de estos años. No en vano el serialismo integral, de un lado, y el pensamiento y la obra de John Cage, por otro (su venida en 1958 es determinante), han desencadenado una serie de planteamientos nuevos, que se conocen con las etiquetas de «música aleatoria», o «música abierta», o incluso «teatro musical» (aunque un tanto olvidada, **Originale**, del propio Stockhausen, 1961, es un buen ejemplo de ello).



Tras **Momento**, cuya versión 1965 (la del disco) fue estrenada en el festival de Donaueschingen del mismo año, Stockhausen dedicará la mayor parte de su actividad a un grupo instrumental de música electrónica viva. Para este grupo (del que Stockhausen será el alma, esto es, quien controle los medios de transformación del sonido: filtros, potenciómetros, etc.) compondrá sus obras, que muchas veces no serán publicadas sino tras haber sido interpretadas ininidad de veces.

La partitura (**Galaxia Gutenberg**) deviene en guía pobre y tardía de algo vivo (la interpretación siempre nueva). El disco, por su parte, deviene en un «souvenir» cosificado y enlatado de tal o cual versión que se considera afortunada. El «hic et nunc», aunque la jaula sea de oro, queda

para el acto original de la interpretación recreativa.

Conclusión: Obra fundamental para entender las preocupaciones compositivas de los primeros años sesenta. Folleto explicativo muy clarificador y pedagógico. Clásico a devorar.—**LL. B.**

MOZART: Concierto para flauta, arpa y orquesta, en Do mayor, K. 299. Concierto para flauta y orquesta, en Re mayor, K. 314. Christian Lardé, flauta. Marie Claire Jamet, arpa. Orquesta de Cámara Paul Kuentz. Movieplay, 17.1221/5. P. V. P.: 550 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 6.

Fulminante carrera durante estos últimos años de la Orquesta Paul Kuentz. Fue fundada en 1950, pero gracias a las últimas grabaciones y conciertos, esta agrupación se ha convertido en una de las más sobresalientes de su especialidad.

El presente disco es una muestra de ello. Dos conciertos de Mozart, el de **Flauta y arpa** y el **Segundo de flauta**, impecablemente interpretados, dan muestra de lo que afirmamos. Perfecta la cuerda, el fuerte de la Orquesta, claro. Magnífico empaque y conjunción de sus distintos elementos. Singular belleza en la expresión de la línea melódica de ambos conciertos.

Christian Lardé es uno de los más destacados flautistas franceses. El alarde de virtuosismo que realiza en la presente grabación es asombroso. Es virtuoso del instrumento, sí, pero sabe obtener de la flauta el sonido exacto que los distintos pasajes de la partitura van requiriendo. Sinceramente, nos convence el arte de Christian Lardé, desconocido, por desgracia, como tantos otros artistas, de nuestro público.

Marie Claire Jamet, arpista, realiza una impecable labor en el **Concierto K. 899**. Nos asombra la perfección en la conjunción del arpa con la flauta en el discurrir de la obra.

Por último, diremos que el sonido es algo deficiente.—**M. G. G.**

CAMARA

BEETHOVEN: Sonatas para violín y piano números 4 y 5 («Primavera»); W. Ashkenazy, piano. I. Perlman, violín. Decca, SXL 6736. Precio: 540 ptas.

Sonatas para violín y piano número 9 («A Kreutzer») y Número 5 («Primavera»). C. Ferras, violín; P. Barbizet, piano. Movieplay, SMS 2702. Precio: 550 pesetas.

Interpretación: 9,5 (Decca), 6,5 (Movieplay).

Sonido: 9 (Decca), 6,5 (Movieplay).

La fascinación que desde su estreno han despertado entre los virtuosos las sonatas **Número 5, «Primavera», y Número 9, «A Kreutzer»**, de Beethoven, ha hecho que pocos artistas hayan resistido su llamada sin enfrentarse con las dificultades que ambas entrañan, para constituir con ellas la «piedra de toque» de su arte.

En el presente caso nos encontramos ante dos dúos de muy distinto carácter y escuela; el primero, formado por los franceses C. Ferras y P. Barbizet (Mv), y el segundo compuesto por los rusoamericanos W. Ashkenazy e I. Perlman (Decca).

El primer dúo nos presenta con muy buen acierto, en grabación de serie económica, las **Sonatas 5 y 9**, que son interpretadas con gran justeza y claridad, destacándose del conjunto la prestación de C. Ferras, si bien en ningún momento de su versión se produce ese algo que transporta a un auditorio.

El programa del segundo dúo se centra en las **Sonatas cuarta y quinta**, y su publicación corresponde al segundo volumen (el primero contiene las **Sonatas 2 y 9**) de la integral, que este verano ha sido galardonada en Salzburgo con el Premio Internacional de la Crítica Discográfica.

Esta integral puede suponer el acontecimiento más importante desde que se publicó el ciclo Menuhin/Kempff (D. G.), hace unos años. Si en aquel momento la historia discográfica de las **Sonatas** para violín y piano beethovenianas quedó marcada por la espiritualidad y madurez de sus intérpretes, en el caso de Ashkenazy/Perlman nos hallamos ante una versión radicalmente distinta, caracterizada por la vitalidad y juventud imprimidas a estos pentagramas, que palpitan llenos de luminosidad y ardor.

Impresionante, por nueva, es la riqueza de matices que se ofrecen, así como el clima que se crea gracias al sutil juego de planos y contrastes que sólo dos artistas de la calidad de Ashkenazy/Perlman son capaces de lograr. ¿Y el sonido? Este, en realidad, pertenece... a la leyenda...

Conclusión: Ferras/Barbizet, aprobados; Ashkenazy/Perlman... ¡Es preciso, por el bien de todos, que Decca termine la publicación de esta integral cuanto antes!—**A. M. J.**

HAYDN, J.: Cuartetos para flauta, violín, viola y «cello», op. 5. Conjunto de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Viena. DG, 25 30360. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

Música deliciosa y deliciosamente tocada, pero el disco no cobra, en mi opinión, excesiva relevancia, puesto que se trata de partituras muy «menores» en el catálogo de un gigantesco compositor, muchos

de cuyos frutos importantes distan bastante de haberse familiarizado entre nosotros, o incluso no figuran en la discografía española.

Conclusión: Disco muy notable en sí, pero de interés circunscrito a quienes posean ya muchos volúmenes sobre Haydn en su discoteca.—J. L. G. B.

SCHUBERT: Quinteto «La Trucha» y Sonatina número 2. Jörg Demus (piano), Cuarteto Schubert, Wolfgang Schneiderhan (violín) y Walter Klien (piano). DG Privilege, 25 35 225. Precio: 350 pesetas.

Interpretación: 9 (La Trucha) y 7 (Sonatina).
Sonido: 8.

De nuevo se insiste en la publicación de la popularísima página «camerística» de Schubert, aunque con motivos que pueden justificarlo: la excelente calidad de la versión (cálida, amable, empastada), su inclusión en una serie económica y el añadido generoso de una de las **Sonatinas** schubertianas para violín y piano, tan olvidadas en nuestra discografía. La interpretación que de ésta hacen Schneiderhan y Klien es muy justa, muy bella, aunque se eche de menos ese «calor» que Demus y el Cuarteto Schubert imprimen al **Quinteto**.

Conclusión: La autoridad de los músicos vieneses en la interpretación de Schubert, otra vez demostrada.—J. L. G. B.

R **SCHOENBERG, A.: Quinteto de viento, op. 26.** Solistas de Viena. DG, 2530825. Precio: 600 pesetas.

Interpretación: 9.

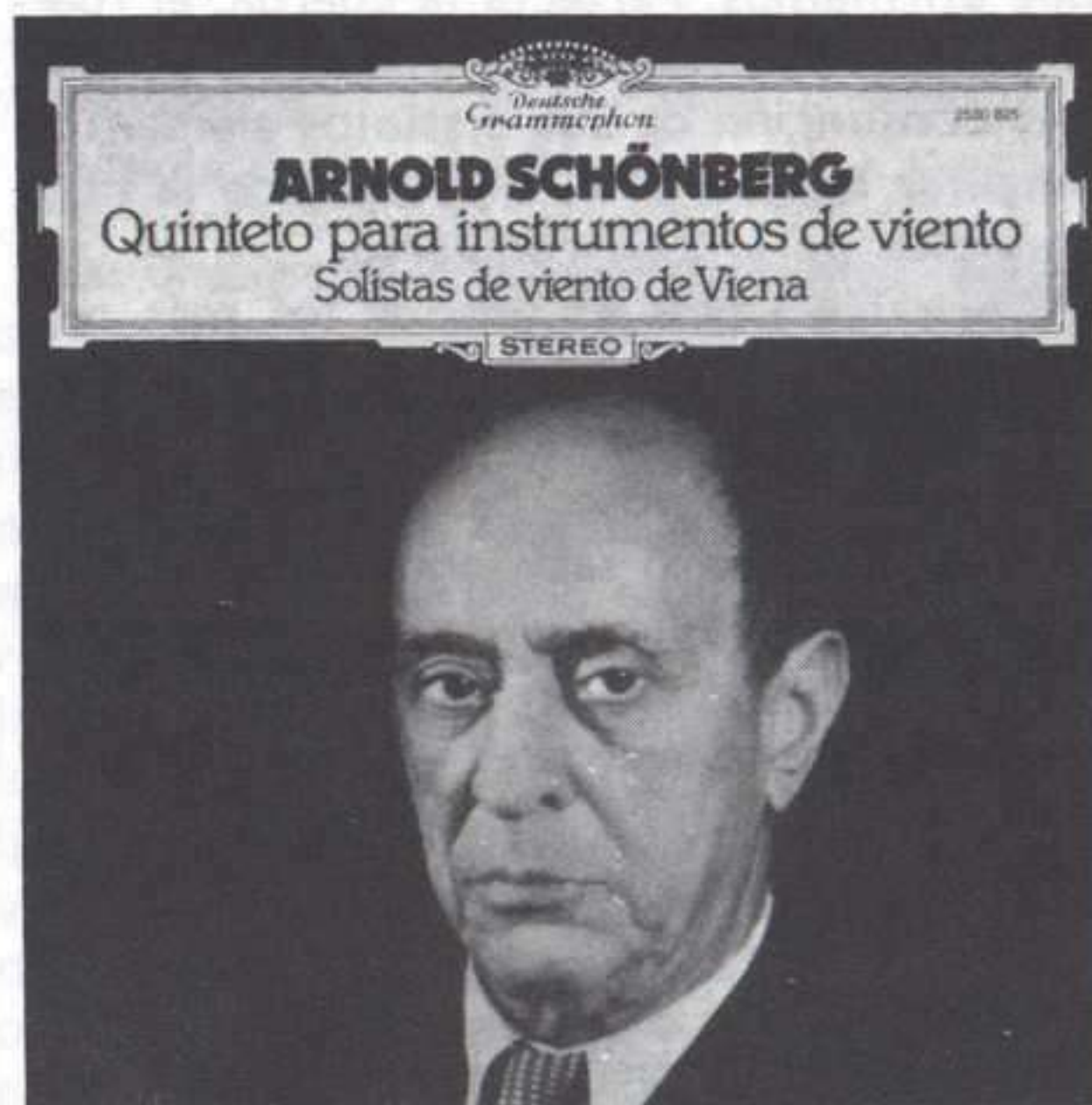
Sonido: 9.

Interés de la publicación: Muy alto.

El **Quinteto** es una de las obras claves del catálogo schönbergiano, lo que significa que es una de las obras claves del repertorio «camerístico» contemporáneo. Arnold Schönberg acababa de sacar a la luz su revolucionario Método Dodecafónico, y en estos momentos (1924) buscaba con ahinco la manera de utilizarlo en composiciones que no constituyeran solamente tesis científicas, sino que mantuvieran el poder de comunicatividad propio de toda obra artística. Así, optó por elaborar una

obra en la cual la revolución del lenguaje se equilibrara con su inserción en los moldes formales tradicionales. El **Quinteto** posee, en efecto, un riguroso esquema de sonata: primer tiempo, en forma sonata bitemática; segundo tiempo, en forma de «Scherzo» con Trío; tercer tiempo, «Adagio» en forma ternaria; cuarto tiempo, Rondó. De esta disposición nace una cierta ambigüedad estética, pues no cabe duda de que las formas propias del período clásico-romántico se apoyaban en los procesos armónicos para cobrar coherencia interna, y al prescindir de los principios armónicos, parecería adecuado prescindir también de los esquemas formales que se apoyaban en ellos...

Como quiera que sea, la obra quedó así, gloriosamente así, y su problemática recepción por parte del oyente se basa tanto en esa ambigüedad cuanto en la aspereza y desnudez con que están tratados cada uno de los instrumentos o, si se quiere, el tradicional quinteto de viento como tal instrumento plural. Esta última idea, a su vez, explica la enorme dificultad interpretativa que el **Quinteto** presenta: no hay concesión alguna a la comodidad, todo es descarnado; sustancial y descarnado. Pocas obras tan difíciles de



montar para un quinteto de viento, y al mismo tiempo tan ingratas para los intérpretes, por la desproporción entre su trabajo y la previsible frialdad en la acogida por parte del público habitual de los conciertos. De ahí la escasez de ocasiones para la escucha del **Quinteto** schönbergiano, y el óptimo servicio que un disco como éste puede brindar al aficionado que no vuelve la cara a los productos más significativos de la época en que la música iniciaba su inflexión hacia nuestro presente.

Por lo demás, la interpretación de es-

tos instrumentistas vieneses es ejemplar, tanto en lo que se refiere a la versión global de una obra tan dilatada y compleja como en el aspecto de la realización. Contábamos en nuestra discografía con la versión de miembros de la London Sinfonietta, pero en disco incluido en un álbum de cinco LPs. Esta versión que ahora comentamos—tan buena, al menos, como aquella—es ahora la opción al **Quinteto** para el discófilo hispano, una opción que recomendamos sinceramente sea aprovechada.

Conclusión: Disco al que muy difícilmente harán justicia las cifras de ventas, pues su interés es extraordinario, y mucho nos tememos que tales cifras sean de la mayor «ordinariedad».—J. L. G. B.

RECITAL

Danzas españolas en orquesta. Obras de Falla, Albéniz-Esplá, Granados, Vives, Larregla, Turina, Guridi y Sarasate. Orquesta de Concursos de Madrid. Director, José María Franco Gil. Hispavox, S20.098. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 5.

Sonido: 4.

Interés de la publicación: Nulo.

Cuando no entiendo la publicación de un disco suelo ampararme en el manido concepto de los «fines comerciales». Tal hago en esta ocasión, tras confesar mi incapacidad para descubrir algún interés que pudiera contener el disco. Según mis noticias, se trata del mismo que protagonizó en su día Lucero Tena, pero ahora sin castañuelas. ¡Pues qué bien!

Conclusión: Como dicen que escribió un crítico después de escuchar un horrendo concierto: ¿Por qué?—J. L. G. B.

E **Música para múltiples orquestas.** Orquesta de la Opera del Estado de Viena. Director, Hermann Scherchen. abc Westminster, 13.0824/0. Precio: 275 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 6.

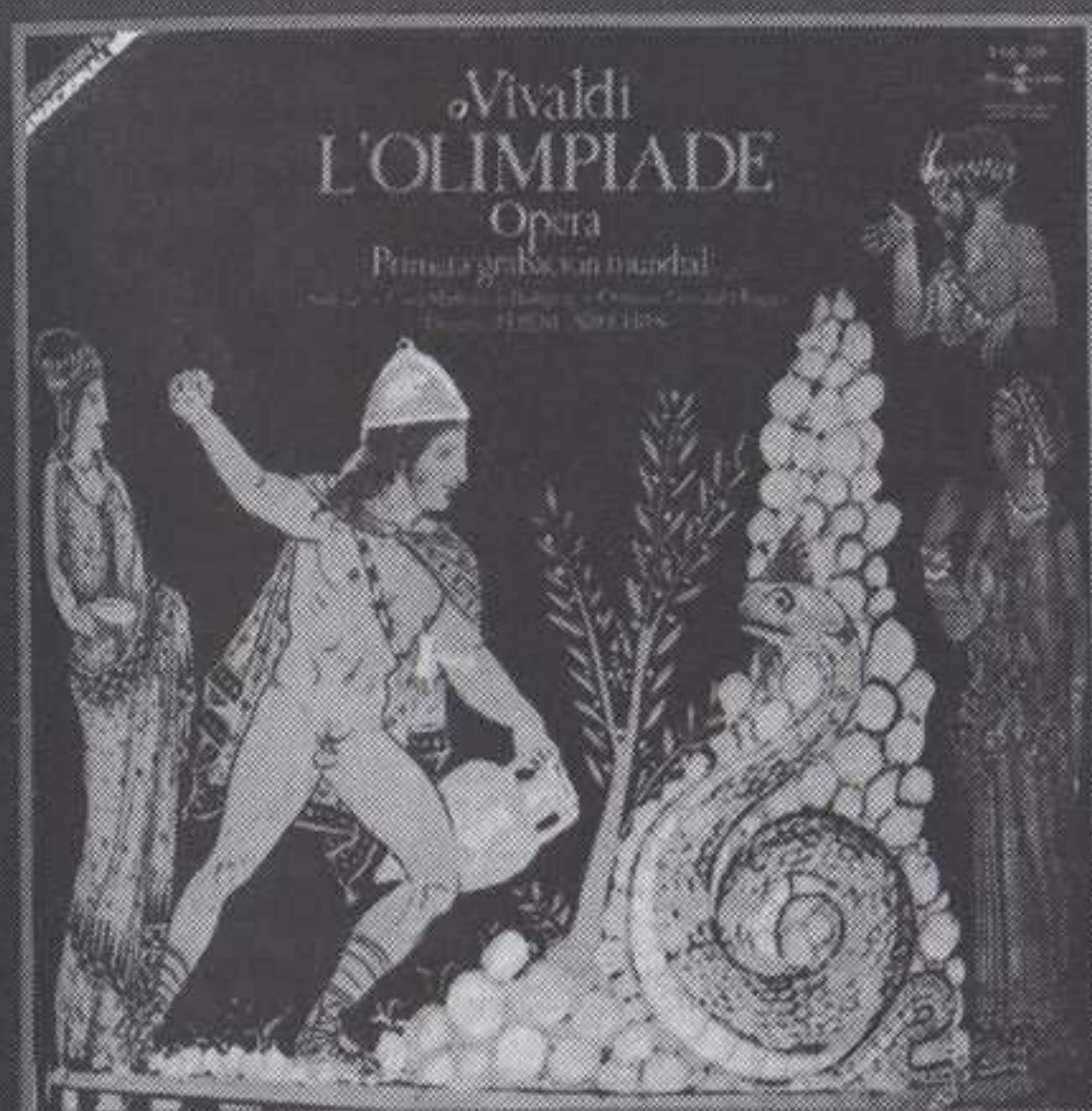
Con el pomposo título de «Música para múltiples orquestas» aparece este disco, cuyo contenido, excepto la **Canzon in Primi toni**, de G. Gabrieli, no deja de ser curioso. **La Victoria de Wellington** es una obra que de no haber sido compuesta por Beethoven permanecería en un compren-

YA HA SALIDO EL "POLCAR 79"



Oferta Especial Clásico

HUNGAROTON S 66.308
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.125

Primavera 1979

Hasta
el 30 de Junio
de 1979

ERATO S 66.306
Estuche 3 LPs



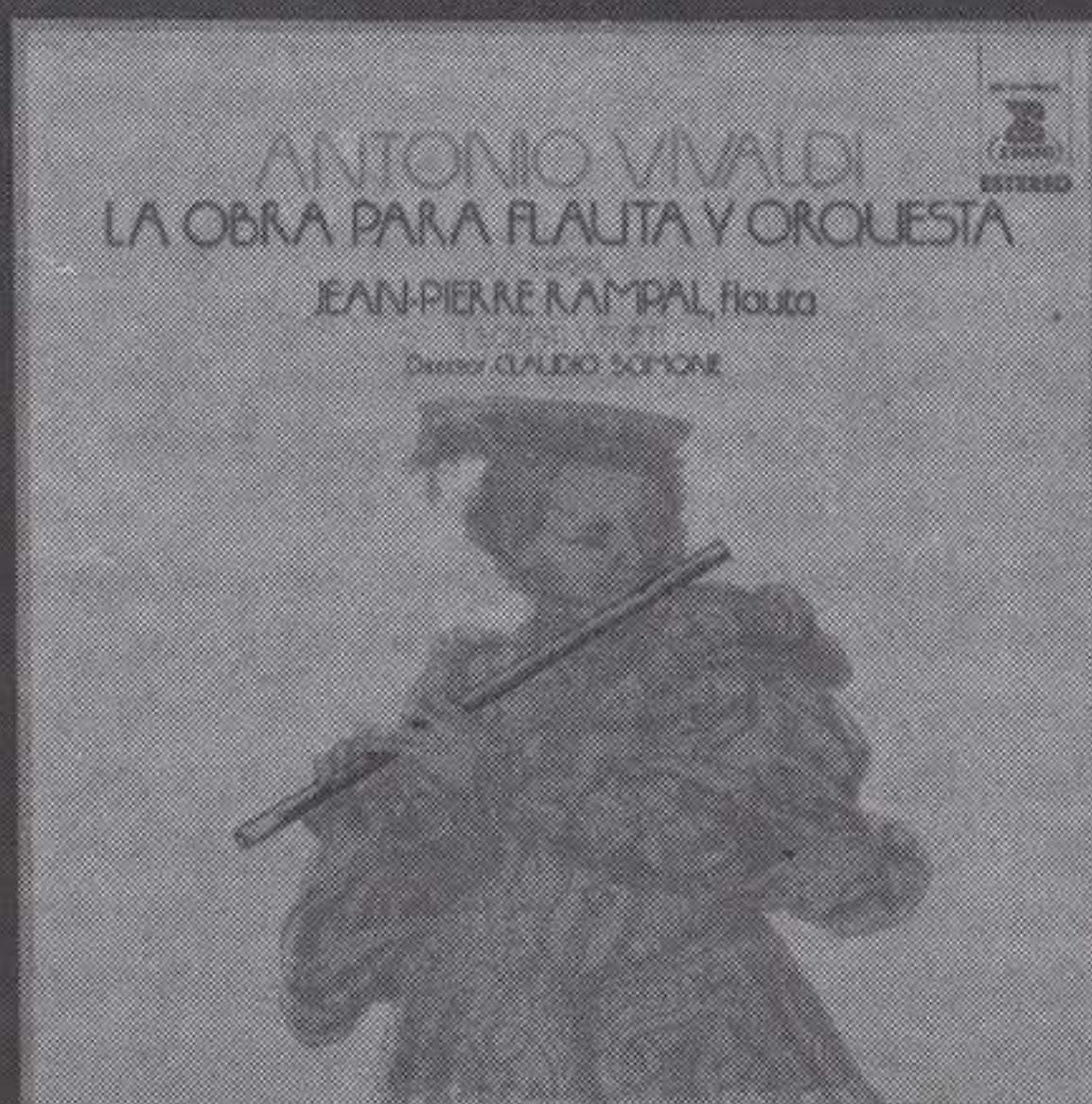
PRECIO OFERTA
Ptas. 1.125

VANGUARD S 66.305
Estuche 3 LPs



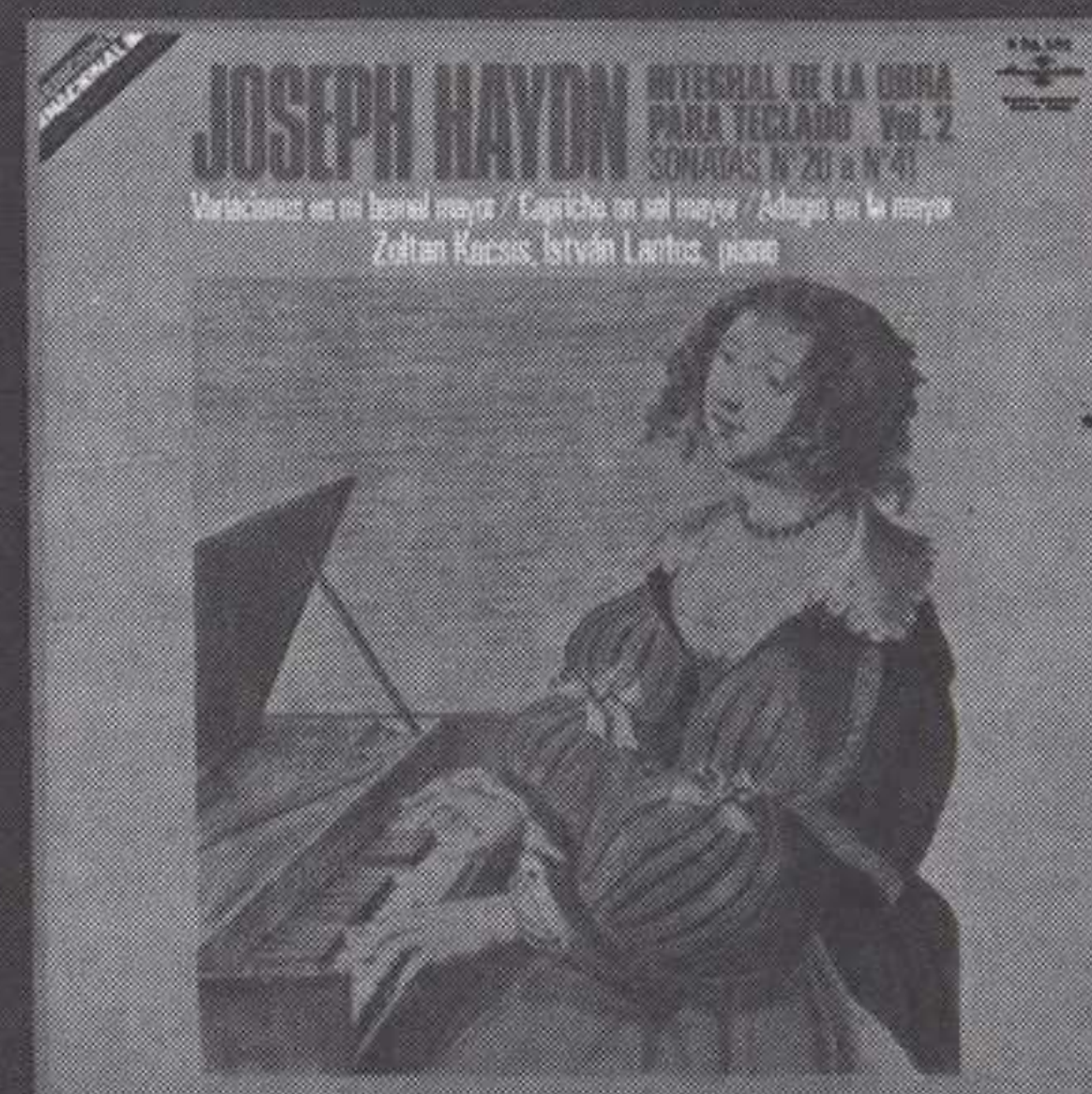
PRECIO OFERTA
Ptas. 1.125

ERATO HES 60-150/1/2
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.125

HUNGAROTON S 66.502
Estuche 5 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.875

ARION S 66.307
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.125

ERATO S 66.309
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.125

VANGUARD S 66.010
Estuche 2 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 750

sible y justo olvido; pero basta que pertenezca a tan ilustre compositor para que la curiosidad, más que el interés, nos obligue a su conocimiento. Dentro de esta misma línea, la **Entrata**, de Orf —en que, según los comentarios de la contraportada, intervienen ¡cinco orquestas!—, es una composición grandilocuente y hueca; su máxima virtud reside en el hábil manejo de la instrumentación y en las melodías de William Byrd que le sirven de base. Es admirable la seriedad con que Scherchen al frente de la Orquesta dirige estas obras —sobre todo, la de Beethoven, en la cual algún eminente director incorpora incluso caballos relinchando y galopando—. Su arte y profesionalidad hacen que la audición de la escasa medio hora que dura el disco —inadmisible, aunque sea una serie económica— se efectúe con agrado.

Conclusión: Música intrascendente, notable interpretación, aceptable sonido, veintinueve minutos treinta segundos de duración..., y todo ello por 275 pesetas.
F. G. O.

MUSICA DEL RENACIMIENTO PARA METALES. Conjunto de metales de Philip Jones; Decca SXL. 29.133: Precio: 540 pesetas.

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

El Ph. Jones Brass Ensemble es uno de esos conjuntos instrumentales que, formado a la sombra de las grandes agrupaciones sinfónicas londinenses, reúne a los mejores solistas de viento de las mismas, llevados por el afán de difundir el repertorio para metal del Renacimiento.

El programa presentado, que abarca un período de dos siglos y se centra fundamentalmente en autores ingleses, tiene dos vertientes, una compuesta por piezas escritas originalmente para metales —obras de O. Vecchi, T. Susato, etc.—, y otra formada por transcripciones llevadas a cabo por alguno de los miembros del conjunto, de obras de Byrd, Gibbons, etc., pensadas para virginal o viola de gamba... El objeto de esta selección, evidentemente, es mostrarnos la capacidad y versatilidad del grupo; finalidad plenamente conseguida, al obtenerse de las partituras originales unas versiones de gran riqueza polifónica y colorido que no hacen sospechar su origen.

Con estos presupuestos resulta francamente entretenido adentrarse en la delectación de estas piezas, toda vez que cada interpretación es un pequeño cosmos lleno de detalles y encuentros, que van desde las festivas sonoridades de T. Susato a la severidad de la fantasía «in nomine» de Gibbons.

Conclusión: Hermoso recital, en el que las danzas del Renacimiento cobran una

nueva dimensión a manos de Ph. Jones; enhorabuena!—**A. M.**

E CHAMPAN DESDE VIENA. J. STRAUSS II: **Champán** (polca). **Vida de artista** (vals). **Marcha egipcia. Bombones de Viena** (vals). **Banditen** («galop»). Josef STRAUSS: **Pequeño parlanchín** (polca). **El curso de mi vida es amor y alegría** (vals). **Alegría de vivir** (polca). **Vals del delirio. Despreocupado** (polca). Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Willy Boskovsky. Decca As de Diamantes, SDD 474. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 7.

«Invitación a un Festival Strauss» es el título de un álbum publicado por Decca en serie económica hace unos pocos años, en el que se recogen las páginas más populares de la familia Strauss interpretadas por Willy Boskovsky, el sin par director de los Conciertos de Año Nuevo, y su querida Filarmónica de Viena. Después de una delicada intervención quirúrgica —con seis obras de aquel álbum, lo que advierto para el que lo posea, y otras cuatro más de distintas grabaciones—, Decca, dentro de su prestigiosa serie económica As de Diamantes, nos ofrece este producto difícil de justificar por su singular proceso de formación, aunque indiscutible por su contenido, ya que es un claro exponente de la insuperable unión música-orquesta-director. Existen, sí, otras vías interpretativas, como las de Karajan, Böhm o Knappertsbusch, que siendo de gran valor se alejan de ese mundo desenfadado, arrollador, alegre y elegante de la música vienesa del vals, la polca y el «galop», que Boskovsky y sus filarmónicos sienten y expresan con la mayor convicción, conocimiento y entusiasmo.

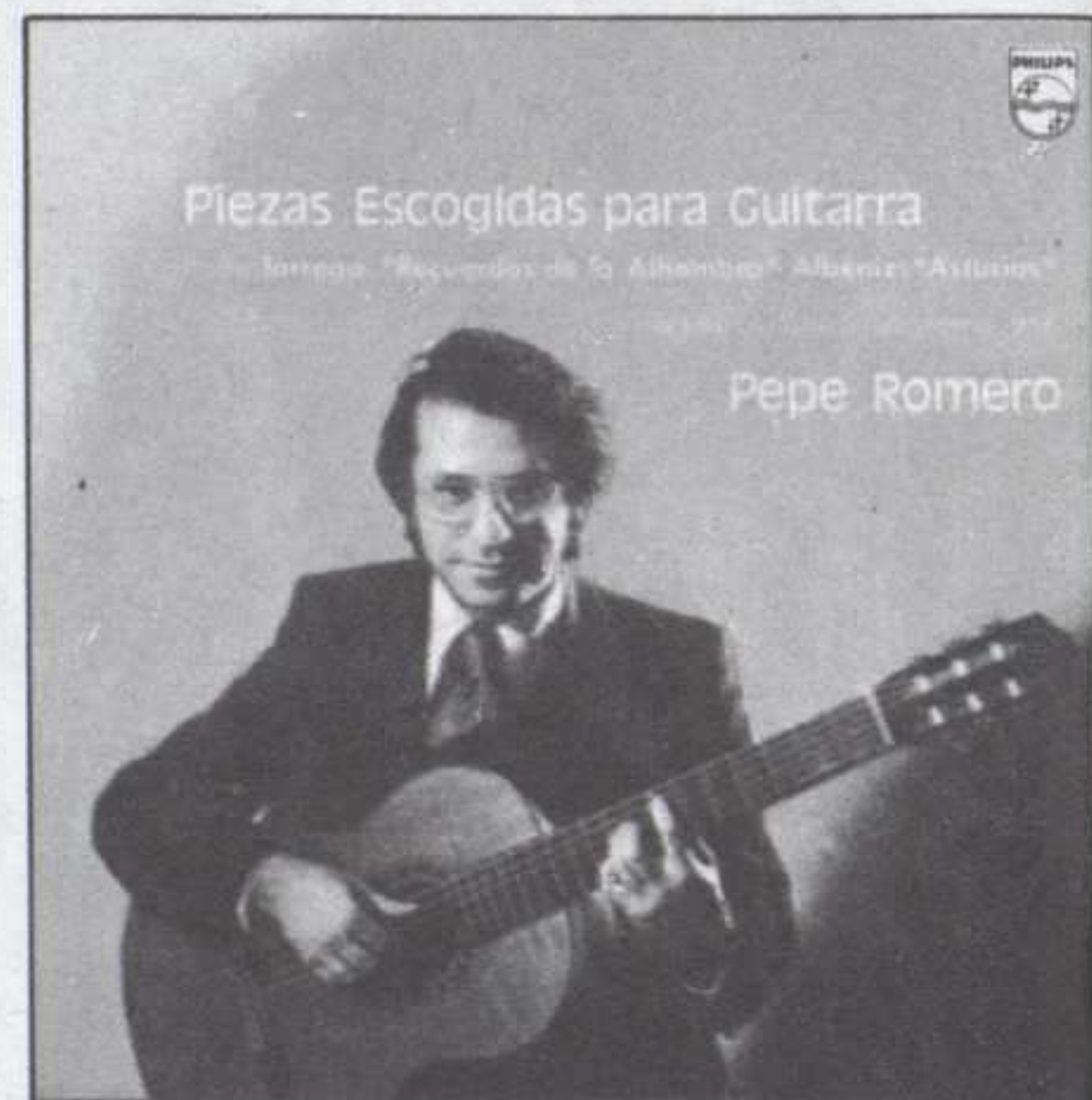
Conclusión: Un buen disco, que hará las delicias del aficionado más exigente. Aun así, y por las razones expuestas, recomiendo preferentemente el álbum «Invitación a un Festival Strauss» (tres Lps. económicos y correcto sonido medio).—
F. G. O.

Piezas escogidas para guitarra. Pepe Romero, guitarra. Philips, 9500295. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 8,5.

Hace algún tiempo que tuvimos la ocasión de constatar las excelentes cualidades como guitarrista de Pepe Romero en su grabación de la **Fantasia para un gentil hombre**, de Rodrigo (Philips). Ahora aquel juicio inicial se ve totalmente confirmado, y no me parece aventurado afir-

mar que Pepe Romero, en el aspecto técnico, es uno de los guitarristas que más me ha impresionado. Nunca antes había escuchado la **Introducción y Variaciones sobre un tema de Mozart**, de Sor, con la seguridad, virtuosismo y perfección que aquí se nos muestra, mención especial para la brillante exhibición de la variación número 4, manifestación del asombroso dominio que posee Romero del instrumento. Una previsible y deseable madurez le



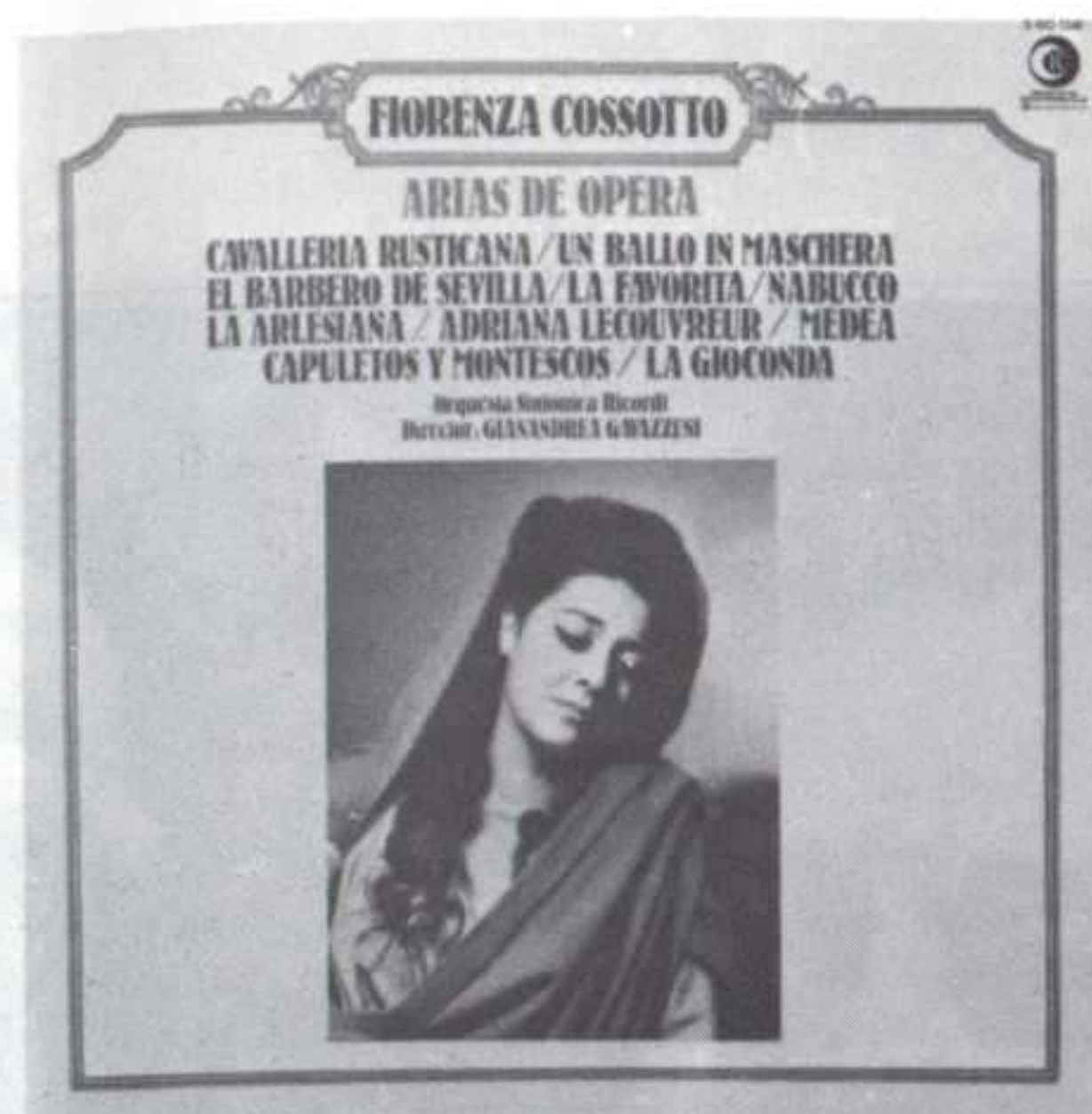
situará en un privilegiado lugar entre los grandes guitarristas. El contenido del disco nos descubre la falta de imaginación —más, creo, que desconocimiento del repertorio— de los responsables de su programación. La originalidad, salvo **El Marabino**, de Lauro, y **El Colibrí**, de Sagreras, brilla por su ausencia: **Recuerdos de la Alhambra** y **Capricho árabe**, de Tárrega; **Asturias**, de Albéniz; **Preludio número 1** y **Estudio número 1**, de Villa-Lobos, y la mencionada obra de Sor junto a la **Sonata número 15** del mismo autor. Sonido y prensado, a la altura habitual de la firma.

Conclusión: Un excelente recital de guitarra.—**F. G. O.**

AUTORES VARIOS: Arias de ópera. «Cavalleria rusticana», «Ballo in maschera», «Barbero de Sevilla», «Favorita», «Nabucco», «Arlesiana», «Adriana Lecouvreur», «Medea», «Capuletos y Montescos», «Gioconda». Fiorenza Cossotto. Orquesta Sinfónica Ricordi, director. Gianandrea Gavazzeni. Hispavox, S 60.041. 550 pesetas.

Interpretación: 7.
Sonido: 7.

Es éste un disco de recital francamente bien construido. Junto a algunas arias de las llamadas tradicionales, como pueden ser «Voi lo sapete, o mamma», o «Una voce un poco fa», encontramos otras tan infrecuentes como «Esser madre é un inferno» de **La Arlesiana** o «Deh! Tu, bell'ani-



ma» de **Capuletos y Montescos**. Es, por tanto, una grabación amena e interesante. De todas las piezas ha de destacarse justamente la ya mencionada de **La Arlesiana**, especie de «lamento de Federico» para «mezzo». Es lástima que entre las últimamente abundantes resurrecciones de óperas ninguna compañía haya abordado aún esta bellísima obra. También interesante resulta el aria de «Neris» de **Medea**, recordando claramente, por su concepción e instrumentación, a «Una furtiva lágrima».

Fiorenza Cossotto continúa siendo una gran artista. Por temperamento y saber decir puede considerarse todavía la primera «mezzo». Por condiciones vocales, quizá ya no lo sea. Conservando una buena media voz, registros medio y grave, en cambio el agudo y los «fortes» no son lo que eran antes. En ellos es patente un ligero trémolo y la pérdida de alguna nota, que, dicho sea de paso, resultaban casi excepcionales en una «mezzo». Todo ello es totalmente excusable; lo que no lo resulta tanto es un cierto afán de divismo, que en ciertas arias oscurece el discurso musical, tal es el caso del «O mio Ferrando» de **La Favorita**.

El acompañamiento de Gavazzeni no pasa de correcto en términos generales, mejorando en las piezas líricas y descendiendo en las dramáticas.

Conclusión: Publicación interesante por su selección, con una buena interpretación, no exenta de algún reparo.—**G. A. R.**

LES MUSICIENS DE PROVENCE (volumen 4): Música de la Edad Media y del Renacimiento. Arion, 560.027. Precio: 550 ptas.

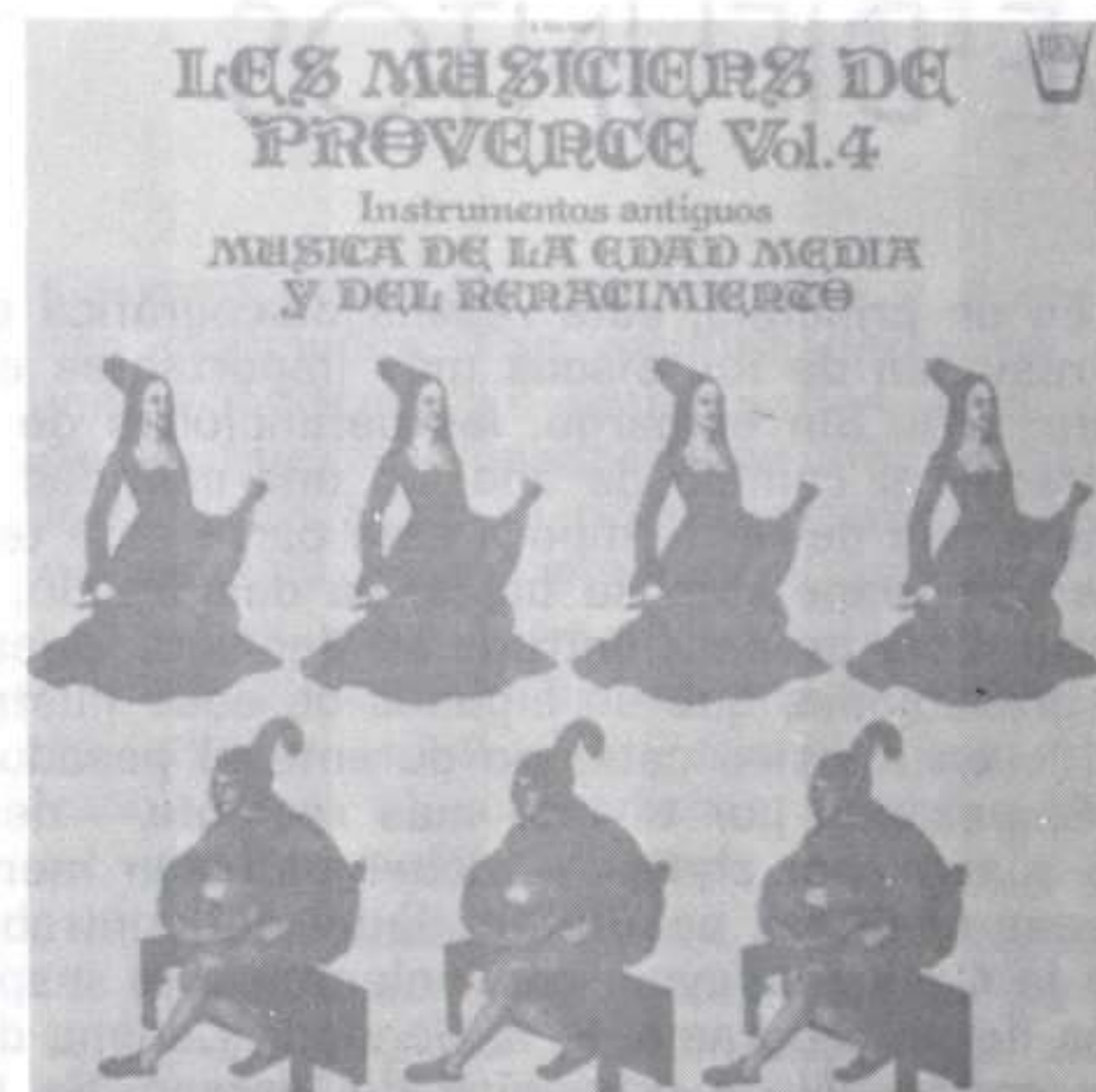
Interpretación: 7,5.

Sonido: 7.

Nueva incursión de este excelente grupo francés en el repertorio medieval y renacentista, que alcanza ya su cuarto volumen.

La muestra que nos ofrecen en esta ocasión es muy variada y ecléctica, con obras que van desde el siglo XII al XVII. Y aquí, digámoslo en seguida, estriba, a mi juicio, el principal inconveniente de este disco. Porque si se habían planificado una serie de grabaciones —de las cuales, probablemente, no será ésta la última—, lo más adecuado hubiese sido grabar por épocas, o por países (entendiendo aquí país en sentido amplio), o incluso por temas, pero no hacer, como es el caso, una especie de cajón de sastre que abarca nada menos que quinientos años, y en el que se incluyen danzas, canciones profanas y religiosas del más diverso tipo y procedentes de lugares muy distintos: Inglaterra, Provenza, España, Italia. Lo que, evidentemente, se gana en variedad se pierde en unidad y hondura.

Aun con este serio inconveniente, el recital que nos ofrecen Les Musiciens de Provence es de indudable atractivo. Las diversas páginas están tocadas con verdadera dedicación, con amor a la música que interpretan, aunque el riesgo de la uniformidad no esté del todo salvado. Las piezas más sugestivas del programa tal vez sean:



el **Lamento di Tristano** (anónimo italiano del siglo XIV), página de suave y melancólico intimismo, y **Ti Dounarai Dou Nou-tarry** (anónimo provenzal del siglo XV), una canción a coro con acompañamiento de instrumentos, de clara influencia oriental y espléndidamente ritmada. Pero todas y cada una de las obritas tienen su propio encanto.

La representación hispánica se limita a una versión exclusivamente instrumental del **Hoy comamos y bebamos**, de Juan del Enzina, que no es de las más felices; no sólo pierde sin las sabrosas palabras del texto, sino que el «tempo» adoptado es tan rápido que atropella su indudable belleza melódica.

La grabación es muy nítida y diferencia bien los instrumentos; el equilibrio en las obras vocales está bien conseguido. Un leve pero persistente ruido de fondo empaña la bondad del sonido, aunque éste está mejor prensado de lo habitual en Hispavox.

El disco se sirve con comentarios y los textos traducidos de las obras, aunque no los originales; ¿por qué?

Conclusión: Un agradable y variopinto recital de música antigua.—**M. C.**

POLCAR

79

CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE

- DISCOS
- CASSETTES
- CARTUCHOS
- LIBROS

MUSICA CLASICA

Y COMO NOVEDAD SE INCLUYE

- CATALOGO GENERAL DE EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD

Para pedidos, dirigirse a RITMO, Virgen de Aránzazu, 21, MADRID-34. Se remite contra reembolso de su importe: 450 pesetas, más 40 de gastos de envío.

OFICIO DE DIFUNTOS

En un principio, esta reseña discográfica quería inaugurarse con un resumen de los discos más importantes editados en España durante 1978. Sin embargo, las defunciones de músicos de «jazz» registradas al cambio de año, en una cantidad insólita hasta para un género que de un tiempo a esta parte está teniendo un contingente más que respetable de bajas, ha desplazado, finalmente, aquel propósito. Esta primera entrega se dedicará, pues, a hacer recuento de las grabaciones que de algunos de esos ilustres fallecidos han aparecido en nuestro catálogo durante el pasado año.

Empezando por el luto más reciente —desgraciadamente, habrá que añadir «por ahora»—, debemos hacer mención de **Three or Four Shades of Blues**, penúltimo álbum del contrabajista Charles Mingus, que la Casa Hispavox, convenientemente inspirada por las perspectivas de un programa de la Segunda Cadena de TVE, editó con presteza encomiable a principios del verano. Se trata de una presentación de nuevo material apoyada en éxitos pasados, los cuales a su vez sirven para ensayar formaciones instrumentales poco acostumbradas. El elemento más llamativo del conjunto de intérpretes constituye al mismo tiempo el principal gancho comercial del empeño: dos guitarristas adscribibles a la etiqueta «jazz-rock», el americano Larry Coryell y el belga Philip Catherine; si se les escucha bien —hay ocasión de hacerlo en otro disco Hispavox en el que tocan los dos solitos—, se podrá comprobar, sin embargo, que deben más a Django Reinhardt que a Jimi Hendrix y Eric Clapton. Y de vuelta a **Three or Four Shades...**, también se advertirá que en los resultados del experimento cuentan más, al final, las prestaciones menos espectaculares de gente como el «saxo» George Coleman o el pianista Jimmy Rewles. Cosas. Lo que importa de verdad es que el disco es uno de los «grandes» de 1978; más aún ahora, cuando se le puede hacer funcionar como «testamento» de su titular. Particularmente, creo que los testamentos de Mingus, si existen, han de buscarse bastantes años más atrás: Mingus venía arrastrando la enfermedad que acabó con él desde los años 60, y todo lo que desde entonces nos dio pueden considerarse añadiduras. La grandeza de Mingus está, precisamente, en que rebasó su compromiso como artista y acabó siendo él mismo su propio mensaje, en tanto que espejo de —por lo menos— dos generaciones de músicos. En sus últimos meses, ya confinado en una silla de ruedas y sujeto a crisis que llegaban incluso a privarle del uso de la palabra, aún le quedaron fuerzas para revisar partituras antiguas, componer nuevas para la pequeña y gran pantalla, hacer arreglos para intérpretes de «folk-rock» —atención al próximo disco de la cantante Joni Mitchell— y proyectar una orquesta de casi doscientos integrantes —músicos, artistas plásticos, actores, bailarines, etc.— a formar por los habitantes de esa torre de Babel cultural que ha instaurado la Municipalidad de Nueva York en el Manhattan Plaza Center. O me engaño mucho, o en un futuro cercano veremos aparecer muchas grabaciones de Charles Mingus en España; de hecho, ya tenemos bastantes, y sin salir de lo editado en 1978 cabe añadir a la reseña una grabación histórica, editada por EMI, de temas interpretados por dos formaciones distintas, del celebrado **Jazz Workshop**.

Otro de los grandes cerebros del «jazz», este blanco y de influencia menos ostensible —aunque la huella de su estilo la acusen desde el catalán Tete Montolíu hasta la japonesa Toshiko Akiyoshi—, ha sido Lennie Tristano, desaparecido un mes antes que Charles Mingus. La producción discográfica de Tristano fue muy limitada: sus últimas grabaciones de divulgación general datan de hace más de veinte años. Por una rara casualidad, el aficionado español puede disponer de ellas gracias a un disco de la serie **That's Jazz** (también Hispavox), inapreciable documento en el que se puede escuchar desde una sesión en directo con el bienamado discípulo Lee Konitz —lástima que no estuvieran también Billy Bauer y Warne Marsh— hasta una serie de experiencias con el procedimiento de la superposición de cintas, pasando por un **Requiem** a la memoria de Charlie Parker que destruye cuanta imagen se ha formado de Tristano como pianista insensible.

Más desapariciones: el violinista Joe Venuti, uno de los auténticamente «pioneros» —figuró en las bandas de Paul Whiteman y Frankie Trumbauer—, falleció en plena gloria a finales de la primavera. Venuti pasó por todos los avatares que puede vivir un músico, incluido un masivo redescubrimiento que le otorgó, en los años setenta, los mayores éxitos de su vida. Entre ellos debe figurar **Sliding By** (Discophon), en el que colaboran con él el guitarrista Bucky Pizzarelli, hombre totalmente subvalorado —acaso por no haber cambiado a tiempo su nombre de **chef** italiano, como hiciera Joe Pass—, y Dick Hyman, pianista camaleónico que puede hacer las veces de



CHARLES MINGUS.

todos, desde Scott Joplin y Jelly Roll Morton —de éste no tan bien como Bob Greene en otro de los discos del año, la banda sonora de **Pretty Baby**—, hasta el Jazzbo Brown del **Porgy and Bess** gershwiniano en versión de John de Main.

Si las carreras de todos los anteriormente citados dieron de sí para mucho, no ocurrió lo mismo con la del trompetista, director de orquesta y compositor Don Ellis, a quien una dolencia cardíaca apartó del mundo de los vivos a la temprana edad de cuarenta y cuatro años. Ellis llevaba algún tiempo en situación de semi-retiro, pero no le faltaban ganas de volver a formar su banda. De una de sus últimas actuaciones al frente de ésta nos queda constancia en otro Hispavox, **Live at Montreux**, de «superferolítica» portada, que tiene poco que ver con el contenido, sorprendentemente sencillo y accesible para quien no tuviera de Ellis más referencia que sus anteriores experiencias sinfónico-electrónico-rockeras, o sus estratosféricas bandas sonoras para películas como la muy «oscureada» **French Connection**.

Capítulo de sucesos: el trombonista Frank Rosolino, profesional activo y disciplinado y hombre sin antecedentes de enajenación mental, se quitó la vida a comienzos de diciembre, no sin antes intentar hacer lo propio con sus dos hijos, uno de los cuales falleció en el acto. Aunque no figure el nombre de Rosolino en ningún disco que recuerde de entre los editados en el 78, no sería extraño que hubiera intervenido en una buena porción de ellos, por cuanto su concurso era frecuentísimo en las sesiones de grabación; de edición anterior, ojalá esté aún en el catálogo de Polydor el excepcional **Hawthorne Nights**, en el que, bajo la titularidad del «saxo» Zoot Sims y con ejemplares arreglos de Bill Holman, se reúnen unos cuantos «west-coasters», entre los que Rosolino se hace notar con una porción de solos cuando menos equiparables a los del director de la sesión.

Llegó el momento de poner punto final. Sé que no están todos los que son, y que faltan unos cuantos nombres más. Recuerdo en este momento los de Larry Young, alias «Khalid Yasin»; el guitarrista Sam Brown, otro ilustre suicida, de quien en 1978 se editaron aquí sus importantes contribuciones a dos álbumes de Keith Jarrett, el que reunía a éste con Gary Burton (Hispavox, también en la serie «That's Jazz») y **Treasure Island**, más reciente (Movieplay); Gregg Herbert, joven puntal de las formaciones de Woody Herman y **Blood, Sweat and Tears**; Jimmy Nottingham y, lamentablemente, muchos otros. Me consta que sí son todos los que están, y me despido con sentimientos encontrados, porque si hay que dolerse de que un músico muera, también hay que alegrarse de que en España puedan encontrarse discos suyos.

JOSE RAMON RUBIO

Hi-Fi para todos

Por ALFREDO OROZCO

(11)

DESTACANDO COMPONENTES

La presente sección de «Hi-Fi para todos» va dedicada hoy a relatar las excelencias de tres unidades Hi-Fi de gran renombre en este campo. Este tipo de estudios será presentado a los lectores de RITMO con alguna frecuencia, toda vez que componentes Hi-Fi los hay por millares, pero máquinas de verdadera clase, abstracción hecha de famas y precios, realmente no abundan. No pretendo otra cosa sino orientar honestamente a los lectores de RITMO partiendo de la base de que la adquisición de equipos o componentes por separado resulta cada día más difícil, dada la enorme saturación del mercado y la subsiguiente plétora de unidades en cada uno de los grupos de objetos que integran una cadena de sonido.

Los tres aparatos que presentamos hoy han alcanzado un bien ganado prestigio en el mundo Hi-Fi. Los diseñadores Bose constituyen una de las más originales concepciones existentes en materia de cajas acústicas y producen una excelencia auditiva fuera de toda discusión. El previo Hafler DH-101 lleva camino de convertirse muy pronto en una referencia mundial en su género, por la sencillez de su concepción y sus altísimas prestaciones, unidas ambas cosas a un precio enormemente atractivo para un componente de este nivel. Y, finalmente, en lo que concierne a la pantalla acústica Rogers LS3 5A, podemos afirmar se trata de una unidad insuperada en su nivel de precio y tamaño, y es un componente de los que hacen época.

UNA INTERESANTE EXPERIENCIA DE ESCUCHA DE CAJAS ACÚSTICAS: EL SISTEMA BOSE 901 SERIE III

El investigador americano doctor Amar G. Bose creó una auténtica revolución cuando presentó, hace aproximadamente doce años, sus famosas cajas acústicas 901. El diseño se salía de los moldes clásicos de la transmisión directa del sonido, para ofrecer una combinación en la sala de escucha, de sonidos directos y sonidos reflejados, a semejanza de lo que sucede en una sala de conciertos. Las primeras impresio-

nes lo fueron, básicamente, de sorpresa por la enormidad de la presión sonora utilizando una caja relativamente pequeña, lo que hizo comentar a un crítico norteamericano: «La calidad de un Cadillac en el volumen de un Volkswagen». La razón de estos resultados es debida, fundamentalmente, al empleo de nueve unidades de radiación de amplio espectro trabajando dentro de una misma caja y en conjugación con un corrector activo de tonalidad (ecualizador), que actúa básicamente en el extremo grave. El modelo original 901 ofrecía, sin embargo, el inconveniente de su bajísima eficiencia, necesitando para su correcta excitación de amplificadores de elevadísima potencia, con todos los inconvenientes que ello comporta, incluido el elevado precio. Después, el modelo Bose 901 Serie II introdujo algunas ligeras innovaciones y pequeños detalles en la presentación de las cajas, pero sin llegar a resolver el problema de fondo de la excepcionalmente baja eficiencia de estas unidades.

Por fin, y tras, al parecer, minuciosos estudios, los laboratorios del doctor Bose han lanzado al mundo de la Alta Fidelidad el modelo 901 Serie III, que viene a significar una casi completa remodelación del antiguo modelo tanto en lo que concierne a las unidades de radiación como al corrector activo o ecualizador. Se han conservado, eso sí, el mismo estilo de diseño de las cajas, ya ligeramente variado en el modelo de la Serie II. En efecto, la caja 901 Serie III se presenta exteriormente con el mismo volumen, compuesto de un diedro posterior, que aloja ocho unidades de radiación, y un panel anterior curvado, que aloja la unidad de radiación frontal. Las dimensiones son idénticas a los modelos precedentes: 31,3 cm. de altura, 33 cm. de profundidad y 53,3 cm. de anchura, con un peso total de 18 Kg.

Los nuevos transductores que integran la caja Bose 901 Serie III han sido objeto de una completa remodelación, con el fin de obtener una respuesta más uniforme en toda la gama de frecuencias y —como se ha dicho antes— mejorar de forma sensible su rendimiento, con objeto de que estas cajas acústicas puedan ser utilizadas,

sin menoscabo de sus grandes y destacadas cualidades, con amplificadores de potencia modesta. En este sentido, cada una de las nuevas unidades Bose empleadas en la caja 901 Serie III representa una especie de síntesis de los siguientes aspectos:

1. Una muy estrecha relación entre la fuerza aplicada, la bobina móvil y la masa del equipo móvil, todo ello de gran relevancia para el comportamiento del altavoz en las frecuencias altas.

2. Fuerza electromotriz muy elevada en las frecuencias bajas, con el objeto de obtener un elevado rendimiento. (Ya aludimos antes a que ésta es una de las características más notables del nuevo diseño Bose.)

3. Una similitud casi perfecta entre las curvas de respuesta de los nueve transductores que integran la caja, con el fin de que se pueda realizar fácilmente el trabajo de corrección o ecualización activa.

4. Gran potencia admisible, con un mínimo de distorsión. Es decir, que sin perjuicio del elevado rendimiento de las nuevas cajas Bose no existe ningún inconveniente para que éstas puedan ir asociadas a amplificadores de elevada potencia, sin daño alguno para las unidades de radiación.

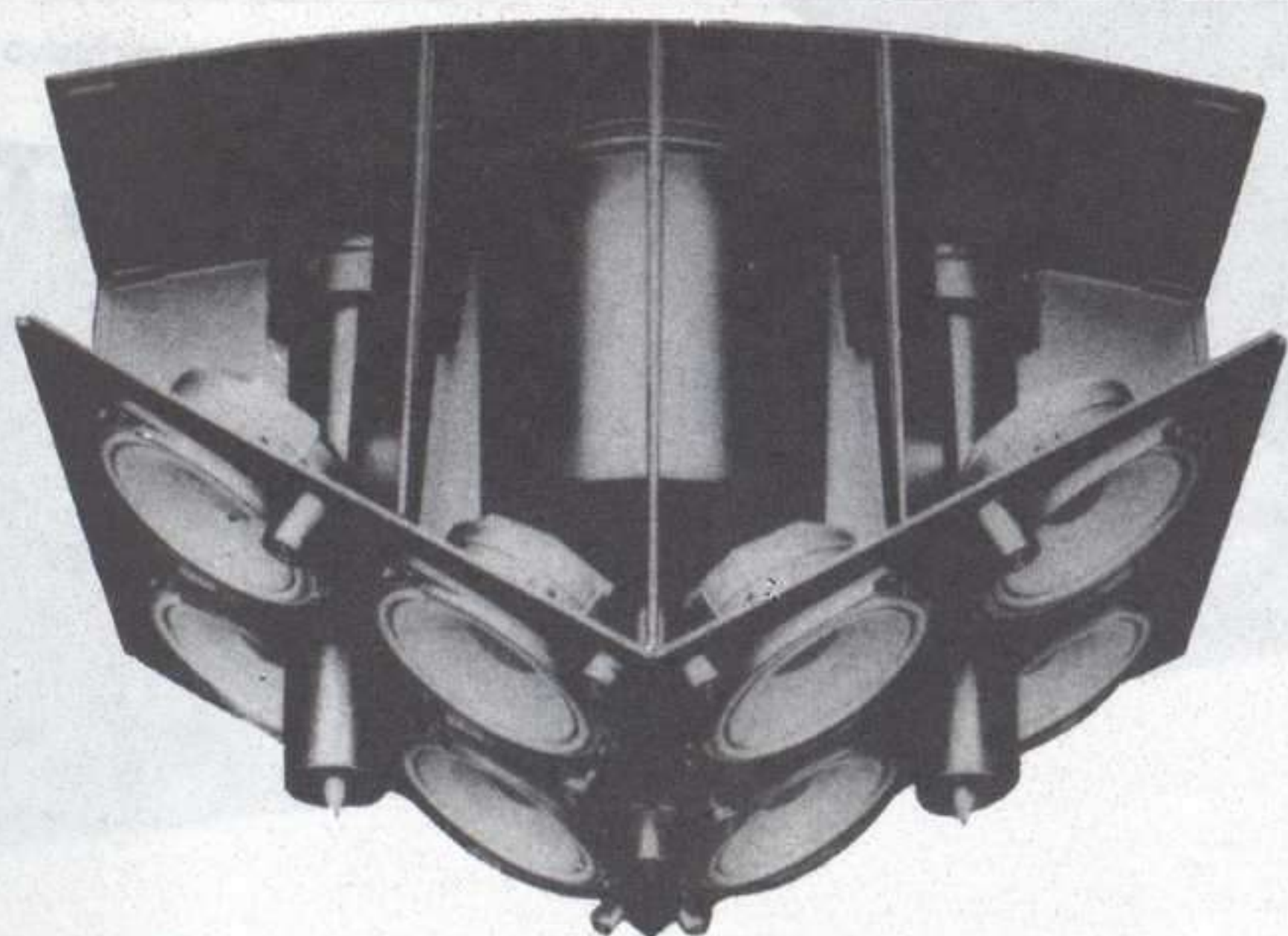
En la elaboración de los nueve altavoces que componen la caja se ha mejorado notablemente el circuito magnético, se emplean nuevas membranas y, en general, todo el material empleado es de una gran rigidez. El único altavoz de radiación frontal se encuentra absolutamente aislado dentro de un cilindro hermético.

Las cajas Bose 901 Serie III deben colocarse a una altura de unos 90 cm., sobre

Cajas acústicas BOSE 901, serie III.



BOSE 901, serie III, aspecto interior.





RCF

AF 6070
AMPLIFICADOR INTEGRADO
 2 x 35W* • Distorsión armónica y de intermodulación menores del 0,3% • Sensibilidad fono 2mV • Tres controles de tono con selección de frecuencia en graves y agudos • Filtros de alta pendiente • Conexión de 2 equipos de cinta (con duplicación) y 2 parejas de pantallas.

RCF, uno de los grandes nombres de la industria electroacústica mundial, también produce equipos de alta fidelidad de elevada tecnología
 Amplificadores: **AF240** (2 x 120 W*, con facilidades únicas como mezcla de platos, ecualizador utilizable en grabación, indicadores por LED) • **AF6180** (2 x 90W*, mezcla de platos, ecualizador) • **AF6120** (2 x 60W*, ecualizador) • **AF6070** (2 x 35 W*)
 Pantallas acústicas:
BR200 (profesional, 200W) • **BR120** (120W), **BR60** (60W):
 3 vías, corrección de fase •
 Cinco modelos más desde 3 vías, 120W (**BR55**) hasta 2 vías, 25W (**BR19**).

*Potencia continua sobre 8 ohmios/ambos canales excitados. 20-20.000 Hz.

Representante exclusivo para España

ASTECC
 actividades
 electrónicas sa

Avda. del Generalísimo, 140 - MADRID-16
 Telf. 733 67 42 • TELEX: 44481 ASTC E

BR 40
PANTALLA ACUSTICA
 3 vías, 3 altavoces, 40W RMS
 Altavoz de graves de 30 cm. (10"); altavoces de cúpula para medios y agudos. frecuencias de cruce 500 y 5.000 Hz (12 dB/octava); respuesta 30-20.000 Hz.

soportes lo más rígidos posible. La separación del muro posterior debe ser, como mínimo, de 35 centímetros, y la separación con respecto a las paredes laterales de unos 50 cm., aproximadamente. En las primeras impresiones de escucha destaca la extraordinaria reproducción de los graves, sobre todo si tenemos en cuenta las reducidas dimensiones de la caja. La imagen estereofónica es realmente magnífica, y representa un progreso tangible en la superposición de planos sonoros. La reproducción de agudos es correcta, aunque algo velada en su extremo superior; de todas formas, este aspecto puede ser corregido mediante el ecualizador que se suministra con las cajas. La dinámica es de alto nivel y equiparable, desde luego, a los más destacados modelos de la línea «west coast sound», JBL, Altec Lansing, por ejemplo; la reproducción de discos de «jazz» y de grandes masas orquestales reviste una brillantez pocas veces igualada. Con respecto a los anteriores modelos Bose, la 901 Serie III presenta una imagen sonora más precisa, con un agudo de mejor calidad, una menor tendencia a nivelar estéticamente imágenes estéreo distintas y una mejora muy sensible en la reproducción y respuesta a transitorios; en este aspecto los «fortissimi» orquestales son reproducidos con una naturalidad sorprendente. La reproducción de la voz humana (prueba de fuego para cualquier altavoz) resulta correcta, con bajísimos índices de distorsión. Finalmente, no puedo dejar de expresar mi complacencia por el diseño estético de estas cajas y su fácil manejabilidad, considerando su tamaño. Su precio es elevado, pero, en cierto modo, en perfecta consonancia con sus prestaciones.

A título de conclusión diremos que de una caja acústica nunca puede predicarse que sea «la mejor» (ni, seguramente, de ningún otro componente Hi-Fi), pero lo que sí puede afirmarse, sin lugar a dudas, es que el modelo Bose 901 Serie III puede considerarse incluido en el grupo de las cajas acústicas de «élite».

POR EL CAMINO DE LA SENCILLEZ Y DE LA GRAN CLASE: EL PREAMPLIFICADOR «HAFLER DH-101»

Aunque el gusto de la mayor parte de los aficionados va encaminado a elegir aparatos con gran número de botones, teclas, visores de potencia y artilugios de todas clases, que muchas veces poco o nada tienen que ver con el sonido que se percibe, se está imponiendo poco a poco una tendencia hacia la sencillez, procurando que el componente Alta Fidelidad sirva exclusivamente para lo que realmente está concebido: la fiel y exacta reproducción del sonido. Dentro de esta filosofía y sabia concepción del asunto, ya hay algunos dig-

nos representantes, como en Europa Quad, Radford y alguna que otra excelente marca. En América comenzó a trabajarse este tipo de componente hace ya unos tres o cuatro años; Dayton-Wright, en Canadá; Mark-Levinson, Rappaport, etc..., en Estados Unidos, y durante el año 1978 ha sido objeto de aclamación mundial el preamplificador Hafler DH-101.

El nombre de David Hafler están íntimamente ligado al mundo de la Alta Fidelidad, aunque hasta ahora ningún componente haya llevado su nombre; ha sido muy interesante su colaboración con Ortofon y con la firma norteamericana Dynaco, del máximo renombre en la fabricación de previos y etapas de potencia. Muy en particular, David Hafler puede considerarse el padre de los famosos modelos Dynaco PAS3X y MKIII. Es preciso recordar, también a título de presentación, que fue el creador del «circuito ultralinear», combinando calidades de bajísima distorsión y gran potencia en la época de los amplificadores a válvulas. Se distinguió asimismo por la realización de un preamplificador que utilizaba únicamente dos válvulas, y que redujo la distorsión armónica a la entonces increíble cifra de 0,1 por 100. En suma, desde sus comienzos en la fabricación de componentes Alta Fidelidad, David Hafler ha tenido siempre la obsesión de ofrecer el máximo de calidad sonora al precio más abordable posible; de ahí su filosofía del «kit» y la supresión de todo tipo de elementos superfluos. Fiel a esta ética es el preamplificador DH-101, que puede adquirirse ya montado o en forma de «kit» para quienes, con la habilidad suficiente, deseen ahorrar algún dinero.

El DH-101 es pequeño: 31 x 8 x 21 cm., y con una gran sobriedad en su presentación; de color negro clásico, no lleva en su panel frontal más que tres botones giratorios y un selector de entradas, compuesto de diez teclas. El botón de volumen es concéntrico con el mando de balance, y los otros dos corresponden a los mandos de tonalidad grave y aguda, cuya actuación depende asimismo de que se ponga en servicio una de las teclas de la doble fila que pueden verse en la ilustración. La fila superior de teclas comprende dos entradas de phono, una entrada para sintonizador, entrada auxiliar y mando de duplicación en el caso de que se empleen dos equipos de cinta. La fila inferior selecciona la escucha de cinta, la conversión en «mono» de los dos canales, la puesta en acción del circuito de reglaje de tonalidad y la puesta en marcha o encendido del aparato; al oprimir esta tecla, se enciende un pequeño diodo luminiscente. Las entradas o enchufes del panel posteriores son todas del tipo «Cinch», o sea, al uso americano y ya cada vez más extendido. De las dos entradas «phono», una está reservada para cápsulas de bobina móvil, siempre y cuando se pro-

vea al aparato del correspondiente preamplificador para este tipo de cápsulas. El cableado interior es de una solidez extraordinaria, empleando siempre las distancias más cortas. Los transistores utilizados, en número de 28, son todos de origen U. S. Motorola. Es muy curioso hacer la observación de que la inmensa mayoría de los amplificadores con buenas características de «musicalidad» utilizan este tipo de transistor.

Tanto su comportamiento en los laboratorios de medidas como su actuación en los procesos de escucha pueden calificarse de excepcionales, y desde luego puede afirmarse que nos encontramos ante un componente capaz de satisfacer al aficionado más exigente. Es de gran importancia que el cable de conexión entre el DH-101 y la etapa de potencia sea un cable de alta definición y, por supuesto, que el resto de los componentes que le «acompañen» estén a su altura. El aparato ofrece una justeza de timbres realmente magnífica, una gran precisión, sin la menor «frialdad». La imagen estéreo se despliega perfectamente en sus tres dimensiones, y el clásico análisis del comportamiento en graves, medios y agudos ofrece unos resultados fuera del menor reproche; en particular, su respuesta en agudos recuerda las mejores realizaciones en amplificadores a válvulas, lo que ya es decir bastante.

Con el DH-101, David Hafler ha puesto en órbita un preamplificador al máximo nivel de la técnica actual disponible y a un precio sorprendentemente bajo para un aparato de esta categoría. El precio que, al parecer, va a estar en vigor en España es de 48.000 pesetas, lo que significa una «hazaña», si tenemos en cuenta el nivel de precios del mercado Hi-Fi en nuestro país y la curiosa circunstancia de que el DH-101 se vende en Francia al precio de 3.400 francos, siendo el mercado Hi-Fi francés sensiblemente más barato que el español. En consecuencia, a las calidades intrínsecas del DH-101 hay que añadir una relación calidad-precio verdaderamente excepcional. Pienso, en este aspecto, que el importador de Hafler en España debe ser sinceramente felicitado, y ojalá muchos le imiten en pro y beneficio de los aficionados a la Alta Fidelidad.

Parece ser que debido al éxito obtenido por el DH-101 no tardaremos en disponer de la etapa de potencia Hafler DH-200 con una potencia de salida de 100 vatios por canal sobre ocho ohmios. Se espera ya ansiosamente este aparato que, naturalmente, será el acoplamiento ideal del previo 101.

LA MAS FAMOSA DE LAS MINICAJAS ACUSTICAS: LA ROGERS BBC LS3 5A

Se trata de un producto salido hace, aproximadamente, cinco años de los laboratorios de investigación acústica de la BBC de Londres, uno de los centros más serios del mundo a este respecto, en el que se han diseñado modelos tales como la gama Spondor en su totalidad, el famoso Harbeth (fabuloso modelo de dos vías y alta eficiencia) y el que ahora nos ocupa, que ha alcanzado desde hace ya algún tiempo la categoría de modelo de referencia entre las cajas acústicas de pequeño tamaño. Hay otros dos modelos que se le aproximan: el Keelsonic Kub, también procedente de Inglaterra, y el modelo americano Fried Q. De esta última marca hablaremos con más extensión próximamente, pues se trata de una gama de cajas acústicas que se sale realmente de lo habitual.

La pequeña caja Rogers ha sido ya adoptada como sistema de control por la Radiodifusión canadiense, por algunas emisoras francesas y centros de estudio y, por supuesto, por la famosa BBC, donde tuvo su origen. El realizador práctico de la idea ha

Preamplificador HAFLER DH-101.

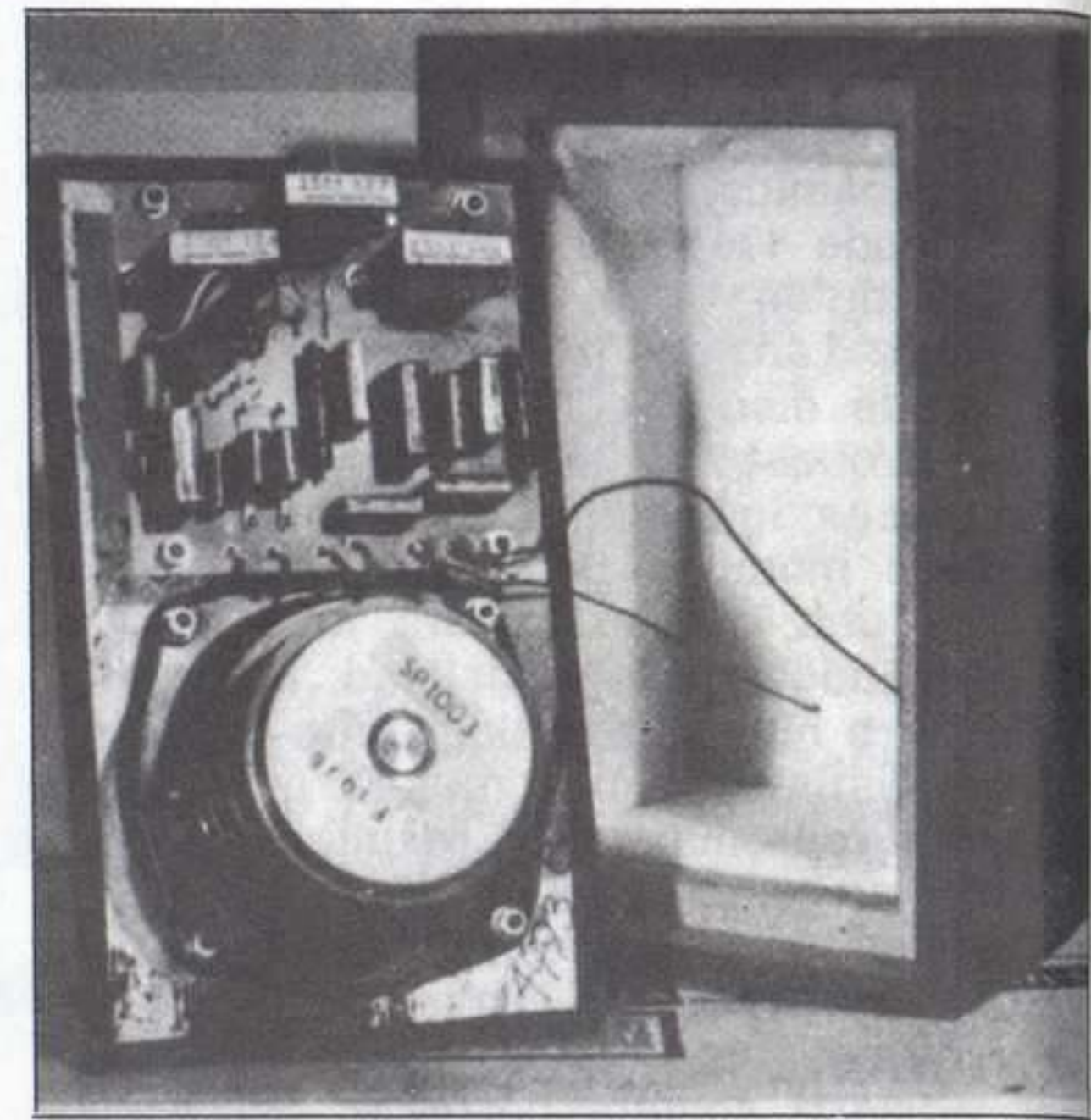
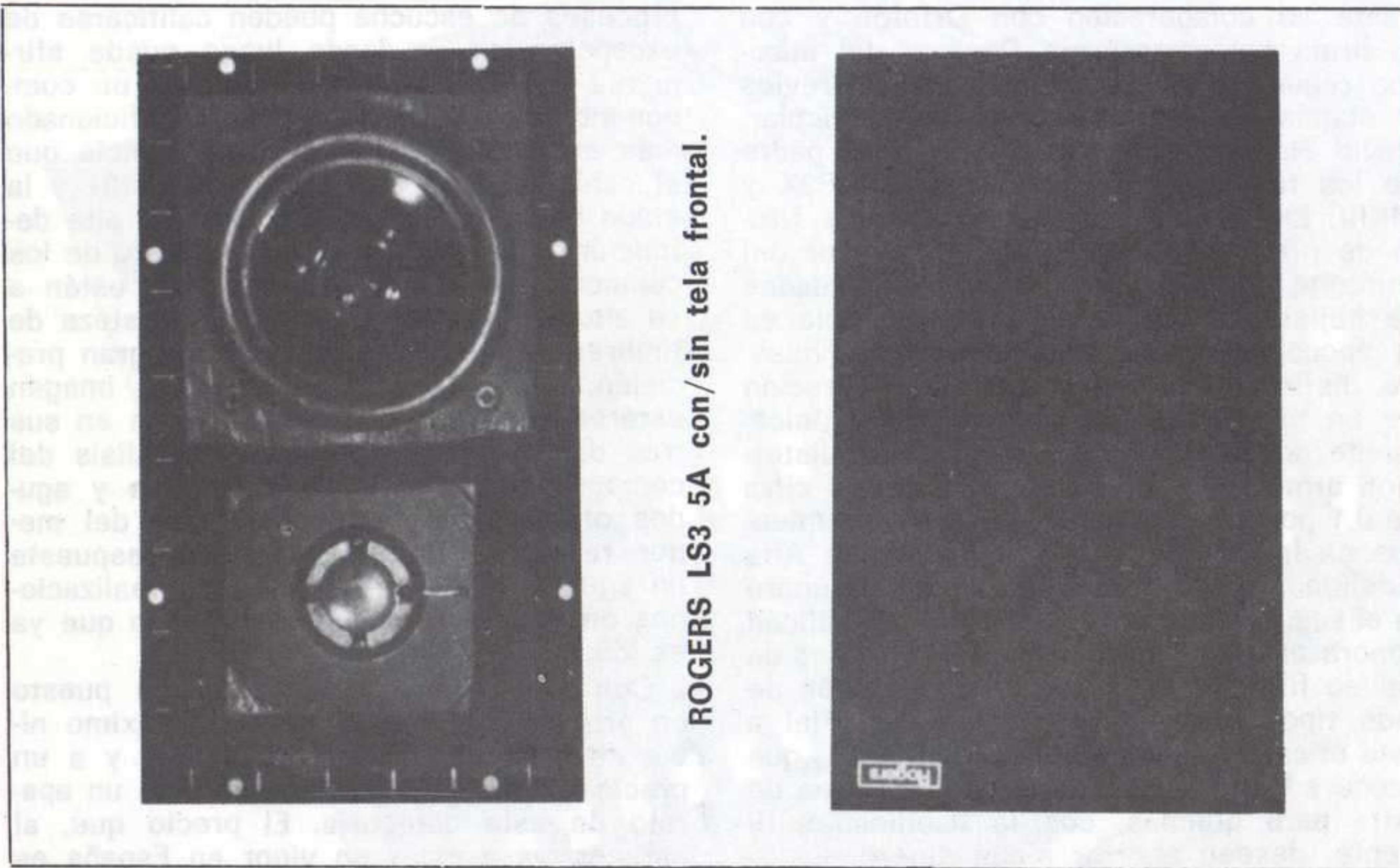


sido Jim Rogers, una de las primeras autoridades del mundo en materia de altavoces. Existe otra firma que ha comercializado la LS3 5A; Chartwell, también del otro lado del Canal. Sin embargo, parece ser que la realización Chartwell difiere algo de Rogers en lo que concierne a la respuesta de agudos, en este último caso sin la suavidad y dulzura insuperadas de Rogers. La compactidad del diseño es muy difícil de superar: 19 cm. de anchura, 30,5 cm. de altura y 16 cm. de profundidad, con un peso total

de un proceso de estudio realizado con una minuciosidad incomparable.

Para obtener un rendimiento pleno de las Rogers LS3 5A es preciso que la separación entre ambas sea, como mínimo, de metro y medio; la separación con respecto a la pared trasera y a las paredes laterales debe ser, como mínimo, de 20 cm., y deben trabajar a una altura de —aproximadamente— un metro. La caja es de un rendimiento medio, por cuya razón los amplificadores a emplear pueden oscilar entre los 50 y los

extremo grave no desciende por debajo de los 80 Hz, lo que es debido a las pequeñas dimensiones de la caja, aunque la impresión sonora en este aspecto resulta muy agradable y satisfactoria; en todo caso, lo que se oye «es verdad», sin redobles ni efectismos de ninguna clase. Los «transitorios» son reproducidos con una gran claridad y sin exageraciones; pero lo que seguramente realiza la caja con mayor rigor y propiedad es la reproducción de la voz humana; en este aspecto los niveles de



ROGERS LS3 5A, aspecto interior y divisor de frecuencias.

que no alcanza los cinco kilos. La manejabilidad y facilidad de colocación de estas cajas resultan obvias.

La caja es de dos vías, con un filtro divisor de frecuencias de lo más perfecto que se haya hecho hasta ahora. El altavoz de graves es el famoso Kef B110, de 12 cm. de diámetro; esta unidad se ocupa igualmente del registro medio. A partir de los 3.000 Hz el trabajo corre a cargo del también famoso «tweeter» Kef T27, cuya cúpula es de 2,5 cm. Alrededor de esta unidad la caja dispone de un rectángulo de fieltro, que mejora sensiblemente la directividad del altavoz en el agudo más extremo. En la parte posterior del «tweeter» se encuentra situado el filtro divisor de frecuencias, realizado a base de componentes de una calidad militar. Parece ser que este filtro es una de las bases de la extraordinaria calidad de este diseño, al margen de la bondad de las dos unidades Kef ya referenciadas, que «llean» la caja. La «arquitectura» interior y el amortiguamiento de la caja es verdaderamente obra de auténticos artistas en la materia, y desde luego el resultado

80 vatios por canal. Pueden utilizarse, por supuesto, amplificadores de más salida, siempre y cuando se tenga cuidado con el mando de volumen. Personalmente, vengo utilizando la pequeña Rogers desde hace unos cuatro años, con amplificadores del orden de 2×100 vatios, sin que haya surgido problema alguno. Al margen de la potencia requerida se debe elegir un amplificador de gran clase y estabilidad, si se quieren oír «plenamente» estas pequeñas maravillas.

Con las LS3 5A se descubre un nuevo espacio sonoro, una aireación y claridad excepcional de la música. Parece increíble que una tal respuesta sonora pueda provenir de cajas de tan reducido tamaño. Los planos sonoros son percibidos con total nitidez tanto en lo que concierne a la profundidad como a la imagen estéreo. Esta soberbia presentación espacial va acompañada de un equilibrio tonal sorprendente, capaz de satisfacer al aficionado más exigente. Baste decir que la reproducción de medios y agudos es bastante similar a la de los altavoces Quad electrostáticos. El

naturalidad y claridad hacen de la Rogers LS3 5A una referencia no sólo entre las cajas acústicas de pequeño tamaño, sino efectuando un examen global de todas las cajas acústicas existentes en el mercado, haciendo abstracción de tamaños y precios.

Del mismo modo que antes hicimos referencia a la necesidad de acompañar este modelo de amplificadores de gran porte, es preciso añadir que parecidas exigencias hay que tener en cuenta en materia de cápsula lectora. Desembocamos, una vez más, en la conocida regla de Alta Fidelidad de lograr el mayor equilibrio posible entre los diferentes componentes. A título de conclusión puede establecerse el aserto de que la caja Rogers LS3 5A constituye un verdadero orgullo de la industria del sonido británica, y ha conseguido un pedestal de referencia del género que es de suponer mantenga durante mucho tiempo, porque ha sido intensamente imitada, pero hasta la fecha sin éxito, hecha salvedad de las excepciones que mencionamos al principio (Keesonic y Fried), que constituyen aproximaciones satisfactorias, pero sin conseguir desplazar la minicaja Rogers.



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.

EL ASISTIR A LOS PRINCIPALES
ACONTECIMIENTOS MUSICALES DEL
MUNDO, YA NO ES UN PROBLEMA

TURISMO
MUSICAL
RITMO

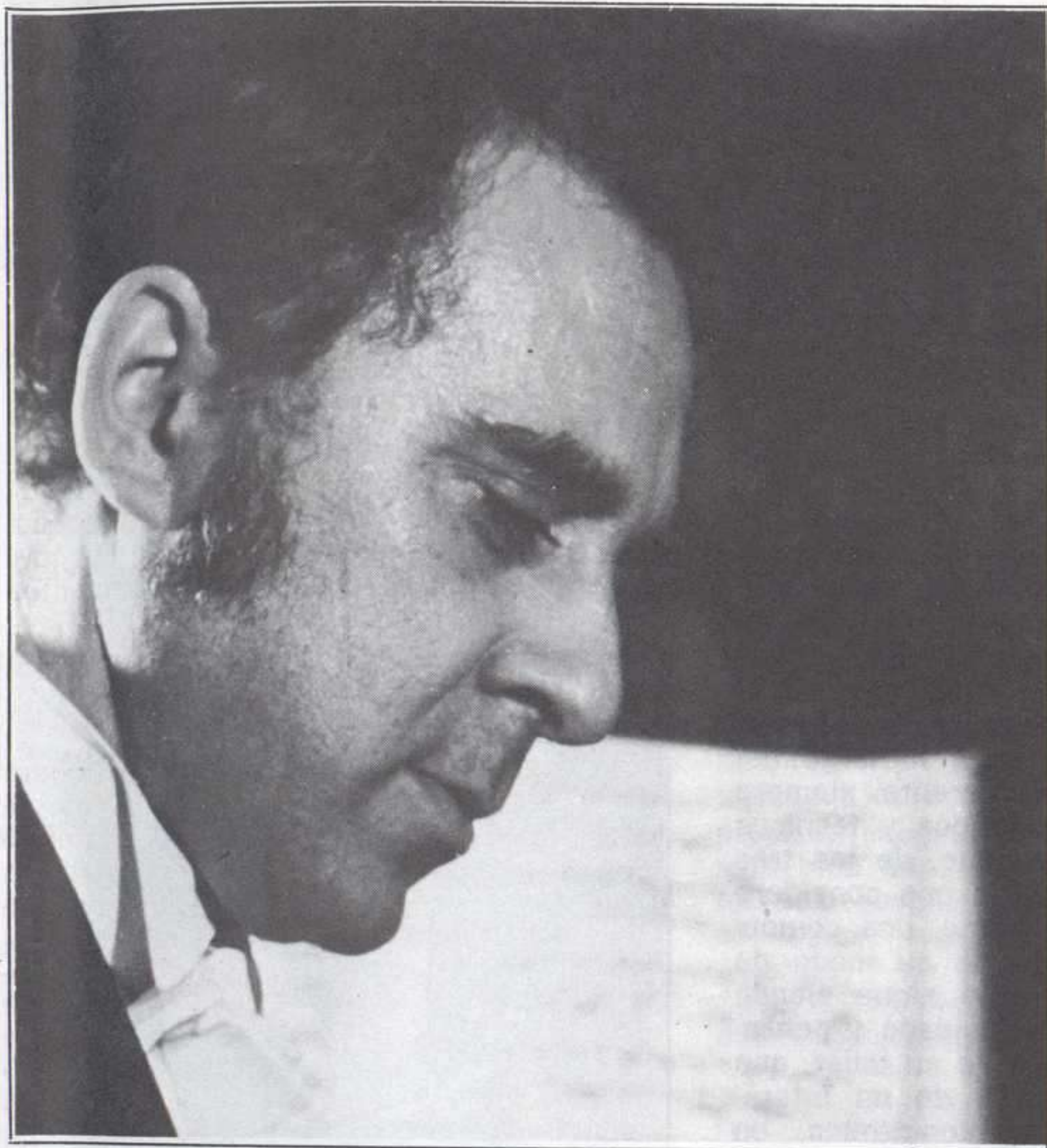
CLUB

Conozcamos a

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

Las Agrupaciones Musicales Españolas

VII: El dúo de pianos de Frechilla-Zuloaga



Miguel Frechilla.



Pedro Zuloaga.



El Dúo durante su actuación en la Sociedad Filarmónica de Bilbao.

El dúo de pianos Frechilla-Zuloaga, con sede en Valladolid, lleva trabajando justamente veinte años, desde que, en 1959, ambos componentes renunciaron a su iniciada carrera solista para dedicarse, por un lado, a la enseñanza musical, y por otro, a la práctica de la música de cámara para este peculiar dúo instrumental. Posiblemente, su andadura como tal dúo sería en solitario durante algún tiempo. Ahora no lo es, porque, realmente, el repertorio musical para esta especialidad «camerística» es suficientemente amplio e interesante como para despertar el interés de los pianistas y del público hacia él: desde el siglo XVIII, época en la que el piano empezaba a configurarse a partir de los instrumentos de teclado que le precedieron, hasta hoy mismo, casi puede decirse que no hay una sola corriente musical que no haya dejado alguna partitura para dos pianos o para piano a cuatro manos: el barroco, el clasicismo, el primer romanticismo y el pleno, el post-romanticismo, el impresionismo, los Seis... Aunque menos significativo, también hay un repertorio orquestal con utilización de dos pianos solistas. En fin, todo un mundo sonoro, salpicado de indudables obras maestras, cuya familiaridad con el gran público dista todavía mucho de existir. Por eso es tan interesante contar con dos artistas que con carácter estable cultivan este repertorio, tan a menudo olvidado o infravalorado.

Miguel Frechilla, vallisoletano, después de los primeros estudios en su ciudad natal, pasó a Madrid para progresar en su formación musical de la mano de dos grandes maestros: Conrado del Campo (Armonía y Contrapunto) y José Cubiles (Piano). En la actualidad ejerce la música en el Conservatorio de Valladolid como profesor especial de Música de Cámara.

Pedro Zuloaga, aunque de origen palentino, es vallisoletano de adopción. Como Frechilla, hizo en Valladolid sus primeros estudios musicales bajo la dirección de Augenio Fernández Arias, acudiendo posteriormente a Madrid, en donde se hizo discípulo de otro célebre maestro pianista de hace unos años: Enrique Aroca. Zuloaga obtuvo el Título de Piano y Diploma en la especialidad de Música de Cámara. De nuevo en Valladolid, se licenció en Derecho. En el Conservatorio de esta capital castellana ha sido director durante nueve años, ejerciendo ahora como profesor de Estética e Historia de la Música.

La carrera del dúo Frechilla-Zuloaga les ha llevado a actuar por gran parte de la geografía española, habiendo realizado, con éxito, diversas giras de conciertos por Inglaterra, Francia, Portugal, etc. Su repertorio es amplio y abarca los grandes nombres del pianismo romántico (Chopin, Schumann, Brahms, Saint-Saëns, Rachmaninof...), con extensión hacia atrás (Mozart, los Bach) y hacia nuestros días, con amplia incisión en los autores clásicos del presente siglo: Stravinsky, Bartok, Hindemith, Shostakovitch, Britten, Messiaen y tantos otros). Es de destacar la encomiable dedicación de Frechilla y Zuloaga a la música española. Una simple enumeración de autores hispanos que figuran habitualmente en los programas de nuestro dúo da idea de esta dedicación: Soler, Infante, Rodrigo, Suriñach, Muñoz Gomis, Alfonso, Altisent, R. Halffter, Benejam, Ezcurra... y otros compositores que —como Aizpurúa, Berná o Angulo— han escrito obras para dos pianos expresamente destinadas al dúo Frechilla-Zuloaga.



DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

JUVENTUD Y NOVEDAD A ESCENA

En los últimos meses Madrid ha sido escenario de diversos acontecimientos musicales, en los que han tomado parte activa jóvenes artistas españoles, cada uno desde su concreta parcela profesional, que han otorgado a la actividad concertística madrileña de estas horas un sello de novedad, animando algo con su concurso la normalmente poco animada temporada. A la ya conocida actividad desplegada por la Escuela Superior de Canto (sobre la que últimamente soplan vientos de fronda) y la Compañía Española de Opera Popular en el Teatro de la Zarzuela, con el título común de **Opera para la juventud**, con el que quizá se quiera hacer referencia tanto a un hipotético público destinatario como a la media de edad de los intérpretes que intervienen, han de sumarse, dentro de esta órbita «juvenil», otras manifestaciones y otros protagonistas. Relacionemos algunos de ellos para después estudiarlos con más amplitud y detalle, extrayendo las oportunas consecuencias: el estreno absoluto o primera audición en Madrid (al menos, por las orquestas ahora en funcionamiento) de obras de compositores que pueden alojarse en el epígrafe de «jóvenes»; la actuación, al frente de la Nacional, de directores españoles pertenecientes a las más recientes promociones; la creación y debut madrileño de una nueva y, por tanto, joven, orquesta de cámara: la Orquesta de Cámara Española.

TRES OBRAS PARA TRES AUTORES

De las escasas novedades que en el campo sinfónico se nos han ofrecido a esta altura de temporada cabe destacar, ciñéndonos exclusivamente a lo creado por músicos de hoy: la **Sinfonía «Aralar»**, de Tomás Marco; **Sine die**, de Gonzalo de Olavide, y **Ancora una volta**, de Miguel Angel Coria. Son tres composiciones muy distintas, como distintos son sus creadores, que, a estas alturas de su carrera, superadas anteriores etapas de más virulenta vanguardia, parecen reflexionar y plantearse, sin dejar de mirar hacia adelante, las cosas de un modo más sereno, recapacitando y, en cierta forma, echando un poco la vista hacia atrás, apoyándose, más o menos conscientemente, en una tradición, haciendo memoria, sintetizando elementos, estilizando conceptos y procedimientos. Ahora, luego de una andadura ya muy larga en alguno de ellos (Olavide tiene cuarenta y cinco años),

nos muestran imágenes más reposadas, en las que pueden brillar, al hilo de las experiencias recogidas, una mayor seguridad técnica y una construcción formal (entendido este concepto de manera muy amplia) más madura. Olavide es, probablemente, el que, sin dejar de poseer una extraordinaria inquietud, ha evolucionado a lo largo del tiempo de manera más coherente, siempre fiel a unos principios estéticos y técnicos muy precisos. Particularmente, de las tres obras citadas, es la suya la que considero más lograda. Es, desde luego, una composición muy característica de su modo de hacer (que data ya, aunque sigue siendo muy válida, de 1973), tan cuidada y pensada como todas las salidas de su taller, que ofrece al oyente, a través de un interesante planteamiento armónico-rítmico, un desarrollo sonoro de indudable atractivo. La resonancia, «como idea generatriz de funciones armónicas», juega un papel fundamental a lo largo de los distintos episodios en que se divide la pieza. Hay como una permanente «irresolución» armónica, una suspensión indefinida («sine die»), una consciente evasión de clisés (como confiesa el propio autor) y un colorido verdaderamente bello, que otorga al conjunto una densidad cromática especial.

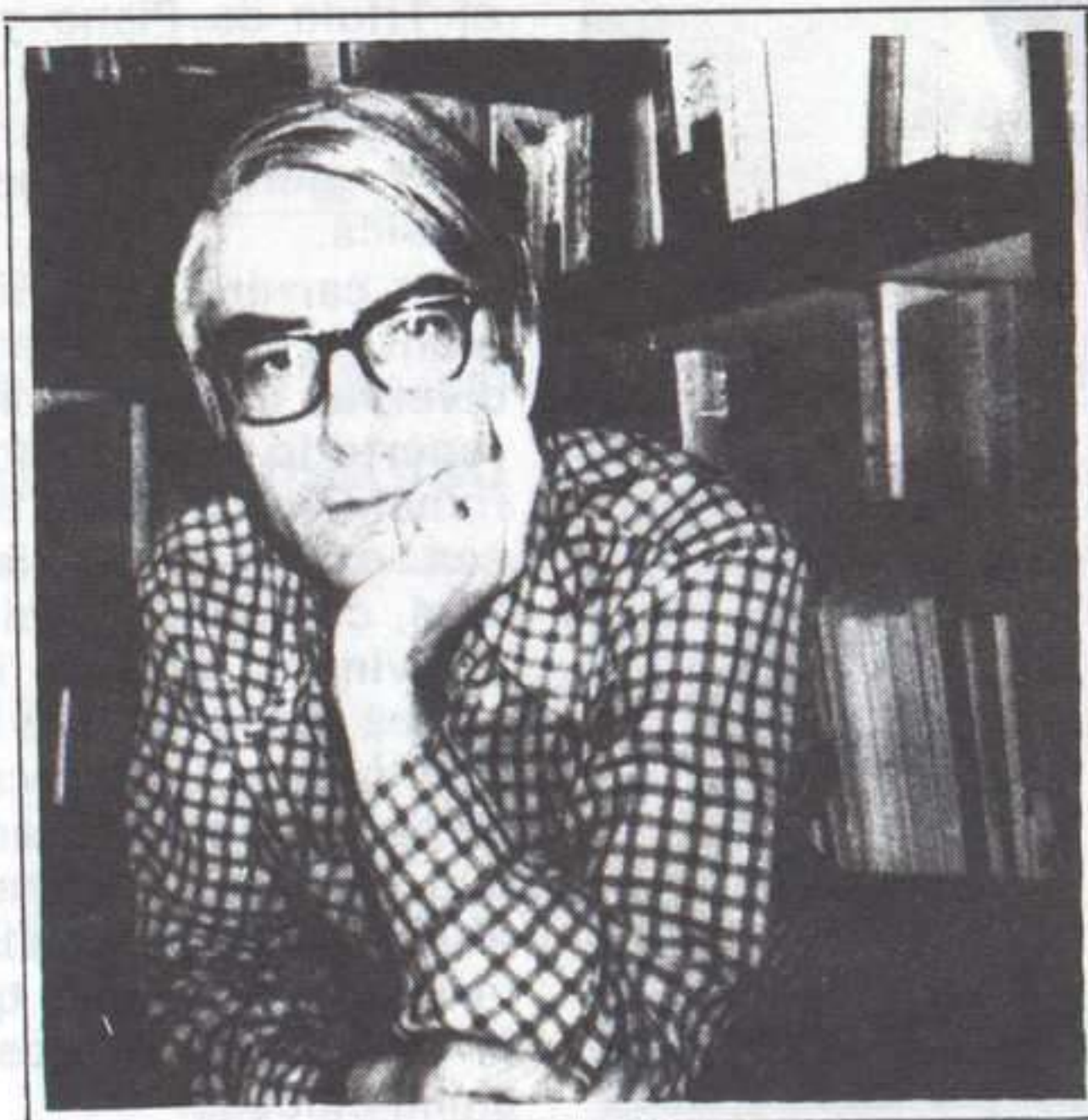
Tomás Marco, siempre muy móvil en sus tendencias, degustador en su día de los más diversos «ismos», creador de una vas-

ta obra a sus treinta y seis años, ha acometido ahora el género «sinfonía», aunque, claro, desde perspectivas y planteamientos



Tomás Marco, camino de la madurez.

Un músico coherente: Gonzalo de Olavide.



que nada tienen que ver con los que tradicionalmente conectan con este concepto. La **Sinfonía «Aralar»** es composición que, de todas formas, alberga preocupaciones estructurales, que parte de una construcción en tres partes bastante evidente, si bien al propio músico —como explica en el programa de mano— lo que le ha interesado, sobre todo, además del factor tímbrico, normalmente presente en toda su música, es la exploración de nuevas posibilidades rítmicas. Los valores métricos son menores en la primera y tercera partes, con intervención de abundante percusión y referencia directa a motivos vasco-navarros, de los que, de manera más o menos velada, está impregnada toda la composición, que posee así un claro carácter evocativo (el músico tiene antecedentes navarros), lo que muestra una vez más la importancia que Marco da —como base motívica— a elementos culturales y a experiencias personales. Encontramos abundantes detalles instrumentales afortunados, tan característicos en sus composiciones, casi siempre tocadas de imaginación y fantasía, aunque a veces —no aquí— éstas primen en exceso sobre la unidad o la lógica constructiva. Las voces orquestales están bien tratadas, y el con-

junto posee evidente coherencia; a lo que contribuye el acierto constructivo de que ha dado muestras el compositor en esta ocasión. Toda la obra aparece alimentada desde dentro por una permanente y bien dosificada planificación agógica, factor siempre subyacente, incluso en la segunda parte, algo más tranquila y relajada, que finaliza con una nota tenida de la cuerda aguda, sobre la que van introduciéndose los demás instrumentos, en momento extrañamente poético, que sirve de transición a la tercera sección. En suma, una obra importante en la producción de Marco, que revela aquí, dueño de un mayor dominio técnico, una interesante madurez en la creación y desarrollo de formas musicales dotadas de suficiente sustancia.

■ **Ancora una volta**, de Coria, supone, aún en mayor medida que en los casos anteriores (aunque en todos ellos resplandece una



Miguel Coria entre el «collage» y el «divertimento».

auténtica libertad, alejada de cualquier adscripción a escuela o esquema formal predeterminado), un rastreo de elementos más o menos tradicionales («amor a la tradición, certeza de que ese acervo perdura merced a su capacidad para transformarse...», confiesa el propio autor), en donde, probablemente, se ha querido tanto rendir un pequeño homenaje a autores y formas pretéritas cuanto solazarse sin apriorismos ni rebozo de ningún tipo con el manejo y tratamiento de aquéllas. Bien, ¿por qué no?, aunque, realmente, hoy un proyecto así, por bien realizado que esté, y éste lo está, nos diga muy poco y nos dé la impresión de que es una fruslería que el viento se llevará en un instante, pese a lo que, como autojustificación, expone Coria en la presentación. Hay que reconocer que, en cualquier caso, pone en evidencia habilidad y oficio, así como un conocimiento estilístico de primer orden. A lo largo de los cinco o seis minutos que dura la pieza asistimos a una exposición de material de diversa procedencia, sabiamente ordenado y bañado —ya desde la lenta introducción de la cuerda grave, rápidamente contestada por animadas figuras de los vientos— en una atmósfera impresionista (impresionismo stravinskyano, podríamos decir, quizá voluntariamente pensado, sabiendo que la obra iba a coexistir en el mismo programa con **El pájaro de fuego**). Entre otros, me pareció percibir, junto a citas de Stravinsky, temas concretos de **Dafnis y Cloe**, de Ravel, e incluso alguno que conectaba claramente con el **Till Eulenspiegel**, de Ricardo Strauss, y con **El mandarín maravilloso**, de Bartok.

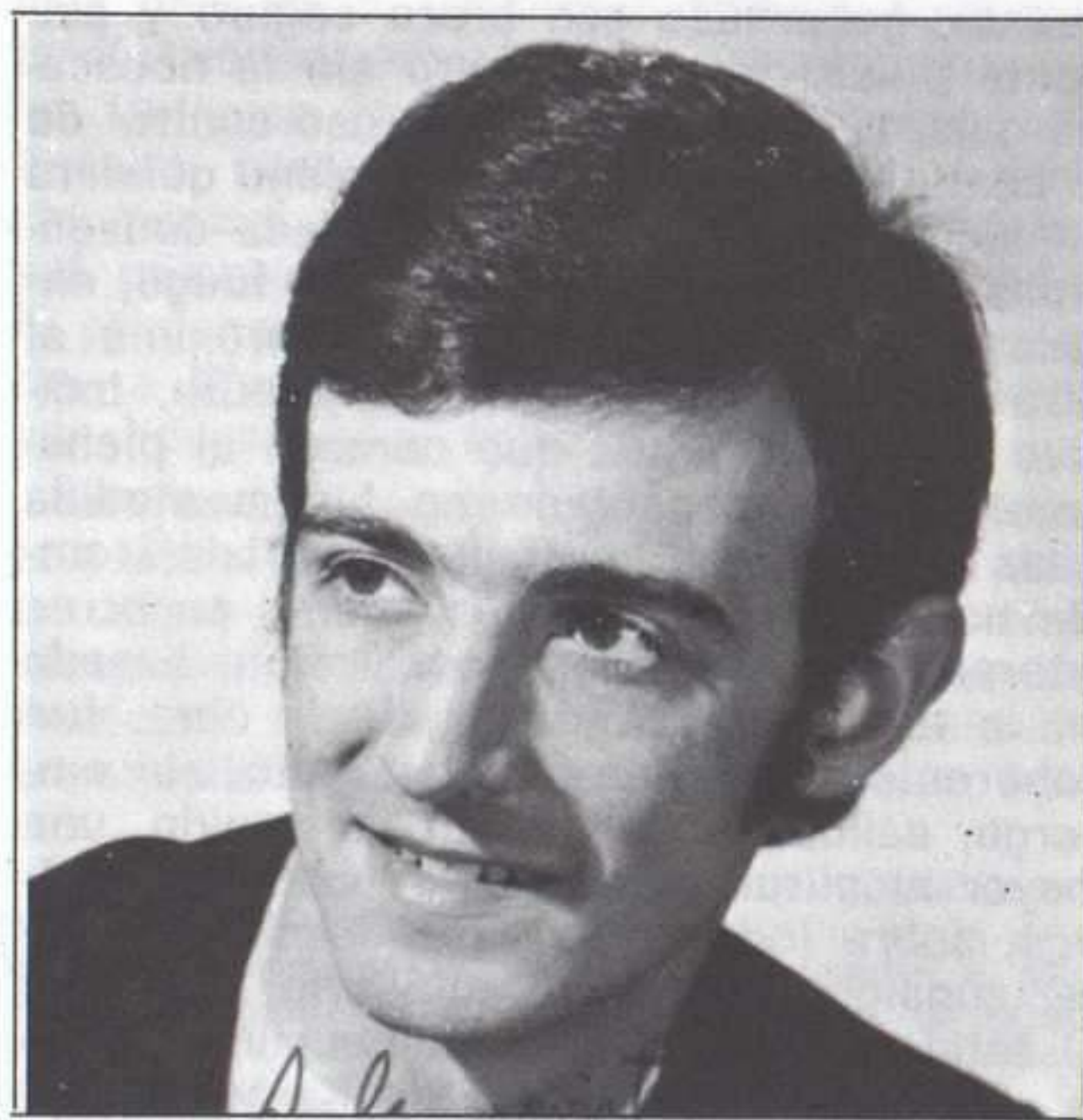
LOS DIRECTORES DE MAÑANA

■ Tres de los músicos españoles que en el campo directorial están iniciando ahora una carrera, que prácticamente se ha for-

jado fuera de nuestras fronteras, han actuado recientemente con la Nacional: Miguel Ángel Gómez Martínez, José María Cervera y Arturo Tamayo. Son tres artistas que tienen una formación distinta y poseen diferentes cualidades, que han ofrecido, lógicamente, conciertos muy dispares, y no sólo por la diversa composición de los respectivos programas, poniendo de relieve sus limitaciones actuales y también sus indiscutibles virtudes. Examinemos por separado sus actuaciones y características.

Gómez Martínez

Es el más joven de los tres y el que, sin embargo, lleva una carrera más veloz, casi meteórica, pues figura ya desde hace algún tiempo en las temporadas de ópera (su especialidad) de mayor abolengo de Europa. Su imagen física y artística responde bien a la idea de director «joven y con ganas»: nervioso, ágil, dinámico, fogoso, colorista, amigo de «tempi» ligeros, vivaz y plástico. Su actitud es decidida, directa, inquieta e impaciente. Los movimientos son imperativos, más rotundos que sugerentes. Posee una batuta incisiva, algo brusca, manejada por un brazo derecho en continua actividad, constantemente arriba y abajo. Marca con claridad, sin pausa. La mano izquierda también es activa, pero depende en exceso de la diestra y no posee demasiada facilidad para la matización (que, por otra parte, tampoco es buscada por la mente rectora). El fraseo resulta muchas veces atropellado, propio de quien quiere llegar pronto y apurar en seguida las mieles del éxito. Director, pues, brioso, de gesto convincente, elástico, firme, con claro conocimiento de lo que persigue y de la forma de conseguirlo; con un pensamiento musical preciso, fundamentalmente intuitivo, aunque más bien superficial, que no parece plantearse la resolución de problemas tímbricos, dinámicos, expresivos o estilísticos que, quiérase o no, subyacen en toda partitura. Buen exponente de director de foso, expeditivo, dominador y colorista. Partiendo de



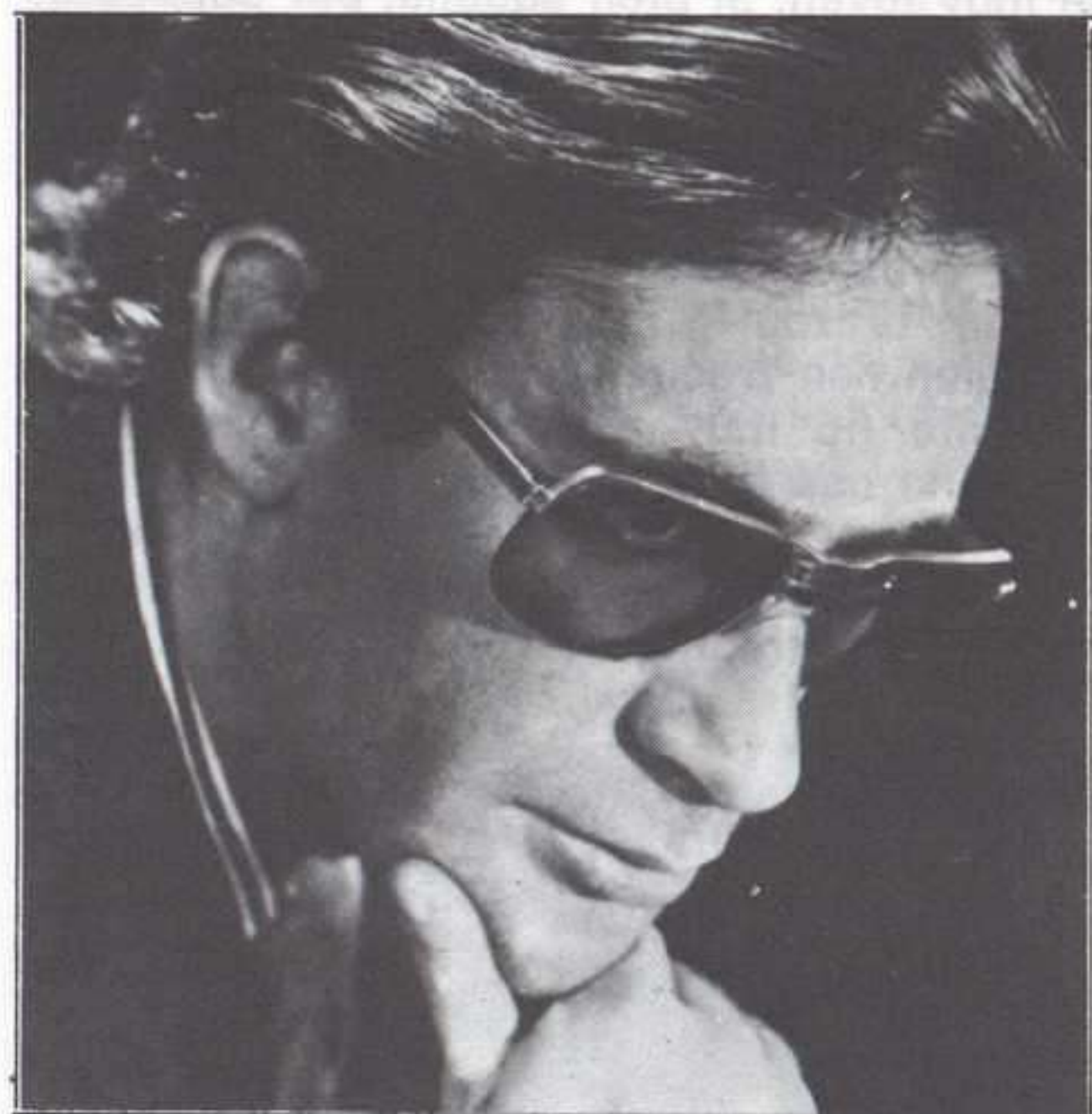
Un director «joven y con ganas»: Gómez Martínez.

estas características, expuso correctamente el oratorio, de Honegger, **El Rey David**, obra muy propia para aquéllas, teniendo en cuenta su falta de coherencia y desigualdad estilística, su directa comunicatividad, su fácil dramatismo, su brillantez. El director granadino movió perfectamente los múltiples elementos que se integran en la obra, coordinándolos con soltura, elocuencia y precisión, y consiguiendo una versión de buena factura, convincente, con el grado suficiente de expresividad y grandes dosis de teatralidad. Versión más centrada en ofrecer una vívida imagen de una acción dramática, edificada en torno a unos clímax y tendente a una final y lógica resolución, que preocu-

pada de exprimir hasta sus últimas consecuencias el lirismo de fondo que fluctúa por debajo del aparato preparado por el compositor suizo-francés, o de acentuar, a partir de un cuidado en los timbres, los leves toques psicológicos. Recitaron muy bien sus partes habladas Catherine de Seynes y Pierre Rousseau. Cantaron, algo menos bien, pero dentro de un nivel en todo caso aceptable, Horiana Branisteanu, soprano; Maureen Guy, «mezzosoprano», y Manuel Cid, tenor. Bastante bien, en algunos momentos muy bien, el Orfeón Donostiarra.

Cervera

Actual titular de la Orquesta Municipal de Valencia, compone una imagen bien distinta al anterior: seria, circunspecta, algo envarada. Posee una técnica de escasa brillantez, pero de cierta suficiencia y un criterio mu-



Cervera tiene que trabajar el estilo

sical correcto. Su gesto es sobrio, algo rígido y metronómico, con amplia disposición de brazos. Resulta, al menos en las dos oportunidades que he podido verlo, bastante plano, poco contrastado, no demasiado riguroso en lo estilístico y escasamente inspirado en el fraseo, lo que hace que su articulación no sea modélica. No obstante, parece tener estimables dotes constructivas, como pudo demostrar en su versión del difícil **Poema del éxtasis**, de Scriabin, donde graduó aceptablemente la dinámica y logró crear un clima sonoro muy propio. Faltó en la interpretación, de todos modos, una mayor depuración tímbrica, más elasticidad y una más sutil matización, cualidades que hubieran podido proporcionar la intensidad iridiscente y la tensión dialéctica que alberga, tras su inestabilidad tonal, la obra, y que desembocan en el apasionante clímax final. La Orquesta respondió aceptablemente y tuvo un buen protagonista en la trompeta de José María Ortí, cuyas intervenciones son tan importantes para crear la atmósfera de esta inquietante composición, llena de aristas, de gritos y de suspiros. Todo fue mucho peor, labor directorial incluida, en el resto del concierto. La obertura de **El sitio de Corinto**, de Rossini, tuvo una traducción pedestre, gruesa, sin gracia ni rigor estilístico. El acompañamiento en el **Concierto número 1 de piano**, de Tchaikowsky, fue mediocre y rutinario, aunque peor fue la actuación del solista, el ruso emigrado a U.S.A. Mark Zselter: violenta, desacompañada, más bien arbitraria en la acentuación, sin belleza sonora ni sentido del «legato». Dicen que este joven, de treinta y un años, es un preferido de von Karajan. Puede ser, aunque es bastante raro, pues la única virtud que puso de manifiesto en Madrid fue una evidente facilidad mecánica, acompañada de una poderosa pulsación; facultades muy mal aprovechadas. El **Rondó**

Mirmidon, de Llácer Pla, que completaba el programa, compuesto en 1956, es una nadería hecha con oficio, que huele ahora mismo a naftalina.

Tamayo

Después de ocho años en la ciudad alemana de Freiburg, en donde ha estudiado fundamentalmente Dirección de orquesta, ha vuelto a Madrid por unos días, para dirigir la Nacional, el antiguo titular del Grupo Koan. Y ha vuelto, como cabía esperar, más hecho, más centrado en la actividad directorial (sus comienzos profesionales los realizó fundamentalmente como compositor), aun cuando hasta el momento su carrera, que se desarrolla especialmente en torno a la música de nuestro siglo, no haya sido rutilante. Tiene una técnica como director que parte de una intuición natural muy sensible y de un sentido del ritmo captado desde muy joven, si bien aquélla, por supuesto, está todavía enriqueciéndose. Con todo, resulta bastante eficaz y conviene perfectamente a su sensibilidad musical y al repertorio que cultiva básicamente. Su gesto es claro, preciso, nítido, quizá un tanto esquemático: brazos firmes, de notable arco, que articulan con frecuencia en el codo (en movimiento no muy estético); manos indicativas (no usa batuta), izquierda aún no muy modeladora, aunque claramente independizada de la derecha, que marca de manera muy limpia, traduciendo literalmente la mé-



Arturo Tamayo: programa comprometido y resultados prometedores.

trica. Lo que en ocasiones puede proporcionar al resultado acústico una cierta sequedad. En suma: técnica suficiente, algo nerviosa, quizá en la actualidad no demasiado elástica; pero una técnica a considerar y, sobre todo, una técnica que sirve bien a los planteamientos estético-musicales previstos por una mente que está dotada de buenas dosis de rigor analítico.

Lo mejor de su concierto fue, creo, aun admitiendo que estuvo lejos de lo perfecto, la interpretación de la **Sinfonía de Cámara, op. 9**, de Schönberg, estreno absoluto para la Orquesta, obra maestra que inauguraba uno de los programas más interesantes de la temporada. Quince instrumentistas (se dio la versión inicial y no la ampliada por el propio compositor) del conjunto pecharon con las extremas dificultades que desde diversos aspectos (rítmicos, dinámicos, de afinación, de expresión...) ofrece la partitura, que Tamayo conoce muy bien y que plantea, inteligentemente, desde una perspectiva bastante compleja, intentando sintetizar todas las influencias que se dan cita en ella. Así, sin perder de vista el norte rítmico, tan variado y variable, marcando inexorablemente cada compás y dando con ello relevancia al tan importante factor intelectual schönbergiano, el director

escoge, en general, «tempi» moderados, que puedan ir poniendo en evidencia, a cada paso, toda la carga emocional, toda la intensidad expresiva que encierra la pieza. Tamayo, además, intenta insuflarle un cierto regusto straussiano y mahleriano, como expresión de las dosis, y no escasas, que hay en ella de rasgos propios de una sociedad en descomposición, de decadentismo (tan rotundamente superado, sin embargo, por mentes tan preclaras como la del mismo Schönberg). La obra, antesala del dodecafonismo, que sería llevado más tarde por el músico a sus últimas consecuencias, tuvo así una intencionada traducción, dotada de tensiones y asperezas. El resultado práctico no fue, de todas formas, tan bueno como hubiera sido de desear. Faltaron ensayos para que aquellas ideas y planteamientos pudieran tomar auténtico cuerpo, para que los instrumentos perdieran por completo la crispación que proporciona lo desconocido. Hubo también un cierto confusiónismo, una no conseguida claridad en los planos, que en determinados momentos quedaron algo borrosos en la compleja marea contrapuntística, sobre todo en el «scherzo» (aunque cabe pensar si una claridad absolutamente diamantina sería realmente posible, teniendo en cuenta el especial carácter de la escritura, y si ésta, caso de lograrse aquélla, no perdería parte de su potencia. En la interpretación, técnicamente mejor, que meses atrás ofreció en el mismo escenario el conjunto Die Reihe, la tensión fue, en mi opinión, menor). Hubo fallos también de conjunción, con ataques no siempre seguros y nítidos, aun a pesar de la clara señalización de la batuta, así como errores aislados de este o aquel instrumentista (violín, trompa, contrafagot...). En cualquier caso, hay que repetir: muy meritoria interpretación, ya que si no total exactitud métrica o perfecta afinación, hubo, al menos, temperatura, sensibilidad y vida. Bien la reproducción de la ya comentada obra de Coria, y sólo discreta la del **Concierto para la mano izquierda**, de Ravel, en el que Espinosa fue un solista algo brumoso, musical, sí, pero no siempre encajado con la orquesta, gobernada con brazo seguro y evidente pulso dramático, pero sin la necesaria depuración sonora ni riguroso control de la cantidad para evitar que el piano quedara en alguna ocasión sepultado. Nada convencional la versión de **El pájaro de fuego**, enfocado desde una perspectiva próxima al Stravinsky más descarnado, violento, incisivo y telúrico antes que cercana al plenamente lírico, conectado en buena medida a las coordenadas impresionistas. Los «tempi» no fueron tan retenidos como en otras interpretaciones, y la construcción, basada en la estructura simétrica de la obra, fue coherente con la idea inicial. Faltó, sin embargo, calidad y delicadeza de sonido, una mayor amplitud de fraseo y abandono poético, sobre todo en la «Introducción», y no se consiguió siempre equilibrio dinámico ni total plenitud rítmica, especialmente en la «Danza de los súbditos de Kastchei», en la que la planificación de los metales no terminó de clarificarse suficientemente. Lo mejor, la «Berceuse» y el «Final», llevados con buen pulso y carácter adecuado.

¿AL FIN UNA ORQUESTA DE CÁMARA PERMANENTE?

La idea de crear una orquesta de cámara ha de ser recibida con alegría, dada la penuria que dentro de esta parcela musical existe desde siempre en nuestro país. Si además se parte de una calidad media de instrumentistas aceptable y se piensa mantener y alimentar al conjunto para que cumpla sin estrecheces ni límites temporales su cometido, la alegría ha de ser doble. Así, la iniciativa de la Dirección General de Música de seleccionar a algunos de los más

distinguidos componentes de la Nacional y agruparlos en una pequeña orquesta, con vistas al futuro, es excelente. El conjunto ha dado ya varios conciertos en Granada y Madrid, y se le ha integrado, como elemento base, en un ciclo de música de cámara y polifonía. El grupo se aglutina alrededor del excelente violinista Víctor Martín, actual concertino de la Nacional, y está formado, además de por él, por los primeros violines Francisco Romo, Roberto Cuesta y Miguel Natividad; los segundos Javier Goicoechea, Luis Cañete, Manuel Morillo e Ismael Ara; los violas Pilar Westermeier, Jorge Dorrego y Carlos Antón; los violoncellos Alvaro Quintanilla y Elías Arizcuren, y el contrabajo Eladio Piñero. A ellos pueden eventualmente unirse, si la ocasión lo requiere, algunos instrumentistas de viento, como Tudela, Ortí, Colmenero, etc.



Víctor Martín: concertino y responsable de la Orquesta de Cámara Española.

En principio, la idea de dar a Víctor Martín las riendas de la agrupación es buena, tanto porque se resucita así una normal y saludable práctica barroca (que ha tomado carta de naturaleza en otras latitudes y conjuntos desde hace años), como porque el violinista posee ya experiencia en cometidos más o menos afines (Quinteto Boccherini, por ejemplo), y existe constancia de su preparación y notable musicalidad. Los resultados prácticos, hasta ahora, no han desmentido esta presunción. La pequeña orquesta, que ha comenzado su actividad tras concienzudos ensayos, funciona de momento de modo aceptable; al menos, conforme a lo que en principio parece se puede pedir. Existe engarce entre los diversos grupos que la componen, una muy estimable precisión en los ataques, empaste y una discreta redondez sonora. El concepto interpretativo es, por otro lado, plausible, y así obras como el famoso **Concerto grosso op. 3, número 11**, de Vivaldi, tuvieron una ejecución encomiable, con todo o casi todo en su sitio, sin que hubiera nada feo y sin que se produjera ninguna sorpresa desagradable. Es lógico que a partir de estos buenos comienzos la Orquesta vaya para arriba si continúa manteniendo una actividad ininterrumpida.

Hay que señalar, sin embargo, para ser totalmente justos, que el nivel interpretativo logrado hasta aquí, y aun contando con lo que se pueda mejorar en el futuro, dista mucho de ser el ideal. Faltan originalidad, vivacidad, frescura de ideas, factores todos ellos tan importantes en la interpretación de la música barroca en general y de la de Vivaldi en particular. En las versiones escuchadas hasta el momento, obras del «Pretrero rosso», de Haendel, de Geminiani, de Albinoni, han sido dichas con buena letra y hechas con soltura. Sin embargo, en todas ellas se echan de menos una mayor viveza.

unos más acusados contrastes dinámicos, un fraseo más incisivo, una transparencia sonora más presente. Estas limitaciones quedaron especialmente evidenciadas en el segundo concierto del ciclo, en el que se interpretaron, junto a dos conciertos vivaldianos, el **Magnificat en Sol menor** y el **Gloria en Re mayor**, con la colaboración del Coro Nacional y la dirección, para las obras corales, de Enric Ribó, quien no disimuló, sino todo lo contrario, aquéllas. Tal fue, dentro de una fría corrección, la falta de chispa y de sentido del contraste de la batuta, que consiguió algo verdaderamente insólito con esta música: provocar el bostezo. Hoy en día, cuando tanto se ha avanzado en el estudio e interpretación de la música del siglo XVIII, cuando tantas metas se han alcanzado, cuando tantas puertas se han abierto, cuando tantos descubrimientos se han hecho, puede resultar incluso anacrónico escuchar a Vivaldi con una medida y un control tan exagerados. Por eso, y sin reñegar de lo que de momento se ha obtenido desde la creación del grupo, cabría preguntarse si no sería conveniente, algo más adelante, conseguir los servicios, como director, de un músico de genio, de un maestro capaz de otorgar nueva savia al conjunto, de insuflarle un carácter y una personalidad más definidos y más modernos que los que ahora tiene.

OPERA PARA LA JUVENTUD

A falta de otro título, se sigue utilizando éste para referirse al conjunto de manifestaciones operísticas ofrecidas, fuera del festival de primavera, por la Escuela Superior de Canto y por la Compañía Española de Opera Popular. El empeño, ya se ha dicho aquí, es loable, como lo es todo aquello que sirva, por un lado, para formar y lanzar nuevos valores (o dar trabajo a los ya no tan nuevos), y por otro para habituar al público a la ópera y dársela como algo normal y cercano, como se le dan los conciertos. Naturalmente, esto no podrá conseguirse del todo mientras no exista el tan ansiado teatro de la ópera con sus correspondientes cuerpos estables. Con lo que ahora se va haciendo, que algo es, no hay posibilidad tampoco de fijar y preparar un repertorio de manera inteligente, ya que lo más que se puede lograr es el montaje, más o menos acertado, de unos pocos títulos, seleccionados sin ningún afán didáctico (para intérpretes y público), sino, simplemente, según las disponibilidades del momento.

Y las disponibilidades siguen siendo escasas, como lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que varios de los títulos previstos para estas funciones invernales hayan sido sustituidos. Hasta cierto punto, es lógico que hayan desaparecido del «cartellone» **La flauta mágica**, **Falstaff** o **Macbeth**, sobre cuya representación, a pesar de que fueran anunciados en su momento, podían abrigarse serias dudas. En particular por lo

que respecta a las dos primeras, que presentan tremendas dificultades. En efecto, ¿hay en la Escuela de Canto voces realmente capaces —aun midiendo esta capacidad desde un nivel escolar— de incorporar medianamente a un «Tamino», una «Pamina», un «Sarastro» o una «Reina de la Noche»? ¿Hay un virtuosismo vocal y una agilidad y claridad de planteamientos suficientes para traducir un **Falstaff** con toda su complejidad rítmica y toda su gracia profunda? ¿Hay medios técnicos y visión escénica para realizar su montaje y calar en su problemática?

La Compañía de Opera Popular tenía previsto, además del citado **Macbeth** (¿dónde un barítono con poder, flexibilidad y dominio de la declamación verdiana para incorporar al protagonista?), **L'amico Fritz**, de Mascagni; **Elixir de amor**, de Donizetti, y **El matrimonio secreto**, de Cimarosa. Pues bien, al parecer, ninguna de ellas se va a montar, ya que, de momento, se ha puesto **La bohème**, que no estaba anunciada, y se prevé, como verdadera novedad, **Oberto, Conte di San Bonifacio**, que choca un tanto encontrar en esta fragmentaria programación, pues se trata de la primera ópera de Verdi, muy poco representada (1). Permanece **La Mérope**, del hispano-italiano Terradellas, que habrá sido ya representada cuando estas líneas vean la luz. De ella hablaremos en el próximo número.

Como novedad hay que destacar las representaciones de **El cónsul**, de Menotti, y de **La Traviata (La bohème, como Los cuentos de Hoffmann, era reposición)**, ambas por la Escuela. La primera fue dirigida escénicamente por el propio autor de forma inteligente, denotadora de una sensibilidad y un instinto teatral poco habituales en estas latitudes. Independientemente de ello y de la entonada labor del equipo de intérpretes, he de señalar, con todos mis respetos para el compositor americano, lo poco interesante que ha sido la selección de este título (ya puesto en Madrid hace unos años), para mí únicamente buen ejemplo de una habilidad en el manejo del truco operístico más descarado, verdadero trabajo epigonal, tardía consecuencia de la recolección de las migajas melodramáticas dejadas por Puccini, pero, naturalmente, sin la sabiduría musical de éste. ¡Y pensar que **El cónsul**, como otras de su autor, es coetánea de **El prisionero**, de Dallapiccola, y muy posterior a **Wozzeck**, ejemplos serios de ópera aún hoy actual y comprometida!

La Traviata, título repescado de un montaje de la propia Escuela de hace unos cuatro años, se ha repetido ahora con nuevos efectivos, a excepción del «Germont» de Francisco Matilla, que ya lo había cantado en aquella ocasión. Aun sin estar bien, me-

(1) Después de redactar estas líneas, hemos tenido conocimiento de un nuevo cambio en la programación. Finalmente, se suspende **Oberto** y aparecen en cartel **Los pescadores de perlas**, de Bizet; **Il signor Bruschino**, de Rossini, y **Cavalleria rusticana**, de Mascagni.

juró sensiblemente su prestación anterior. Por dos razones fundamentales: frasea ahora más convincentemente, con mayor sentido dramático y más justeza de acento, y, sobre todo, la voz ha evolucionado, ensanchando y adquiriendo más carácter. No es, de todas formas, propiamente un barítono, para lo que le falta densidad, color específico, cuerpo en la zona grave. Tiene un centro grato y unos agudos aceptablemente colocados, casi de tenor (o sin casi). Insuficientes cualidades para otorgar apariencia, personalidad, profundidad conceptual al personaje, sobre todo cuando no se es tampoco actor. Dijo bien, con línea y nobleza, el «Di Provenza». Fefi Arregui, «Violeta», cantó, como Matilla, dentro de un nivel de moderada discreción, pero su interpretación fue absolutamente irrelevante, al estar muy lejos de reunir las condiciones mínimas que exige la compleja parte. En primer lugar, su instrumento es demasiado ligero, no tiene la consistencia necesaria para pintar el drama interior de la cortesana ni para expresar su tragedia final con tintes convincentes. En segundo lugar, porque la voz, corta, como se ve, de resortes expresivos y pequeña de volumen, es corta también, un tanto sorprendentemente, de extensión. Al menos para superar los escollos de esta ópera. Sólo discreta en las agilidades del primer acto. El timbre que, como se ha dicho, es de ligera, parece querer acercarse a lo lírico-ligero. El darle a Gabriel Vivas el papel de «Alfredo» es, hoy por hoy, una temeridad, porque el chico, con materia original no desdeñable, en modo alguno está para salir a un escenario (ni para este papel ni para el de «Fernando» en **Doña Francisquita**, que también ha interpretado). Su voz, netamente lírica, de evidente anchura, es, como se apunta más arriba, aprovechable, ya que incluso parece poseer aceptable extensión. Pero resulta que el sonido no está dominado casi nunca, por evidente falta de apoyo. Así, ni los graves, feos y abiertos, ni el centro (lo mejor o lo menos malo), ni en particular los agudos, están en su sitio. El aire no pasa arriba o, si pasa, lo hace sin colocación ni vibración. La falta de sostén de la columna, la mala direccionalidad de la misma, dan como resultado un sonido áspero, gritado, antimusical, muchas veces desafinado. Gabriel Vivas tendría, según todo ello, que dedicarse a estudiar intensamente de inmediato con un buen profesor que le enseñara las nociones fundamentales del canto: «impostación» y articulación especialmente. Antes de que sea demasiado tarde. Sólo así podría sacar partido a sus indudables dotes naturales y no correría el peligro de desperdiciar su generosa y fogosa juventud. A nivel de relativa suficiencia los demás componentes del reparto. Muy gris la dirección musical de José María Franco, que se limitó normalmente a ser simple soporte, ordenado, pero plano, sin integrarse en el drama del que formaba parte. Ramplona, de «andar por casa», la modesta puesta en escena.

POLCAR 79

CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y CASSETTES DE MUSICA CLASICA

Para pedidos, dirigirse a RITMO, Virgen de Aránzazu, 21, MADRID-34. Se remite contra reembolso de su importe: 450 pesetas, más 40 de gastos de envío.

V CONCURSO DE COMPOSICION MUSICAL DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS

TROFEO «ARPA DE ORO»

Cuando, en 1974, se realizó la primera convocatoria del Concurso de Composición de las Cajas de Ahorros, hubo, lógicamente, comentarios para todos los gustos; sin embargo, se coincidió generalmente en lo importante que podía ser, para una música que por muchas razones aún no ha salido de los subterráneos, el conseguir la promoción y difusión que las Cajas podían garantizar. Además estaba un sustancioso premio en metálico, la edición de las partituras y la grabación de un disco. A lo largo de estos cinco años las ilusiones puestas en el certamen se han ido borrando, y muy pocas personas del actual microcosmos musical creen en este certamen. Pese a la constante renovación de las bases (1) no se ha conseguido una modificación mínima en los planteamientos del concurso (2), y se ha llegado al muy peligroso extremo de desconfiar de la ecuanimidad del Jurado (3). Todo esto ha influido en la disminución de partituras presentadas —este año han sido treinta y cinco— y en un descenso notable de la expectación (4).

Creo que cinco convocatorias proveen de una experiencia lo suficientemente rica como para pararse a realizar una serena autocrítica, planteándose incluso si un concurso de composición es el medio idóneo de promocionar la música de nuestros días. En caso de que se creyera en la oportunidad del certamen, se hace necesaria una remodelación en profundidad de la organización, y para ello seguramente se haría preciso la adopción de medidas que desagradarían en ciertos círculos privilegiados. En caso de que esta autocrítica no se realice, me atrevo a apostar acerca de la rápida decadencia del concurso (5).

(1) Ha habido una reducción de seis a cuatro obras finalistas, desaparición del premio a menores de veinticinco años, imposición de dedicatoria de las obras, garantía de grabación de todas las obras finalistas, limitación inferior de la plantilla de dos a cinco músicos...

(2) Dos son los problemas básicos; el primero es la deficiente interpretación de las obras premiadas. José María Franco Gil es hombre merecedor de admiración y agradecimiento por su lucha constante a favor de la música contemporánea, pero sus dotes como director dejan mucho que desear. El segundo es la absoluta ausencia, en las bases, de indicaciones de criterio a seguir por los miembros de los jurados seleccionador y final.

(3) En casi todas las convocatorias ha habido irregularidades; por ejemplo, en la primera quedó finalista una obra —*Concierto Guadiana*, de Tomás Marco— que fuera ya estrenada en Londres por un miembro del Jurado —Cristóbal Halffter—; en la tercera apareció entrevistado en televisión, a raíz del certamen, Francisco Guerrero, quien una semana más tarde ganaba el concurso con *Actus*; en la presente convocatoria, cuando Televisión entrevistó a los finalistas —antes del concierto y, por lo tanto, del «encierro» del Jurado— hizo un claro aparte con Claudio Prieto, entrevistando conjuntamente a los otros tres compositores. Estos hechos no tendrían especial gravedad

LAS OBRAS FINALISTAS

La convocatoria de este año lo fue en homenaje a don Conrado del Campo. La selección de las cuatro obras finalistas fue encomendada a un Jurado compuesto por José Ramón Encinar (compositor, director del Grupo Koan), Francisco Estévez (compositor) (6), Manuel Carra (pianista) y José María Franco Gil (director contratado para interpretar estas cuatro obras), y presidido por Carmelo A. Bernaola (compositor) (7). Las obras finalistas fueron *Elocuencias*, de José García Román (n. 1945); *GIC-1979*, de Joan Guinjoan (n. 1931); *Crucifixus*, de José Luis Turina (n. 1952), y *Concierto I*, de Claudio Prieto (n. 1934).

Elocuencias está escrita para dos flautas, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón y piano. En ella intenta el autor establecer un discurso que desarrolla la evolución de un «caos sonoro» hasta el «orden», representado por el tradicional acorde final. El autor pone un especial interés en que se respeten los calderones, durante los cuales los intérpretes han de inmovilizarse como si fuera una «instantánea fotográfica», según dice la partitura. El resultado general de la obra es, única y exclusivamente, doce minutos de sonidos variados, obtenidos por todas las posibilidades de ataque, incluyendo utilidades instrumentales no tradicionales, que se resuelven en el acorde ya mencionado. No parece existir, por lo escrito, ninguna intención formal y/o estructural. Según el compositor, los elementos esenciales para la comprensión de la obra son: **El calderón, en todas sus formas de manifestación; el número tres como símbolo teológico y filosófi-**

co; el desorden organizado; la coordinación paulatina de todos los elementos musicales; la austeridad cuanto más avanza la obra; el momento de la entrada de los instrumentos según el orden de la orquesta. Por si estas aclaraciones no fueran suficientemente musicales, se cuida de decirnos que además de estos elementos existen unas ideas que están presentes en el transcurso de la obra: el «génesis», el nacimiento de un río, el alumbramiento. En cualquier compás me siento perseguido por la idea de «jugar a compositor, nunca a creador»; de aportar un pequeño «inventor», pero sin enterarme —a ser posible—; de arriesgarme en algo, de huir de la erudición y de no «bañarme dos veces en el mismo río». A continuación tiene la honradez

si no ocurrieran en un ambiente de por sí enrarecido. Por otra parte, no deja de reclamar nuestra atención la exhaustiva presencia de trabajadores de la Casa de la Radio alrededor del Concurso. Por ejemplo, este año estaban en el Jurado seleccionador Manuel Carra (*Músicas de hoy y Las escuelas pianísticas*) y José Ramón Encinar (*La voz en la música, Música y cultura, El arte de la interpretación y Palabras y música*), y en el final, Miguel Alonso (*Transmisiones desde el Teatro Real y Música de Hungría*) y Luis de Pablo (*Músicas no europeas*), siendo presidente Enrique Franco. Este, pepetuo miembro del Jurado, acostumbra a realizar la crítica de las obras en su periódico (*El País*), y ésta es siempre de tipo literario, no accediendo en ningún caso a realizar una crítica analítica de las obras que permitiera conocer las razones técnico-musicales que hicieron triunfar a estas obras, análisis técnico-musicales que, como presidente del Jurado, es obligado suponer está en condiciones de realizar.

(4) La expectación, en caso de existir, residiría en las obras cuyas partituras no se entregan hasta el concierto, ya que los «círculos-generalmente-bien-informados» conocen con mucha antelación quién será el ganador. Particularmente, yo conocí que Prieto iba a ser el ganador a las pocas horas de llegar a Madrid..., cinco días antes de la reunión del Jurado. Las voces maledicentes de siempre aseguraban que a los méritos de la obra había que sumar el haber queda-

do anteriormente finalista en este Concurso en la convocatoria 1975 y el trabajar en Hilo Musical, lo que origina constantes relaciones con la Casa de la Radio.

El Director general de la Música hace entrega del Premio «Arpa de Oro» a Claudio Prieto.



(5) No quisiera que se entendiera el presente artículo como negación de los valores del certamen. Me parece digno de elogio el que la Confederación decidiera realizarlo —en vez de invertir ese presupuesto en televisores de color «Wasingbrain», lo que reportaría utilidades sumamente interesantes; por ejemplo, el neo-teledicto se cluturizaría más y mejor con programas exquisitos, como «El mundo de la música», mientras ahorra más y mejor—, y más aún el respeto por la labor de los jurados y el no intervencionismo en el desarrollo de su labor. Pese a ello, creo que como organizadores son responsables de las situaciones originadas.

(6) Francisco Estévez fue finalista tres veces en este Concurso, concretamente en 1974, 1975 y 1977. José Ramón Encinar fue receptor del premio a los menores de veinticinco años en 1976.

(7) Carmelo A. Bernaola fue profesor de Composición en los Cursos de Granada y Compostela, en 1978. En ambos fue alumno suyo José Luis Turina, finalista en este certamen. Me comentaron que también lo fuera, en Granada, José García Román, pero no pude comprobarlo por la premura en entregar el presente artículo.

de declarar que **La obra no ha partido de un esquema. «Elocuencias» ha nacido de una idea, y ha ido haciéndose como se hace el lecho de un río, sin previo estudio, aunque en algunos momentos haya tenido que recurrir a la ingeniería artesanal.**

Ante tal desborde de subjetividad en el autor, el crítico casi siente tentaciones de serlo a su vez y decir única y exclusivamente que la obra no le ha gustado. No creo que se pueda polemizar ante tales argumentos, ni siquiera decir algo tan fácil como que ya sé que sólo jugaba a compositor, que ni siquiera intentó serlo. De cualquier forma, recordaré que en un libro bastante conocido, un músico que no jugaba a ser compositor o creador, sino que ponía su razón de existir en llegar a ser ambas cosas, dijo que la música no puede ser realidad si la idea no se plasma en sonido a través del estilo, y que un personaje de una de sus óperas acaba diciendo algo similar a «¡Palabra, tú que me faltas!». Siento no hacer feliz a García Román no siendo una de esas almas que **sienten la llamada de ese «sonido interior»**. Por si le sirve de consuelo, le diré que **Elocuencias** no se me aparece como una suma, más o menos acertada, de sonidos. Por otra parte, no tuvo la suerte de prender y hacer estallar las «palmas reales» de mis aplausos. Por si a alguien le atrae la idea del juego del orden y el desorden, le remito a los trabajos de los compositores polacos de los años sesenta y, sin salir de Madrid, a **Secuencias**, de Cristóbal Halffter. De cualquier forma, hay algo en lo que estoy de acuerdo con el autor, y sea dicho como simple y pura opinión subjetiva y no digna de polémica: **Señores, no es eso; no es eso (8).**

GIC-1979 está escrita para flauta, clarinete, violín, violoncelo, piano y percusión. A primera impresión se trata de una obra incidental, en la cual el ritmo y el timbre son los dos elementos que justifican la composición. Tras de esta apariencia de «obra menor» se oculta una estructura perfectamente coherente, en la que se utiliza una técnica muy corriente en el autor, que es la de «tensión-relax» (9), y a cuyo través consigue una fluidez discursiva que le evita el tener que acudir a una forma más o menos académica con la que garantizar la estabilidad estructural. La dedicación del autor a la dirección «camerística» se revela en el cuidadoso estudio tímbrico realizado, del cual se puede afirmar que no existe en ningún momento un solo ataque o un solo sonido que no tenga su razón de ser en base al resultado sonoro del conjunto. Asimismo la obsesión rítmica lleva a pensar en el «music-hall» o en el «swing». En la partitura se entremezclan todo tipo de lenguajes históricos, incluyendo numerosos pasajes plenamente tonales, lo que lleva a una resolución «clásica», en la que aparecen en forma «puntillista» los momentos más importantes de la obra, para terminar en un laxo «molto ritardando» sobre Sol mayor.

Crucifixus está escrito para veinte instrumentos de cuerda (8, 0, 6, 4, 2) y piano. Se trata de una obra bastante tradicional, bajo la forma de una fuga, a ocho partes, con un motivo sumamente sencillo, que es expuesto por la viola al comienzo de la segunda sección y retomado por violoncelos y bajos en la cuarta:

(8) Todos los textos en negrita están tomados del programa de mano del concierto y pertenecen al compositor.

(9) Joan Guinjoan tiene publicada en Zimmerman Ed. una obra para un percusionista, titulada **Tensión-Relax**. En ella se encuentran algunos de los mayores logros del autor en la utilización de esta técnica emotivista. Existe una lograda versión discográfica en EDA T-36.

(10) El «martellato» en el clave no obtiene un resul-

EJEMPLO I



Turina consigue en esta obra un clima de sosiego empleando una dinámica de pianos que se amplifica en cortos momentos para volver al p o pp; la combinación de diversos modos de ataque y la utilización de notas mantenidas colaboran a crear este clima de sonido constante, que se modifica levemente a lo largo del discurso musical. El piano desempeña un papel de soporte armónico y tímbrico en pasajes muy concretos, si bien en el tercer compás del momento 12 realiza la ruptura con el ambiente anterior.

El título de **Crucifixus** proviene de un diseño de cuatro sonidos que unidos entre sí en forma 1-4 y 2-3 dibujan un crucero tumbado. Reproduzco este diseño realizado con el tema principal de la obra de Turina:

EJEMPLO II



Concierto I está escrito para quinteto de cuerda (3, 3, 2, 1, 1), sexteto de viento (2, 2, 2, 2, 2), dos percusionistas y clavicémbalo solista. Según el autor, en la obra se pretende **que cada instrumento se mueva dentro de sus propias características y con absoluta personalidad**. Pese a ello, la utilización instrumental es altamente atípica, e incluso contradice la técnica interpretativa usual, exigiendo una alta dosis de virtuosismo por parte de los solistas de viento y unas propiedades inusitadas por parte del clavicémbalo. En efecto, en las indicaciones para el intérprete se incluyen variedades de regulador entre p y ff, pasando, por mp, mf y f; asimismo aparecen indicaciones de apertura y cierre de sonido, de disminuyendo y «sforzando», y la partitura termina con una exigencia de «crescendo ad libitum»; además se matiza un ataque de tipo «martellato» (10). Por su parte, la escritura para viento es idéntica a la de la cuerda, exigiendo al intérprete notas mantenidas, «stacatos», trinos y agilidades en todas las tesituras y por tiempos prolongados; a esta complejidad se superponen las originadas por la exigencia de simultaneizar lo anterior con matizaciones de regulador y de expresión (11). Al ojear la partitura se pensaría o bien que el autor no conoce exactamente las características de los instrumentos para los que escribe —cosa altamente improbable en un autor del prestigio de Prieto—, o que se trata de una composición teórica más apta para la lectura que para la interpretación; aun así, la parte de clavicémbalo no está escrita para el mecanismo de este instrumento, sino pa-

tado sonoro distinto de un ataque corriente, por la sencilla razón de que la cuerda es pinzada por una uña en forma independiente del ataque a la tecla. Por la misma razón es imposible realizar dinámica en este instrumento; podría hacerse una dinámica relativa por medio de la registración, pero nunca se lograrían matices intermedios del tipo mp o mf, y mucho menos «diminuendos», «crescendos» o aperturas y cierres de sonido, ya que es imposible actuar en alguna forma sobre la nota emitida. Por ello, la parte escri-

ra uno de macillos. Quisiera anotar el paralelismo entre algunos pasajes de clave y el **Continuum** de Ligeti, si bien la técnica que éste utiliza es el trino prolongado durante tres minutos.

Si hubiera otros contactos con la obra del maestro húngaro sería en la utilización de un discurso en el cual «no sucede nada»; pero el «no suceder» es, en la obra del autor de **Lux aeterna**, un éxtasis ante el sonido como motivación única, y en **Concierto I** es monotonía y profundo aburrimiento.

EL CONCIERTO

El día 30 de enero se celebró en el Teatro Real, de Madrid, el concierto con las obras finalistas, bajo la dirección, como es

Un momento de la actuación de la Orquesta.



tradición en este certamen, de José María Franco Gil. Momentos antes de comenzar el concierto se entregó a la Crítica un juego de partituras de las obras finalistas. Como es tradición también, están editadas por Alpuerto, en «offset», a partir de los manuscritos del autor. La edición de este año se realizó con mayor sencillez que en años precedentes, volviendo al tamaño «standard», lo que facilita el manejo del libro. La impresión no es todo lo óptima que sería de desear, faltando contraste en las partituras de Guinjoan y Prieto (**GIC-1979** se editó con la página 10 invertida), y resultando plana la de García Román. Si bien cabría acudir a la disculpa de la prisa, es preciso recordar que al imprimirse en «offset» y partiendo de los manuscritos, esta disculpa ve muy aminorada su fuerza.

Elocuencias, tal como comenté, es una obra nada fácil de interpretar por la carencia de coherencia interna. Aun considerando esto, la versión de Franco Gil aparece borrosa y, por momentos, bien poco relacionada con lo escrito. A pesar de la insistencia, en las instrucciones, sobre la importancia de los calderones, éstos fueron respetados escasamente, y en determinados momentos, por ejemplo en la página 10, se observa un desfase entre las secciones, destacando insuficientemente el ff de los trombones en Mi grave y triplicando el valor del calderón que aparece a continuación, con lo que varía el efecto sonoro del pausado «legato» en la sección de maderas

ta para clave lo está para un piano que sí puede realizar todos estos matices. Aconsejo la lectura de los momentos 5, 50, 178 (cadencia), 190 y 195, si bien cualquier intervención del clave evidencia lo antedicho.

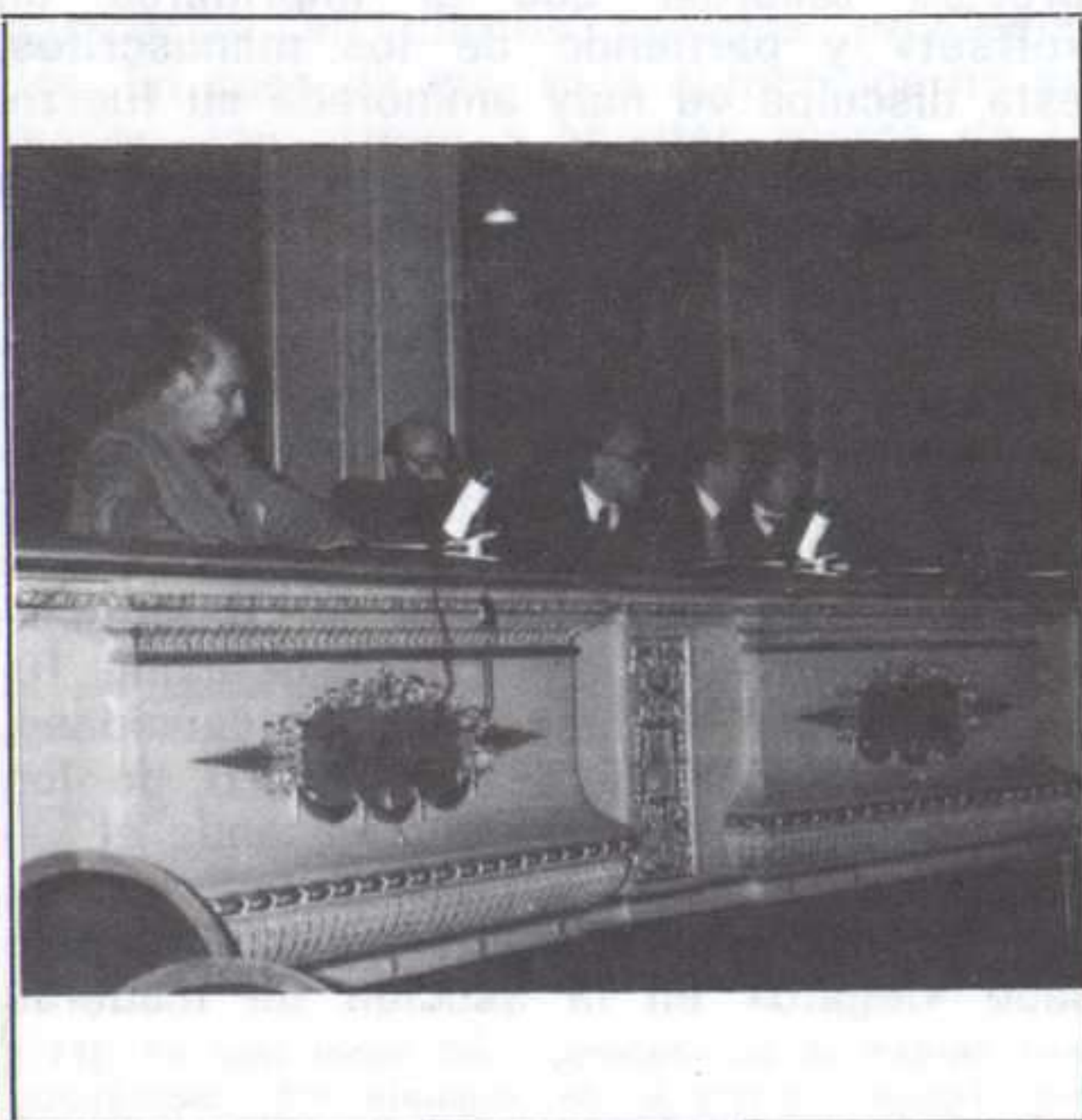
(11) Esta indiferenciación entre instrumentos de viento e instrumentos de cuerda se evidencia a lo largo de la partitura; aconsejo repasar especialmente el momento 133 ó el 138, por ser especialmente claros, pero en cualquier página se encuentran ejemplos de esto.

que sigue al momento descrito. Carencias de planteamiento en la sonoridad de la obra y en su lectura se observan a lo largo de los doce minutos, resultando especialmente grave lo poco cuidadoso en la lectura de la última página, desluciendo la resolución, que es esencial para comprender la obra. Especialmente desafortunada fue la intervención del piano, raras veces justo y escaso de imaginación en la cadencia.

GIC-1979 exige del director un sentido rítmico muy atinado, así como una especial sensibilidad tímbrica. No son éstas virtudes que posea Franco Gil (12). La interpretación resultó poco viva, sin rastro alguno del humorismo que impregna la partitura, e incluso deficiente técnicamente por la ausencia de relación cronométrica entre los momentos —las duraciones de cada uno, en segundos, aparece escrita en la partitura. Aun cuando no se cumplan escrupulosamente, es imprescindible que sean relativas—, así como por el discutible planteamiento de las indicaciones metronómicas. Francisco Guerrero, el pianista del conjunto, no consiguió en ningún momento una interpretación fiel al espíritu de la partitura, no logrando recrear el «ambiente» tal como se le exigía. Al contrario, me pareció acertada la actuación del percusionista Juan García Iborra.

Crucifixus no presenta especiales dificultades de interpretación; la partitura es clarísima y el director sólo ha de atender a la expresión y a las entradas. Salvo algunos momentos, como en el quinto compás del momento 6, en el cual el pianista dio el «cluster» en ff ligeramente desfasado de la apertura hasta ff de la cuerda, la interpretación fue correcta.

Concierto I, como ya dije, plantea serios problemas para el viento, y ello se reveló en la interpretación. Se decidió amplificar el clave, lo que no aparece excesivamente necesario, si bien en algunos momentos, como el 25, los ff del metal tapanían el sonido delicado del instrumento solista; por desgracia, a alguien se le ocurrió poner el altavoz bajo el clave, con lo que se originaban desagradables armónicos. A nivel de director fue la obra más cuidada, si bien hubo algunos momentos borrosos, a lo que colaboró la dificultad antedicha en el viento. Tocó el clave el pianista Manuel Carra, y no fue difícil apreciar que su técnica está alejada de la del clavicémbalo; de todas formas, si consideramos la escritura de Prieto, la técnica pianística sería la correcta en este caso; lógicamente, el clavicémbalo



En los palcos, el Jurado sigue la audición de las obras seleccionadas.

(12) José María Franco no es especialmente afortunado a la hora de interpretar la música de Guinjoan, demasiado flexible para su técnica direccional. Escúchese si no la interpretación de **Fragment**, grabada en un disco EMEC-Movieplay.

no respondió como un piano, sino como corresponde a su mecanismo.

Con ocasión del veinticinco aniversario de su muerte, el certamen estuvo dedicado a Conrado del Campo, y se interpretaron dos obras suyas: **Obertura madrileña** (1930) y **Bocetos castellanos para orquesta** (1929). Del Campo, dotado de una gran cultura musical, fue, sin duda, un artesano impecable, lo que le permitió la creación de un extenso catálogo de obras. Pese a ello y a su fuerte personalidad, se nos aparece hoy como un músico de guardarropía, y sus ínfimas ultrarrománticas simulan estar cubiertas por un grueso manto de polvo. Estas dos obras seleccionadas para el concierto padecen estos defectos y se ven agravados por unos intentos pintoresquistas a medio camino entre lo burdo y lo folklorizante, escritos, eso sí, por un maestro del contrapunto, que quizás no llegó a entender muy claramente la diferencia entre un ejercicio para examen y una obra para ser interpretada. La versión de Franco Gil no ayudó en nada a la rehabilitación del compositor, demostrando, una vez más, su escasa técnica de batuta, que ni siquiera asegura aspectos como medida, «tempi» o expresión.

El Jurado final, compuesto por Miguel Alonso, Carmelo A. Bernaola, Luis de Pablo (compositores) y Antoni Ros Marbá (director de la Orquesta Nacional de España), estuvo presidido por Enrique Franco (crítico y director de la programación musical de Radio Nacional de España). Fue concedido el primer premio, «Arpa de Oro», a **Concierto I**, de Claudio Prieto, y el segundo premio, «Arpa de Plata», a **Elocuencias**, de José García Román. Los premios fueron entregados por el Director general de la Música.

CODA (la tía Euterpe y el escribidor).

Seis días después del concierto, apresurado por la necesidad de que RITMO entre en imprenta, escribo estas líneas. Tras ojear la prensa madrileña durante toda una semana, no he visto ningún comentario crítico al certamen. Tengo entendido que Carlos Gómez Amat realizó uno en su emisión en Radio Madrid, en el que disentía del Jurado, pero desconozco el contenido de su crítica. Por mi parte, no quisiera terminar este artículo sin expresar algunas opiniones totalmente personales y subjetivas sobre el «Trofeo Arpa de Oro».

En primer lugar, quiero dejar patente mi disconformidad con la decisión del Jurado. Ignoro cuáles fueron las razones que les impelieron a premiar **Concierto I**: si el premio fue a la persona o a la partitura, e incluso si las razones fueron de índole exclusivamente musical. Como ya dije, **Elocuencias** es una obra que no me gustó y que me parece carente de interés; repito, pues, la relación de mis ignorancias. Por lo que respecta a las opiniones del público asistente, creo que coincidían en señalar como favoritas las obras de Guinjoan y Turina, criterio que fue también el de los profesionales con los cuales comenté el concierto. Claro que esto lo único que demuestra es que el Jurado opinó de distinta forma que las personas mencionadas. Pese a ello, me extrañó sobremanera que cuando —apenas dos minutos después de terminada la sesión— me acerqué a los «camerinos», habían abandonado el teatro los miembros del Jurado; como los modos de relación social son diferentes en Madrid y en Galicia, ignoro cuál es la interpretación de este apresurado abandono del teatro. De todas formas, es de lamentar que el Jurado, junto al acta de premios, no entregue un texto justificando la decisión tomada;

(13) Tomado de **Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt** (1963), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen. A continuación de este párrafo viene otro, igual de apasionante, dedicado a la crítica.

sería una forma inteligente de evitar comentarios malintencionados.

Con estas cuatro son ya veintisiete las partituras publicadas por la Confederación de Cajas de Ahorros. Algunas de ellas las conozco con profundidad, y otras muy superficialmente. Ojeándolas de nuevo se me ocurre que una de las tragedias de la música de nuestra época es la carencia de «estilo», de conocimientos técnicos en muchos de los compositores. Creo que hoy es más difícil componer que en el pasado, por la suma de tradiciones y de desarrollos técnicos, así como por la no validez de los clisés escolásticos. Sin embargo, la dificultad de comprensión de esta música se presta a que por ella campen y triunfen músicos que conocen poco más que el solfeo. Cuando a esta carencia de «estilo» sumamos la carencia de «ideas», obtenemos el aburridísimo resultado presente en muchas de las obras que se estrenan en España y fuera de ella. Releyendo un artículo de Adorno, de 1955, **El envejecimiento de la Nueva Música** (13), encuentro el siguiente texto: «... la enseñanza de la Composición, sobre todo en los Conservatorios, se ha detenido en lo sustancial en el nivel de la música tonal tradicional, y apenas si ofrece al alumno módulos técnicos serios para el enjuiciamiento de la Nueva Música. Por ello, en la búsqueda de una autoridad se atienen a los dechados más brillantes de lo nuevo, elegidos a gusto y capricho, y sin poder justipreciar en la propia producción si acaso corresponden a las exigencias e incitaciones internas de aquellos dechados, o si imitan pura y simplemente la fachada, confiando en medios que se han acreditado como eficaces y que, precisamente por ello, no lo son ya en la mayor parte de los casos... Razón para sospechar es que aquellos que no acaban de dominar el nuevo material tampoco suelen conocer y dominar el antiguo, no son capaces de escribir una melodía a cuatro voces, en el estilo de Palestrina, con absoluta corrección, ni mucho menos armonizar una coral con pureza de estilo. Las virtudes pedagógicas del academicismo se han perdido, sin que se hayan traspasado los umbrales de la libertad». He de preguntarme si este texto no seguirá vigente veinticuatro años más tarde.

José María Franco Gil y Claudio Prieto, una vez conocido el fallo.



Personalmente no creo en conceptos tales como «lo bello» o «lo bueno», pero sí creo en que se pueden describir y diagnosticar las creaciones artísticas y las actuaciones humanas. A partir de estas descripciones puede plantearse el concepto crítico y valorar —desde dentro de un sistema formal— una composición musical. Si el planteamiento se realiza desde fuera de esa comprensión formalista, no cabe más que la simple opinión, que no trasciende al que

la emite. Admitido esto, creo que estamos asistiendo a un nuevo ascenso de comprensiones metafísicas del hecho artístico y a un olvido de la forma y el material, en beneficio de la intuición y la creencia. Lo malo es que estas dos últimas entran en el campo de lo personal e intransferible.

Ruego que me perdone el lector por estas divagaciones, pero a la vista de la mayor parte de estas veintisiete partituras no puedo más que volver al texto de Adorno y preguntarme con él acerca de lo mimético y lo sincero... «Sin embargo, sólo será capaz de recobrar la fuerza de la resistencia artística quien tampoco se asuste ante el hecho de que lo objetivamente buscado y deseado —en definitiva, también socialmente— se halla conservado por el momento en un aislamiento totalmente exento de esperanza» (14).

NOTA (Post-Coda)

El miércoles 7 de febrero, Enrique Franco, presidente del Jurado final, publicó en **El País** la crítica del certamen. Por creer

(14) Adorno, op. cit.

los altamente significativos, reproduzco algunos fragmentos de esta crítica:

«... **Concierto I**, término que Prieto ha entendido en alguna de sus sustantividades históricas. No en lo formal, sino en considerar a los instrumentos, en grupos, solos y "tutti" como raíz y exigencia de una determinada manera de hacer. Es sabido que los instrumentos, en estas formas concertadas, vienen a **rebelarse** frente al autor, imponen su personalidad y **dictan** condiciones. Todo lo tuvo en cuenta Claudio Prieto para de tales supuestos derivar una música muy distinta a otras partituras suyas, por cuanto el **pensiero** se balancea entre lo "camerístico" y lo sinfónico. Interdependencia entre una y otra expresión que resulta beneficiosa en ambos casos: el trabajo de "masas", cuando lo hay, se hace transparente, detallista, virtuosista sin impertinencia; las combinaciones de grupo cobran, por efecto de contraste y por continuidad del discurso, solidez y fuerza. Yo diría que lo dicho sirve si lo consideramos, sobre todo, en la estructura interna, pues la música que aflora al exterior es superdetallista, plena de matices, hasta preciosista.»

«... García Román... es un compositor imaginativo, inconformista y exigente hasta la larga autocrítica. Sus pentagramas están

muy pensados, lo que quiere decir muy depurados, y su voluntad de coherencia se impone por encima de todas las aventuras que la obra **Elocuencias** presenta. Aventuras de **descubrimiento** antes que de **planificación** previa muy estricta, pues no debe confundirse "pensar la música" con planificarla, que es otra cosa.» ... «García Román... al modo de Falla sabe "estrujarse", "extraer la sustancia" con un trabajo enorme, con sufrimiento... y luego ocultar el esfuerzo, como si fuese una improvisación muy equilibrada, con los medios más simples y seguros.»

«... la obra de Joan Guinjoan... la denominaría, sin sentido peyorativo, "útil" por lo fácil de su comunicatividad, de la claridad de propósito y la correspondencia de la realización.»

«José Luis Turina, "nuevo en estos premios"... es capaz en su **Crucifixus** de lograr una potente expresividad desde matices muy pianos y de una escritura contrapuntística tan bella como excelente de factura.»

Me resisto a comentar estos comentarios, entre otras razones porque no entiendo muy bien lo que, con exactitud, quieren significar.

XOAN M. CARREIRA

CONCURSO DE ARTICULOS DE INVESTIGACION Y DIVULGACION MUSICAL

AUSTRIA MUSICAL

Ante la celebración del 50 Aniversario de la Revista RITMO, hecho de singular importancia dentro de la vida musical española, la Dirección de la misma, con la colaboración de la Oficina Nacional Austríaca de Turismo, el Departamento Turístico de la Ciudad de Viena, la Oficina Municipal de Turismo de la ciudad de Salzburgo y la firma española importadora de pianos Maxper, convoca un concurso de artículos de investigación y divulgación musical, dirigido a todo ese gran mundo de aficionados españoles a la música culta, que, con ansias de investigación y comunicación, desean dar a conocer públicamente su bagaje literario musical, sobre este tema:

El concurso se regirá con arreglo a las siguientes bases:

- 1.ª Podrán concurrir al mismo todas aquellas personas que lo deseen, ya sean o no de nacionalidad española.
- 2.ª Los trabajos deberán ser artículos a nivel de investigación y divulgación sobre la música y los músicos austríacos, teniendo una extensión comprendida entre un mínimo de 15 folios y un máximo de 20, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara.
- 3.ª Los artículos serán originales e inéditos.
- 4.ª Quienes deseen tomar parte en este concurso deberán enviar a la Secretaría del mismo, antes del próximo 30 de abril de 1979, la siguiente documentación:
 - a) Fotocopia del D. N. I.
 - b) Un ejemplar mecanografiado de cada uno de los artículos que se presenten al concurso.
- 5.ª Los artículos podrán enviarse firmados o con seudónimo. En el segundo caso, la fotocopia del D. N. I. deberá ir en sobre cerrado, en cuyo exterior figure el seudónimo.
- 6.ª Un Jurado formado por el Director, Subdirector, dos representantes de la Redacción de RITMO (uno de los cuales será el Secretario del Jurado, con voz y voto), el Jefe de la Oficina Nacional Austríaca de Turismo y un representante de su Embajada en nuestro país, calificará los trabajos presentados, designando dos premios del mismo rango.
 - Un viaje para dos personas, con todos los gastos pagados, a la ciudad de Viena, coincidiendo con su Festival 1979, y a la ciudad de Salzburgo. Premio concedido por la Oficina Nacional Austríaca del Turismo, el Departamento turístico de la Ciudad de Viena y la Oficina Municipal del Turismo de la Ciudad de Salzburgo.
 - Un piano vertical de la firma austríaca Kimball, cedido por la empresa española MAXPER.
- 7.ª Los ejemplares de los artículos premiados quedarán en poder de la Revista RITMO, y serán publicados en dicha Revista. Los ejemplares no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el 30 de junio de 1980, y serán restituidos contra entrega del resguardo que en su día se haya dado. Pasado dicho plazo, la Secretaría del Concurso quedará autorizada para devolver los referidos manuscritos no premiados, conservarlos o destruirlos. En todo caso, la Revista RITMO declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichos trabajos una vez transcurrida la mencionada fecha.
- 8.ª La Revista RITMO se reserva el derecho de publicar algún otro trabajo de los presentados, aunque no obtuviesen alguno de los Premios.
- 9.ª Por el hecho de participar en este concurso, cada concursante se obliga a aceptar las presentes bases en su totalidad.

Secretaría del Concurso: Revista RITMO
Concurso Austria Musical
Virgen de Aránzazu, 21
Edificio Falla
MADRID - 34
Teléf. 734 69 37

Madrid, enero de 1979

PAIS MUSICAL

Barcelona

Programas de sumo interés fueron los interpretados en los días 13 y 14 de enero en el Palau de la Música Catalana, de Barcelona, bajo la dirección de Antoni Ros Marbá. La primera obra, que constituía un acontecimiento, fue el **Concierto número 3, op. 37, en Do menor**, para piano y orquesta, de Beethoven. La solista Alicia de Larrocha, con su maravillosa técnica y el bello sonido que imprimió a una obra que se presta a ello, consiguió al final que el público que llenaba al completo el Palau insistiera en la interpretación de otra obra fuera de programa, que por razones técnicas no fue posible conceder.

● La pasada temporada, en esta región, se comentó el éxito conseguido en Madrid por el joven autor catalán Salvador Brotons, con su obra **Quatre peces per a corda**, premiada en el primer concurso organizado por el Patronato de la Orquesta Nacional de España. Este año, bajo la dirección de Antoni Ros-Marbá, nos fue presentada dicha obra, que constituyó un resonante éxito, compartido en el escenario por el joven autor (dieciocho años), del que se espera mucho más y al que en esta Revista calificamos como una promesa por la musicalidad y estudios que posee. Completó el programa **El mandarín maravilloso**, de Bela Bartok, obra de diferentes características que las anteriores, a la cual la Or-

questa supo imprimir magníficamente su dramatismo y valentía, entusiasmo y bien hacer, bajo la dirección magnífica y certera de su director. Los dos días el Palau vio agotadas todas las localidades.—C.

La cantata **Germa Sol** («Hermano Sol»), del compositor y organista franciscano P. Jaime-Manuel Mola, para coro mixto, cuarteto vocal solista, clavicémbalo y órgano, ha sido interpretada recientemente en varias ciudades de Cataluña (Barcelona, Lérida y Vilanova-La Geltrú). Obra de alto rango sinfónico-coral y de cincuenta y cinco minutos de duración, está dividida en tres partes (nueve números) y basada en el texto del **Cántico del Hermano Sol**, de San Francisco de Asís, en versión catalana del laureado poeta Josep Carner, alternando con otros textos utilizados en los recitativos. Las tres interpretaciones realizadas hasta ahora estuvieron a cargo de una masa orfeónica formada por la Coral Joia, de Barcelona, y la Coral Canigó, de Vic, cuyos directores son los profesores Josep Rius y Enriqueta Anglada, respectivamente. Actuaron como solistas: soprano Montserrat Pueyo de Cabero (del Coro Madrigal), «mezzo-

soprano» Ana Velando (del Coro Montserrat), tenor Juan Cabero (Coro Madrigal) y bajo José Doménech (del Coro del Gran Teatro del Liceo). En el tercero de los conciertos, por reciente fallecimiento de José Doménech, actuó el bajo Pedro Coll, también del Coro del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Como cembalista actuó Joaquín Coromina, y al órgano, el P. Jaime-Manuel Mola, autor de la obra.

La crítica ha calificado esta cantata del P. Mola como la obra de mayor trascendencia en la literatura coral-instrumental en lengua catalana del último cuarto de siglo. En el próximo mes de febrero se cantará de nuevo en Barcelona y se efectuará la grabación para disco y la edición de la partitura.

El P. Mola, uno de estos músicos encerrados en los monasterios, después de dieciséis años de labor cultural en América, donde destacó como concertista, director del Conservatorio Nacional de Quito y fundador del Instituto Interamericano de Música Sacra, regresó enfermo a nuestra patria en 1974, reemprendiendo al poco tiempo su labor compositiva. La cantata **Germa Sol** es fruto de 1976-77, en homenaje al 750 aniversario de la muerte de San Francisco de Asís, estrenándose en el centenario del retorno de los franciscanos a Cataluña (1878-1978).—C.

En la magnífica sala de audiciones del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona se ha celebrado un concierto, en el que ha participado el Trío Bartok (Carmen Poch, Miguel Gaspá y Pedro Serra), con la colaboración especial del violoncelista Pere Busquets, profesor del Conservatorio y solista de la Orquesta Ciutat de Barcelona, con obras de Haydn, Beethoven y Hindemith. La interpretación resultó magnífica, pues si ya de por sí el Trío Bartok posee unas cualidades artísticas extraordinarias, la colaboración de Pere Busquets enriqueció la actuación en gran manera.

La Empresa del Teatro del Liceo, una vez finalice la temporada de ópera, a la que, afortu-

nadamente, el público ha acudido con más frecuencia que a la anterior, lo que demuestra que existe tranquilidad en las populares Ramblas de Barcelona, comenzará la temporada de «ballet», que promete ser muy interesante, con la despedida de Alicia Alonso con el Ballet Titular de Cuba, que interpretará su gran creación **Giselle**, que tantos éxitos le ha proporcionado en todo el mundo. Seguirán el Tokyo Ballet, procedente del Japón, y el Culbero Ballet, de Suecia, y para cerrar la temporada una compañía que ha permanecido dos años seguidos en Nueva York y actualmente lleva seis meses en París con un éxito extraordinario: la compañía de color Bubeling Brown Sugar (Harlen, años 30) «ballet»-comedia musical, que seguramente causará sensación. Y es posible

que antes de finalizar el cierre por el verano haga una temporada de zarzuela grande, tan esperada por el público de Barcelona.

El Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, aunque tarde, ha podido ver realizado el deseo de poseer una sala de conciertos, así como una orquesta formada por sus alumnos. En la presentación de la misma se interpretaron obras de Britten, Albinoni, Pergolesi y Telemann, bajo la dirección de un joven director en quien hay depositadas grandes esperanzas, Edmon Colomer (pues ya ha dirigido varias veces la Orquesta Ciutat de Barcelona, así como otras orquestas). A la solemnidad del acto fueron invitados como solistas Heinz Krachl, viola,

y Eva Vicéns, clavicémbalo. Los alumnos pusieron todo su entusiasmo y bien hacer, aunque se notaba gran nerviosismo en la mayoría de ellos. No obstante, fue un concierto que planteaba una serie de problemas que los solistas supieron resolver, y sobre todo la batuta de Edmon Colomer llevó la interpretación con gran claridad y destreza, salvando la responsabilidad que suponía una orquesta de estudiantes de Conservatorio que, aun siendo los más preparados, siempre adolecen de falta de profesionalidad y experiencia. El Conservatorio ha tomado un camino que hace muchos años debía haberse seguido, y que por una serie de circunstancias no ha podido emprenderse hasta ahora. Esta obra la inició el maestro Juan Pich Santasusana y la termina el actual director del Conservatorio, Xavier Turull.

Bilbao

SOCIEDAD FILARMONICA

Destacado recital del pianista bilbaíno Joaquín Achúcarro, que ha logrado, como siempre que interviene en esta Sociedad, llenar a tope la sala de un público

bien dispuesto a escuchar al artista.

Con un buen programa, como la **XXX Sonata de piano en Mi mayor**, de Beethoven; **Estudios sinfónicos**, de Schumann, y el **Intermezzo, Balada en Sol menor y Sonata número 3** de Brahms.

De todos es conocida la gran preparación musical e intelectual de este gran pianista y, por con-

siguiente, ello se hace notar al escuchar sus versiones.

La interpretación de la **Sonata** de Beethoven fue extraordinaria; y de Schumann, los pentagramas cálidos y líricos, con todo su bagaje de dificultades, como sucede en Brahms con su mundo apasionado, fue todo resuelto con gran brillantez; matices, contrastes, realzaron unas versiones es-

pléndidas, dando una vida sonora a cada paisaje musical.

Largas ovaciones jalonaron el concierto, que el público obligó a prorrogar ante las insistentes aclamaciones, y que el artista concedió, como siempre, con agrado, cerrándose el acto con una gran ovación.

● Otra gran pianista, Alicia de Larrocha, y otro lleno para

FORMA DE PAGO

— Al contado. Para ello se nos remitirá, debidamente cumplimentado, el boletín de reserva adjunto, incluyendo talón bancario nominativo «Club de Turismo Musical RITMO», por el importe total, o resguardo del giro postal remitido por dicha cantidad a nuestras oficinas.

— Mediante una reserva de 5.000 pesetas por persona, a remitir como se indica en el apartado anterior. El resto deberá estar en nuestro poder veinte días antes de la fecha de salida del viaje. De no ser así, se perderían todos los derechos sobre el mismo, pudiendo disponer el «Club de Turismo Musical RITMO» de dicha plaza.

RECORTE ESTE CUPON, DEPOSITESE EN SOBRE CERRADO Y REMITALO A:
CLUB DE TURISMO MUSICAL «RITMO»
VIRGEN DE ARANZAZU, 21 (Edificio Falla) - MADRID-34 - TELEFONO (91) 734 69 37

ORDEN DE RESERVA

NOMBRE:

DIRECCION:

TELEFONO:

CIUDAD: PROVINCIA:

N.º DE PASAPORTE
(Obligado para Gran Bretaña e Italia.)

Señores:

Ruego me reserven plaza(s) en su viaje a:

LONDRES

VERONA

VERONA-MUNICH

Marque con una X lo que desee.

Para ello, adjunto les estoy remitiendo un:

Talón bancario

Giro postal número

Por el importe de pesetas, según sus indicaciones.

Tanto el talón bancario como el giro se pondrán a nombre de:

Club de Turismo Musical RITMO.

VERONA (del 26 al 30 de julio)

PROGRAMA

Día 26 ● MADRID-MILAN-VERONA: Salida en avión de línea regular. Llegada a Milán. Salida a continuación en «pullman». Llegada a Verona. Cena y alojamiento en el hotel.

Día 27 ● VERONA: Estancia a media pensión en el hotel. Asistencia a la ópera **Turandot**.

Día 28 ● VERONA: Estancia a media pensión en el hotel. Asistencia a la ópera **Mefistófeles**.

Día 29 ● VERONA: Estancia a media pensión en el hotel. Asistencia a la ópera **La Traviata**.

Día 30 ● VERONA-MILAN-MADRID: Desayuno en el hotel. Salida a continuación en «pullman» a Milán. Salida en avión de línea regular. Llegada a Madrid.

Fin del viaje y de nuestros servicios.

El precio del presente viaje por persona es:	Pesetas
a) Con estancia en el Gran Hotel	39.000
Suplemento por habitación individual	5.000
b) Con estancia en el Hotel Firenze (comida en el Gran Hotel)	39.000
c) Con estancia en el Hotel Due Torri	44.000

EL PRECIO COMPRENDE:

a) El recorrido Madrid-Milán y Milán-Madrid en avión reactor de línea regular.

- b) Alojamiento y manutención, en régimen de media pensión, en el hotel elegido, habitaciones dobles con baño.
- c) Las tasas e impuestos al servicio de los hoteles.
- d) El recorrido Milán-Verona-Milán en «autopullman».
- e) Entradas a las tres óperas indicadas en «poltronissime».
- f) Un acompañante de esta Agencia para el normal desarrollo del viaje.

EL PRECIO NO COMPRENDE:

- a) Los extras en general, tales como bebidas, lavado y planchado de ropa, etc.
- b) Cualquier otro servicio no indicado en el presente programa.

VERONA-MUNICH (del 26 de julio al 4 de agosto)

● El programa de Verona es el mismo que el anotado más arriba, ampliándose éste a Munich hasta el 4 de agosto. El día 30 se sale de Milán en vuelo regular hacia Munich, llegando ese mismo día. Las óperas a las que se asistirá son: día 31: **La flauta mágica**, con H. Donath, M. Talvela, F. Araiza, T. Adam, H. Prey, dirigida por W. Sawallisch; día 2: **Pélleas**

et Melisande, con E. Mathis, W. Brendel, dirigida por Grovanninetti, y día 3: **Los maestros cantores de Nüremberg**, con J. Varady, D. Fischer-Dieskau, K. Moll, R. Kollo, P. Schreier.

● La extensión Munich supone un incremento de costo sobre el de Verona de **45.000 pesetas**. Suplemento por habitación individual, **7.000 pesetas**.

escuchar a la extraordinaria pianista catalana.

Como obligado homenaje a la memoria del P. Soler en el 250 aniversario de su nacimiento, dos de sus sonatas más conocidas, y con una feliz interpretación; luego el **Carnaval**, de Schumann, en una brillante versión. También Granados, Ravel; sus obras fueron expuestas con esplendor y, ya al final, ante las insistentes aclamaciones del público, Alicia de Larrocha interpretó varias obras fuera de programa, destacando la **Danza del miedo**, de Falla.

● Coincidiendo con el LXXV aniversario de la inauguración de la Sala de Conciertos, gran recital de guitarra a cargo de Narciso Yepes. Mucho público en la Sala y un programa amplio, con obras de J. S. Bach, A. Le Roy, A. Kühnel, F. Sor, F. Carulli, S. Bacarisse, I. Albéniz, E. Granados y F. Tárrega.

Narciso Yepes mostró una gran calidad de sonido y nitidez en su fraseo, siendo de asombro los pianísimos logrados con su guitarra de diez cuerdas.

J. URQUIJO.



Grupo Universitario de Cámara. Director, Carlos Villanueva.

afirmar que la realidad gallega se puede conocer mejor al vivirla día a día que al imaginarla desde la poltrona matritense. La Universidad aceptó el encargo, y el profesor Carlos Villanueva, compañero en estas páginas, fue el responsable de su realización práctica. Diez días después de terminado el «Ciclo Cultural de Música en Galicia», Villanueva me ha proporcionado un abultado «dossier», que incluye información estadística, cuarenta y cinco recortes de prensa, la colección de programas de mano y un documento de autocrítica modelo de ponderación, del cual tomaré libremente información. Con este «dossier» y con mi experiencia de espectador en buena parte de estos conciertos intentaré valorar la experiencia realizada.

El día 10 de diciembre se recibía la subvención, y el día 22 había de ser el primer concierto. El plan se realizó proyectando veinte conciertos, cinco por pro-

tra vida musical. Inmediatamente se visitó personalmente a los delegados provinciales de Cultura, responsabilizándolos de la selección de localidades a beneficiar con conciertos, de la consecución de locales idóneos y de la realización de la campaña publicitaria. Se entregaron a imprenta los programas de mano —con comentarios críticos— y los carteles murales, para tenerlos disponibles en fecha idónea, y se utilizaron en todo caso los medios más rápidos de envío de material publicitario, utilizando en el caso de los programas de mano el envío por medio del grupo que actuaba.

Por lo que observé en aquellos conciertos en los cuales estuve presente, la respuesta del público fue el premiar —en ocasiones desorbitadamente— la labor de los intérpretes. No era difícil apreciar que cualquier cosa, por mínima que sea, que se haga va a ser recibida con entusiasmo. Y si algo falló —y, co-



Orquesta de Vigo. Director, David Feldman.

vincia (2), y contando con la colaboración de siete agrupaciones musicales gallegas (3) que abarcan diversos aspectos de nues-

(2) A Coruña (Betanzos, O Ferrol, Ortigueira, Santiago), Lugo (Mondoñedo, Monforte, Villalba, Viveiro), Pontevedra (A Estrada, Pontearreas, Vigo, Vilagarcía), Ourense (O Barco, Carballiño, Celanova).

(3) Orquesta de A Coruña, Orquesta de Vigo, Coro de Cámara «Ars Musicae», Grupo Universitario de Cámara, Coral «Terra a Nosa», «Faiscas do Xlabre» y «Milladoiro».

mo veremos, fallaron muchas cosas—, este algo no fue, precisamente, el destinatario del ciclo, es decir, el ciudadano de a pie. Efectivamente, si el ciclo estaba teóricamente bien planteado y cualquier espectáculo va a ser bien recibido, y, a pesar de ello, a la hora de la práctica aparecen fallos, es imprescindible revisar la realización, para ver dónde residen los errores.

El primero de ellos fue —por otra parte, resultaba irresoluble— el de celebrar este ciclo en la temporada navideña. A lo inclemente del tiempo invernal hay que añadir que muchas familias se reúnen estos días y permanecen en casa. Asimismo el estado, de por sí penoso, de las carreteras gallegas se ha visto agravado por los desbordamientos de los ríos y por otros elementos geológicos. Por otra parte, el servicio de correos en esta época está sobrecargado, y una carta urgente puede tardar cuatro días en llegar de Santiago a Coruña (4). Cuando el calendario está en contra nuestra, el retraso del correo puede originar la llegada tardía de materiales, con las consecuencias pre-
visibles.

Pero el más grave de los problemas provino de los delegados de Cultura. Estos, en general están absolutamente desconectados de la situación real de pueblos y pequeñas ciudades. Asimismo están in habituados a organizar cualquier tipo de actividad y se ven desbordados por problemas nimios. Así, el delegado de A Coruña presionó para que en su zona los conciertos se realizaran en forma «fastuosa» —en teatro y con invitación a los próceres, prebostes y demás aves carroñeras—, si bien aceptó utilizar iglesias para ello; en Coruña, Ferrol y Betanzos hubo problemas que hubieran podido ser eludidos si funcionara mínimamente la Delegación Provincial. En el caso de Ourense funcionó todo a la perfección en la capital, pero resultó todo un desastre en las villas: falta de publicidad, locales inadecuados...; a pesar de lo que hubo de mala suerte y de que es la provincia peor comunicada, es necesario denunciar la carencia de infraestructura en la Delegación. Por lo que respecta a Lugo, ha sido la provincia en la que mejor ha funcionado la organización, la prensa atendió punto por punto a toda la información útil; en Monforte, y preocupado por la no llegada de los programas de mano, el delegado ordenó imprimir una tirada que pudiera suplir los originales...; pese a eso, no se pudo evitar que los carteles murales de Viveiro y Villalba no llegasen a tiempo, lo que limitó extraordinariamente el número de asistentes. En Pontevedra la situación estuvo a medio camino entre lo grotesco y lo macabro (5); en la capital, los

(4) Relato un caso personal y, por desgracia, demasiado transferible.

(5) El delegado provincial de Pontevedra organizó en septiembre la «Semana del Disco», forma como otra cualquiera de malgastar millones de pesetas. Dicen malas lenguas que Emilio Cao —cantante ligero que actúa acompañado por un arpa diatónica que toca mediocrementemente— cobró 190.000 pesetas por una actuación; ignoro lo que cobró la Orquesta de A Coruña, pero apuesto que menos. En esta Semana se pudieron ver expuestos libros cubiertos con láminas de plástico para evitar que fuesen consultados. Eso sí, el boato y la figuración rondaron lo increíble. Mil perdones por no haber sido cronista de los hechos, pero los correspondientes de RITMO no somos personas que tengan nada que decir en temas musicales; por lo menos, según ciertos delegados de Cultura. Y, claro, cuando pude informarme ya terminara la juerga.

Galicia

«DIE WELT IST UNABHAENIG VON MEINEN WILLEN» (1)

Supongo que este artículo debería comenzar con una serie de interjecciones que supusiesen un «crescendo» desde la sorpresa hasta el gozo, pasando por la admiración y la recomposición de lugar ante una situación no por archixigida menos inédita e impensable. Naturalmente, me acuerdo de que mi escepticismo y mi pragmatismo me impiden creer en «trasnos» y/o «meigas», por lo cual, en lugar de entregarme en brazos de la pasión y del alborozo, intentaré explicarles a ustedes cuál ha sido el pequeño milagro que ha ocurrido por estos lares abandonados de la mano del poder para todo aquello que no sea venir a buscar impuestos, emigrantes, votos, trabajadores no cualificados —peones, barrenderos, porteros...— y todo tipo de materiales —humanos o no— óptimos para usar y tirar.

Pues lo que ha sucedido es que en Madrid, en la sexta planta del Ministerio de Cultura, en la Dirección General de la Música decidieron conceder un millón quinientas mil pesetas para que la Universidad de Galicia organizara un ciclo de conciertos, aprovechando las vacaciones de Navidad, teniendo como marcos distintas ciudades y pueblos de la nación. Se preguntarán ustedes dónde reside lo inédito del asunto, y les responderé que en el hecho de que en lugar de realizarlo todo desde Madrid y en plan fastuoso alguien pensó (!) que a lo mejor teníamos razón quienes osamos

(1) «El mundo es independiente de mi voluntad». Ludwig Wittgenstein: *Logisch-philosophische Abhandlung*, 6.373.



Orquesta de A Coruña. Director, Rogelio Groba.

carteles no fueron pegados, y hubo que suplirlos horas antes, gracias a la colaboración de particulares, lo que permitió reunir a doscientos cincuenta personas; en el caso de A Estrada, ni siquiera había sido advertido el encargado del local, y el auditorio se limitó a diez personas. Este tipo de sucesos llevan a pensar no en ineficacia o ineptitud, sino simple y llanamente en espíritu de «boicot».

Finalmente, es necesario hablar de la prensa diaria: a pesar de la gran cantidad de notas pu-

blicadas, sólo una es de tipo crítico (6); es decir, la crítica musical gallega ignoró olímpicamente uno de los escasísimos intentos de realizar en forma autoorganizativa un ciclo musical para Galicia. Como me consta que alguno de los que no opinaron estuvo presente en algún concierto, no me deja de preocupar este desinterés por parte de quienes tienen la responsabilidad de valorar estas iniciativas; más doloroso aún es comprobar que en

(6) La de Julio Andrade Malde en *El Ideal Gallego* del 2-1-79.

esta mayoría silenciosa milita algún crítico que pretende estar en la cabeza de la defensa de nuestra vida musical. Por otra parte, existió cierto descuido por parte de la Oficina de Prensa de la Universidad (7), si bien fue subsanado por la actuación personal de Carlos Villanueva.

Creo que de lo anteriormente expuesto se puede aprender mucho; lo primero, es que las próximas organizaciones han de alejarse de las Delegaciones Provinciales de Cultura —incapaces para cumplir su cometido, salvo las excepciones pertinentes— y tomar contacto directo con las Asociaciones Culturais, que poseen en muchos pueblos base real de actuación y que asegurarían una efectividad imposible de obtener de otra forma. La segunda, es la necesidad de catalogar los Auditorios disponibles y las características reales de los mismos; sólo de esta manera pueden evitarse problemas co-

(7) Al margen de lo poco efectivo de esta Oficina de Prensa, demasiado habituada a la tónica de silencio que imperaba en la época del anterior rector, no deja de ser curioso que le negó información al semanario gallego *A Nosa Terra*. Al parecer, tiene relación con esta negativa el que el semanario criticó repetidamente la labor que en la Delegación gallega de RTVE lleva el encargado de la Oficina de Prensa, señor Couselo, de la Universidad. Personalmente, hube de solucionar este problema.

mo el que tuvieron la Orquesta de Vigo y el Coro *Ars Musicae*, quienes, tras doscientos cincuenta kilómetros de viaje, se encontraron con un local pésimo y cincuenta espectadores. La tercera y siguientes proceden de la imposibilidad de organizar nuevamente un ciclo como éste en temporada invernal y con sólo doce días de tiempo.

Aparte de ello quisiera resaltar que lo importante es que, con todos los elementos en contra, se ha demostrado que este tipo de actuaciones son posibles y necesarias. Si hubo fallos, dependieron fundamentalmente de la incomprensión de las características del ciclo; es decir, de que se trataba de organizar un ciclo de música gallega, con intérpretes gallegos, para un público gallego que vive en Galicia. Y eso es sólo posible si se organiza desde dentro. Si esto se entiende así, la segunda vez los fallos serán menores, y si no se entiende, no habrá fallos, porque no habrá nada de nada. Por lo menos, en este caso, la organización puso a disposición pública un documento de autocrítica de tres folios, y eso representa una garantía de efectividad.

XOAN M. CARREIRA

Pamplona

ESTRENO DEL «REQUIEM» DE BRAHMS

Sin duda, el acontecimiento musical más importante desde que comenzó el nuevo año ha sido el estreno, por parte del Orfeón Pamplonés y de la Orquesta Santa Cecilia, de Pamplona, del **Requiem Alemán** en esta ciudad. Aunque el Orfeón ya lo había interpretado anteriormente en Lisboa, en Madrid y en Bayona, es la primera vez que se da íntegro en Pamplona.

El concierto, dado el pasado 8 de febrero, comenzaba una serie de sesiones que van a conmemorar el Primer Centenario de la Fundación de la Orquesta de la ciudad.

Como solistas intervinieron la soprano María Angeles Olariaga y el barítono Antonio Blancas. Como director del coro, José Antonio Huarte; y el maestro director, el titular de la Orquesta, Javier Bello Portu.

Sin duda, el gran protagonista de la obra es el coro, que cantó dominando la partitura y con potencia y sonoridad en las grandes fugas, y lirismo en los muchos pasajes que requiere esta expresión. A destacar el número VII, dado con sonoridad exacta por todas las cuerdas, especialmente las intervenciones que hace cada cuerda por separado; como si antes no hubieran cantado la potentísima «fuga» del VI, que exige un rendimiento pleno y seguido de las voces. El acompañamiento a la soprano en el número V fue exacto y preciso, y nunca ensombreciendo el bonito timbre de voz de María Angeles Olariaga. Antonio Blancas, por su parte, demostró una vez más (ya ha venido varias veces a Pamplona) su potencia, limpieza y comodidad de canto en la tesitura que le

exige la partitura. En resumen, una gran velada, que demuestra el alto nivel musical de nuestra ciudad, que es capaz de abordar, con elementos «de casa», las grandes obras de la música sinfónico-coral.

GERARD PARMENTIER, PIANISTA

En la sala de Cultura dio un concierto de piano G. Parmentier, profesor de Piano del Conservatorio Pablo Sarasate de Música. En la primera parte, dedicada a Claude Debussy, **Arabesque número 1**, **Clair de lune**, **Jardins sous la pluie**, «1 y 2», del primer libro de **Etudes**, **Tocata, preludio y zarabanda pour le piano**. En la segunda **Scherzo-vals**, de Chabrier, y **Gaspard de la Nuit**, de Ravel. Parmentier, con amplia trayectoria de estudios y profesiones musicales en Francia, que actualmente es profesor en Pamplona, pero que el año próximo irá a América a proseguir sus estudios y experiencias musicales, dio un concierto en el que demostró su técnica limpia, bien estudiada y llena de expresividad en todo momento, como lo requerían las difíciles partituras que escogió para el programa. El público, que llenaba la sala, aplaudió al final de cada obra, y sobre todo al final, hasta arrancar una «propina».

En otro orden de cosas, pero ligado al Conservatorio, los alumnos dieron un concierto amplio, en su buena costumbre de rendir cuentas de su hacer al público de Pamplona. Yo destacaría la interpretación de los **Aires gitanos**, de Sarasate, por Maite Menéndez, y las arias de Mozart interpretadas por Iñaki Fresán, barítono, al que auguramos un espléndido futuro.

JOSE LUIS RODRIGO, GUITARRA

El pasado 29 de enero dio el conocido y querido de los pamploneses guitarrista

José Luis Rodrigo un concierto de guitarra con obras de L. de Milán y A. de Mudarra, F. Sor y C. Tedesco, en la primera parte; y H. Villa Lobos (tres **Preludios** y tres **Estudios**) y J. Turina (**Sonata**) en la segunda. El local estaba lleno y hubo «propina».

Son ya casi corrientes las visitas que hace José Luis Rodrigo a Pamplona, y en todas ellas cobra un merecido éxito con su guitarra. En el último concierto le vimos seguro y nada nervioso. A destacar el **Platero y Primavera**, de C. Tedesco, basada esta obra en el libro, de Juan Ramón Jiménez, **Platero y yo**, por su frescura y su buena interpretación. La inclusión de una obra de Turina, que normalmente no se incluye en este tipo de conciertos, fue también una agradable sorpresa a destacar.

BECAS MUSICALES

Aunque parezca un poco extraño, quiero incluir en esta sección de repaso de la actualidad musical las dos becas recientemente concedidas por la Diputación Foral de Navarra a dos jóvenes promesas musicales navarras.

En efecto, cada año la Diputación convoca una beca de 180.000 pesetas más gastos de viaje y matrícula durante dos años entre los alumnos que hayan acabado ya los cursos en los Conservatorios de Navarra.

Este año se presentaron a la beca la violinista María Teresa Menéndez y el tenor Jesús Pinto. Ante la gran calidad de los dos aspirantes, y en buen acuerdo por parte del organismo oficial, se concedió la beca a los dos por igual.

FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S.A.

Marqués del Puerto, 9
Teléf.: 415 52 55-44
BILBAO-8

Modesto Lafuente, 41

Teléf.: 234 90 20
MADRID-3

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-20

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 411 28 48 - 411 24 06
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)

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

RODES

Avda. Catedral, 6 y 8
Teléf.: 310 04 90
BARCELONA-2

SPA MUSIC, S.A.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14
Vía de los Poblados s/n.
Teléfs. 763 82 02 - 763 85 72
MADRID - 33 (Hortaleza)

VELLIDO, S.A.

Marqués del Puerto, 9
Teléf.: 415 52 55-44
BILBAO-8

GITARRAS, 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

GARRIDO

Instrumentos de Música
Guitarras española y acústicas
Desengaño, 2 - Valverde, 3
(detrás Telefónica)
Teléf.: 222 72 02
MADRID-13

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30 - 32
Teléfs.: 301 98 41 - 302 32 97
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos
y Contrabajos

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF

Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA-8

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

CEHASA

Foto - Cine
Sonido - Alta Fidelidad
Discos - Cassettes
Laboratorio - Pista Magnética
Intercomunicación
Villanueva, 3
Teléf.: 226 97 38
MADRID - 1

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

COMERCIAL EAR

Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (29)

DEEP SOUND HI-FI

Un nuevo concepto de "ver" la música

Amplificadores. Receptores. Grabadoras. Video Tapes. Giradiscos. Discos
Goya, 5 (Pasaje Carlos III)
Teléf.: 276 16 47
MADRID - 1

EAR

H. Fournier, 21
Teléf.: 25 34 11
VITORIA

FOX IN - DEL - SON

Agujas y Fonocápsulas
Calle Alta, 58
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica Española, s.l.
Gruce, 3
Teléf.: 255 53 84
MADRID-17

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA-20

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

Grard

GAVEAU

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



SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

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 Reinoso Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza