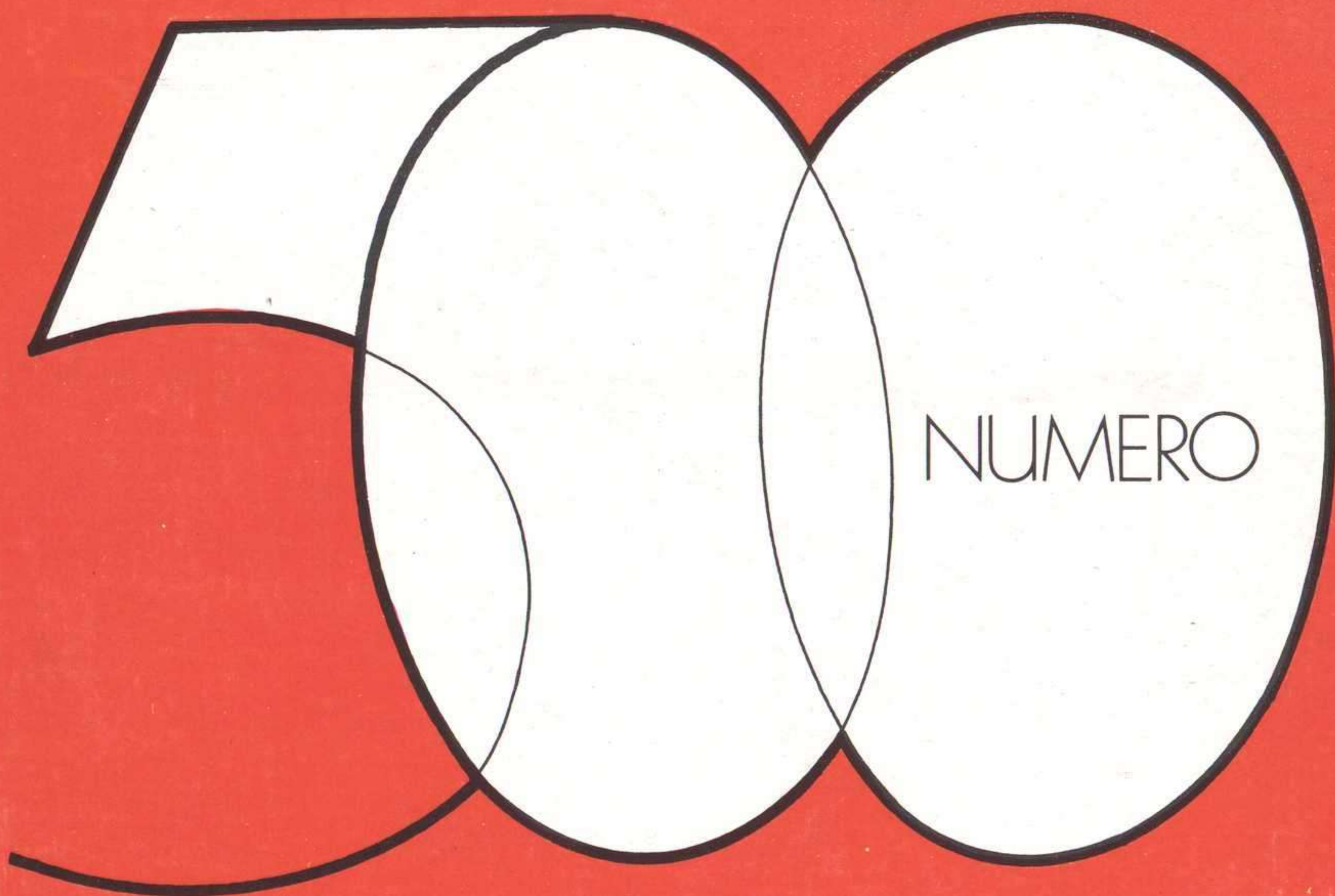


RITMO

AÑO L • NUM. 500 • ABRIL 1980 • PRECIO: 175 PTAS.





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 L ● ABRIL 1980 ● NUM. 500

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

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.700 ptas.

Número suelto, 175 ptas. Atrasado, 200 ptas.

Número extraordinario: 350 ptas.

Atrasados, 375 ptas.

SUSCRIPCIÓN EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima,
40 dólares USA. Vía aérea, 60 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

SECCIONES:

Información internacional: Fernando Peregrín Gutiérrez.

Información nacional: Celso Abad Amor.

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.

Pedagogía musical: Fausto Roca.

Alta Fidelidad: Alfredo Orozco Buezo.

Coordinador: Enrique Pérez Adrián.

COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Llorenç Barber Colomer, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarín González, Fernando Gil Olalla, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Santiago Martín Bermúdez, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Gerardo Queipo de Llano, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar.

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Baleares). «I Taddei» (Alberto Vilardell, José Luis Vidal, Luis Sales, Miguel Lerín, Xose Aviñoa y Roger Allier) (Barcelona). Patrocinio de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade, Carlos Villanueva Abelairas y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Gloria Vignau (San Sebastián), Blas Cortés y José Doménech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

Equipos gráficos: J. Azurmendi, P. Guardón 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: ¿Insolidaridad desde los Presupuestos del Estado?	5
Cartas	6
HI-FI PARA TODOS (15): Más sobre amplificadores y cajas. por Alfredo Orozco Buezo	12
Índice de discos criticados en este número	16
Giulietta Simionato, en su momento de la ópera, por «I Taddei»	17
Zemlinsky y Berg: ¿El eslabón perdido? Zemlinsky-Berg: Notas, acaso desordenadas, en su búsqueda, por Santiago Martín	24
Hungría y la enseñanza musical. Entrevista con el profesor húngaro Laszlo Ordögh, por Fausto Roca	30
Biomúsica, por Llorenç Barber	34
Discos editados: Relación de los aparecidos entre el 15 de febrero y el 15 de marzo de 1980	40
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Estudios	41
Bella música del maestro montserratino Joan Cererols, por «I Taddei».	
Un Peer Gynt diferente, por Roberto Andrade Malde.	
Boulez-Wagner: Caso claro de divorcio aconsejable por incompatibilidad de caracteres, por Angel-F. Mayo.	
El concierto de Colonia, o el «jazz» a la última, por José Ramón Rubio.	
Edición de la ACSE (1), Tríos y Cuartetos, por Xoan M. Carreira Antelo.	
Otras críticas discográficas	47
Comentan: Angel Carrascosa Almazán, Xoan M. Carreira, José Luis García del Busto, Manuel Gomis Gavilán, Santiago Martín, Agustín Muñoz, Fernando Peregrín Gutiérrez, José Luis Pérez de Arteaga, Gerardo Queipo de Llano, José Ramón Rubio, Arturo Reverter y Luis Sales.	
Discos para las cenas del rey	57
Comentan: Roberto Andrade Malde, Fernando Gil Olalla, Santiago Martín, Enrique Martínez Miura, Gerardo Queipo de Llano e «I Taddei».	
Manuel García Matos y sus grabaciones del folklore español, por José Luis García del Busto	60
NUESTRA MUSICA: Sexta edición del Concurso «Arpa de Oro», por Xoan M. Carreira	62
DE MADRID AL CIELO: De lo saludable en la música: Peter Maag, por Arturo Reverter	65
DON TADDEO IN BARCELONA: Liceo, Orquesta, Pro-Música y Cultural, por «I Taddei»	71
PAIS MUSICAL:	
Bilbao: Sociedad Filarmónica. Conciertos Arriaga, por J. Urquijo	77
Galicia: Ala enriba non sei donde había non sei que santo, que rezando non sei que, concedía non sei canto, por Xoan M. Carreira	78
Las Palmas: Crisis en la Orquesta Sinfónica, por Carmelo Dávila Nieto	80
Música en vivo: Milán: Inauguración de la temporada en la Scala de Milán con el Boris Godunov: Liubimov y Abbado, por Roberto Andrade Malde	81
Ginebra, por Fernando Peregrín Gutiérrez	82
NOTICIAS (Coordina Fernando Peregrín Gutiérrez)	84
Con nombre propio	85
Cartelera musical	86
DIRECTORIO COMERCIAL	89

AVANCE PROXIMO NUMERO

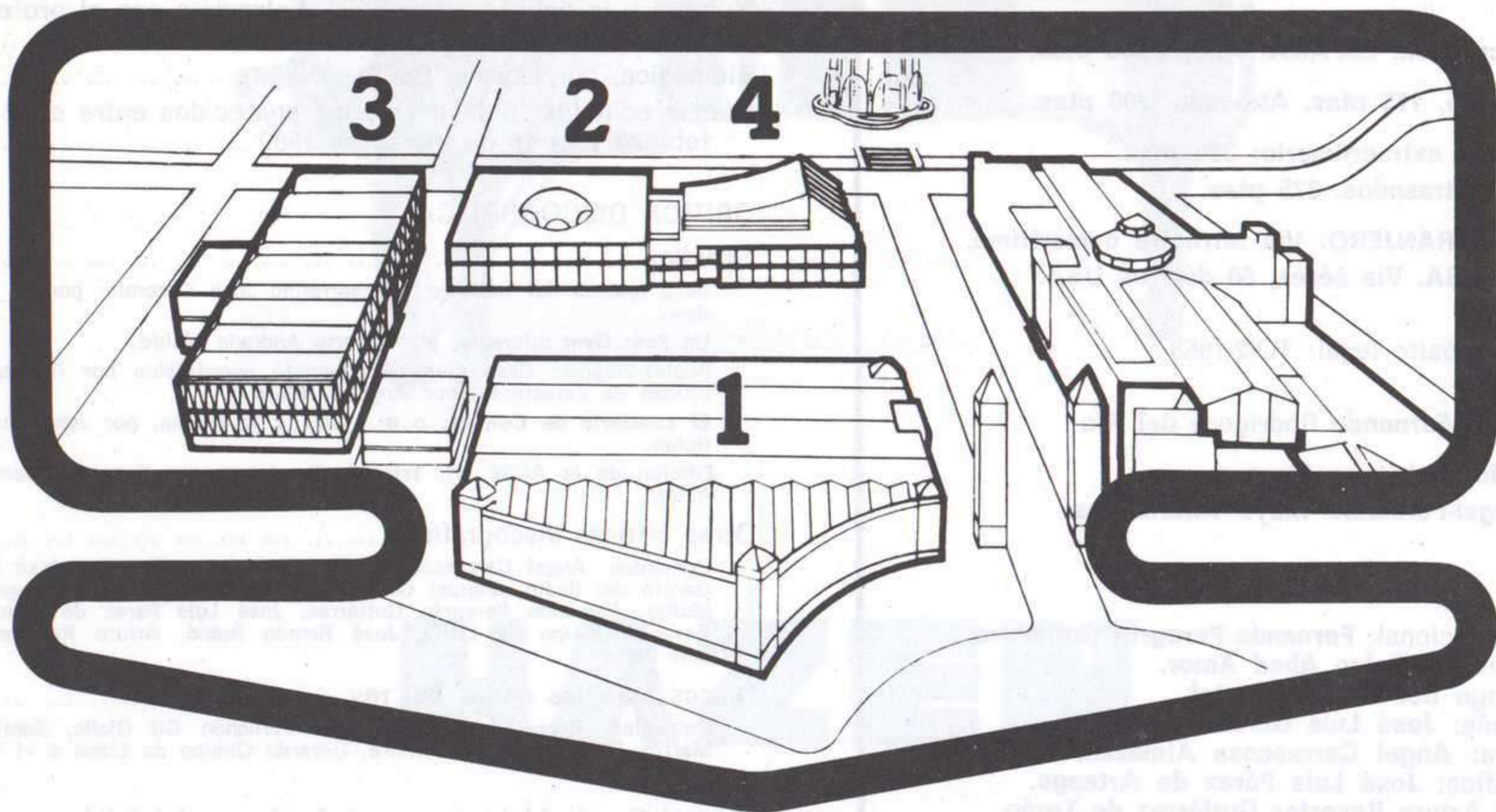
Crítica Ofertas de Primavera.
Entrevista con Ricardo Muti.
El tríptico escénico de Bela Bartók.
Centenario del Padre Otaño.
Discoteca básica: Cuadros de una exposición (orquestal).

sonimag18

XVIII SALON INTERNACIONAL DE LA IMAGEN, EL SONIDO Y LA ELECTRONICA



PARA VER Y ESCUCHAR



4 PALACIOS DE EXPOSICION DEDICADOS A

1



En el Palacio n.º 1, estarán situados los fabricantes de TV y Radio que, además, darán a conocer una muestra de sus más avanzadas técnicas en la producción de sistemas de Alta Fidelidad, en la que se incluirán amplificadores, conjuntos modulares, sintonizadores y demás accesorios, completando la exhibición la presencia de los más modernos equipos de grabación y reproducción del Sonido y la Imagen.

3



En el Palacio del Cincuentenario se exhibirán los Componentes electrónicos, Sistemas de producción y materiales para diseño electrónico, Instrumentación para medición y control, Comunicaciones (tanto del más alto nivel técnico y profesional, como para radio-aficionados) y Sistemas de Seguridad.

2



Especialmente dedicado al Sonido, en el Palacio Ferial encontrará el profesional y el aficionado todo lo referente a Alta Fidelidad, Sonorización, Grabación y reproducción del sonido y de la imagen, Instrumentos musicales e Iluminación espectacular.

4



El Palacio de Congresos dispone de varias Salas con capacidades desde 150 a 1.200 personas donde se celebran Jornadas, Reuniones, Convenciones, demostraciones Hi-Fi y Video así como conciertos organizados por los propios Expositores.

SONIMAG ES EL UNICO SALON DE VIDEO, AUDIO Y ELECTRONICA EN ESPAÑA

65.000 M² DE RECINTO CON 380 EXPOSITORES REPRESENTANDO
A 1.200 FIRMAS DE 30 PAISES

RECINTO FERIAL, BARCELONA-ESPAÑA 29 Septiembre - 5 Octubre 1980

JORNADAS PROFESIONALES: 29-30 septiembre y 1 de octubre VISITA PUBLICO: 2 - 3 - 4 - 5 de octubre

HORARIO DE APERTURA: todos los días de 10 a 20 horas ininterrumpidamente.

¿INSOLIDARIDAD DESDE LOS PRESUPUESTOS DEL ESTADO?

En estas páginas hemos mostrado reiteradamente —números 492 y 496— nuestra preocupación por la desaparición de las subvenciones que recibían los Conservatorios y Escuelas de Música no estatales. La cantidad total, veinte millones y medio de pesetas, no era gran cosa; pero suponía una base de subsistencia mínima para la mayor parte de los veintidós centros dependientes de Ayuntamientos y Diputaciones —tres de ellos radicados en el País Valenciano— y los cuarenta y ocho sostenidos por Instituciones sin fines de lucro, de los cuales otra veintena opera también en Levante.

Muy resumidamente recordaremos ahora que la reorganización de la Administración en julio de 1977 produjo, en 1978 y 1979, el «extravío» de las partidas que hasta entonces habían figurado, con esta finalidad, en el presupuesto de Educación. Cultura decidió no darse por aludido, Educación propuso medidas correctoras de presupuesto-ficción, Hacienda se lavó las manos y los señores diputados, que «intuían» la necesidad de remendar el roto, no se mostraron dispuestos a tolerar que este o aquel grupo parlamentario se llevase a las claras el gato al agua.

Así, tarde y mal, la solución dispuesta para 1980 ha sido una de las más burdas entre todas las posibles. Los Centros levantinos supieron organizarse y presionar por cauces «políticos» (véase el artículo de Ricardo Bellveser reproducido en RITMO, núm. 496, pág. 33), y con base en una moción del grupo socialista han conseguido que la Ley de Presupuestos incluya, en Música y Teatro, un concepto por valor de veinte millones —la moción solicitaba cuarenta— para subvencionar a «Centros musicales que imparten enseñanza sin afán de lucro en el País Valenciano».

Estos millones, claro, no son un generoso plus; proceden de los ciento setenta y siete que figuraron inicialmente en la Subsecretaría de Cultura para «subvenciones y ayudas para la difusión cultural», sin especializaciones ni regionalismos o localismos. Por otra parte, los diez millones que la Dirección General de Música proponía «para subvencionar la difusión y animación de la cultura musical a Entidades culturales y Asociaciones musicales sin ánimo de lucro, con banda de música», pasaron finalmente a veinte; la detracción de la diferencia suponemos se habrá realizado igualmente en algún concepto de la «animación y difusión cultural» común, porque si hemos de fiar en la literatura del Boletín Oficial del Estado resultará que la baja se ha producido en la Dirección General de Farmacia y Medicamentos del Ministerio de Sanidad y Seguridad Social. Erratas más o menos divertidas aparte, lo importante es que los padres de la patria han «premiado» el clamor valenciano con treinta millones, de los que ahora nos interesan los veinte destinados expresamente a subvencionar la enseñanza.

Aunque lo creemos obvio, llegados aquí RITMO quiere recordar públicamente que admira el tesón de las instituciones levantinas afectadas. Quede bien claro nuestro apoyo a sus reivindi-

caciones. Han defendido eficazmente aquello que estaban en la obligación de defender. No sería de extrañar que el entusiasmo del País Valenciano no haya encontrado la misma apasionada respuesta en otros lugares de España. Incluso quizá algunas inhibiciones pueden haber facilitado la errónea solución sectorial a que se ha llegado. Pero en todo caso nos ha de parecer desdichado desde la raíz que —desde la perspectiva de todo el Estado— Gobierno, Congreso y Senado hayan propuesto y aprobado una «salida» tan injusta, insatisfactoria y peligrosa.

No se ha alcanzado la asunción general, **política**, del problema; al contrario, éste ha sido degradado a «foco infeccioso» local controlable mediante el aislamiento. Los tres millones y medio de pesetas que recibían, en total, los Centros valencianos han crecido a veinte: ¡magnífico y enhorabuena!; lástima que, por no haber acertado a hacer ruido, se haya condenado a las cuarenta y cinco instituciones restantes al exilio presupuestario por otro año, con consecuencias en algún caso presumiblemente muy graves. A Música y Teatro le han recortado su capacidad de iniciativa, al imponerle una obligación más que discutible desde el punto de vista de la «ratio» presupuestaria y absolutamente reprochable en términos de equidad financiera. Por último, no resulta alentador comprobar que, en este terreno, el oportunismo de los unos corre parejo a la ignorancia o la despreocupación de los otros, y que el Estado carece del menor atisbo de política musical organizada, ya que de haberla, por definición no sucederían estas monstruosidades.

Si en esta tierra tuviéramos un mínimo sentido de las responsabilidades públicas, ya estaría en marcha la tramitación del crédito extraordinario que enmendara el despropósito: en definitiva, el Estado «ahorró» cuarenta y un millones en este asunto en los dos últimos años; así que destinar ahora diecisiete para atender a las instituciones «olvidadas», supondría saldar en justicia una parte de la deuda moral contraída.

Después, al estudiar el anteproyecto para 1981, los Ministerios de Educación y Cultura deberían preparar conjuntamente la propuesta razonada que remediase definitivamente el dislate, en el presupuesto del uno o del otro. El País Valenciano y su honda vocación musical merecen bastante más que esos millones conseguidos, a su pesar, de manera tan poco grata; merecen que sus necesidades de enseñanza musical sean atendidas sin «reservas» o «exclusivas», que son impropias de la Ley de Presupuestos Generales y pueden parecer al profano obtenidas a costa del resto de España.

Lo contrario, la persistencia en el error, equivaldría a reconocer que la componenda, el caciquismo y el electoralismo se dan la mano en los presupuestos del Estado. Y sobre todo supondría invitar a las gentes de la Música a practicar la insolidaridad como método para mal prolongar una existencia enfermiza y desgobernada.

CARTAS

Madrid, 8 de febrero de 1980

Sr. D. Antonio Rodríguez Moreno.
Director de RITMO.

Nuestro querido amigo:

Agradecemos la difusión dada en las páginas del número especial dedicado al 50 aniversario, correspondiente al mes de noviembre de 1979, y en cuyo editorial y en un espacio dedicado a «Sindicatos Musicales», se recoge ampliamente el conflictivo tema de la Temporada de Ballet 1979 en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, patrocinada por la Dirección General de Música, siendo director general don Jesús Aguirre, donde la presencia física de los profesores de orquesta fue sustituida por música grabada, con menosprecio de toda la profesión.

Con nuestros más cordiales saludos,

Fdo.: **JACINTO BERZOSA ARROYO**
Secretario General del Sindicato Profesional
de Músicos Españoles (SPME)

Marbella, 18 de noviembre 1979

Señor director de RITMO.

Muy señor mío:

Quisiera que consultase con los críticos especializados lo siguiente: Yo compré a su aparición, hace algunos años, *La Pasión según San Mateo*, de Jochum, que editó Philips. Como quiera que el paso de los años ha hecho que los discos no estén ahora en perfecto estado, y, por otro lado, Philips ha vuelto a reeditarlos, quisiera me dijeran si les parece interesante volver a adquirir la misma versión, o hay alguna otra en el mercado que les parezca más de referencia. Tengan en cuenta que estos discos no están perfectos, pero pueden oírse.

No le canso más; muchas gracias por su atención.

Le saluda atentamente,

ESTEBAN CASADO PITTO

RESPUESTA:

La versión de Eugen Jochum es notable y puede usted adquirirla de nuevo si lo considera oportuno, aunque no están los tiempos como para poseer dos versiones idénticas de una misma obra. Si tiene la oportunidad de salir al extranjero le recomendamos la adquisición de cualquiera de estas grabaciones:

Otto Klemperer, Philharmonia Orchestra & Chorus. EMI, SLS 827.

Nikolaus Harnoncourt, Concentus Musicus Wien. Telefunken, HF6 35047.

De las existentes en España (aparte de la citada de Jochum), sólo la de Karl Münchinger para Decca está disponible en un álbum de cua-

tro LPs. Ni Jochum ni Münchinger son referencias absolutas, si bien los dos poseen momentos extraordinarios. Ahora, a usted le toca decidir...

LA REDACCION

Muy señores míos:

Soy suscriptor de su Revista, la cual me parece en sólo un año que llevo recibéndola de lo más completo que se puede leer hoy en España en lo referente a Música clásica, por lo que, primeramente, deseo felicitar a todo ese gran grupo que formáis en las distintas secciones que ocupan tanto en información como en críticas y otros aspectos. El objeto de este escrito, a más de lo expuesto, se refiere a solicitarles una información. Deseo me informe, ya que hasta la presente no he podido dar con ella, si existe en discografía (nacional o internacional), la obra de George Philipe Telemann que se titula *Geografía sonora*, ya que por este título no se conoce en las casas discográficas, indicándome si por este nombre existe realmente y dónde, o, por el contrario, si está registrada por otro título, a fin de poderme hacer con esta obra, de la que tengo verdadero interés de incluir en mi ya copiosa discografía clásica.

Rogándoles me dispensen las molestias que pueda causarles y esperando, como siempre, verme complacido con su siempre correcta información, les saluda atentamente,

JOAQUIN DE HARO CHARLO
Sevilla

RESPUESTA:

Aunque en Radio Nacional de España (Segundo Programa en F. M., días 18 y 20 del pasado mes de enero) se programó la obra de Telemann *Geografía sonora*, no hemos localizado en ningún catálogo extranjero, ni tampoco en libros sobre Telemann, la obra citada. Creemos que puede corresponder a Nations anciens et modernes; de ésta existe una grabación, debida a Neville Marriner con la Academia St. Martin-in-the-Fields.—LA REDACCION.

Valencia, 15-2-80

Señor director de RITMO:

Dado que algunos críticos exponen opiniones contradictorias acerca del *Otello*, y concretamente de la interpretación de Domingo, paso a darles la mía.

En la respuesta de nuestro subdirector a la carta del Sr. Badenes Masó (número 499, marzo, página 6), donde pedía información sobre Edwin Fischer, se indicaba la publicación de sus señas por si algún lector podía ayudarle en sus pesquisas, pero fueron olvidadas. Vayan a continuación: D. Gonzalo Badenes Masó. Gaudencia Torres, 15. Valencia-15.

El Sr. Badenes Masó, a fin de completar una traducción del libro de Fischer sobre las sonatas de Beethoven, solicitaba semblanza biográfica del pianista, así como bibliografía de y sobre él.

Partamos de lo que quiso Verdi: un tenor que reuniese voz amplia y extensa, fuerza y al mismo tiempo ductilidad y morbidez para «certainas frases amplias, largas, ligadas, que han de decirse a media voz». No es para nadie un secreto que estaba descontento con la interpretación de Tamagno, y que no encontró entonces al tenor ideal para encarnar al moro. Posteriormente, la tradición ha hecho que los «Otellos» sean seres histéricos, furiosos, que gritan todo el tiempo, sin dar nunca su faceta lírica. Citemos algunos ejemplos: Vinay (auténticamente dramático. Dice de él Lauri-Volpi: «Sin riqueza de esmalte en los agudos y sin media voz»); Martinelli (excesivamente tosco); Del Mónaco (físicamente la voz ideal, pero carente de la profunda humanidad intimista); Vickers (el único que podría competir con Domingo, pero con una materia prima vocal muy inferior); McCracken (una nulidad).

No hay que olvidar que «Otello» es un ser atormentado, y Domingo traduce esto sin necesidad de recurrir a efectismos y estridencias; el sentimiento que expresa es mucho más profundo que todo eso. **Canta «Otello»**, no lo vocifera.

Lo que no entiendo es a qué se refieren cuando dicen: «Efusiones lloronas y suspiros atropellados». Debo pensar que no han escuchado atentamente la grabación.

Plácido Domingo reúne las condiciones vocales e interpretativas que soñó Verdi: una voz potente, amplia, «squillante», media voz, sutileza y dotes de auténtico actor. Posee además una belleza tímbrica superior a todos los tenores anteriormente citados. Estas cualidades han hecho decir a Harold Rosenthal que «eclipsa incluso al punzante «Otello» de Jon Vickers», considerado por Arturo Reverter, en su día, como el mejor.

Y, como Harold Rosenthal, yo también digo: «Este es mi «Otello»».

Les saluda atentamente,

VICTORIA FERNANDEZ FAUS

Madrid, 7 de febrero de 1980.

Estimados señores:

Me interesaría saber en base a qué criterios se establece la elección de títulos a comentar en la sección crítica, pues observo que se publican muchos más (lista que aparece en los propios números) que los que habitualmente se comentan. Creo que un criterio es obvio: la existencia de ofertas; pero me interesaría saber si existe una presunción de calidad o no.

Sin más, aprovecho la ocasión para saludarles y rogarles disculpas por estos envíos reiterados.

JOSE ANTONIO VARELA

Barcelona, 25 de enero de 1980.

Señor director: A estas alturas del año todavía no he recibido el número de diciembre. Lo único que puedo pensar es que la Revista, en esto de la puntualidad, no es muy seria.

Son ya más de doce meses que leo su Revista, y puedo decir que es de lo más interesante en lo que concierne a sus artículos. Ahora bien, adolece de graves defectos. El primero, ya lo he apuntado (por cierto, ¿cuándo la dirección de RITMO pedirá disculpas a sus sufridos y ansiosos lectores y dará unas razones creíbles de tanto retraso? Una revista tan seria como «Grammophone» ya lo hubiera hecho y, por cierto, ya lo ha hecho varias veces).

Segundo: el retraso en publicar las críticas de los discos publicados en este país, con la

Valencia, a 10 de diciembre 1979

Revista RITMO.

Muy señores míos: Me tomo la libertad de escribirles con el ruego de que me respondan —si ello estuviere dentro de sus posibilidades— a una serie de cuestiones del mayor interés para mí.

En la actualidad, en el GIAP (Grupo Independiente de Artes Plásticas) estamos realizando una investigación sobre el color y la música para el montaje de un «ballet» referido a Vasilí Kandinsky, dada la estrecha relación de este pintor con la música, sobre todo con Arnold Schönberg, del que fue gran amigo y con el que compartió su interés por el expresionismo.

La información que les solicito, y que les agradecería enormemente me hicieran llegar, es la siguiente:

1. En el catálogo de discos **Polcar 79**, y en el apartado de libros, se indican seis libros de Schönberg (si bien se ha impreso Schomberg) de los que me gustaría saber la editorial, ya que en el catálogo ISBN 1978 de libros españoles no he encontrado ninguna referencia a ellos.

2. Dada la escasez, realmente aguda, de música contemporánea en el catálogo discográfico de nuestro país, desearía conocer la forma de hacerse con catálogos franceses, alemanes e ingleses, así como de la posibilidad de adquirir discos, por correo, de dichos países, pues tengo conocimiento de la existencia de agencias que se dedican a ello, pero no sé cuáles son.

3. Me interesa mucho conocer si la partitura del **Prometeo**, de Alexander Scriabin, está publicada en España, y, de ser así, dónde podría adquirirla. Es imprescindible que aquella contenga el teclado de colores para la proyección de luces según el cambio de acordes.

4. Esta pregunta es la más importante. Quisiera saber si la «suite» para «ballet» **Der gelbe Klang**, de V. Kandinsky, ha llegado a ser grabada en alguna ocasión y si hay alguna partitura disponible.

5. Por último, quisiera conocer cuáles son, a juicio de la Redacción de su revista, las mejores grabaciones de **Die glückliche Hand** y de **Erwartung**, de Schönberg, aunque ya sé que no hay discos en España.

Confiado no haberles abrumado con esta serie de preguntas, y esperando que me contesten el mayor número posible de ellas, les saludo.

Muy atentamente,

FERNANDO JORGE HARTLOEHNER

RESPUESTA:

1. Los seis libros incluidos en el catálogo Polcar 79 referidos a Schönberg están editados por Real Musical, S. A. (los cinco primeros), y El Estilo y la Idea, por Taurus, S. A.

2. En el número 495 de RITMO, y en la sección «El Correo de RITMO», se detallan una serie de establecimientos en el extranjero que atienden pedidos de discos.

3. La partitura de Prometeo no está publicada en España. Puede solicitarla por correo a: Associated Music Publishers, Inc. 866 Third Avenue New York NY 10022 (USA).

4. La «suite» para «ballet» Der gelbe Klang, de Kandinsky, no ha sido nunca grabada (al menos, no se ha publicado en grabaciones comerciales). En cuanto a la partitura, puede consultar, bien a la dirección indicada en el apartado anterior, o al servicio de publicaciones de la BBC de Londres, cuya dirección es: 35 Marylebone High Street, London W1M4 AA.

5. Las obras de Arnold Schönberg, Erwartung, op. 17, y Die glückliche Hand, op. 18, están grabadas por Robert Craft al frente de la Sinfónica Columbia (Col. M2S 679) en un álbum de dos LPs que incluye, además de las citadas, el Concierto de violín, A Survivor from Warsaw y Pierrot Lunaire.—LA REDACCION.

Señor director de la Revista RITMO:

Soy un joven suscriptor de su extraordinaria Revista desde hace unos tres años, y no lo he sido antes por desconocer su existencia.

Creo que esta publicación tan interesante podría serlo más, y tener un campo nuevo de difusión si se ocupara no sólo de la música clásica, sino también de la moderna («Rock», «jazz», etc.) y algo más de la contemporánea, pues creo que, como «yo», hay gente que le gusta «todo», desde G. Dufay hasta Berio (pasando por los de siempre), y desde la música «fol» hasta Lep Zeppelin y Supertramp, que le puedo asegurar que también son buenos como Beethoven (pero más no, claro...).

Atentamente le saluda

JOSE RAMON PEREZ DE LA PEÑA
(Madrid)

RESPUESTA:

No es la primera vez que nos llegan sugerencias como ésta. Tampoco sería novedad la existencia en RITMO de secciones dedicadas a la música «pop» y al «jazz», como saben nuestros lectores. Sin embargo, hoy por hoy nuestro sector es el de la llamada música clásica, donde se dedica una atención creciente a la música del siglo XX y la estrictamente contemporánea (en cuanto a discos, es sabido que nuestro mercado es aún renuente a tales productos, con ciertos signos optimistas en comparación con el panorama de hace cinco o seis años).

Las dificultades de paginación, que nos obligan a que sólo a veces entren en un número todas las secciones de la Revista, tampoco hacen muy viable una zona dedicada preferentemente al «jazz», y menos aún al «rock». Por otra parte, hay una serie de revistas especializadas en tal tipo de música, que lo harían mucho mejor, sobre todo en «pop», a cuyo lado, por el momento, no nos podemos colocar ni por vocación ni por medios. Lo que no cierra la puerta para que, en un futuro, de existir esos medios y contarse con colaboradores adecuados, se intentara la puesta en marcha de una sección que se ocupara de esa otra música, hoy desatendida por nosotros, y de cuya dignidad artística no dudamos.—LA REDACCION.

Vigo, 2 de febrero de 1980.

Señor director de RITMO:

Aunque no estoy de acuerdo con muchas de las críticas que aparecen en su Revista, debo admitir —y les felicito por ello— que RITMO ha mejorado considerablemente en la última etapa, habiendo adoptado —a mi entender— una mayor actitud crítica y pudiéndose ver en sus páginas comentarios muy serios «ex cathedra», menos pedantes.

Les escribo para formularles varias preguntas y un deseo. Vaya primero éste: ¿Sería posible dedicar algunas páginas de la Revista al que fue gran director de orquesta Jascha Horenstein, hoy poco menos que desconocido en España por la escasez de sus grabaciones en nuestro país?

Estas son las preguntas:

— Poseo las versiones de Tannhäuser de Solti, Hegel, Sawallisch, Konwitschny y Gerdes, pero quisiera saber si existen otras interpretaciones y en dónde conseguirlas.

— Me gustaría saber si es cierto que existen grabaciones de óperas de Wagner por André Cluytens.

— Hace algunos meses apareció en RITMO el anuncio de una casa madrileña que vendía la Tetralogía de la RAI de Furtwängler. Escribí a la dirección indicada pero no tuve respuesta. Volví a escribir y pasó lo mismo. Aunque no creo que ustedes tengan conocimiento de las

salvedad de lo de la Cetra. Cómo se explica que a finales de enero no se haya podido leer todavía una sola crítica de las ofertas de EMI, Deca, Hispavox, Harmonia Mundi, Deutsche y Edigsa. La revista «Grammophone» publica las críticas de los discos publicados dentro del mismo mes, y cuando no lo hace, lo hace el mes siguiente a su publicación. Por cierto que tampoco su Revista criticó la oferta de lanzamiento del catálogo Harmonia Mundi France, publicado en julio del año pasado. ¿De qué sirve una crítica de una oferta cuando ésta ha caducado y cuando, incluso a veces, ha quedado agotada? Todos nos quejamos de que muchos discos no se publican en España, pero de qué sirve que Edigsa se lance a publicar un catálogo tan especialista como el de Harmonia Mundi si RITMO, seis meses después, ni siquiera lo ha mencionado. Y yo me pregunto qué pasaría en RITMO si se lanzaran en España el mismo número de discos clásicos que se lanza en cualquier país de la CEE. Pues temo que veríamos criticada en 1983 la oferta de 1981. ¿Me equivoco?

Mi crítica puede parecer destructiva, pero es que aprecio mucho la Revista RITMO (sus ensayos son realmente muy interesantes), y la querría ver libre de los defectos que le encuentro.

Atentamente,

GUILLERMO GUIDON

RESPUESTA:

Nos llegan estas cartas en el momento de elaboración del número de abril. El abundante material de crítica discográfica acumulado en los dos números anteriores (un intento de terminar con el relativo atraso de que se nos acusa, sin duda con justicia) nos excusa en lo relativo a nuestra atención hacia las ofertas vigentes durante el otoño y el invierno, a las que se refiere el señor Guidon.

¿Nuestros criterios? Uno tan sólo: criticar todo aquello que nos envían las Casas discográficas, sin preferencias. Pero no podemos acudir a lo que no recibimos, y, en ocasiones, a nuestra propia desorganización hay que añadir la de alguna Compañía tanto en envíos como en ausencias. A veces, en cambio, la celeridad de algunos permite la aparición más rápida de las reseñas correspondientes. No podemos comportarnos como «Grammophon», revista vertida exclusivamente al mundo del disco —y, por cierto, mejor tratada por los editores, aparte de ubicarse en un mercado más coherente y con criterios muy distintos de oferta y demanda—, a fin de evitar la acumulación de números como el de marzo que, al presentarse preferentemente discográfico, ha visto marginadas algunas secciones a las que no hay por qué considerar secundarias, y hacia las que RITMO se siente igualmente llamado.

En todo caso, conscientes de nuestra ineludible y nunca negada parte de culpa, la sección de crítica discográfica de RITMO ha puesto en marcha una serie de medidas tendentes a la llegada puntual a los lectores de la información crítica que les oriente en sus adquisiciones. Creemos que el contenido de los últimos números, incluido el presente, es índice de nuestra voluntad en tal sentido. Por último, hemos de señalar nuestra sorpresa porque el señor Guidon no haya recibido la revista a finales de enero, puesto que se comenzó a distribuir durante la primera semana de dicho mes. También la dirección de la Revista ha apostado, para el presente ejercicio, la carta de la puntualidad en su confrontación mensual con el público.

Y, en fin, ninguna crítica es destructiva, y estas dos no lo son tampoco; por nuestra parte, sean bienvenidas y muchas gracias a ambos.

LA REDACCION

¿Se enteró Vd. de nuestra buena noticia?



Nosotros no nos planteamos a diario el lanzamiento de un nuevo modelo de amplificador. Por eso, el A100 es algo muy especial. Lo hemos diseñado pensando en Vd. Con todas esas prestaciones que Vd. necesita. Y con una distorsión inferior a 0,1% en toda la gama de frecuencias y a toda su potencia de salida.

Realmente, hemos rebasado nuestras propias metas, logrando que la distorsión sea solamente del 0,03% desde 20 Hz a 20 KHz a una potencia de 50 + 50 vatios a 8 ohmios.

En realidad, estas soberbias características no lo serían si Vd. no pudiese beneficiarse de ellas.

Ahora, con el A100 Vd. podrá disfrutarlas. Tendrá a su alcance todas las prestaciones y controles que Vd. necesita.

Además, tanto el filtro como los controles de tonalidad se pueden anular

completamente; también se puede ajustar la señal de entrada para permitir la utilización de la más variada gama de cápsulas en su giradiscos.

Estas son las características más importantes, pero posee muchas más, que lo distinguen claramente.

¿Por qué no pide una demostración a uno de los distribuidores de Rogers?

Probablemente no lo encontrará a la vuelta de la esquina, debido a la minuciosidad con que seleccionamos nuestros distribuidores, que es la misma que utilizamos a la hora de diseñar y fabricar nuestros aparatos.

Pero con esa demostración, Vd. oirá la diferencia.

¡Y eso es lo que cuenta!

Si Vd. lo desea, también le remitiremos muy gustosos una detallada información técnica. Solicítela a

Rogers
BRITISH  HIGH-FIDELITY

tca

TCA TECNICAS AUDIO, S.A.

Orense, 22-B. Madrid-20. Tel.: 455 09 97

causas, me agradecería que me informasen, en el caso contrario, del porqué y dónde podría conseguirla ahora.

— ¿Saben ustedes si está prevista la publicación en España de las **Cantatas** de Bach por N. Harnoncourt, del **Mesías** de Leppard y del **Castillo de Barbazul** de Boulez y Kertesz?

— ¿Se ha llegado a publicar en el extranjero la **Tetralogía** de Keilberth?

— Por último —lamento la pérdida de tiempo y espacio que ocasiono—: no me convencen las versiones de la **Primera y Segunda Sinfonías** de Bruckner por Abbado y Stein, ni las de Jochum y Haitink. ¿Existe alguna otra versión de calidad que sea accesible?

Les doy las gracias de antemano y les deseo que la Revista siga mejorando.

JORGE GONZALEZ RODRIGUEZ

RESPUESTA:

— Sobre Jascha Horenstein, y como habrá comprobado, ha sido publicado en el número 499 de RITMO el estudio que usted deseaba. Ha sido, desde luego, una feliz coincidencia.

— Las versiones de Tannhäuser que usted cita (comerciales) son las únicas disponibles por el momento.

— De existir grabaciones de óperas de Wagner por André Cluytens (dirigió Meistersinger, Tannhäuser y Parsifal en Bayreuth), todavía no han sido comercializadas.

— La Tetralogía de la RAI dirigida por Furtwängler solamente puede conseguirla pidiéndola a cualquier tienda especializada en el extranjero.

— La Tetralogía de Joseph Keilberth creemos que va a publicarse en breve por Basf (Acanta), aunque dudamos que lo sea en España.

— A nuestro juicio, la versión de Eugen Jochum, con la Filarmónica de Berlín, de la Primera Sinfonía de Bruckner es una de las cotas más elevadas (si no la más) de todo su ciclo. En Inglaterra acaba de aparecer la nueva versión de Jochum de esta obra (esta vez con la Staatskapelle de Dresde para EMI). En cuanto a la Segunda bruckneriana, no lo piense dos veces: Carlo Maria Giulini (EMI).—LA REDACCION.

Muy señores míos:

Nuevamente con ustedes para agradecerles muy sinceramente la gran labor que en pro de la Música están realizando, logrando con ello una mayor difusión del arte musical en todos los órdenes.

Como son varios los temas a tratar, los diseccionaré en varios apartados:

1. En el 495 de RITMO, mes de octubre pasado, escribía una carta el señor García Márquez, de Málaga, lamentándose por no encontrar libretos del **Anillo del Nibelungo**. Por si le interesa, le mando la dirección de la revista francesa «L'Avant Scène», que ha publicado libretos bilingües del **Anillo**.

Lo que desconozco es si estarán en todos los idiomas, o sólo en francés y alemán. Además de los libretos, incluye análisis, estudios, documentación e iconografía. El ciclo completo cuesta 156 francos en Francia, y 180 francos para el extranjero, o 197 francos en Francia y 217 francos extranjero, si quiere la **Tetralogía** en un mueble-biblioteca.

La dirección es: «L'Avant Scène», 27, rue Saint-André-des-Arts. 75006 París. CCP-París-735300V. Tel. 325 52 29.

2. ¿Saben ustedes si están grabadas las siguientes obras?: **Sonatas para cuerda y trompeta**, de Cherubini; **Job y Concierto para tuba**, de Vaughan-Williams; **Otcenas**, de Janacek; **Santa Ludmilla**, de Dvorak; **Requiem en Re menor**, de Bruckner; **Misa de la Vida y Sinfonía «Kullervo»**, de Sibelius; **Las mil y una noches**, de J. Strauss, y **Requiem, op. 145 a**, de Reger. Si así fuera, díganme casas discográficas y referencias de estas partituras.

3. Mejores grabaciones del mercado nacional e internacional, de: **Mi Patria**, de Smetana; **Hansel y Gretel**, de Humperdinck; **Los Planetas**, de Holst; **El sueño de una noche de verano** (completo), de Mendelssohn; **La Gioconda**, de Ponchielli; **Sinfonía en Re menor**, de C. Franck; **Idomeneo**, de Mozart; **Cappriccio**, de R. Strauss, y **Guillermo Tell**, de Rossini.

4. En caso de que conocieran las siguientes interpretaciones, me gustaría que me diesen su opinión de las mismas, y si se pueden adquirir en el exterior: **El Corregidor**, de Wolff, por Erb, Fuchs, Hermann y Coro y Orquesta Staatskapelle de Dresde, dirigidos por Kempe; **Misa número 8** de Schubert, por Lorengar, Wunderlich, Greindl, Coro y Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigidos por Leinsdorff; **Sinfonía «Las Campanas»**, de Rachmaninoff, por Solistas, Coros y Orquesta de Filadelfia, dirigidos por Ormandy; **El barón gitano**, de Strauss, por Solistas, Coro Opera de Viena y Orquesta Filarmónica de Viena, dirigidos por C. Krauss; **El castillo de Barba Azul**, de Bartok, por F. Dieskau, Toepper, Coro y Orquesta Sinfónica R. Berlín, dirigidos por Fricsay; **Missa Solemnis**, de Listz, por Solistas, Coro y Orquesta Estado Budapest, dirigidos por Ferencsik; **Vanessa**, de Barber, por Sieber, Elias, Resnik, Gedda, Tozzi, Coro y Orquesta Metropolitan, dirigidos por Mitropoulos, y **Sinfonía número 8** de Bruckner, por Orquesta Concertgebouw, dirigida por Van Beinum.

5. Desearía saber, para finalizar, si Ormandy, con la Orquesta de Filadelfia, ha grabado los integrales de las **Sinfonías** de Shostakovitch, Rachmaninoff e Ives, así como una breve crítica de los mismos, en caso de que lo estén. Les saluda muy cordial y atentamente,

SALVADOR PENALBA PANE (Valencia)

RESPUESTA:

Su carta parece el manuscrito de Guerra y Paz; tenga en cuenta que los miembros de la Redacción de RITMO no somos profesionales, y cada uno de nosotros tiene su respectivo trabajo. En nuestro tiempo libre es cuando nos dedicamos a la Revista. Por esta vez (y sin que sirva de precedente) contestamos algunas de sus preguntas.

Punto 2:

No existen grabaciones de Sonatas para trompeta y cuerdas, de Cherubini. Hay un disco con la Sonata número 2 para trompa y cuerdas por Barry Tuckwell y la Academia St. Martin-in-the-Fields con Marriner (EMI, no publicado en España).

Ninguna de las dos obras de Vaughan-Williams están publicadas en nuestro país. No obstante, le facilitamos las referencias de los dos discos con las composiciones que usted señala: **Concierto para tuba y orquesta**, John Fletcher (solista) y la **Sinfónica de Londres** dirigida por André Previn (RCA). **Job**, Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por Sir Adrian Boult (EVEREST, USA).

Bruckner: Requiem en Re menor, solistas, Coro Alexandra y Orquesta Filarmónica de Londres; director, Schönzeler. (Unicorn; no publicado en España.)

Sibelius: Kullervo, Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Paavo Berglund (EMI, dos LP. No publicado en España).

Reger: Requiem, Junge Kantorei/Berliner Symphoniker, Van Egmond (Telefunken).

Punto 3:

No se puede afirmar tajantemente que tal o cual versión sea la mejor de las existentes. De las obras citadas por usted le señalamos las, a nuestro juicio, versiones comúnmente aceptadas como modelos de interpretación:

Smetana: Má Vlast.

Puede optar por las siguientes: a) Filarmónica Checa, Václav Talich (Red. Heritage); b) Filarmónica de Viena, Rafael Kubelik (Decca Ace of Diamonds); Sinfónica de Boston, Rafael Kubelik (DG); Sinfónica de Bournemouth, Paavo Berglund (EMI) o la recientemente publicada en nuestro país, debida a Wolfgang Sawallisch con la Orquesta de la Suisse Romande (RCA).

Humperdinck: Hansel und Gretel.

La versión de Herbert von Karajan (con Grümmer y Schwarzkopf) para EMI es ya clásica en la historia de grabaciones de esta ópera. (Le remitimos al trabajo de Angel-F. Mayo en el número 497 de RITMO, referido a la última grabación de la obra de Humperdinck dirigida por Sir Georg Solti.)

Holst: Los Planetas. La obra en sí no plantea especiales problemas interpretativos. Con esto queremos decirle que cualquiera de las versiones existentes se puede adquirir (por ejemplo, Karajan/Filarmónica de Viena, Decca Ace of Diamonds), sin temor a grandes decepciones.

Mendelssohn: Sueño de una noche de verano. Sin dudarle un instante: Klemperer (EMI).

César Franck: Sinfonía. Beecham/O. N. Francesa (EMI); Furtwängler/Filarmónica de Viena (Decca); Klemperer/New Philharmonia (EMI); Barenboim/O. de París (DG).

Punto 4:

Todas las grabaciones indicadas en este punto se hallan comprendidas entre lo sencillamente aceptable (Misa D.950, de Schubert, por Erich Leinsdorf) y lo extraordinario (Castillo de Barbazul, de Bartók, por Ferenc Fricsay).

Punto 5:

Ormandy no tiene grabado el ciclo sinfónico de Shostakovitch completo (solamente, y salvo error, las Sinfonías Primera, Quinta, Trece, Catorce y Quince, todas con la Orquesta de Filadelfia), y de Rachmaninoff, la Segunda dos veces, ambas con la Orquesta de Filadelfia para CBS y RCA).

Le rogamos a usted, y a todos los lectores, que nos planteen sus consultas, a ser posible, una a una y siempre con sentido de la medida.—LA REDACCION.

ULTIMA HORA

Con este número en máquinas, nos llega la noticia de la prórroga, para la temporada 1980-81, del contrato de Antoni Ros Marbá como director titular de la Orquesta Nacional de España.

Asimismo el Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España ha hecho saber el acuerdo logrado con el director Jesús López Cobos para que éste se incorpore a dichas agrupaciones estatales como «director asociado» a partir de la próxima temporada. En la temporada 1981-82, al dejar Ros Marbá la titularidad de la Orquesta, quedará ésta sin titular y con López Cobos como único «director asociado», período de transición a su plena titularidad, que se producirá el parecer, en la temporada 1982-83.



Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Bruckner, Brahms. Los reyes de la música ligera desde Johann Strauss hasta Franz Lehár. Arnold Schönberg y sus discípulos en música dodecafónica. Todos ellos establecieron la reputación de Viena como Ciudad de la Música. Un fomento natural de esta reputación ha sido el Bösendorfer; un piano construido para traducir las sublimes ideas de estos maestros en maravilloso sonido.

De la pluma de los Grandes Maestros de la Música han llegado cartas de Elogio y Agradecimiento a Bösendorfer.



Handwritten letter in German from Richard Wagner to Bösendorfer, dated 18 Jan 1853. The text discusses the quality of Bösendorfer pianos and their suitability for the Vienna Philharmonic.

Richard Wagner

Richard Wagner

Handwritten letter in German from Johannes Brahms to Bösendorfer, dated 27 Jan 1877. Brahms expresses his admiration for Bösendorfer pianos and mentions his recent performance.

Johannes Brahms

Johannes Brahms

Handwritten letter in French from Franz Liszt to Bösendorfer, dated 27 Jan 1877. Liszt praises the 'glorious success' of his concert at the Grafen Pasa and the 'brilliant' sound of the Bösendorfer piano.

Franz Liszt

Franz Liszt

Handwritten letter in German from Anton Rubinstein to Bösendorfer, dated 18 Jan 1853. Rubinstein expresses his appreciation for Bösendorfer pianos and mentions his performance at the Vienna Philharmonic.

Anton Rubinstein

Anton Rubinstein

Handwritten letter in German from Wilhelm Furtwängler to Bösendorfer. Furtwängler expresses his appreciation for Bösendorfer pianos and mentions his performance at the Vienna Philharmonic.

Wilhelm Furtwängler

Wilhelm Furtwängler

Handwritten letter in French from Pablo Casals to Bösendorfer. Casals expresses his appreciation for Bösendorfer pianos and mentions his performance at the Vienna Philharmonic.

Pablo Casals

Pablo Casals

How I loved this Bösendorfer! Thank you -

Leonard Bernstein

Leonard Bernstein

1969

Una Obra de Arte...



El caudal de 150 años de experiencia (establecida en 1828) en la construcción del piano, ha sido depositado con cariño en este instrumento. La tradición artesana ha sido transmitida de generación a generación. El resultado no es un producto industrial sino un instrumento musical.

Bösendorfer

...y Joya musical de nuestro tiempo.

Representantes Exclusivos:



AV. FCO. CAMBO, 10 (Av. Catedral, 10)
TLFS. 319 60 96 ■ 319 69 12 ■ BARCELONA - 3



MAXPER

CTRA. de ANDALUCIA, Km. 12.600
TLF. 695 91 00 ■ (GETAFE)MADRID

MAS SOBRE AMPLIFICADORES Y CAJAS

UN SERIO ASPIRANTE AL NUMERO UNO EN SU GENERO: EL AMPLIFICADOR INTEGRADO RADFORD HD-250

El nombre de Arthur Radford es ampliamente conocido en los altos niveles del mundo de la Alta Fidelidad básicamente por su contribución a la fabricación de aparatos de medida de sonido hasta ahora insuperados y que sirven como elemento de trabajo en fábricas y laboratorios del mayor prestigio. Los fabricantes americanos y japoneses trabajan con material Radford y, naturalmente, se usa en Inglaterra, país de origen de esta marca.

De forma paralela, y desde hace ya más de veinte años, la firma Radford Acoustics Ltd. ha ido poco a poco presentando algunos componentes de audio de una calidad indiscutible y con una filosofía presidida, sin duda, por el prestigio alcanzado en la fabricación de los aparatos de medida. Ya en su tiempo fueron archifamosos los amplificadores Radford a válvulas, de los que aún quedan muchos en servicio, y que son altamente cotizados por los audiófilos en todas partes. El «salto» de la válvula al transistor no lo dio Radford hasta que no pudo cohonestar perfectamente las ventajas de ambos sistemas, cosa nada fácil si no se trabaja con una seriedad y un cuidado infinitos. De siempre la gama Radford no ha sido demasiado amplia en cuanto al número de modelos; de hecho, se trata de una filosofía muy «a la inglesa» de no poner a disposición del público más que estrictamente aquello que verdaderamente tiene utilidad. Actualmente la gama Radford de amplificadores consta de los siguientes componentes:

ZD 22 (Preamplificador).

ZD 50 (Etapa de potencia de 2 X 50 watos).

ZD 100 (Etapa de potencia de 2 X 100 watos).

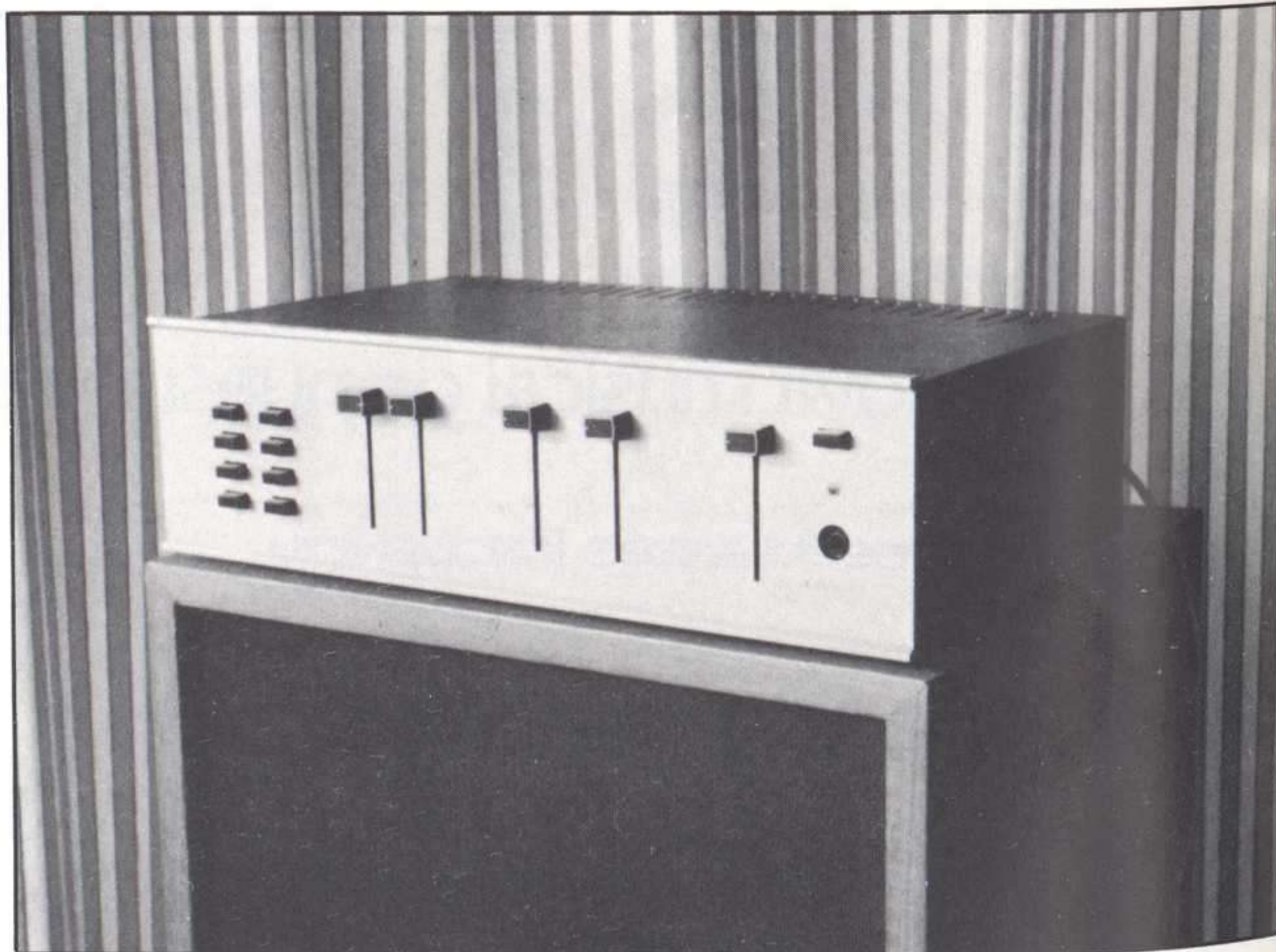
TT 100 (Etapa de potencia de 2 X 70 watos, híbrida de transistores y válvulas, a juicio de algunos expertos uno de los dos o tres mejores componentes del mundo en su género).

HD 250 (Amplificador integrado de 2 X 50 watos con una sección preamplificadora idéntica al ZD 22).

Al margen de las unidades de amplificación relacionadas se dedica también

Radford, y viene dedicándose desde el principio, a la elaboración de cajas acústicas del más alto nivel, realizadas sin limitación alguna de medios, empleando los mejores transductores de que pueda disponerse en cada momento y diseñando los gabinetes sin otro norte que la correcta reproducción de la música. Se trata de una filosofía muy parecida a la del famoso diseñador americano Paul Klipsch. Como es natural, tales teorías traen como consecuencia precios relativamente elevados, incluso en el propio mercado británico; pero lo cierto es que las cajas Radford hacen furor en mercados tan difícil-

EL AMPLIFICADOR INTEGRADO RADFORD HD-250 SITUADO ENCIMA DE UNA CAJA ACUSTICA RADFORD.



les y refinados como el americano y el japonés, donde el número de audiófilos es muy elevado y las disponibilidades de material son enormes.

El componente que comentamos hoy en «Hi-Fi para todos» es, hasta la fecha, el único amplificador integrado lanzado por Radford, y la signatura HD 250 significa «High definition» y alude a su capacidad de potencia de 2×50 vatios. Este aparato fue lanzado hacia 1971, y desde entonces sigue plenamente en vigor, sin haber experimentado más cambios que la adición de una entrada para auriculares en el panel frontal y la posibilidad de separar el preamplificador de la etapa de potencia, con objeto de dotar al aparato de una mayor versatilidad y poder aprovechar, por ejemplo, la sección preamplificadora para gobernar dos etapas de potencia.

La presentación del aparato es de una austeridad total y da la impresión a primera vista de una máquina de uso industrial o de laboratorio. Los aficionados a la «botonería» o a los efectos estéticos más o menos gratuitos no se sentirán, ciertamente, muy atraídos por el HD-250..., a no ser que lo escuchen bien secundado de cápsula y cajas acústicas de clase, y se darán cuenta entonces de cuál es la verdadera función de un amplificador y de cómo el HD-250 constituye una opción de las más sensatas para lo que realmente importa: reproducir un programa musical con una deformación mínima o, mejor dicho, inaudible, al menos en lo que al amplificador respecta. Pese a la antedicha austeridad de presentación, nada de lo esencial falta, incluida la posibilidad de empleo de dos máquinas de cinta, pudiendo efectuar registros magnetofónicos entre ambas indistintamente. La disposición de mandos del panel frontal es de las más lógicas y sencillas que yo haya visto nunca. El cuadro de mandos de selección de fuentes y función se encuentra situado en la parte izquierda del panel frontal, y consta de ocho teclas alineadas en dos filas de a cuatro, según se trate de selector de entrada propiamente dicho o de mando de función. Como antes hemos dicho, nada de lo esencial falta en las posibilidades de aplicación del aparato, incluida la duplicación entre dos máquinas de cinta, así como la posibilidad de «monitorear» cualquier tipo de grabación, ya sea procedente de disco, radio o de una cinta a otra. El resto de los mandos del HD-250 es del tipo deslizante. Este sistema, muy poco usual, resulta, sin embargo, superior en eficacia y limpieza al clásico método de botones rotatorios, que tarde o temprano acaban ensuciándose y produciendo ruidos al actuar sobre los mismos. El mando de volumen situado a la derecha del panel frontal está graduado en diez puntos, y su empleo es de una eficacia y suavidad extraordinarias. Utilizando el amplificador con cajas acústicas de alta eficiencia se obtienen niveles sonoros más que suficientes situando el mando de volumen entre los puntos dos y tres; es de observar, en este sentido, que la escucha a bajo volumen se produce con una notable claridad y nitidez; la ausencia del compensador o mando «loudness» está, por lo tanto, totalmente justificada, no lo necesita el Radford HD-250. Los



ARTHUR RADFORD (A LA IZQUIERDA) EN UNA EXPOSICION INGLESA DE MATERIAL PROFESIONAL.

controles de tono de graves y agudos, también por sistema de mando deslizante, son lo más perfecto que haya yo manejado en un amplificador. Su actuación es de una suavidad total sobre los diferentes timbres, sin afectar para nada la claridad del mensaje sonoro. Estos mandos pueden cancelarse instantáneamente, mediante una de las teclas situadas en la parte izquierda del panel frontal, con objeto de poder efectuar las comprobaciones y comparaciones pertinentes sobre la actuación de los dos correctores de tono.

El cuadro de posibilidades de manejo del Radford HD-250 se cierra con un fenomenal sistema de balance, mediante un mando deslizante para cada canal. De esta forma se puede perfectamente ajustar el nivel deseado para un canal, sin afectar para nada al otro. Las combinaciones que pueden realizarse con este sistema son enormes y de una gran utilidad práctica. Los dos controles de balance están graduados en decibelios, estando la posición normal en cero.

Todas las entradas del aparato, naturalmente situadas en el panel posterior, son por el sistema RCA, lo que no presenta problema alguno de conexión. La conexión de altavoces en número de una pareja solamente, como es lógico, se realiza por el sistema «spring loaded», o sea, a cable pelado. Existe asimismo una toma de masa para el giradiscos, y pueden verse en el panel posterior los cuatro magníficos grupos de radiadores para disipación de calor, de dimensiones muy considerables.

El examen del interior del aparato revela una construcción ciclópea, dentro de una sencillez máxima, con una selección de componentes que sitúa a Arthur Radford entre esos «impenitentes de la perfección» que prestigian la electrónica del sonido. De hecho, toda la sección preamplificadora del HD-250 no es otra cosa que un previo ZD-22 incorporado en este aparato, cuyos índices de distorsión, en

la mayoría de sus aspectos, son equivalentes a CERO, y no olvidemos que este aparato data de 1971. No resulta, por ello, extraño que uno de los más famosos expertos en Alta Fidelidad, John Borwick, haya dicho y proclamado de Arthur Radford que «no resulta fácil que exista en el mundo un hombre de mayor competencia y conocimiento sobre temas de amplificación de audio, y sobre todo en esa difícil zona fronteriza entre los amplificadores a válvulas y los transistorizados».

En un sentido análogo, Bart N. Locanthi, de la famosa firma americana JBL, en un artículo publicado en el **Boletín de la AES**, bajo el título «An ultra-low distortion direct-current amplifier», manifiesta lo siguiente: «Para lograr el más alto grado de exactitud posible no hubo más remedio que utilizar un oscilador de baja distorsión (0,01 por 100 a 20 KH2), fabricado en Inglaterra por Arthur Radford.»

Vengo utilizando un HD-250 desde hace unos cuatro meses, combinado con los siguientes componentes: Giradiscos Thorens TD-126 MK/III con el propio brazo lector Thorens Isotrack, cápsulas; Ortofon M15 E Super, Audio Technica AT-20 LSA, Decca London MK V, Shura V15/III y Thorens TMC 63 de bobina móvil. Las cajas acústicas utilizadas son, indistintamente, las JBL 4311 WX y las Rogers LS3/5A. El comportamiento del amplificador es de una neutralidad absoluta y capaz, por supuesto, de definir plenamente la «personalidad» de las cápsulas y cajas acústicas empleadas. Su asociación con las cajas JBL 4311 WX produce una presencia sonora impresionante, sin que aparezca en ningún momento esa «cierta acidez» y un poco de agresividad que caracteriza las cajas JBL cuando son asociadas a amplificadores «no demasiado perfectos». En este tipo de combinación el mando de volumen no precisa pasar del punto 3 en una sala de escucha de unos 20 metros cuadrados. He comprobado el Radford



Ω
OMEGA

Relojes Omega De Ville Quartz.
Fotografía tomada en el Chesery Club de Gstaad.

Izquierda: Omega De Ville Quartz señora. BA 591.029. Caja de oro de 18 qtes. Cristal zafiro.
de 18 qtes. Derecha: Omega De Ville Quartz señora. BA 591.046. Caja de oro de 18 qtes.

Centro: Omega De Ville Quartz señora. BA 591.045. Caja de oro

HD-250 con un prestigioso «receiver» japonés de 2 X 110 watos, y el Radford «suenan más y con mayor claridad» que su oponente nipón, pese a venir especificado nada más que a 2 X 50 watos. Su combinación con las cajas Rogers LS3/5A produce uno de los más bellos y reales tipos de sonido que jamás haya escuchado. De las cápsulas empleadas los mejores resultados los he obtenido con la Thorens TMC/63 y con la Decca London MK/V. De todas formas, el circuito de «phono» del Radford HD-250 es capaz de realizar una disección perfecta de la personalidad y características de las diferentes cápsulas empleadas; esta comprobación se reafirma a medida que se escucha más y más el aparato, que, como todos los componentes de gran clase, permite ir descubriendo paulatinamente sus virtudes.

Es preciso añadir, como consideración final y de no escasa importancia, que el precio del HD-250 resulta altamente asequible, y desde luego bastante bien proporcionado con el precio en su país de origen, donde se aproxima a las trescientas libras (VAT incluido). Parece que su distribución en España no es muy amplia, pues, según dicen, «Radford sirve con cuentagotas», dada la enorme demanda que existe de este material en todos los países. No sé si afirmar que es el mejor amplificador que he tenido la ocasión de escuchar, pero lo que sí puedo decir, sin ningún género de dudas, es que aún no he oído ninguno que le supere. Perdónese ser tan tajante, pero componentes como éste no abundan.

¿UN MODELO DE REFERENCIA? LA CAJA ACUSTICA SPENDOR BC III

Los gabinetes acústicos Spendor gozan ya de una envidiable reputación en todos los países donde la Alta Fidelidad ha alcanzado un nivel estimable. La BBC inglesa, con cerca de seiscientos unidades en uso; los estudios de grabación Marconi y EMI, así como los laboratorios Dolby, los utilizan como referencia en sus trabajos. Muy recientemente incorporadas al mercado español, y tras paciente espera, bien merece unos comentarios esta fábrica británica de cajas acústicas, que en algo más de diez años de actividad ha colocado ya sus productos en la «élite» de los componentes Hi-Fi. Todo comenzó hacia 1969, con un modelo que ya causó impacto: la Spendor BCI. Después vino la Spendor BCII, con etapa de potencia incorporada, que inexplicablemente no ha alcanzado la difusión de los restantes modelos de la firma, cuya gama se completa actualmente, aparte los dos modelos citados, con la Spendor BCIII y una minicaja acústica, llamada indudablemente a presentar seria competencia a las otras dos «vedettes» de la producción británica: la Rogers L53/5A y la JR/149. Quien haya tenido la feliz ocasión de escuchar estos tres modelos, sobre todo en un régimen comparativo, podrá haberse convencido de lo extremadamente difícil que resulta una elección clara y definitiva entre esas tres grandes realizaciones de la «minicaja» británica.

El modelo BCIII es, por el momento, la cima de la producción Spendor, y es de suponer que lo siga siendo durante bastante tiempo, dadas sus destacadas cuali-

dades acústicas. Se trata de una caja de tamaño medio-alto, con unas dimensiones de 80 X 40 X 40, y con un acabado de gabinete muy «a la inglesa», es decir, perfecto y en exquisita armonía con la tela frontal, en gris antracita. De este asunto, del papel que juega la tela frontal en esta caja, haremos unas observaciones más adelante. Su peso de 34 kilos, consecuente con su tamaño, viene a indicar una estimable densidad de los materiales utilizados, así como la circunstancia de que los elementos integrantes del filtro han sido generosamente y adecuadamente calculados.

El sistema Spendor BCIII es un «cuatro vías» integrado de la forma siguiente:

1. Una unidad de graves de 30,5 cm, con cono de bextreno y suspensión periférica. Esta unidad es fabricada por la propia firma Spendor de una forma absolutamente artesanal. La carcasa de aluminio le confiere una rigidez excepcional. Esta unidad, provista además de un generoso y potente imán, remonta su actuación hasta los 700 Hz.

2. A partir de los 700 Hz el trabajo corre a cargo de una unidad de medios cónica cuya respuesta se eleva a los 3.000 Hz. Su diámetro es de 21 cm, con membrana de bextreno. La fabricación de esta unidad corresponde igualmente a Spendor, y en el baffle BCIII va encerrada en un compartimento independiente, protegido con el clásico material amortiguante. De esta forma queda protegida la unidad de medios contra cualquier reacción de presión del altavoz de graves visto anteriormente.

3. El trabajo de la reproducción de agudos queda confiado a dos «tweeters» famosos: las unidades Celestion 1.300 y

2.000, bien conocidas por su extraordinaria reproducción y su enorme precisión, y ya empleadas anteriormente en otros gabinetes acústicos de las más altas aspiraciones. Es de destacar el dato de que, concretamente, la unidad HF-1.300 no es de ahora, sino que data de hace aproximadamente unos quince años, y ha servido para equipar cajas acústicas muy prestigiosas y, naturalmente, muchas cajas de procedencia Celestion.

4. La aglutinación y armonía entre las cuatro unidades de radiación citadas se efectúa a través de un filtro divisor del más alto nivel, y a salvo de cualquier posible crítica. Después, los resultados audibles lo confirman. De hecho, la calidad de una caja viene determinada fundamentalmente por tres tipos de elementos: calidad de las unidades de radiación y disposición de las mismas, calidad del filtro divisor, y agudeza y clase en el diseño de la caja. En todo ello ha demostrado la firma Spendor, pese a su juventud, una notable madurez, sin hacer en ningún caso la menor concesión a la mediocridad. No existe ninguna duda de que el «cerebro» de Spendor conoce perfectamente la materia.

La ubicación de una pareja de Spendor BC III en una sala de escucha no presenta problemas especialmente importantes, salvo las consabidas reglas de separar adecuadamente las cajas de la pared trasera y de las paredes laterales y hacerlas funcionar con una elevación, con respecto al suelo, de unos 40 ó 50 centímetros para conseguir resultados óptimos. A este respecto hay que recomendar los propios soportes de elevación que suele suministrar Spendor con estas cajas; no se trata de soportes meramente decorativos, sino que

LA CAJA ACUSTICA SPENDOR BC.III, A LA DERECHA. AL LADO PUEDE VERSE UNA PAREJA DEL MODELO BC.I.



están muy especialmente calculados para dar a la caja su altura óptima.

Una circunstancia a la que ya aludimos antes es el extraordinario papel acústico que juega en estas cajas la tela frontal; algunos experimentos se imponen al respecto. Evidentemente, la tela empleada en la Spendor BC III absorbe, a mi juicio, gran parte del agudo, endulza y suaviza enormemente el medio alto y colorea un poquito el medio normal; solamente la respuesta de graves no resulta afectada. Si el papel que juega la tela frontal es bueno o malo, es una cuestión de gustos, y seguramente también de programas musicales; en todo caso, bien vale la pena realizar algunas experiencias de escucha con y sin tela frontal, para elegir lo que a uno más le guste.

La Spendor BC III no es particularmente exigente en cuanto a potencias de amplificación a emplear. En Inglaterra (su país de origen) suele usarse muy frecuentemente con la combinación Quad 33/303 de 2 X 45 watios por canal. En todo caso, pueden utilizarse potencias mayores sin grandes problemas, pero procurando que el amplificador sea de gran estabilidad y clase. La elección de cápsula para acom-

pañar la Spendor BC III debe hacerse asimismo cuidadosamente, y es preferible inclinarse por cápsulas de no demasiada brillantez.

La escucha de estas cajas presenta desde el principio una clase fuera de lo común, proporcionando un análisis del programa musical verdaderamente magnífico, con una claridad propia de monitores de estudio, pero sin menoscabo alguno de la elegancia y suavidad que caracteriza las cajas acústicas británicas. Podemos relacionar algunos detalles concretos de la excelencia de la Spendor BC III:

- Escucha enormemente analítica.
- Reproducción de timbres prácticamente perfecta.
- Aireación muy destacada del sonido.
- No existe la menor «impresión de caja». El sonido parece proceder de un espacio abierto.
- Transparencia excepcional.
- Reproducción perfecta de planos sonoros.
- Reproducción muy natural de graves sin la menor resonancia.
- A pesar de su extraordinaria precisión la caja no produce la menor fa-

tiga auditiva, por muy larga que sea la escucha.

- La imagen estereofónica es absolutamente natural.
- La reproducción de la voz humana resulta magnífica.

En suma, una caja acústica de calidad extraordinaria, apta, sin ninguna duda, para un equipo de las máximas ambiciones. La industria Hi-Fi británica nos da prueba, una vez más, de que la «cátedra» en materia de cajas acústicas sigue estando al otro lado del Canal. El precio en España de las Spendor BC III resulta algo elevado (alrededor de las 208.000 pesetas por pareja). El precio en Inglaterra se aproxima a las 600 libras, y en Francia oscila alrededor de los 11.000 francos por pareja. La calidad Spendor, pues, ha de pagarse. Pero para quienes no puedan llegar a este tipo de desembolso, bien vale la pena considerar el modelo BC I (por algo menos de la mitad de precio que el BC III), de resultados también francamente espléndidos, o la minicaja a que aludíamos al principio, solución más que ideal para salas de escucha (como es el caso más frecuente) de dimensiones no muy generosas.

INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

	Págs.		Págs.
Bach, J. Ch.: Cuatro Sinfonías . Winschermann. RCA	57	Mozart: Concierto para piano número 25. Serenata número 12, K.388 . Barenboim/Klemperer. EMI	49
Bach, J. S., y sus hijos: Varios intérpretes . DECCA	52	Mozart: Cuartetos flauta . Adeney/Melos. HISPAVOX	52
Bach, J. S.: Música de órgano. «Toccatas» y fuga en Re menor. «Passacaglia» y fuga en Do menor, y otros . Lionel Rogg. EMI	57	Mussorgsky: Cuadros de una exposición . Brahms: Sonata para violín y piano número 3. Intermezzo, op. 117. 2. Vals, op. 39, 15 . Horowitz. RCA	56
Bartók: Música para cuerdas, percusión y celesta. Mandarin maravilloso . Ormandy. EMI	47	Mussorgsky: Cuadros de una exposición . Strawinsky: Pájaro de fuego . Muti. EMI	50
Beethoven: Sinfonía número 7 . Muti. EMI	48	Prokofiev: Suite Escita. El teniente Kijé . Abbado. DG	50
Beethoven: Concierto para piano número 4 . Richter Haaser/Kertesz. EMI	48	Purcell: Fantasías para viola da gamba . Ulsamer Collegium. ARCHIV	52
Beethoven: Sonatas para violín y piano números 5 y 9 . Hephzibah y Yehudi Menuhin. EMI	57	Schütz: Concierto espiritual . HISPAVOX	53
Beethoven: Variaciones Diabelli . Barrio GRAMUSIC/AMBAR.	54	Sibelius: Cuatro leyendas del Kalevala . Ormandy. EMI	51
Beethoven: Variaciones Diabelli . Brendel. PHILIPS	54	Strauss, J.: Valses (transcripciones de Berg, Schönberg y Webern). Boston Symphony Chamber Players. DG	53
Berg: Concierto para violín, piano y 13 instrumentos. Cuatro piezas clarinete y piano. Sonata piano . Barenboim/Zukerman/Boulez. DG	24	Telemann, Bach y Vivaldi: Concierto para tres violines . Walzel. DECCA	51
Berlioz: Sinfonía Fantástica . Barenboim. DG	48	Vivaldi: Cuatro conciertos (RV 525, 533, 546 y 575) . I Musici. PHILIPS	51
Bocherini: Stabat Mater . M. de la Fuente. HISPAVOX	57	Vivaldi: Seis Sonatas . Accardo, etc. PHILIPS	53
Brahms: Concierto para violín . Perlman/Giulini. EMI	59	Wagner: Cena de los Apóstoles. Idilio de Sigfrido . Boulez. CBS	42
Bruckner: Sinfonía número 6 . Barenboim. DG	49	Zemlinsky: Sinfonía Lírica . Ferro. ITALIA	24
Cereros: Misas . Segarra. HARMONIA MUNDI	41	Magna Antología del Folklore Musical de España (edición completa). García Matos. HISPAVOX	60
Chopin: Valses . Zimerman. DG	56	Música española contemporánea (edición de la ACSE). Alonso, Groba: Cuartetos . Cuarteto Sonor. MOVIEPLAY	45
Chopin: Valses . Lipatti. EMI	56	Música española contemporánea (edición de la ACSE). Berenguer, Cano; Marco, Aracil: Obras varias . Grupo LIM. MOVIEPLAY	45
Falla/Albéniz/Turina/Granados/Mompou: Obras varias . Achúcarro. RCA	59	Recital de guitarra, La guitarra romántica : Yepes. DG	59
Grieg: Peer Gynt (grabación completa). Per Dreier. UNICORN.	42		
Händel: Concerti Grossi. Opus 6 . Collegium Aureum. HARMONIA MUNDI	49		
Haydn: Sinfonías 92 y 104 . Marriner. PHILIPS	59		
Keith Jahret: Jazz . EDIGSA	43		
Liszt/Dvorak/Enesco/Ravel: Rapsodias . Dorati. DECCA	59		



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.

GIULIETTA SIMIONATO

EN SU MOMENTO DE LA OPERA

Por «I TADDEI»

En noviembre de 1978 y de 1979 Giulietta Simionato fue miembro, por dos veces consecutivas, del Jurado del Concurso Internacional de Canto "Francisco Viñas", de Barcelona. Durante su segunda estancia en la Ciudad Condal tuvimos la oportunidad de realizar esta entrevista. Al pensar en la circunstancia que la hacía posible —la estancia de Simionato en Barcelona para el Concurso— no podíamos menos que recordar que la primera vez que de ella se habló como cantante lírica fue, precisamente, cuando ganó otro concurso: en 1933 se presentó al "Concurso del Bel Canto" de Florencia, obteniendo el diploma y el premio del "Bel Canto", al quedar primera clasificada entre ciento ochenta y cinco candidatos.

G. S.—Sí, pero debo decir que el Concurso no me ayudó en nada. Un talón de cinco mil liras y el diploma, además de algún regalito de alguna firma comercial de Florencia. Pero sí tuve la oportunidad de que Serafin me recomendará al Teatro alla Scala. Allí fui, pero me dijeron que aún no estaba suficientemente preparada. Entonces me dediqué a estudiar de firme, y tuve la oportunidad de realizar algunas representaciones en lugares como Malta, Túnez y Trípoli, donde por primera vez encarné los grandes "rôles" de mi futura carrera. Pero fueron actuaciones sin la necesaria preparación aún por mi parte. En el treinta y cinco intervine en L'Orseolo, de Pizzetti, dentro del Maggio Musicale Fiorentino.

Giulietta Simionato nace, el 12 de mayo de 1910, en Forlì, pasando su infancia en Cerdeña, tierra de su madre, y se traslada después a Rovigo, donde recibió las primeras lecciones de Canto del maestro Lucatello. A los veinte años, fallecida su madre, quien se oponía a una eventual carrera artística de su hija, debuta en el mismo Rovigo con la comedia musical *Nina non far la stupida*, pasando a ampliar estudios, bajo la égida del maestro Palumbo, a Padua.

LOS CELEBRES AÑOS "DE COMPRIMARIA" DE GIULIETTA SIMIONATO EN LA SCALA DE MILAN

G. S.—En mil novecientos treinta y seis ya me consideré suficientemente preparada para una nueva audición, y volví a La Scala. Y entré. Entré con un contrato que yo llamo "de cabestro". Debía estar preparada para cualquier pequeña parte, tos, o estornudo, en un mínimo de tiempo, y siempre y absolutamente a la disposición de La Scala durante seis meses. Naturalmente, esto destruía cualquier posibilidad de audición en otro teatro, ya que estaba ocupada toda la temporada, y además no dejaba de ser, prácticamente, una desconocida para todos, ya que mis papeles eran ridículos. Pero no podía permitirme otra cosa: mi padre y mi madre habían muerto y yo debía valerme por mí sola para sobrevivir. En lo que respecta a una posible audición para ser contratada por otro teatro, yo no era persona apta para audiciones, porque siempre he necesitado de la escena, la situación, el vestuario, etcétera; la atmósfera, en una palabra, para expresar lo que llevaba dentro, ya que entiendo que

Intervienen: Giulietta Simionato (G. S.), Rita Koch (R. K.),
"I Taddei" (I T.).



GIULIETTA SIMIONATO, EN LA ACTUALIDAD.

la ópera es un espectáculo completo. Entonces yo, pequeña y delgadita como era, parecía servir sólo para el "Beppe" de L'Amico Fritz o para el "Cherubino" de las Bodas, pero nunca para una "Amneris" o para una "Laura". Era una cuestión física, de "autoridad" física, que en cierto modo hace reír, ¿verdad? Llegué incluso a hacer curas "de engorde" para mejorar de aspecto. (Ríe.) Así pasaron nueve años desde mi primer papel en La Scala como una "Hija Flor" en Parsifal. Acabada la guerra, las que cantaban los papeles a los que yo podía aspirar desaparecieron con la caída del fascismo o por otras causas diversas. Y así, como si nada hubiera sucedido, yo empecé mi carrera con Mignon. Pero algo sí había sucedido, y es que durante nueve años Giulietta Simionato había realizado un aprendizaje operístico que quizá ninguna otra primera figura ha realizado. Y había aprovechado la oportunidad de aprender de los primeros cantantes del momento y de ver los modos de actuar de los directores de orquesta y de escena de entonces.

I T.—En estos nueve años, ¿trató usted a artistas que le causarían una impresión, artistas por los que sintiera usted una admiración o un deseo de aprender, especialmente en la cuerda de "mezzo-soprano"?

G. S.—Había varias. Como artista, la Pederzini. Otro género de vocalidad era Cloe Elmo, y válidas también la Boades y la Nicolai. Pero por encima de todas la Stignani. Ella era la más grande. Yo la admiraba tanto que llegué a adquirir los defectos de la Stignani del modo más natural. Vocalmente, la Stignani era perfecta.

I T.—En aquellos "antiguos" espectáculos de ópera había algo, musicalmente hablando, que hoy quizá no existe, y eran los verdaderos directores de ópera. Hoy quizá hay directores sinfónicos que dirigen ópera, pero ha desaparecido aquel género de maestro dedicado exclusivamente a la ópera. ¿Qué cree usted?

G. S.—Sí, eran verdaderos hombres de teatro. Guarnieri quizá no era un hombre de teatro, pero era un grandísimo director de ópera (mi Mignon fue con él). No poseía, en todo caso, la teatralidad de Serafin. Serafin sabía tanto de teatro que dirigiendo Don Carlo era capaz de decir al director de escena: "Ponedme a la "Eboli" aquí o allá, porque la acústica del teatro es mejor aquí o allá". Marinuzzi era un director tipo Guarnieri, es decir, sin el sentido del teatro de Serafin. Pero eran grandes directores, directores que vivían sobre el escenario y no con el escenario. Vivían con nosotros.

I T.—Toscanini...

G. S.—Toscanini respiraba contigo, cantaba contigo tu parte. Era diferente completamente a De Sabta. De Sabata era un hombre tan caprichoso que cambiaba constantemente los "tempi", por lo que raramente podías hacer una buena labor escénica, preocupada como estabas por la orquesta, porque a la mínima que te descuidabas, ya había cambiado el "tempi" y, ¡zas!, ya estabas fuera de compás. Entonces se enfadaba, pero, claro, seguirlo era cuestión tuya; y ¿cómo no ibas a seguir a un hombre de tanta personalidad? Toscanini fue como un padre para mí. En mi primer contacto con él, en la conmemoración de Boito en La Scala, yo me decía a mí misma: "Eres una inconsciente, eres casi una debutante en La Scala (me refiero a primeros papeles, yo acaba casi de cantar la Mignon), vas a cantar con Toscanini y estás tan tranquila". Pero es que él me había infundido tal seguridad y serenidad que era imposible estar nerviosa. "Mira la batuta, yo respiraré contigo", me decía.

Mignon representa el inicio de la verdadera carrera internacional de Giulietta Simionato (durante los años "de comprimaria" hay breves apariciones en el Festival de Glyndebourne y en el Liceo de Barcelona), carrera que se desarrollará hasta 1966, o sea durante casi dos décadas. Empezando a los treinta y siete años, edad en que la mayoría de cantantes están ya en la cúspide de su carrera, Giulietta Simionato se impondrá en seguida como la primera "mezzo" de su época. El "reinado" Simionato es incontestado, pues abarca desde los últimos años de Ebe Stignani a los primeros de Fiorenza Cossotto. Sólo otra cantante comparte, en cierto modo, la supremacía en la cuerda: Fedora Barbieri. Pero la Barbieri (gran personalidad, voz imponente en la zona media y en los graves, con cortedad en el registro agudo), que era diez años más joven que la Simionato y se había ahorrado los nueve "de comprimaria", era más limitada y no poseía la sutileza y la versatilidad de su colega, quien llegó a cantar hasta setenta y un "rôles" diferentes, lo que en una "mezzo" es bastante insólito. Aunque había cantado Wagner en pequeñas intervenciones en su época "de comprimaria" lo desecha de su repertorio (en una ocasión, prevista por La Scala para un Lohengrin con Mario del Mónaco, rechaza, finalmente, el contrato, por considerar que no sabría expresar el malévolo carácter de "Ortrud") por entenderlo inadecuado a su voz y por su dificultad para la lengua alemana; pero sí canta, en italiano, el "Octavian" del Rosenkavalier, de Strauss. Canta partes de soprano, como "Fedora", "Doña Elvira" y "Valentina", de Los Hugonotes; casi de contralto, como "Mrs. Quickly", "Ulrica", "Dalila" y "Orfeo", y todo el repertorio usual de "mezzo", tanto ligero-coloratura como dramática. Así, La Cenerentola, Semiramide, L'Italiana in Algeri, Barbieri, "Cherubino", "Dorabella", se alternan con Anna Bolena, I Capuleti ed i Montecchi, Norma y La Favorita, y con Aida, Don Carlo, Trovatore, Carmen, Gioconda, Cavalleria, Adriana Lecouvreur, etc., sin ningún tipo de dificultad, y durante toda la carrera, ya que hasta último momento puede mantener esta alternancia: en sus dos últimos años canta, entre otras, obras tan dispares como La Cenerentola, Norma, La forza del Destino, La clemenza di Tito, La damnation de Faust, Carmen y Sansón y Dalila. No hay teatro importante donde no sea escuchada (con dedicación constante a La Scala), grabación de prestigio en la que no intervenga (las principales, con el sello "Decca") y director de fama con el que no colabore (otra dedicación: a Karajan y su Festival de Salzburgo). Su actividad se desarrolla en un momento importantísimo de renovación de la ópera: es el momento de la creación del "moderno" concepto de ópera, especialmente en lo escénico, propiciado por una serie de "registas" (Visconti, Zeffirelli), y menos en lo musical; los directores de este momento entienden que no caben muchos "descubrimientos" en ópera, al revés de lo que hoy sucede, y los directores "sinfónicos", excepto Karajan, aún no habían invadido el campo operístico italiano.

Giulietta Simionato pasa de los viejos espectáculos a los modernos del modo más simple, cantando incesantemente, a un ritmo prodigioso por el número de funciones, su inmenso repertorio. Naturalmente, todo esto presupone una técnica, una preparación, una resistencia, una musicalidad y una intuición singulares.

TECNICA, REPERTORIO Y ESCENA

I T.—¿Pensó usted en sus inicios dedicarse a un repertorio determinado, es decir, a un repertorio de "mezzo" dramática o de "mezzo" ligera o coloratura?

G. S.—No, nunca. En realidad, durante todos mis años "de comprimaria", nunca pensé en qué repertorio adoptaría algún día. Nunca he sido una soñadora, y nunca pensé realmente que algún día haría primeros papeles. De modo que la asunción de los diversos "rôles" fue hecha paulatina y naturalmente, es decir, sin forzar nunca la naturaleza de mi voz, y en mi juventud, por qué no decirlo, sin tener demasiada conciencia de lo que estaba haciendo. Mi primer maestro, Lucatello, me decía que habría gente que me consideraría incluso como una soprano, dada mi facilidad hacia el registro agudo, pero que yo era, en verdad, una "mezzo", tipo quizá la célebre Falcón. Sí, como "mezzo" me hizo estudiar, ya en mis épocas de estudiante, Il Trovatore, pero también el aria de Cavalleria y Mannon (!) para probar mis posibilidades. El maestro Palumbo me refinó operísticamente, es decir, me refinó aquello que yo tenía instintivamente o por naturaleza. Así, tuve sólo dos maestros, Lucatello y Palumbo. Yo no estaba en situación de juzgar mi propio reper-



LA CANTANTE, EN LOS AÑOS DE CARRERA INTERNACIONAL.

torio, aunque sí tenía una cierta tendencia hacia el género digamos "ligero" (bien entendido), hacia "Cherubino", hacia mi primer gran "rôle" en La Scala y de mi carrera internacional, "Mignon".

I T.—Usted cantó este repertorio "ligero" con tanta perfección como la de cualquiera de las llamadas "especialistas" de hoy. Háblenos de Rossini, por favor, al que usted nunca cargó la ornamentación; de su vocalidad: de su Barbieri, Cenerentola, Italiana.

G. S.—Siempre canté lo que estaba escrito. Ha habido quien ha eliminado agudos (en alguna parte de soprano, que yo he cantado), o quien ha suprimido embellecimientos, en el registro grave, por demasiado difíciles. Yo siempre me atuve a lo que estaba escrito. En el caso concreto de Rossini, no sabía inicialmente que era rossiniana. Recuerdo una representación del Barbieri en mi época de comprimaria y en que yo cantaba "Berta", representación de la que un crítico dijo: "La única rossiniana era Giulietta Simionato". Más tarde, en el cuarenta y ocho, cuando canté la "Rosina" del Barbieri en La Scala, sí que tenía conciencia de ser un elemento rossiniano. ¿La agilidad? Mentiría si dijera que la estudié. Tenía la agilidad "natural", y pude aplicarla en Rossini y en las muchas otras óperas "de agilidad" que canté. Con Donizetti y con los demás.

I T.—El repertorio dramático, Verdi, por ejemplo, ¿llegó en el momento justo para cantarlo?

G. S. Sí, Verdi vino cuando yo había madurado lo necesario, vocal y espiritualmente. Pero hubo personajes para los que tardé en sentirme cómoda no por la dificultad vocal o escénica, sino por la madurez. Carmen, por ejemplo, era una ópera para la que no me sentía preparada. Fue Serafin quien me empujó a cantarla. Durante tiempo estuve siempre inquieta cantándola, siempre tratando de encontrar algo nuevo, que no es el equivalente a "perfeccionar" un personaje. Además, "Carmen" yo la entendía de un modo muy personal, que podía perfectamente no ser comprendido por el público. Y el personaje, cuanto más "sufrido", mejor para mí. Por esto hay quien ha dicho que soy un poco masoquista. ¿Qué les parece? (Ríe.) Gozaba de sufrir con el personaje.

Interviene ahora la doctora Rita Koch, de Viena, amiga y mano derecha de Giulietta Simionato durante toda su carrera.

R. K.—Este sufrimiento le hacía lograr una enorme comunicatividad con el público. Escénicamente tenía el sentido instintivo del teatro, y ya del teatro moderno, por lo que en las antiguas producciones de La Scala, y sin darse cuenta, asimilaba lo beneficioso y descartaba lo inútil. Cuando llegaron los nuevos "registas" —Strehler con su Barbieri—, siempre pudo comulgar con ellos sin ningún problema, entendía su sentido moderno del teatro y su deseo de eliminar los antiguos espectáculos basados únicamente en la voz.

G. S.—Yo, en realidad, siempre he sido una instintiva. Había colega que se quejaba: "Me han llamado instintiva y no es verdad, yo trabajo, profundizo los personajes". Yo le decía: "No te preocupes, es un cumplido el que te digan que eres instintiva". De acuerdo con que se puede profundizar, estudiar, analizar; pero el instinto también es importantísimo, y no todo el mundo lo tiene. Si a mí me decían: "Es un animal de escenario", yo lo agradecía como el mejor de los cumplidos. Los directores siempre me comprendieron, como personalidad y como músico, y casi siempre me dejaron hacer, por lo que creo que nunca tuve dificultades con ellos. Cuando era comprimaria siempre tenía miedo de cualquier situación escénica, por si estaba bien o mal. Un maestro de La Scala me enseñó, en aquella época, las nociones básicas de comportamiento escénico (a mí y a las demás comprimarias). Es curioso observar la preocupación de la gente del teatro por cómo tener las manos; Toscanini siempre me decía: "Mira cómo se preocupan de las manos". La frase lleva el ademán, hay frases que necesariamente arrastran un determinado gesto. Es inútil buscar gestos rebuscados; la situación, sin darte cuenta, te lleva al gesto. La Callas tenía aquel gesto amplio que todos conocemos; por otra parte, un tanto uniforme

R. K.—Creo que las verdaderas intenciones de Giulietta Simionato y su realización práctica en el escenario sólo María Callas las compartió. Los demás, aun siendo grandes cantantes, no respondían a las intenciones interpretativas de la Simionato, y ella, en muchos casos, les impulsaba a crecerse sin que se dieran cuenta ellos mismos. Franco Corelli confesaba que con la Simionato daba más de lo que acostumbraba habitualmente. En una representación de Adriana Lecouvreur, a punto de suspenderse por indisposición de Renata Tebaldi, ésta dijo que el hecho de tener a "Giulia" (como la denominaba) a su lado en el segundo acto le hizo olvidarse parcialmente de su indisposición y poder acabar la representación.

I T.—(A Simionato.) Por lo que usted nunca tuvo problemas con colegas...

G. S.—Nunca tuve ningún problema con colegas. Siempre serví a la Música con humildad, porque siempre me persiguió un complejo de inferioridad que aún existe en mí. Cuando cantaba, siempre pensaba que los demás eran mejores que yo. Cuando saludaba y recibía la admiración del público, siempre creía que era injustificada, siempre tenía la certeza de que mi actuación se podía superar. En todo caso, estaba constantemente a la búsqueda de nuevos logros; cuando no lo conseguía, me angustiaba. Cada representación era una novedad para mí, incluso en el vestuario (para el que, por cierto, siempre fui muy caprichosa).

R. K.—Kunz era un gran barítono en el "Figaro" de las Bodas. Cuando lo volvías a ver podías cronometrar exactamente lo que había

hecho en la representación anterior. Yo he visto a la Simionato cuarenta y nueve veces en "Amneris": siempre era diferente, vivida nuevamente al minuto.

I T.—Dificultades vocales, ¿surgieron lógicamente en un punto avanzado de su carrera, de modo que le hicieran eliminar algún personaje de su repertorio?

G. S.—No, por suerte, y hasta en las tres cosas últimas que canté: "Carmen", "Preziosilla" y La clemenza di Tito, no las tuve. Me retiré intacta vocalmente, creo, y contenta, por el motivo que todo el mundo sabe, que fue mi matrimonio. En todo caso, y siempre a lo largo de mi carrera, los nervios consiguieron que nunca rindiera a un cien por ciento, aunque el público pareciera no darse cuenta.

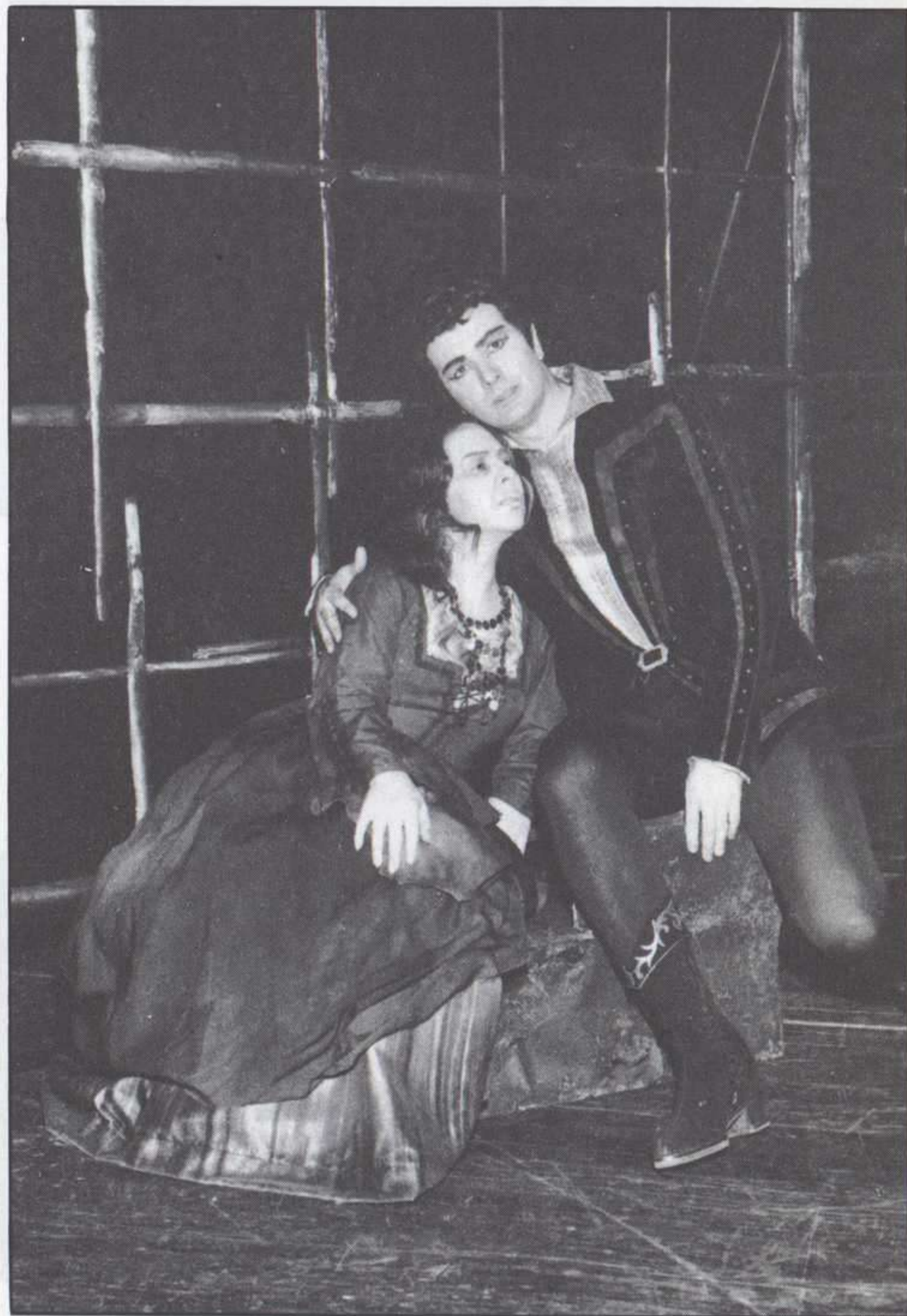
Giulietta Simionato se retira de la escena el 1 de febrero de 1966 cantando La clemenza di Tito, de Mozart, en la Piccola Scala, de Milán, a los cincuenta y cinco años de edad. Desde su primera "Hija Flor", en Parsifal, en 1936, hasta el Titus mozartiano, han transcurrido treinta años de unión ininterrumpida con La Scala, "record" quizá no igualado por ningún cantante.

I T.—¿Influyó, cree usted, el haber empezado su carrera internacional muy tarde, en relación a lo que es normal en los demás cantantes?

G. S.—Sí, creo que fue importante para mí. Había madurado tanto en mis años de privaciones como comprimaria en La Scala, que estaba exactamente preparada para comenzar la carrera.

I T.—Usted debía poseer una gran técnica para haber podido cantar todo lo que cantó y las veces que lo cantó en tantos años de carrera. Hoy los cantantes cantan aun más y están en la mayoría de ocasiones cansados y con problemas vocales. ¿Qué piensa usted acerca de esto?

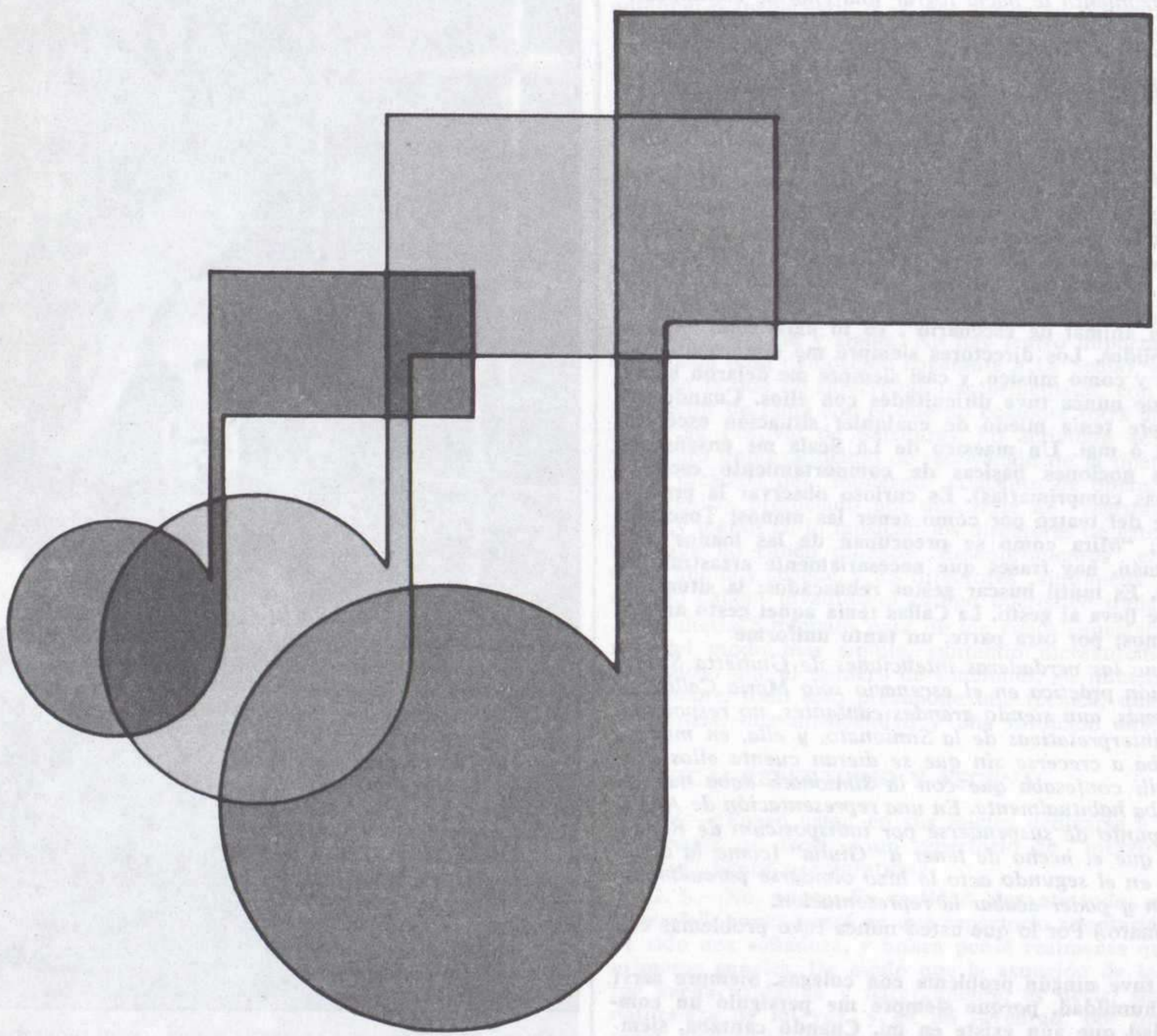
G. S.—No puedo juzgar objetivamente. Yo en veinte años hice el trabajo de treinta. Llevaba tal ritmo que mi vida era sólo el



COMO «AZUCENA», CON FRANCO CORELLI, EN IL TROVATORE. FESTIVAL DE SALZBURGO, 1962.

aeropuerto, el teatro y el hotel. Incluso muchas veces ni ensayaba. Los teatros me aceptaban sin ensayos, como máximo, el general. No era que yo estuviera contenta con esto, pero era así, y no había tiempo de arreglarlo de otro modo. Perdí nueve años, sí, pero los recuperé con creces. En mi caso tuve, además, la suerte de la resistencia vocal y física, aun comiendo poquísimo: mi energético era

SALON DE LA MUSICA



VALENCIA, 3 AL 7 DE MAYO 1980

FERIA INTERNACIONAL DE VALENCIA



del azúcar! Y el sistema nervioso (aparte de los nervios lógicos de cada representación) siempre respondió. Tengan en cuenta que en toda mi carrera solamente suspendí tres representaciones: un Barbieri, un Don Carlo y la célebre vez de La Favorita. El Don Carlo fue por un error mío al aspirar un poco de rapé pensando que me iría bien para un principio de faringitis. Resultó que yo era alérgica al tabaco, con lo que sólo aspirándolo un poco quedé completamente drogada, mareada y fuera de combate. (Ríe.) Lo de La Favorita consistió en una súbita indisposición de cabeza y estómago unas pocas horas antes de la representación. La Scala había montado La Favorita para mí, y me sabía realmente mal tener que suspender, pero no quedaba otro remedio. Por fortuna, la representación se realizó con el inesperado debut de Fiorenza Cossotto en el "rôle" principal.

I T.—Un nombre de ópera difícil para "mezzosoprano" que usted haya cantado.

G. S.—La Semiramide, de Rossini. Rossini escribió partes dramáticas con agilidad. En la agilidad es preciso aligerar la voz; en "Arsace" está todo escrito en la zona de paso, no precisamente en el aria, sino especialmente en el dúo con "Semiramide". Entonces para superar la zona de paso es preciso hacerlo con el "fiato". Al aligerar se pierde, naturalmente, dramatismo. Rossini no pensó, en realidad, que era imposible combinar la ligereza con el dramatismo. Lo que sucedía hasta la época moderna, y desde que estos compositores escribieron estas obras, es que todo lo cantaban sin dramatismo. Por esto cantaban todo, porque nadie había cantado antes "Norma" como la Callas: la hacían en los cuatro actos en sistema "bel canto", pero, claro, en "In mia man" del último hace falta dramatismo, ¿o no?...

REPRESENTACIONES, CANTANTES, GRABACIONES DE UNA CARRERA

I T.—Representaciones malas en tantos años de carrera...

G. S.—Vocalmente, no recuerdo, pero psicológicamente, sí, una vez en Roma, con La Cenerentola: hubo una especie de muro entre mí y el público, quien, a pesar de todo, no se dio cuenta y me aplaudió. Pero yo me cansé muchísimo.

I T.—¿Y recuerdos personales de algo bien hecho, de algo emocionante en una determinada representación?

G. S.—La primera Mignon, donde el público continuó aplaudiendo durante todo el rato en que me cambiaba, dentro, los ropajes de "Filina" para volver a "Mignon". La modista, los tramoyistas, hasta el director de escena, todos lloraban dentro: al fin y al cabo, era "Giulietta", la compañera comprimaria durante nueve años, que tenía ahora este éxito en un papel principal. Anna Bolena, como espectáculo completo, y en el que todos estábamos en "estado de gracia": la Callas, Rossi-Lemeni, Raimondi joven, casi un debutante, y Gavazzeni, quien dirigió de un modo extraordinario y quien introdujo "cortes" de gran cirujano en esta ópera. Hoy, al suprimir estos "cortes" y volver a la partitura completa, conseguirán devolver Anna Bolena a donde se encontraba, es decir, a la sepultura. ¡Ah! Debo decir que cuando la canté en La Scala no era la primera vez que cantaba esta obra, ya que muchos años atrás había cantado Anna Bolena en el Liceo, con la Scuderi y con Siepi. Pero habían pasado tantos años que realmente fue una ópera completamente nueva para mí. No me acordaba absolutamente nada de mis actuaciones anteriores. Respecto a la Anna Bolena de La Scala, había olvidado citar un nombre, mejor dicho, dos nombres básicos para el éxito de aquellas representaciones: los de Visconti en la escena y de Benois, creador de los decorados. Y otro recuerdo emocionante es el de Los Hugonotes, en La Scala. Cuando acabábamos el dúo, Corelli y yo no dábamos crédito al ver las plateas del teatro, puesta en pie, aplaudiendo. Claro que para aquellas funciones había un "cast" formidable: la Sutherland, Corelli, Ghiaurov, la Cossotto en "el Paje" (una verdadera creación por su parte, con aquella voz brillante y aquella línea de canto), Tozzi, Ganzarolli, y el gran Gavazzeni dirigiendo.

Nosotros hacemos un inciso y recordamos que aquellas representaciones se habían previsto inicialmente con María Callas para el "rôle" de "Valentina" y Giulietta Simionato en "el Paje" (siempre Joan Sutherland en la "Reina Margarita"). Pero al no llegar a firmar nunca la Callas este contrato, fue cuando Giulietta Simionato asumió el "rôle" de "Valentina" y Fiorenza Cossotto el del "Paje".

G. S.—Todo cuando hice en Salzburgo es recuerdo para mí imborrable. Responsable siempre, Karajan. En Il Trovatore, por ejemplo, el reparto era estupendo: Leontyne Price, Bastianini, Corelli (quien dio un ciento por ciento de lo que se puede dar; ¡maravilloso!), Zaccaria, validísimo en su "Ferrando". Don Carlo fue también muy bello. Y Orfeo, representado sin ninguna interrupción, todo seguido. Karajan tenía miedo de que yo me cansase, pero era al revés, contrariamente a los demás cantantes, dado que así evitaba mi tradicional problema de sequedad de las mucosas, que podía dificultarme la emisión de la voz. Karajan consiguió que hasta en un "rôle" que yo cantaba, pero por el que no sentía ninguna predilección especial, la "Quickly" del Falstaff, me sintiera realmente a gusto en las representaciones del Festival.

I T.—Callas, Tebaldi...

G. S.—No voy a decir más de lo que todo el mundo ya sabe. La

Tebaldi no tenía la personalidad inigualable de la Callas, pero sí la voz más bella de todas.

I T.—¿Sus grabaciones discográficas le proporcionan satisfacción hoy cuando las escucha?

G. S.—Debo decir que nunca me gustó grabar. El medio mecánico y frío de reproducción de la voz era incompatible conmigo. Grabé, porque no me quedaba otro remedio, pero grabé una décima parte de las cosas que las compañías de discos hubieran querido que grabase. Cuando se trataba de escuchar lo grabado antes de dar el visto bueno y continuar, ¡nunca me escuché! Siempre me marchaba y decía a los técnicos: "Vosotros sabréis mejor que yo si está bien o no". Si lo hubiera escuchado, seguro que no habría dado el visto bueno, y repetiría todo mil y una veces. Ahora creo que me equivoqué: debiera haberme escuchado y repetir una y otra vez (porque hay cosas grabadas, muchas, que no me gustan, que las hubiera podido hacer mucho mejor). Pero, ¿me hubieran dejado?



«AMNERIS», YA EN LAS POSTRIMERIAS DE SU CARRERA.

I T.—Odio al disco como Celibidache, entonces, que no graba.

G. S.—¿El también? No lo sabía. En todo caso, yo sí los grabé, aunque de mala gana.

Vamos al momento actual. La ópera ha dado un vuelco enorme en los últimos quince años. Veamos qué piensa Giulietta Simionato acerca de ello.

LA OPERA, HOY

I T.—Acabados los Bastianini, Del Monaco, Di Stefano, Corelli, Tebaldi, Callas, etcétera, ¿hoy, qué?

G. S.—Ya en el sesenta y cuatro, con ocasión de una gira de La Scala a Rusia, dije que La Scala se estaba convirtiendo en un teatro a donde llegar, cuando mi opinión era que debía ser un teatro experimental, un teatro como el que había sido durante años, desde donde salieran catapultadas hacia todo el mundo las mejores voces. Vamos de mal en peor. Van desapareciendo las voces importantes, con autoridad... Acabaremos haciendo las óperas con "sopranitos" y con "tenorcitos", no habrá ya un bajo, un barítono. Fíjense que la

mayoría de los barítonos, hoy, no son verdaderos barítonos, sino tenores cortos en la parte aguda. En cuanto a "mezzosopranos", lo mismo. Vienen a veces a que las oiga. "¿Qué cantará usted?" "Esto y lo otro", me responden. "¿Entonces es usted "mezzosoprano"?" "Sí." "Veamos." Escucho, y cuando acaba la audición le digo: "¿Pero quién le ha dicho a usted que es una "mezzosoprano"?" Responden: "Oh, soy "mezzosoprano" porque tengo dificultades en la parte aguda." Entonces repito lo que tantas veces he dicho. Ser "mezzosoprano" no significa estar a la mitad de algo, ser como un medio litro de algo, sino poseer el color de voz determinado de "mezzosoprano". Es una cuestión de color. La soprano tiene uno determinado, la "mezzo" uno más oscuro, y la contralto otro aún más oscuro. Pero ser "mezzo", ¿implica no tener los agudos? Ni hablar, pues entonces, ¿cómo se podrán cantar tantas partes de "mezzos" escritas que llegan al "sí" y al "do"? Prescinden del color, cortan los agudos y..., en fin, para mí es incomprendible.

I. T.—Lo que conduce necesariamente, a la larga, a la desaparición de los grandes cantantes de verdad.

G. S.—Pues sí. Los grandes cantantes hoy son cada vez más escasos. ¿Un nombre, hoy? No puedo. Bueno, sí. Sí puedo dar un nombre con todos los honores. Estuve en Chicago para los actos conmemorativos del aniversario de la Lyric Opera. Con los años, y al no cantar, me he vuelto más exigente; todo lo exigente que antes era conmigo misma lo soy ahora con los demás. Cuando cantaba, siempre, para mí, todos eran mejores que yo; ahora que no canto, les exijo más. Pues, como les decía, estuve en Chicago recientemente y escuché, en el dúo de Los pescadores de perlas, en el aria de Werther y en una representación completa de Faust, a Alfredo Kraus. Hacía ya mucho tiempo que había dejado de creer en la perfección. Pero lo que escuché de Kraus en Chicago me hizo pensar que la perfección sí existe en algún caso rarísimo. La perfección, en todo caso, es hoy Alfredo Kraus. Me produjo tal im-



JURADO DEL ÚLTIMO CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO
"FRANCISCO VIÑAS".

presión, que antes de abandonar Chicago hice algo que quizá no había hecho con ningún otro cantante, y es dejarle una nota que decía: "Mejor es imposible cantar".

I. T.—Los maestros de Canto...

G. S.—(Nos ataja.) Perdón, no hay ninguno. Hay grandes cantantes que una vez retirados se dedican a enseñar; puede ser que sean

grandes maestros, puede ser que no. Un gran cantante no tiene por qué ser un buen maestro de Canto. Es muy difícil un método único para cien alumnos de Canto, es casi imposible. Cada órgano vocal es diferente. Yo puedo decir a un alumno: "Yo hago así esta frase." Y el alumno ser incapaz de hacerla así, porque su órgano vocal es diferente y no puede hacer lo mismo que yo. El gran maestro será aquel que logrará descubrir en el órgano vocal del alumno lo que mejor pueda convenirle, o bien ayudarlo en esta búsqueda, porque yo creo que cada uno tiene que buscar su propio sistema de emitir, pues todos los órganos vocales son diferentes, no cabe la imitación. Veán, yo imitaba las "e" abiertas de la Stignani y me cansaba, hasta que descubrí que ella había encontrado un sistema propio, el suyo, y yo debía buscar el mío. El Canto no se enseña. Se pueden dar consejos, pero no se enseña. El Canto está o no está. De este parecer también era la Callas.

I. T.—¿Y los directores de hoy?

G. S.—Karajan, aún. Karajan es punto y aparte; él es uno de los grandes del pasado y del presente. Digamos que es un "grande" moderno. No ha sido un moderno que deformara la Lírica, sino un moderno "bello", por musical; esteta, por buen gusto. He escuchado conciertos de él la temporada pasada. Escuchándole dirigir a Stravinsky consiguió que hasta me gustara Stravinsky, que no me gusta nada. En la Patética, de Tchaikovsky, me deparó tal emoción que fui incapaz de expresarle de palabra lo que me había hecho sentir cuando fui a saludarle después del concierto. Sí, él es un poco "extra-humano".

I. T.—La crisis de hoy, ¿obedece a unas causas determinadas?

G. S.—Sí, clarísimas. En primer lugar, los directores de escena, que obligan a los cantantes a realizar cosas que les privan de demostrar lo que son en verdad. Escénicamente, hoy se buscan situaciones horribles, en modo alguno en consonancia con las exigencias vocales. El mismo Karajan, Zeffirelli, Visconti, De Lullo, entendieron que ante todo estaban estas exigencias: "Ahora te toca cantar tu aria —decían—. Hagámoslo a la antigua; adelante y cántala, y olvídate de los problemas escénicos." Yo entiendo que sobre la escena prevalecen las exigencias vocales. En segundo lugar, los directores de orquesta tienen la costumbre de hacer tocar a la orquesta tan fuerte que los cantantes se ven obligados a forzar. ¿Por qué se estropean tantos cantantes? Porque cantan "de fibra", porque se ven obligados a cantar "de fibra", en lugar de basarse en el "fiato", como debe ser. La tercera causa son los mismos cantantes, quienes, o cantan forzando, obligados, como digo, por las orquestas, o cantan tan "piano" que cantan todo "piano", y cuando se dan cuenta, ya no saben cómo encontrarse a sí mismos. Sí, claro, los líricos están cantando lo de los dramáticos. Pero si dramáticos ya no hay, ¿quién cantaría si no estas partes? Miren, está todo tan desfasado, que cuando me piden un juicio sobre la actual situación se me hace muy difícil el responder, ya que me veo superada por las circunstancias. Las circunstancias que hacen que los cantantes de hoy hagan cosas insólitas y a mí me sea muy difícil emitir un juicio objetivo. Yo me retiré, por suerte para mí, en el momento justo en que empezaba a comprender que a partir de entonces no se podría trabajar como yo lo entendía.

I. T.—¿"Addio del passato", orgullosa de pertenecer al pasado, como decía María Caniglia?

G. S.—Sí, orgullosa, en todo caso, del momento de la ópera en que me tocó trabajar.

Epoca, como casi todas, irrepetible. Epoca que recordamos con admiración y con una cierta nostalgia. Hagamos abstracción por un momento y volvamos a 1958. Festival de Salzburgo: representación de Don Carlo, de Verdi, tercer acto. La orquesta toca los últimos acordes que cierran "O don fatale". Un público enfervorizado comienza a aplaudir y a gritar de entusiasmo. Como contagiado, y en gesto insólito, Herbert Von Karajan deja la batuta y se pone también a aplaudir. Giuletta Simionato saluda, y seguramente piensa: "Se puede aún mejorar". Quizá, pero ahí están el público y Karajan aclamándola. En todo caso, y aunque ella no se lo plantee, de lo que sí estamos convencidos nosotros es de que Giuletta Simionato es una gran cantante de ópera del siglo XX.

alfa-yébenes, s. l.

Plaza del Callao, 8 - Teléfs.: 231 96 36 - 231 18 31 - Madrid - 13

Venta de discos nacionales y de importación
(Especialidad en Música Clásica)

Equipos de Alta Fidelidad - Video - T. V.

«The magic sound»

LOWREY

1— Un órgano LOWREY es un nuevo modo de vivir. Es una inversión en usted mismo. La posibilidad de hacer realidad el sueño de su vida: INTERPRETAR PERSONALMENTE SU MUSICA PREFERIDA.

2— Un agradable pasatiempo que une a toda la familia. Desde el más pequeño, todos pueden participar en el festival LOWREY. Tóquelo hoy, gócelo toda la vida.

3— Todos los modelos LOWREY llevan incorporado el sistema exclusivo MAGIC GENIE CHORDS, que permite tocar 48 acordes a un solo dedo, con memoria, con la mayor variedad de acompañamientos, cuerdas, arpeggios, contrabajos...

4— El dispositivo de acompañamiento rítmico, constituye el más reciente y sofisticado perfeccionamiento que sólo LOWREY le puede ofrecer. Podrá escoger entre 17 ritmos, metrónomo e introducir batería, simultáneamente, de acuerdo con la música que desee interpretar.

5— Con el AOC —computador automático— podrá obtener efectos musicales que antes jamás hubiesen sido posibles. Gracias al AOC, el principiante toca, desde el primer día, como un profesional. Encontrará órganos con acordes automáticos a un dedo con la mano izquierda. Sólo LOWREY se los da, también, con la mano derecha.

6— LOWREY no sólo es un órgano. Es una gran orquesta en sus manos. Su potente amplificación y riqueza de instrumentos solistas: gran piano, violín, saxofón, trompeta, vibráfono... ofrecen la plenitud de sonido de un gran conjunto orquestal.



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1

Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

ZEMLINSKY Y BERG: ¿EL ESLABON PERDIDO?

ZEMLINSKY-BERG: NOTAS, ACASO DESORDENADAS, EN SU BUSQUEDA

Por SANTIAGO MARTIN

«Du bist mein Eigen,
mein Eigen.»
(Tagore, Effenberger,
Zemlinsky... y Berg.)

1. **Parentescos.**—Como quizá todo el mundo sepa, la relación entre Alexander Von Zemlinsky y Arnold Schönberg dio el fruto de un hijo, conocido por todos como Alban. Alban ejerció su enorme genio con modestia y espiritualidad. Modesto, renunció al Schön (hermoso) de su padre (lo heredaría uno de sus personajes, verdugo y víctima, ya procedente de Wedekind con ese nombre), quedándose sólo en Berg (montaña), lo que le aproximaba al espíritu de terrestre lirismo de una de sus inquebrantables fidelidades, la del abuelo Mahler en su sinfonía para voces de contralto y tenor. Espiritual, también conectó con el sentido de otras sinfonías de aquél y con la aportación inmensa del bisabuelo Wagner, al que tanto amó, en quien siempre estuvieron presentes pedazos de tierra, montañas como Alban, irguiéndose sensuales y místicos hacia el cielo: Hörselberg, Walhalla, Montsalvat, y que incluso personificó la tierra, madre de las walkirias enterradoras.

2. **Ellos.**—Un artículo publicado en estas mismas páginas hace aproximadamente un año me libraré de elaborar nueva información sobre Berg, conocido, de todas formas, sin aquellas líneas humildes. Diverso es, tal vez, el caso de Alexander Von Zemlinsky, oscurecido por cercanos y ajenos brillos, relegado por nuestra ignorancia a los rincones del manual, desconocido entre el fárrago de los parentescos y sumido en la marginación de un olvido que hoy queremos efímero, semejantes sólo en eso a otras rutilantes e inmerecidas glorias.

3. **Alusiones.**—En la **Suite Lírica**, el cuarteto de cuerda que Alban terminó en 1926 y dedicó a Zemlinsky, hay una cita explícita del tercer movimiento de la **Sinfonía** de éste y una oculta referencia sentimental a Hanna Fusch, nacida Werfel, acaso destinataria del amor de Berg. La cita se entrefiere, «ralentizada» y como somnolienta, entre momentos de mayor vigor, lo que la destaca como paréntesis al oído que ya la aguarda. De forma semejante, su obra anterior, el **Concierto de cámara para violín, piano y viento**, girará en torno a la inicial del nombre de los tres amigos de la escuela de Viena («Arnold, es un regalo para tu cumpleaños, pues todo lo que es bueno es tres»), es decir, la A (La, en la nomenclatura musical anglosajona), de Arnold, Anton y Alban. Y no sólo en la obra que hoy solicita nuestro comentario o en la emparentada con la de Zemlinsky se encuentra tal tipo de cita o rigorismos de partida, a veces guiños, a veces autodesafíos, disciplinas que potencian la creatividad; en Berg siempre puede encontrarse un elemento que podemos denominar «privado», que sirve de motivo o estructura a la composición, y que no afecta a su dimensión comunicativa, al código de la obra en su aspecto de propuesta terminada, sin referencias crípticas.

4. **Ella.**—En aquel medio en que todos estos personajes se mo-

vían había alguna presencia femenina cuya capacidad de seducción fue más allá de lo anecdótico y tenía su origen en algo más que en la más innegable de las bellezas. Alma Schindler, enorme corazón que tanto supo amar, ocupó algún lugar en el corazón de Zemlinsky entre dos Gustavos, Klimt y Mahler. Los tres —cada uno «à sa façon»— han pasado a la historia como magníficos consumidores de una época, de una manera de hacer en arte; los tres fueron considerados en algún momento como incomprensibles, excesivos, como niños terribles. Alma continuó amando y siendo amada, tras lejanías y ausencias, y podemos tal vez imaginarla rozando el corazón del artista que termina el **Wozzeck**... que lo termina y se lo dedica.

5. **Las obras.**—Corriendo la feliz década de los veinte, de optimistas y confiadas inopias, Alexander y Alban, vieneses ambos, finalizarían, con pocos meses de diferencia, dos magníficas composiciones de la música de nuestro siglo. En plena década del microsurco, estas obras han conocido más el destino de la cita y el comentario que el de la grabación, siendo raras sus ejecuciones públicas. Por eso hoy estamos de enhorabuena, pues Polydor nos ofrece el **Concierto de cámara**, de Alban Berg (1925), y Ferysa importa, del sello Italia, la **Sinfonía Lírica**, de Zemlinsky (1925).

6. **Interrogante.**—Llegada a España la primera grabación mundial de la **Sinfonía Lírica**, recibe usted el encargo de presentar la persona y la obra de este maestro austríaco, fértil asumidor de la herencia entonces aparentemente enfrentada de Wagner y Brahms. ¿Dónde acudir a completar los sonos escasos y repetidos que el nombre de Zemlinsky evoca?: «director en Praga» (ojo, es la época inmediatamente posterior al desmantelamiento del Imperio dual), «epígono mahleriano», «maestro de Schönberg», «cuñado de Schönberg», «inspirador de la **Suite Lírica**», «autor de óperas olvidadas» (como si pudiéramos fiarnos así como así de nuestra memoria). ¿Y qué más? Insuficiencia de los manuales y diccionarios, comparativa generosidad de la carpeta italiana que nos llega, referencias esporádicas en las biografías de Schönberg... Es decir, un evidente caso de aprendizaje del informador previo al hecho de la información. Lector: prácticamente hemos aprendido juntos.

7. **Zemlinsky.**—Desconocemos a Zemlinsky. Ese disco nos da ahora ocasión de entablar contacto con una de sus obras grandes, nos permite contrastar las escasas voces que se atreven a tildar de injusto su olvido. Nacido en 1871, en Viena, se forma en el Conservatorio de la capital del imperio y realiza composiciones juveniles con los modelos de Brahms y Wagner, en cuyo enfrentamiento se niega a participar, viendo muy pronto lo inadecuado de esa antinomia, por otra parte ajena a los mismos protagonistas.

tas. Poco queda para el tránsito del siglo cuando conoce a Arnold Schönberg, tan sólo tres años más joven, y pronto su alumno y colaborador (por ejemplo, en el libreto de **Sarema**, primera ópera de Alexander, y en su reducción pianística). El inquieto mundo musical vienés de la época se agrupa alrededor de Mahler, que estrena **Es war einmal** («Erase una vez»), la segunda obra escénica de Zemlinsky, y que honoríficamente preside, en 1904, la «Vereinung schaffender Tonkünstler» (Asociación de músicos creadores), donde se integran él y Schönberg. Arnold y Mathilde, hermana de Alexander, se habían casado el 7 de octubre de 1901. La carrera de éste como compositor seguirá una línea post-wagneriana de relativa audacia, aunque transgrediendo la línea de la tonalidad que Schönberg, Berg y Webern traspasarían y habrían de apurar más adelante.

Importante y reputada fue su carrera como director de orquesta, primero en Viena, donde dirigió la Volksoper (1906-1908) y la Ópera de la Corte (1908-1911). En 1911, precisamente el año de la muerte de Mahler, se convierte en el director del Deutsches Theater, de Praga, donde permanece hasta 1927, pese a la desintegración del Imperio austro-húngaro. Se mantendrá así, relativamente, al margen de la inquieta área alemana de los años veinte, forjando una obra densa, profunda, pero no renovadora, fiel a la aportación mahleriana, incluso como Mahler compositor sólo de verano, por igual razón de sus compromisos como director. Entre 1927 y 1933 dirige en la Ópera del Estado, en Berlín, junto a Klemperer y Zweig, refugiándose en Viena en cuanto el nazismo accede al poder. Allí mantiene estrechas relaciones con Berg hasta la muerte de éste, en 1935, y con Webern hasta que Alexander, ya enfermo, ha de huir de nuevo de la vesania nazi, en 1939, tan sólo para morir dos años y pico después en Nueva York. Su obra comprende cuatro óperas, aparte de las señaladas (entre ellas **El círculo de tiza**, 1933, y **El enano**, 1922), varios cuartetos de cuerda y otra música de cámara y escasa obra puramente orquestal. Destaca la **Sinfonía Lírica**, para orquesta, soprano y barítono, que hoy tenemos por vez primera en un disco. En su obra, Zemlinsky ha tras-

ALBAN CON SU RETRATO, DEBIDO AL FAMOSO PINCEL DE SCHOENBERG.



Alban Berg entre « Parsifal » et son maître.

LA DOBLE FIDELIDAD DE ALBAN BERG.

cendido a Mahler, pero no ha marchado al lado de Schönberg: ¿se trata del eslabón desconocido entre la tensa bifidelidad de Berg y la tradición wagneriana?

LA «SINFONIA LIRICA»

El autor reclama la **Canción de la Tierra** como punto de referencia y paralelismo en su creación de la **Sinfonía Lírica**. En efecto, si allí hay exóticos textos chinos, aquí se pone música a diversos poemas de Tagore según la traducción de Effenberger. Allí y aquí poseen voz y orquesta una unidad sinfónica diferenciada en cantos diversos, contrastados y en equilibrio. En ambas alternan una voz masculina y otra femenina (en rigor, en la obra de Mahler no es obligatoriamente así). En cambio, el exotismo orientalista cumple en la **Canción** un cometido de verdadera lejanía, de extrañamiento, mientras en la **Sinfonía** el carácter subjetivo (lírico) de las invocaciones poemáticas y de su coloración orquestal supone una implicación, un asumir dramático —semioperístico— del mensaje por parte de los cantantes, cuya actuación significa prácticamente encarnar dos personajes. Pero examinemos antes algunos aspectos significativos de la **Sinfonía Lírica**, evitándonos cualquier inútil repetición las documentadas y justas líneas del estudio contenido en la carpeta del disco comentado; quedará entonces claro lo que acabamos de decir.

La **Sinfonía** se compone de siete poemas puestos en música, abarcado cada uno por una temática orquestal decididamente abstracta, colorista, de exagerado cromatismo, de gran intensidad y de desarrollo envolvente. Cada grupo temático se une al siguiente sin solución de continuidad, y proviene de igual forma del anterior. La composición es simétrica, en arco, y está delimitada en sus extremos por la acción de la orquesta, que introduce y diluye el evento musical.

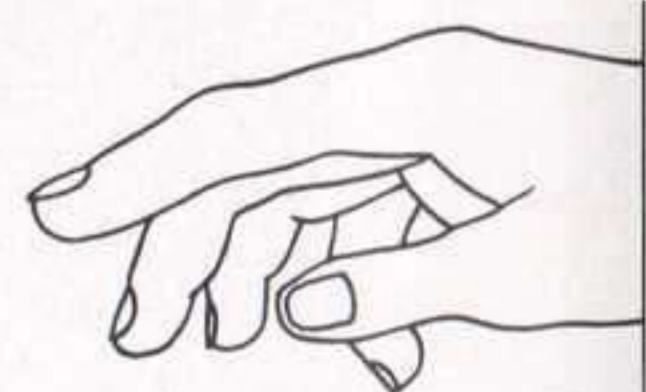
Tras una impetuosa y brillante introducción, que en seguida retrocede y vuelve a surgir, que tiende alternativamente a estallar y disolverse, se nos introduce la problemática poético-musical del primer «*lied*». Palabras y música presentan un cosmos en inquieta protesta, la conciencia de los propios límites del hombre, su anhelo de trascendencia, su nostalgia de la lejanía y del horizonte, su afán de totalidad, de comunión con el todo. Por eso el «*lied*» es, alternativamente, una expresión de sentimientos y una «*eclosión*» cósmica, vital, deseante. El segundo poema, pese a su concreción, supone igual actitud por parte del otro personaje, el femenino: aguarda, desea, personificando su anhelo de absoluto en el paso fugaz del joven príncipe inaccesible; merece su solo paso ofrecerle la más valiosa joya, pues él es el todo, aunque nadie, y menos él, la verá, y habrá de perderse sin provecho. Orquestalmente, el segundo «*lied*» es delicado, pero en ningún momento dulce o tjerno: música y voz expresan el estado de expectación, de agitado y, sin embargo, feliz anhelo que acaso intuye lo que está por venir.



FARFISA FK/40 VERONA - N. Un nuevo órgano electrónico para que pueda tocar también el Piano, el Clavicordio, el Honkie Tonk, el Vibrafono.

comercial bayona s.a.
pamplona (navarra)

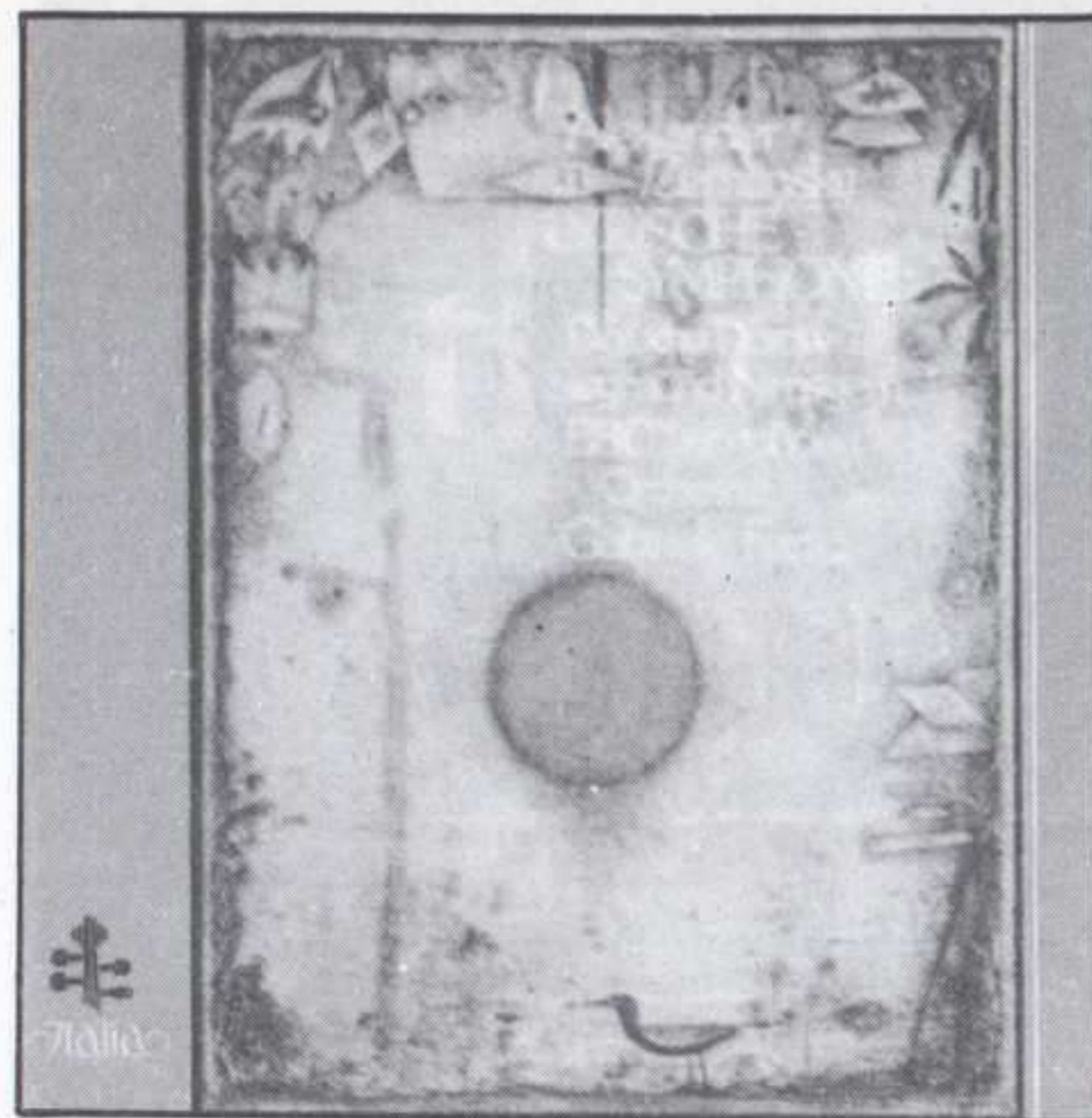
FARFISA *un nombre que suena bien*



DISTRIBUIDORES

UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.—Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18 - MADRID
Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13 y Retablo, 1 - ALCORCON (Madrid)
CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA
CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA
TELE-ALBERTO.—Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)

MUSICAL LINARES.—Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)
CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13
CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA
José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE
José Antonio JIMENEZ.—Avda. Cayetano del Toro, 14 - CADIZ
ARPEGIO, S. L.—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA
PROMUSICA.—Alhóndiga, 28 - GRANADA



El tercero y el cuarto son las intervenciones verdaderamente líricas de la sinfonía. Se trata, en una primera lectura, de sentidas palabras al objeto amoroso. El tono encendido del tercero encierra las palabras cuya música cita Berg en su **Cuarteto** («Du bist mein Eigen, mein Eigen»), y su texto, subrayado por la abstracción de la música trasciende en un posible sentido abierto: ¿es el yo quien crea la realidad de la amada, es su recuerdo transformado lo que se evoca, es su transfiguración amorosa, precisamente porque amar es ver al amado como si fuéramos un dios? Citemos sólo un fragmento: «... con la sombra de mi pasión he ennegrecido tus ojos». Más lírico aún es el cuarto «lied», cuya entidad musical alcanza los límites de lo sublime. Otra vez estamos en el terreno de lo concreto, trascendido, sin embargo, mediante una sabiduría poética que conoce el poder sublimador de las referencias bellamente simples; es un canto a la mutua compañía amorosa por sí misma, como realidad fértil, como plenitud y felicidad. El mundo irreal, casi flotante, que la música nos describe, coloca esta página en la poética expresionista, que tanto transitaron los vieneses. Por otra parte, permaneciendo dentro de la tonalidad, no es ajena al mundo sonoro de aquéllos, especialmente en las modulaciones y «glissandi» de la soprano.

En el quinto «lied» la orquesta entra impetuosa, violenta incluso, y el barítono irrumpe acto seguido en el mismo sentido. El hombre se revela ante la decadencia por la molición («libérame de tu suavidad»), ante el vacío de un placer sin objeto. La delicada respuesta del sexto puede ser el desencanto por el amor terminado («¿qué me esfuerzo en apretar entre mis brazos?») o la renuncia a continuar la evocación o imaginar la realidad («los sueños no se dejan aferrar»). Claramente emparentado con la forma musical del cuarto, esta nueva intervención de la soprano presenta la obra en su punto culminante como pieza expresionista y deudora de las fórmulas vocales introducidas por Schönberg (**Erwartung**, **Pierrot Lunar**). El séptimo, en fin, podría ser la resignación sosegada y melancólica del amor perdido («que el amor se diluya en el recuerdo y el dolor en las canciones»), al tiempo que la disolución del impulso que motivó el acontecer encerrado en esos tres cuartos de hora de música. Es, en todo caso, un terminar que espera la vuelta a empezar, quizá el fin de una existencia que se sume en la naturaleza abarcante de los individuos, conservadora del cosmos y la vida, creadora de entidades que sólo a ella dan cuenta...

La obra posee entonces un conato de acción dramática, una acción acorde con el carácter polisémico de los poemas, acaso una sugerencia de acción. Escogamos una de las posibles lecturas, sabedores del empobrecimiento que supondría su unidimensionalización. «Lieder» uno y dos: inquietud, ímpetu, anhelo, espera, ilusión, ansia de absoluto. Tres y cuatro: mutuas protestas del amor intenso. Cinco y seis: mutua constatación del amor perdido. Séptimo: despedida, resignación, fin del ciclo. Es decir, tres actos y un epílogo. La unidad de los poemas, señálemoslo, la da Zemlinsky mediante su selección y puesta en música; es él quien les da unidad dramática, es él quien ha hecho que estos poemas sean intervenciones de **personajes**, siempre que no restrinjamos tal concepto a individuos concretos y definidos y también lo sepamos aplicar a lo indefinible de seres abstractos, con impulsos agoniales en un cambio de situaciones, las situaciones dramáticas.

La obra merecería más tratamiento, pero quizá sea suficiente esta aproximación interpretativa a una obra abierta y rica. Quizá hemos dejado de tratar aspectos importantes, como el de las conexiones puramente orquestales de las diferentes partes vocales, o el claro contraste característico de Zemlinsky a la hora de poner en música cada poema según sea para hombre o mujer; incluso la elección de tal o cual poema según el sexo, la concreción poética femenina, la soñadora abstracción de aquél... ¿Cuántos no habrán de surgir en el espíritu atento de quien goce de esta magnífica sinfonía?

Este análisis, hecho en base a la audición con textos del disco en cuestión, ausentes otras grabaciones, sin partituras ni previas audiciones en vivo, ha cristalizado gracias al buen hacer de la Sinfónica de la BBC dirigida por Gabriele Ferro, a la dúctil y sensible soprano Dorothy Dorow y al excelente barítono Siegmund Nimsgern, al que la partitura exige una altura que no es propia de un registro medio, salvando importantes escollos con fortuna.

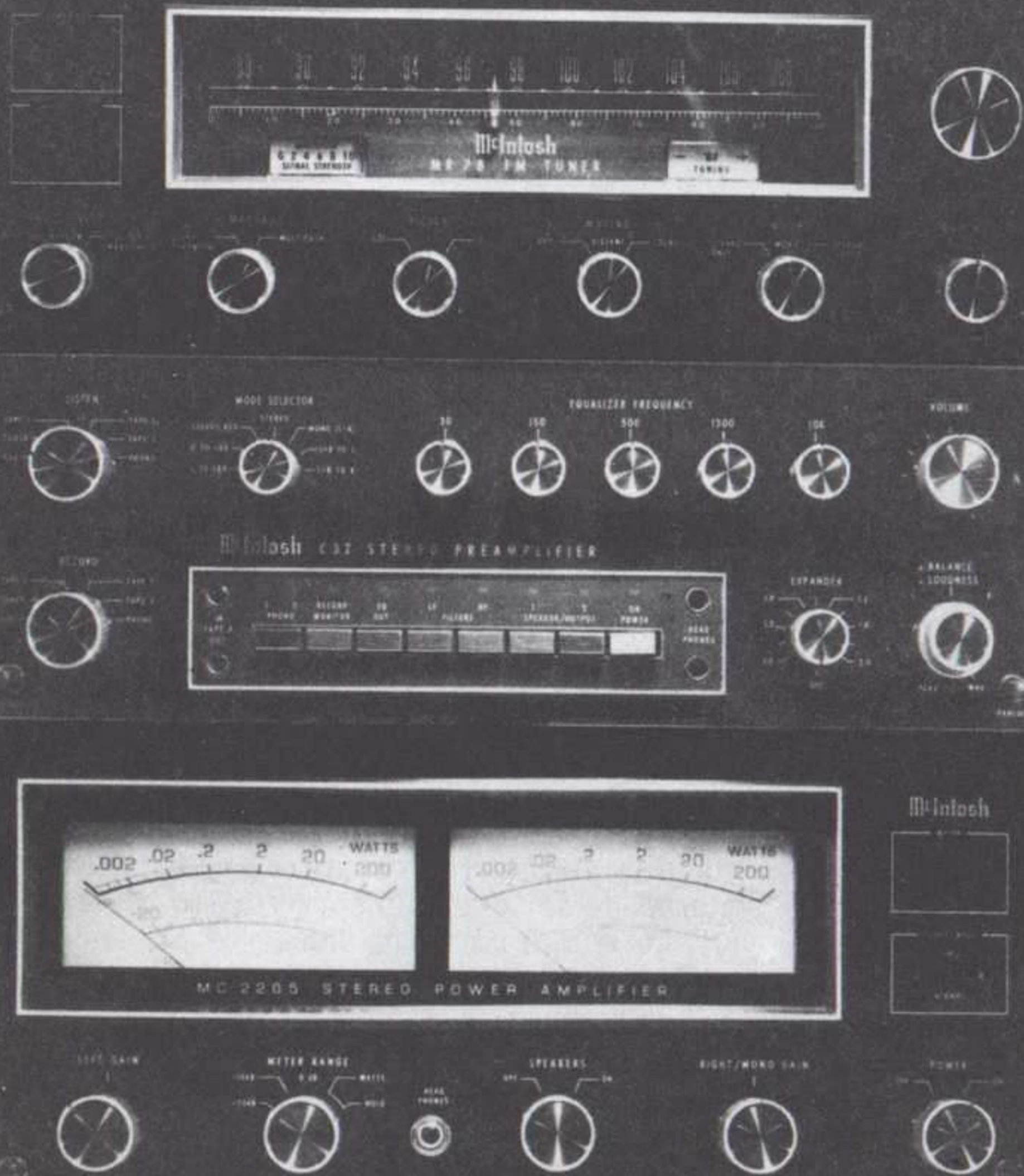
La orquesta presenta un adecuado empaste, y sus intervenciones vuelven a estar a la altura de la intensidad poética requerida por la obra. Se trata de una recreación plenamente satisfactoria, si bien carecemos de alternativa para la comparación. Aconsejaría este disco a mahlerianos y a amantes de la escuela de Viena, o tal vez a todos los melómanos. Raras veces existe la oportunidad de gastarse el dinero en algo que valga tanto la pena como en esta ocasión, una primicia mundial, verdadero rescate del olvido, doblemente en España, al tratarse de un disco importado que en principio no esperábamos aquí. La carpeta italiana ilustra sobre el compositor, y en un encarte interior pueden verse los textos en versión bilingüe y otro amplio análisis de la obra.

MATHILDE SCHOENBERG, NACIDA ZEMLINSKY. PINTADA POR ARNOLD.



McIntosh

LA ALTA FIDELIDAD



McINTOSH SINTONIZADOR MR 78
PRE AMPLIFICADOR C 32
AMPLIFICADOR DE POTENCIA MC 2205

UN CONJUNTO

INMEJORABLE

que presenta



EL ARTE DEL SONIDO

c. Mejía Lequerica, 14 ★ MADRID - 4 ★ tels. 4471036 - 4471207

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Maria Jesús

también toca

con

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

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



ESTRENO EN EL DEUTSCHES LANDESTHEATER DE PRAGA DE ERWARTUNG: ZEMLINSKY DIRIGE; A SU LADO, SCHOENBERG. (DIBUJO DE E. WEISS.)

EL ALBUM DE ALBAN BERG

El **Concierto para piano, violín y trece instrumentos de viento**, la obra de Berg inmediatamente anterior a la **Suite Lírica**, consiste en una media hora ininterrumpida de música a cargo de tal conjunto y tales solistas, pudiéndose reconocer tres movimientos (aquí todo «es tres»), señalados por el autor, marcados por tres identidades sonoras diferenciadas. Dentro de su escasa y maravillosa aportación supone el punto culminante de la atonalidad libre y el tránsito al serialismo, tan especial, que Alban supo adoptar: obra divisoria, pues, acaso equidistante del **Wozzeck** y la **Lulú**. El primer movimiento («Scherzo»), tras la presentación de solistas y viento, es un desarrollo del tema en forma concertante para éste y el piano solista. El segundo («Adagio») relega al piano por el violín y presenta una exposición simétrica perfecta: desarrollo de la primera parte y su inversión en la segunda. El tercero («Rondó») constituye una unidad equilibrada de los dos modelos anteriores,

con lógica intervención de ambos solistas frente al conjunto «camerístico».

La acción musical, de lógica y pretendida abstracción, contiene alusiones al mundo propio de la mentalidad de Alban (... evoca todos los fantasmas familiares de Berg, ya sea el vals vienés, la nostalgia del paraíso violinístico perdido, el símbolo de la media noche marcando la simetría central, la predilección por los gestos dramáticos...», escribe Boulez), con ese corazón puesto a funcionar en un medio estilístico que «a priori» podría ser considerado apropiado sólo para la frialdad analítica del mensaje puramente formal. Como en el **Concierto para violín** o en la **Suite Lírica**, en el **Concierto de Cámara** hay progresiones hacia lo intenso, que se deshacen en la beatitud, en la paz o la resignación, en el dolor hondo propio de la propuesta estética bergiana.

Faltaba una edición de esta obra, como de sus compañeros de álbum, y los que nos hemos quejado alguna vez de esta ausencia tenemos sobradas razones para la alegría. Se incluye también la **Sonata para piano, op. 1**, tan deudora de la herencia wagneriana como el **Op. 1** de Webern, el **Pasacalle** para orquesta. Se diría que, como Schönberg hasta **Peleas y Melisenda, op. 5**, los vieneses necesitaron una afirmación del mundo del que iban a partir, que resumieron ambos en una obra breve y densa, para transitar rápidamente otros caminos, como los de los **Lieder op. 2**, en el caso de Berg, y los del **Op. 3**, en el de Webern. Por esos caminos llegaría Berg a las concisas e intensas **Cuatro piezas para clarinete y piano, op. 5**, anteriores a las **Tres piezas para orquesta**, en que se puede situar sus crisis estilística, es decir, espiritual, crisis fértil, que le llevaría al duro trabajo y logro genial del **Wozzeck**. Se trata, pues, de una de sus obras del primer período, sin las cuales es difícil comprender su itinerario creativo posterior. No importa que se trate de una obra atípica dentro de su carrera, muy weberniana, si observamos con nuestra perspectiva la evolución de ambos: la extrema concisión y economía de medios en Webern frente al desarrollo y el gesto expresivo en Berg (he aquí de nuevo la bifidelidad al postwagnerismo y al espíritu de Viena).

El registro ha sido realizado por una serie de profesionales de altísimo nivel, que en la primavera de 1977 se pusieron a trabajar, en París, para sacar adelante este disco en virtud de su amor por esta música. El Ensemble Intercontemporain, prestigioso conjunto dedicado a la música de nuestro siglo, es dirigido magníficamente por ese profundo conocedor y recreador del universo vienés que es Pierre Boulez, y enfrentado a la sabiduría y talento solistas del violín de Pinchas Zukerman y el piano de Daniel Barenboim. Realiza éste una sentida y a veces justificadamente enfática interpretación de la **Sonata para piano**. También interviene Barenboim en las **Cuatro piezas para clarinete y piano**, consiguiendo, con Antony Pay, una medidísima exposición de los breves y profundos pentagramas del **Op. 5**. Es de notar, en un mismo registro, la enorme versatilidad de Barenboim al intervenir en tres obras que tan diverso concurso le reclaman.

Nota: La referencia y puntuación de ambos discos se ofrece en la página 41

OBRAS COMPLETAS DEL PADRE OTAÑO

- Vol. I: **Ciclo de Navidad**, 87 págs., 250 ptas.
- » II: **Canciones marianas**, 136 págs., 400 ptas.
- » III: **Canciones eucarísticas**, 51 págs., 200 ptas.
- » IV: **Canciones al Sagrado Corazón de Jesús**, 78 págs., 250 ptas.
- » V: **Obras orgánicas**, 136 págs., 400 ptas.
- » VI: **Semana Santa**, 148 págs., 400 ptas.

Los seis volúmenes juntos, 1.500 ptas.
Motete **Tota Pulchra**, 150 ptas.

Pedidos a:

Archivo Padre Otaño. Santuario de San Ignacio. Loyola. Azcoitia. Guipúzcoa.

HUNGRÍA Y LA ENSEÑANZA MUSICAL

ENTREVISTA CON EL PROFESOR HUNGARO LAZLO ORDÖGH

POR FAUSTO ROCA

El profesor László Ordögh es inspector general de la enseñanza musical en las escuelas de Budapest de primaria y secundaria. Bajo su mando trabajan 450 profesores aproximadamente. Desde hace veinte años figura entre los profesores que explican los conciertos que se dan en la Academia Liszt para niños y jóvenes. Además es colaborador de la Radio Húngara, en un programa especial de música para las escuelas de primaria.

Ha impartido cursos en Checoslovaquia, Bulgaria, Italia, Chile, Perú y Bolivia. También ha estado en España, en 1971, para impartir un curso en Castro Urdiales.

F.R.—Profesor Ordögh, ¿cuál es el motivo de su visita a España?

L.O.—He sido invitado por diversos organismos: Embajada de Hungría, el Instituto de Cultura «Alfonso X el Sabio», de Salamanca, el Conservatorio de Música de Madrid y el de Barcelona, y por el Real Musical, de Madrid, para impartir unos cursillos sobre el método Kodály en Salamanca, Madrid, Barcelona y Liria.

F.R.—¿Han despertado interés en los profesores de Música españoles estos cursillos?

L.O.—Ha habido un interés enorme. En Madrid esperábamos unas cincuenta personas y ha resultado que había más de ciento cincuenta profesores; en Salamanca han asistido menos profesores que en Madrid, por ser una ciudad más pequeña. Pasamos unos días muy buenos, ha sido un cursillo muy familiar, y por no ser muchos pudimos profundizar bastante en el tema; en general, estoy muy contento por la colaboración que he encontrado tanto en Salamanca como en Madrid.

F.R.—¿Podía explicarnos un poco cuál es la planificación del método Kodály en las escuelas de Hungría?

L.O.—El plan realizado por el Ministerio de Educación prescribe el material para todos los cursos. Anualmente se enseña de veinticinco a treinta canciones, que es la base de la enseñanza. La mayor parte pertenecen al folklore húngaro, especialmente en primero y segundo grado, y más tarde ampliamos este repertorio, conociendo las canciones folklóricas de otros pueblos. En los grados superiores llegamos a enseñar canciones y melodías compuestas por los más destacados compositores: Mozart, Beethoven, Schubert, etcétera. Aparte de esto, nuestro sistema da una gran importancia a la lectura musical. Así, cuando el niño entra en la escuela posee un cierto repertorio de canciones y algunos elementos que ha desarrollado en el jardín de infancia. Siente bastante bien la pulsación, caminando, palmoteando, mientras canta canciones. También puede, sin conocer los valores de las figuras, palmotear el ritmo de la canción, o distinguir los sonidos agudos y graves, etcétera. Todo esto lo desarrolla la maestra al comienzo del primer grado, y después pasa a enseñar la materia prescrita en lo que se refiere a la lectura musical. En el primer grado se enseñan solamente las figuras negra y corchea en par, el silencio de negra y el compás de dos partes.



«... CUANDO EL NIÑO ENTRA EN LA ESCUELA POSEE UN CIERTO REPERTORIO DE CANCIONES...»

Melódicamente sólo se enseñan tres notas: el intervalo **Sol Mi** (porque nosotros tenemos muchas canciones que están compuestas con este

intervalo de tercera menor), y cuando tienen seguridad en la entonación de estas dos notas, se enseña el sonido **La**, y de esta manera practican y profundizan los intervalos de tercera menor, cuarta justa y segunda mayor. Naturalmente, se enseñan canciones que están compuestas con más notas, para que los niños no se aburran de cantar canciones con solo tres notas, pero estas canciones sólo se cantan para desarrollar el gusto por el canto.

En el segundo grado, aumentamos esta materia, con la enseñanza de la blanca y su silencio, y las notas **Do, Re y La** grave. De esta manera los niños llegan a conocer las notas pentafónicas. Estas cinco notas deben dominarlas muy bien, según la intención de Kodály, porque estas notas pentafónicas no tienen semitonos, y el niño debe primero adquirir seguridad en el canto de intervalos sin semitono, porque la entonación exacta del semitono es bastante difícil, y cuando tiene seguridad con las cinco notas: Do, Re, Mi, Sol, La, como cinco pilares que decía Kodály, después no da tantas dificultades la enseñanza del semitono, con las notas **Fa y Ti** (Si).

Esto es, precisamente, lo que se enseña en el tercer grado, la enseñanza de las notas Fa y Ti, primero como notas de paso, sin que se produzcan saltos sobre estas nuevas notas; y en cuanto al ritmo en el tercer grado, a la blanca añadimos la redonda y el compás de cuatro partes y la síncopa de dos tiempos.

En el cuarto grado se profundiza la diatonía, y enseñamos la blanca con puntillo y, naturalmente, a esto sigue el compás de tres partes. Esta es, más o menos, la materia para los grados inferiores.

F.R.—¿Qué tipo de profesor es el que enseña en estos grados?

L.O.—Estos grados, por lo general, los enseñan los maestros, que a su vez reciben su preparación para la música en las escuelas normales durante tres años después del Bachillerato, entre otras asignaturas. Los profesores de párvulos también se preparan para el trabajo de música durante dos años.

F.R.—¿Cómo son los grados superiores de la primaria?

L.O.—En los grados superiores —quinto, sexto, séptimo y octavo— unimos el solfeo relativo con el solfeo absoluto, porque en Hungría el niño comienza sus estudios con el solfeo relativo, y solamente cuando conoce éste pasamos a explicar y unir el sistema absoluto. A continuación,

naturalmente, enseñamos los problemas que aparecen dentro del solfeo absoluto: las tonalidades, la armadura, accidentes, etcétera; pero se le da más tiempo y más importancia, hasta el fin de la primaria, al sistema relativo, porque para la práctica del canto, para el canto a primera vista, para la lectura de partitura, se usa este sistema.

F.R.—¿Y qué ocurre con los niños que comienzan a aprender un instrumento desde muy pequeños?

L.O.—Naturalmente, para los niños que quieren estudiar algún instrumento no podemos esperar hasta el quinto grado, que es donde aprenden el solfeo, porque lo necesitan para la práctica instrumental. Se les enseña mucho más temprano.

En Hungría, cuando un niño quiere estudiar un instrumento, debe tomar un año preparatorio; esto ocurre, por lo general, en paralelo con el segundo curso de sus estudios primarios.

F.R.—¿Se utiliza en la escuela los instrumentos de percusión?

L.O.—Sí. Tenemos unos cuatro o cinco instrumentos por curso: un tamborcito, un platillo, un triángulo, un metalófono o algún otro que pueda hacer una melodía. Así, cuando estamos desarrollando, por ejemplo, un ejercicio en el que un grupo marca la pulsación y otro palmea el ritmo de una canción, uno de los niños recibe el tambor y lleva el pulso, otro tiene el triángulo y hace el ritmo, e incluso podemos hacer pequeños «obstinatos» o pequeños acompañamientos con dos o tres instrumentos mientras los demás cantan o hacen lo mismo con sus manos o su lápiz.

F.R.—¿Cuáles son entonces los instrumentos que suelen estudiar los niños después de ese curso preparatorio?

L.O.—Por lo general, los instrumentos clásicos: el violín, el piano, también el violonchelo; y un poco más tarde, especialmente la flauta travésera tiene bastante aceptación; también, claro, la flauta dulce.

F.R.—¿Y en qué lugar estudian estos niños su instrumento?

L.O.—No en la escuela general, sino en la escuela de Música. Voy a intentar explicar un poco nuestra organización con un ejemplo: nuestra capital, Budapest, está dividida en veintidós barrios. En todos los barrios hay una escuela de Música, donde pueden estudiar los niños del mismo barrio distintos instrumentos en su nivel básico, prácticamente de los ocho a los catorce años de edad, ya que antes tienen que hacer el curso preparatorio que ya he mencionado. Es muy interesante que a veces el niño no tenga ni siquiera que desplazarse, dentro de su barrio, a la

STRUCTURE DE L'ÉDUCATION MUSICALE EN HONGRIE

- ⊗ = diplôme d'enseignement primaire dans les classes I-IV, pour toutes les disciplines (pour le chant seulement dans les écoles générales dites ordinaires).
- = diplôme d'instituteur pour les classes V-VIII de l'école générale. Comporte deux spécialités, par ex. hongr. + chant; hist. + géogr.
- ⊠ = diplôme de professeur de lycée avec 1 ou 2 spécialités. Diplôme de professeur de chant et de musique émis par l'Académie de Musique.
- ⊗ = diplôme de professeur de musique pour le degré inférieur comportant 3 spécialités: un instrument, solfège, chant et musique (écoles générales).
- ⊗ = diplôme de musique: interprétation; composition; chef d'orchestre; professeur de musique, habilité à l'enseignement d'un instrument ou du chant et de la musique dans les lycées; ce dernier diplôme est valable aussi pour l'enseignement du solfège dans les écoles de musique et conservatoires.

Les sigles ci-dessus suivis d'une flèche (→) représentent les types d'école pour lesquels le diplôme est valable. P. ex. → □

Les chiffres rouges marquent le nombre des leçons de chant et de musique par semaine; les croix rouges (—) marquent le nombre des leçons de chorale par semaine.

Les lignes rouges marquent l'ordre des études devant être suivies par ceux qui se préparent à la carrière musicale.

DEGRÉ INFÉRIEUR

DEGRÉ MOYEN

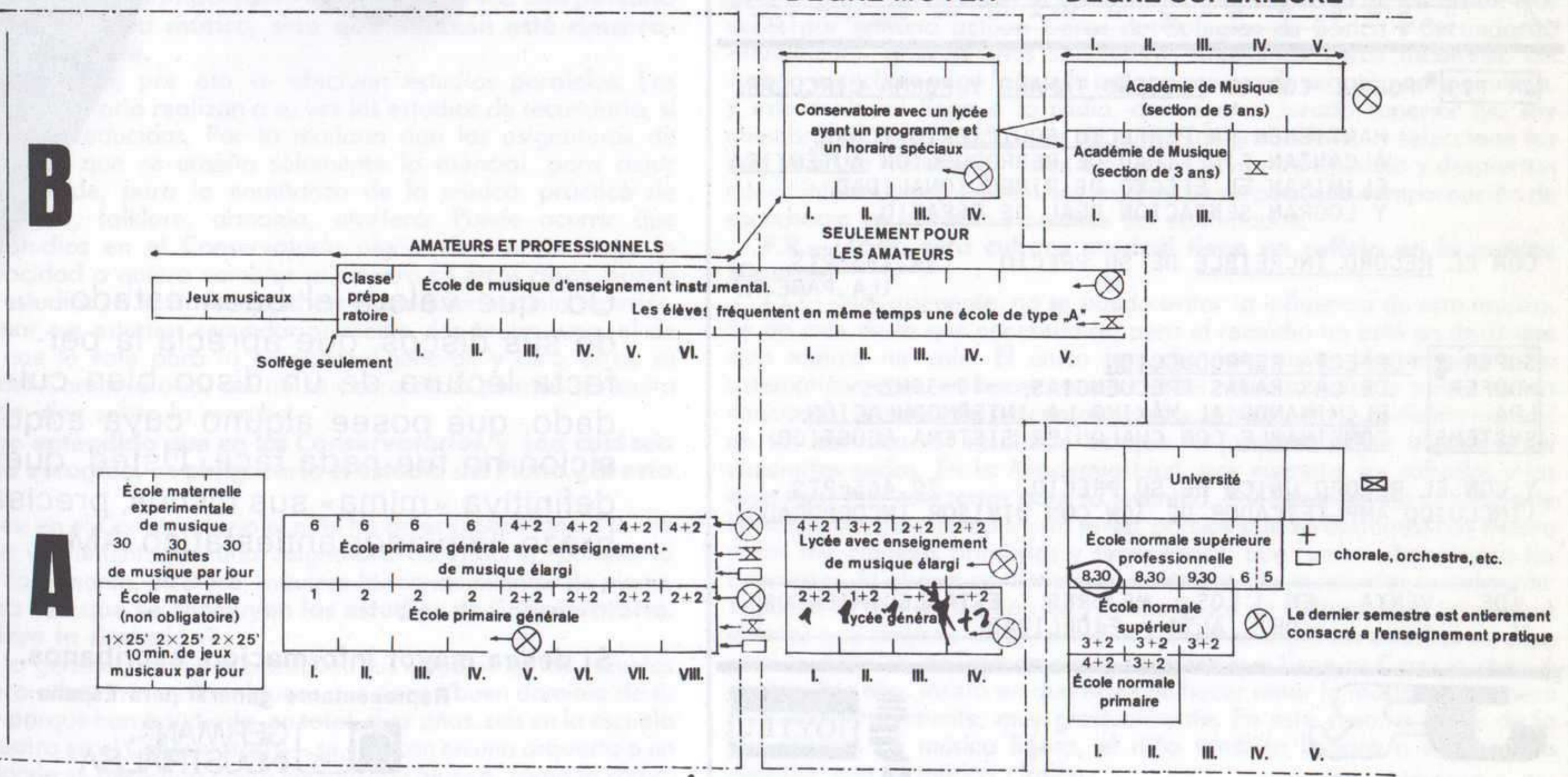
DEGRÉ SUPÉRIEUR

INSTITUTS DE MUSIQUE ET FORMATION DES PROFESSEURS DE MUSIQUE

B

ÉCOLES DE CULTURE GÉNÉRALE ET FORMATION DES PROFESSEURS

A

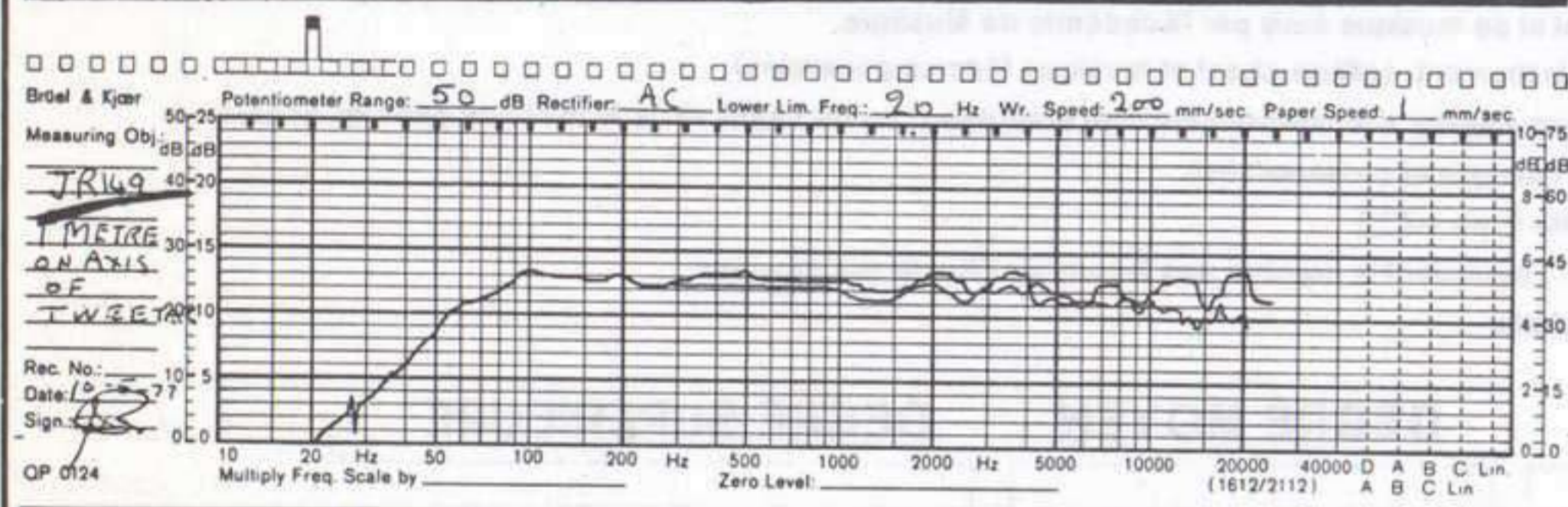


ÂGE:
 Jusqu'à l'âge de 3 ans: crèche.
 La formation des assistantes:
 2 ans. Le programme comporte 44 leçons de chant par an.

Con las **pequeñas**
CAJAS ACUSTICAS* **JR**

y el
SUPER WOOFER** **JR**

no se sabe bien,
si estamos en
casa, o en **el real.**



JR 149* PORQUE CON SU PEQUEÑO TAMAÑO Y FORMA CIRCULAR,
MANTIENEN UN PERFECTO EQUILIBRIO TONAL,
ALCANZAN FIDELIDAD DE REPRODUCCIÓN AUTÉNTICA
ELIMINAN EL EFECTO DE DIRECCIONALIDAD,
Y LOGRAN SENSACIÓN REAL DE ESPACIO.

CON EL RECORD INCREIBLE DE SU PRECIO 54.295-PTS.
(LA PAREJA)

SUPER WOOFER LPA SYSTEMS PERFECTA REPRODUCCIÓN
DE LAS BAJAS FRECUENCIAS, -80-30HZ-
ELIMINANDO AL MÁXIMO LA INTERMODULACIÓN,
COMBINABLE CON CUALQUIER SISTEMA ACUSTICO.

Y CON EL RECORD ÚNICO DE SU PRECIO 70.465-PTS.
(INCLUIDO AMPLIFICADOR DE 30W CON DIVISOR INCORPORADO)

DE VENTA EN LOS MEJORES ESTABLECIMIENTOS
DE ALTA FIDELIDAD

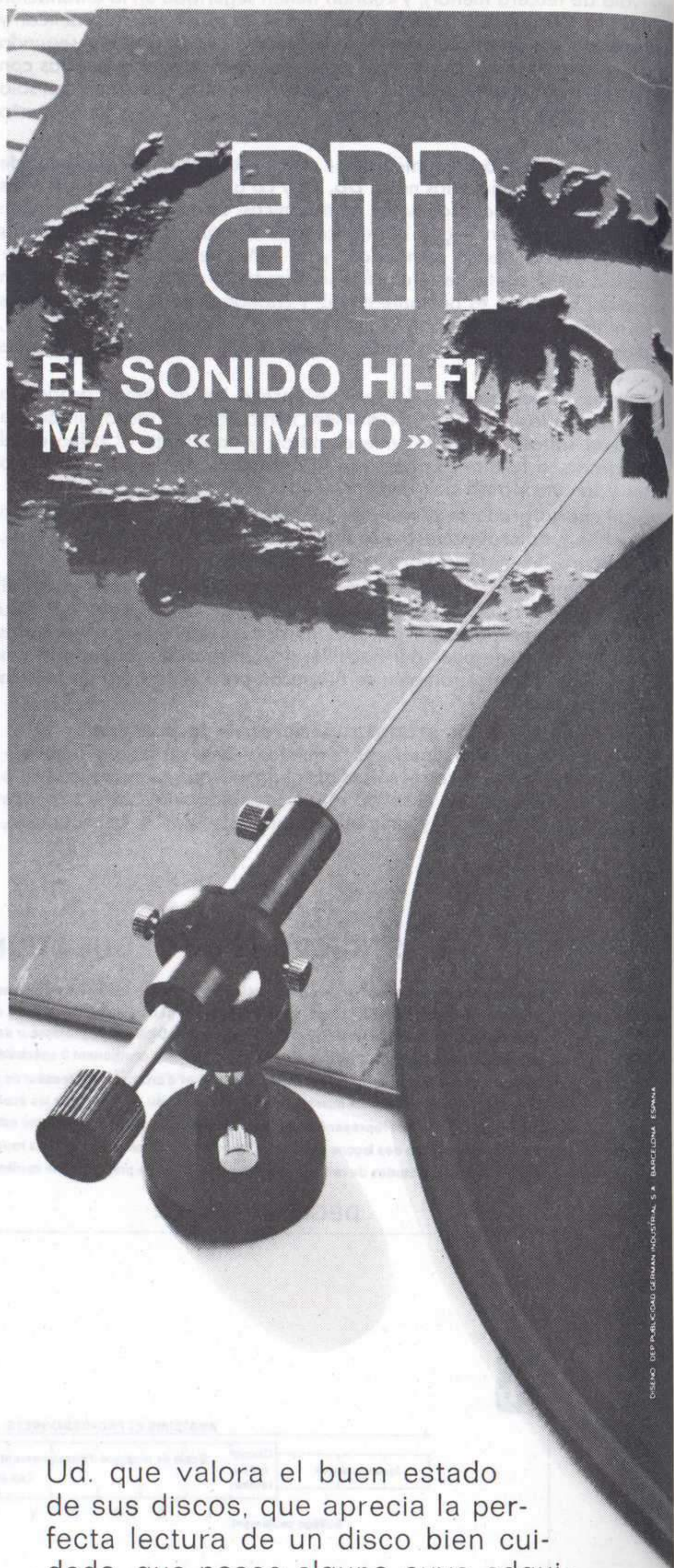
JR

JOYTEL

otra exclusiva de

EL ARTE DEL SONIDO

c./Mejía Lequerica,14 ★ MADRID - 4 ★ 4471036 - 4471207



am
EL SONIDO HI-FI
MAS «LIMPIO»

Ud. que valora el buen estado de sus discos, que aprecia la perfecta lectura de un disco bien cuidado, que posee alguno cuya adquisición no fue nada fácil. Usted, que en definitiva «mima» sus discos, precisa del brazo limpiador-antiestático AM.

Si desea mayor información, escribanos.

Representante general para España:

GERMAN INDUSTRIAL,SA

Consejo de Ciento, 366 - Tel. (93) 318 17 00 - Barcelona-9
Acuerdo, 39 - Tel. (91) 447 18 06 - Madrid-8
Duque de Calabria, 11 - Tel. (96) 333 81 28 - Valencia-6



DOS INSTANTANEAS DEL CURSO DADO EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE MADRID.

escuela de Música, porque son los profesores mismos quienes se desplazan a los colegios. Esto ocurre solamente si dentro de una misma escuela hay varios niños que quieren estudiar el mismo instrumento; por ejemplo, si hay veinte niños en una escuela que quieren estudiar violín. Solamente en el caso de instrumentos «raros», que estudian pocos alumnos, como el fagot o el contrabajo, son los niños los que se desplazan a la escuela de Música de su barrio.

F.R.—Estos niños que inician el estudio de un instrumento en estas escuelas de Música, cuando terminan, ¿qué hacen? ¿Pasan a los Conservatorios?

L.O.—Naturalmente, cuando el niño termina sus estudios básicos tiene ante sí dos posibilidades: primera, si no quiere realizar la carrera de música profesional, puede continuar sus estudios de instrumento en la misma escuela de Música durante cinco años más, en paralelo con sus estudios secundarios o con su actividad laboral, y será así un «amateur». Segunda, los que quieran ser músicos profesionales pueden ingresar en uno de los siete Conservatorios que existen en el país. Naturalmente, deben realizar un examen de ingreso. Los Conservatorios ofrecen una enseñanza de nivel secundario. Se me olvidó decir que los niños que estudian un instrumento deben seguir el estudio de Solfeo, que comenzaron en el preparatorio, a la vez que los estudios del instrumento, hasta el nivel académico.

F.R.—Es decir, durante todos sus estudios deben continuar con el Solfeo.

L.O.—Efectivamente, para desarrollar su oído. No solamente es importante que sepan qué es negra o qué es corchea, etcétera. Es necesario dominar completamente la lectura, para que sirva siempre de apoyo a su práctica instrumental.

F.R.—Es para ustedes importante que el músico sea una persona culta, que no sólo sepa música, sino que también esté desarrollado humanísticamente.

L.O.—Naturalmente, por eso se efectúan estudios paralelos. Los alumnos de Conservatorio realizan a su vez los estudios de secundaria, si bien tienen clases reducidas. Por la mañana dan las asignaturas de secundaria, de las que se enseña solamente lo esencial, para dejar tiempo, por la tarde, para la enseñanza de la música: práctica de instrumento, solfeo, folklore, armonía, etcétera. Puede ocurrir que durante sus estudios en el Conservatorio algún alumno no tenga la suficiente capacidad o quiera cambiar su carrera. En estos casos, puede continuar sus estudios en la Universidad o en cualquier escuela superior, pues al terminar sus estudios secundarios recibe dos títulos: uno, el de Bachillerato, que le vale para la enseñanza general; y otro, el de su instrumento, del Conservatorio; así no se cierra otras puertas si resulta que cambia de idea sobre la marcha.

F.R.—Tengo entendido que en los Conservatorios, y sea cual sea el instrumento escogido, es obligatorio el estudio del Piano. ¿Es esto así?

L.O.—Eso es; en el Conservatorio el niño ha de estudiar Piano a la vez que su propio instrumento; es una asignatura obligatoria, porque la enseñanza de la Armonía, etcétera, requiere los conocimientos de piano.

F.R.—Y una vez que se concluyen los estudios de Conservatorio, ¿para qué sirve la titulación?

L.O.—Por lo general, los niños prosiguen sus estudios en las escuelas superiores; pero si hay entre ellos algunos que tienen buen dominio de su instrumento —porque han estudiado, en total, diez años, seis en la escuela de Música y cuatro en el Conservatorio— se colocan en una orquesta o en algún lugar donde se necesitan conocimientos de música, como la radio, etcétera. Pueden hacerlo ya, pero, por lo general, realizan otra vez un examen de ingreso y siguen sus estudios en las escuelas superiores. El Centro es la Academia Liszt, de Budapest, en la que se desarrollan dos tipos de enseñanza; una, que tiene tres cursos, y también se imparte en las

seis sucursales de la Academia Liszt donde hay Conservatorios, y sirve para formar los profesores instrumentistas para la enseñanza básica; parte de ellos trabajan como profesores en las escuelas de Música, y otros ocuparán puestos en orquestas o en distintos campos que requieran conocimientos musicales. En cuanto a la otra, los mejores alumnos hacen un examen para la Academia Liszt, de Budapest, donde la formación dura cinco años. La diferencia con la de tres años es que aquí se forman como artistas, concertistas y profesores a cualquier nivel, mientras que la titulación de tres cursos sólo autoriza a ser profesor de enseñanza básica.

F.R.—¿Este gran esfuerzo que desarrollan en la cultura musical se refleja de alguna forma en la sociedad?

L.O.—Sí, se refleja, naturalmente, porque hay una vida musical muy activa. Por ejemplo, en Budapest hay dos Operas con funciones diarias. Además, tenemos orquestas sinfónicas profesionales, como la Sinfónica de la Radio, la Filarmónica, la Sinfónica Estatal, la Sinfónica de los Ferrocarriles y la Sinfónica del Conjunto Folklorico Húngaro, y hay orquestas sinfónicas, por lo general, en las grandes ciudades donde existen Centros educativos, Conservatorios y escuelas superiores con tres cursos de la Academia Liszt. Naturalmente, las Escuelas Superiores tienen también sus propias orquestas, porque los alumnos que estudian instrumentos se reúnen para formarlas y practicar.

F.R.—Tengo también entendido que hay una gran cantidad de coros...

L.O.—Sí, todos los colegios tienen su coro. Pero, aparte de esto, muchos son los que siguen cantando una vez terminados sus estudios escolares. Así, tenemos muchos coros «amateurs». En todo el país podemos contar con unos dos mil de estos coros «amateurs». Los mejores asisten a concursos o reuniones fuera del país, y siempre ganan muy buenos premios. También la radio ayuda al desarrollo de los coros. Dos veces por semana actúan Coros de Colegios de Básica y Secundaria. Anualmente, graban unos seiscientos-setecientos coros escolares. Un Jurado escucha y elige lo que le parece que puede ser apto para emitirse, y este material llega a la radio, donde otro Jurado superior (yo soy miembro de este Jurado) oye de nuevo las grabaciones y selecciona las que al fin se transmiten. Estas emisiones sirven de estímulo y despiertan nuevo interés, porque a muchos les ofrece esta pequeña compensación de escucharse en la radio y sentirse así estimulados.

F.R.—¿Todo esta cultura musical tiene un reflejo en la música «ligera»?

L.O.—Naturalmente, no se puede evitar la influencia de esta música. Se da más de lo que necesitamos, pero el remedio no está en decir que esta música no vale. El único remedio consiste en dar música culta sistemáticamente, en hacer conocer a los niños su valor a través de sus canciones, a través de sus cantos corales, a través de la audición musical en las escuelas. El resultado es que la juventud asiste mucho a los conciertos serios. En la Academia Liszt, por ejemplo, los sábados y los domingos hay conciertos para la juventud. Por supuesto, no es suficiente la Academia para cumplir esta tarea, porque sólo en Budapest hay treinta y dos mil alumnos primarios y secundarios, que tienen abono para los conciertos. El abono contiene como máximo seis conciertos anualmente. También se dan en los barrios y en las Casas de Cultura. Hay así muchos jóvenes que después de sus estudios escolares dejan sus estudios corales; pero cuando se incorporan a una Empresa que tiene su Coro, vuelven a cantar. Por ello, insisto en que hay que hacer amar la música culta, pero muy sistemáticamente, muy gradualmente. En este caso, a pesar de la abundancia de música ligera, el niño también llegará a valorar y a disfrutar con la música clásica.

F.R.—Muchas gracias por sus palabras. Esperamos tenerle otra vez entre nosotros.

L.O.—Yo también lo espero. Valdría la pena continuar el trabajo iniciado, porque el entusiasmo y el interés han sido muy grandes.

BIOMUSICA

Por LLORENÇ BARBER

LA CIVILIZACION DEL RUIDO.—James Watt dijo una vez que «el ruido hace nacer en el ignorante la idea de la fuerza». Es por ello por lo que, sabiamente, todo poder se ha rodeado de ruido.

Hoy el ruido, símbolo de fuerza para impresionar, lo detenta en grado sumo la ciudad. La megalópolis, llena de anónimos **hombres-motor**, es la heredera del poder de las acalladas campanas de la iglesia y de las sirenas que ufanos empresarios colocaban al frente de sus fábricas.

En parte para defendernos del ruido —ambiente en el que estamos inmersos—, y en parte por miedo al silencio —que se concibe como horroroso vacío—, nos rodeamos de fácil música enlatada. Esa música, concebida de por sí de espaldas al mundo sonoro diario, es para nosotros una valla protectora que nos aísla de los ruidos de nuestro entorno. Así, vivimos una situación que tiende a aislarnos de los otros y del mundo, y heredamos una concepción de la música, autosuficiente, que ignora el entorno y que es utilizada como muro protector frente a un mundo que nos es hostil.

Es más, dado que el entorno ciudadano aumenta día a día de sonoridad, se establece una pugna, nada sorda, en la que para mantener nuestro aislamiento nos vemos obligados a aumentar la potencia sonora de nuestros aparatos.

JOHN CAGE O LA ABERTURA AL ENTORNO.—Frente a una teoría y una práctica de la música totalmente aislada del mundo circundante, pensada para locales cerrados, para instrumentos sofisticados y superafinados, para un público adoctrinado y adicto, que cierra sus oídos a **todo**, cuando la «obra» acaba, el americano John Cage opone su concepción de la música abierta al mundo circundante.

«Como Debussy, en un día de primavera —dice John Cage— yo preferiría pasear por el campo o la montaña, en vez de ir a un concierto. Voy por la ciudad arriba y abajo, y paso por la Times Square, que durante muchos años me fue desagradable; ahora, con la ayuda de algunos pintores americanos, particularmente Rauchenberg, puedo pasar por Times Square sin disgusto. De igual manera, habiendo escrito música para radios, me es posible aceptar no sólo los sonidos que encuentro allí, sino incluso la televisión o Muzak, que casi constantemente y donde sea se nos ofrece. Antes esto me irritaba, ahora todo es tan vivo como cualquier otra cosa; yo he cambiado. Cada vez me doy más cuenta de que **tengo oídos y puedo oír**. Mi trabajo intenta demostrar esto; puedes llamarlo una afirmación de la vida, aunque la vida va muy bien sin mí; ello te explicará mi obra **4 minutos 33 segundos**».

Esta obra, **4 minutos 33 segundos** (1952), es el punto de partida de lo más aventurado de la música experimental de los últimos veinticinco años. («La música que prefiero —dice Cage— es la que escuchamos cuando nos quedamos callados».)

El movimiento **Fluxus**, hijo de Cage, fue quien más polvareda levantó, al crear un tipo de música en el que, junto a una crítica burlesca y eficaz, al tradicional concepto de obra, autor, instrumento, concierto, público, intérprete, crítico, etc., aceptaba **«lo cotidiano»** como musical.

Pero, aparte de movimientos más o menos radicalizados, lo importante es que la música, desde la infusión de vida de Cage, ha de tener en cuenta, en mayor o menor medida, el mundo en el que está inmersa («Lo esencial de una obra de arte —dice Cage— es que de alguna manera nos sea útil en conexión con nuestra vida diaria»), o de lo contrario traiciona nuestras expectativas.

La música como sistema cerrado, autosuficiente, es ya para muchos una ceguera o, mejor, una sordera, que nos aísla y que, esto es lo peor, justifica muchas veces, cuanto menos por olvido o por inercia, la depredación sistemática de nuestro entorno sonoro, ligado como está a otras depredaciones, algunas fatalmente irreversibles.

Entre la actitud responsable de algunos compositores de tener en cuenta el mundo en que vivimos como algo de lo que no podemos inhibirnos, y la de aquellos (World Soundscape Project) que postulan un compositor «diseñador sonoro de la comunidad», hay multitud de prácticas musicales intermedias que, sacando la música de caminos trillados, exploran **«lo vivo»** como fuente de nuevas posibilidades sonoras y se sirven para ello de todos los medios técnicos que hoy poseemos, sin otra limitación que la de nuestro oído.

MUSICA DEL ENTORNO.—«El sonido —dice Albert Mayr— no es sólo, como lo es generalmente en la música, un vehículo de contenidos emocionales y/o estéticos, sino más bien un medio de **analizar** la realidad en toda su amplitud y de encontrar maneras de cambiarla.»

En todas las culturas, también en la nuestra, la música ha tenido un valor práctico y cognoscitivo. Ha servido para comunicarse con otros hombres y con un «más allá», al mismo tiempo que con el mundo. La concepción pitagórica (en realidad, sumeria y egipcia), que analiza la armonía entre microcosmos (hombre) y macrocosmos (Universo), y su posibilidad de estar en consonancia (diapasón, en griego, significa «a través de todo»), ha mantenido a lo largo de la historia una presencia fecundante. Hoy encontramos vestigios místico-pitagóricos en la concepción de **Stockhausen**, quien afirma:

«La música es un médium del espíritu, el médium más sutil, ya que penetra hasta los átomos del hombre a través de toda la piel, a través del cuerpo entero, **no sólo a través de sus oídos**, y puede hacerlo vibrar. Es el medio más importante para poner al hombre en contacto con su procreador... Desde que el hombre existe, ha habido música. Pero también los animales hacen música, y los átomos, y las estrellas, todo cuanto vibra hace música. La música que perciben los hombres es una música humana; la música de los átomos, de las estrellas, de los animales, para que los hombres puedan percibirla, debe ser transformada».

a) **La vibración sonora de las cosas.**—Gracias a las nuevas técnicas de grabación, reproducción y, sobre todo, de amplificación sonora, toda una nueva gama de posibilidades sonoras se abren para nosotros. Junto a los nuevos instrumentos electrónicos (que constituyen capítulo aparte), el pequeño micrófono nos hace accesible, como el microscopio para el ojo, los entresijos sonoros de cualquier vibración hasta ahora inaudible.

Ya en 1948 acuñaba Pierre Schaeffer el término de «Música concreta» para designar aquella música cuya materia prima es cualquier sonido sacado directamente de la realidad circundante. Esta música concreta se contrapone a la música abstracta, que es aquella interpretada a partir de una partitura y por medio de un instrumento convencional.

La **Sinfonía para un hombre solo** es el mejor ejemplo de esta música hecha partiendo del entorno sonoro, aunque hábil y sofisticadamente elaborada a partir de ahí.

En su obra **Mikrophonie I** (1964), Stockhausen lleva a cabo la experiencia de poner en vibración un gigantesco tam-tam con una amplia variedad de materiales. Ampliando y transformando esas vi-

Diseñar un entorno sonoro, equilibrado y gratificante es tarea de **verdaderos** compositores. Y la verdad es revolucionaria siempre. (Grupo de la Universidad Complutense interpretando ante la Catedral de Cuenca el **Sambori**, de Ll. Barber.)



ONKYO®

Artistas en Sonido



DISTRIBUCION: **EAB** H. Fournier, 21 - Telef. 25-34-11 - VITORIA

braciones con filtros y potenciómetros, que se oyen a través de altavoces al mismo tiempo que los sonidos originales del tam-tam.

Hurgando con el micrófono, Hugh Davies explora las propiedades acústicas ocultas de objetos que somete a toda clase de procesos y técnicas, hasta que dan de sí todo. Usando micrófonos de contacto puede conjurar y hacer audibles sonidos hasta ahora insospechados.

Este volverse hacia lo que nos rodea también se ha hecho directamente, sin intermediarios, explorando la calidad sonora de los objetos más comunes. Así han sido posibles obras con **Pieza de papel**, de Benjamín Paterson; **Menaje**, de Carlos Cruz de Castro, o **Música de piedras**, de Christian Wolff. La partitura de esta última dice así: «Haz sonidos con piedras, saca sonidos de piedras, usando piedras de distintos tamaños, clases (y colores). La mayor parte discretamente, algunas veces en secuencias rápidas. Las más de las veces, golpeando piedra contra piedra, pero también piedras con otras superficies (la parte interior de un tambor, por ejemplo), o de otra forma que se te ocurra (con un arco, por ejemplo, o amplificado). No rompas nada».

b) **Land-art music (Música y paisaje).**—El sonido es el producto de un conjunto de interacciones entre el hombre, los objetos y los fenómenos naturales que le rodean. Cualquier variación de éstos afectará cualitativamente al sonido. Producir sonidos al aire libre durante varias horas puede producir un profundo cambio en la estructura de la obra sonora, si el intérprete está preparado y es sensible a las distintas necesidades de la situación.

Un músico tocando en un campo o en una playa deviene en elemento del paisaje, y éste en parte de su música. Su papel, su música, en vez de acaparar toda nuestra atención, queda subsumida dentro de un más amplio juego de puntos de atracción. Por el contrario, en una sala de conciertos el músico es el centro de atención **único**, puesto que la sala de conciertos es una unidad cerrada que excluye cualquier otro sonido o actividad que no sea la música de una determinada obra.

El compositor inglés Paul Burwell, por ejemplo, intenta dar significación o llenar de contenido simbólico a toda una cantidad de sonidos que por considerarse naturales o fortuitos nos son vacíos. Por ello su acción musical la ha llevado por la calle y por el campo, al aire libre.

A lo largo del año 1976 ha realizado un proyecto en la playa Newhaven, con cuatro sesiones musicales, una por cada estación del año. Su música, que era interpretada dentro y fuera del agua, ha vagado libre por el aire y por el agua, teniendo como posibles escuchas a algunos atareados pescadores.

Burwell, como otros, busca dar sentido de nuevo, pensando desde la música, a la relación hombre-naturaleza, que una civilización industrial y ciudadana nos ha robado. Enlaza así la música con otros intentos artísticos (y no artísticos) que reivindican la transformación del paisaje.

Es interesante recordar cómo algunas tradiciones agrarias han sabido crear relaciones hombre-naturaleza, todavía vivas hoy, que trascendiendo su utilidad llenan el paisaje de un sentido artístico. Tal es, por ejemplo, el **bambú basculante** (que encontramos en el Sudeste asiático), hecho para sonar accionado por el agua que inunda los bancales javaneses de arroz: «Se dispone sobre un pivote una caña hueca de bambú, cuidadosamente cortada por el nudo, de forma que se llene con el agua del canal de irrigación del bancal superior, y cuando está lleno, el agua se derrama por encima para abastecer al bancal de más abajo. Así, después de descargado, recobra la posición vertical, y su extremo inferior tropieza sobre una piedra, emitiendo con ello un sonido a intervalos regulares. Su propósito primordial es avisar a los dueños de los campos de cualquier interrupción en la corriente de agua; pero el sonido, atrayente para el innato sentido de la belleza de esos pueblos, ha hecho que se instalen series enteras de bambúes de tamaños diferentes, de manera que produzcan distintos sonidos, de periodicidad variable, debido a la inclinación y escalonamiento de los bambúes y de los bancales. El resultado es una serie de sonidos muy melodiosos y rítmicamente fascinantes. Ello constituye un antecedente de las modernas orquestas de carillones del Sudeste de Asia y de la textura fundamental de su música: se trata de sonidos y ritmos tan variados y combinados que tejen un intrincado dibujo, con lo que pierden sus identidades separadas, como los hilos de un tejido. Y así, sucumbiendo al hechizo de tales sonidos, que se escuchan continuamente a lo largo de los días en los campos, el hombre presta su voz al conjunto en una melodía libremente improvisada —a la que es difícil sustraerse a cualquiera que tenga sensibilidad musical—, con lo que agrega un elemento creador libre, quedando completada la composición.

Las tribus sedang (Annam) han ido aún más lejos: con el fin de seducir a los espíritus guardianes de sus arrozales, han hecho unos elaborados carillones hidráulicos de martillo (tang koa), por medio de numerosos bambúes colocados en un bastidor, que producen una música encantadora e ininterrumpida **durante varios meses**».

La idea de transformar todo el universo en una obra de arte, que hoy está a la base de varias obras conceptuales, tuvo en el americano Charles Ives un fecundo instigador al proponer como culminación de su extraordinaria obra, una **Sinfonía Universo** sinfín, y para un número indefinido de ejecutantes. La obra está abierta a

cualquier aportación de futuros compositores. Hoy, **Larry Austin** trabaja y dedica toda su actividad de compositor a continuar esta idea de Ives.

c) **Música y ciudad: la calle.**—Siendo nuestro «habitat» la ciudad, es normal que el ansia de conectar la música con la realidad tropiece con la calle. Así, emulando a los viejos músicos callejeros de otras épocas, nos encontramos con que muchos compositores de hoy hacen o piensan la música no para la sala de conciertos, sino para la calle.

El caso de **Ponderosa Pine** es el primero que viene a la memoria. Pine desenvuelve la actividad de su prodigiosa voz a lo largo de todo el día y esté donde esté. Con esa voz que comunica más allá de lo verbal, canta, incluso montada en abarrotados autobuses, a las horas punta y en el centro de la ciudad.

Max Neuhaus lleva al centro de la ciudad la interpretación del **4 minutos 33 segundos** de Cage; así, su obra **Listen** («Oír») consiste en meter en un autobús a un auditorio que espera un concierto convencional o una conferencia, estamparles sus manos con la palabra «Listen», y llevarles con el autobús a un entorno sonoro determinado.

El teléfono, como sistema electrónico «encontrado», es creativamente utilizado en algunas de sus obras: en **Telephone Access**, el teléfono puede ser utilizado por cualquiera marcando un número determinado. Durante la primera versión, que estuvo funcionando desde el 4 de septiembre al 14 de octubre de 1968, a las palabras del que llamaba se contestaba con sonidos. El que llamaba decía una palabra, el sistema tomaba la palabra y la transformaba en un sonido, que se le remitía al que llamaba, quien podía continuar el proceso todo el tiempo que quisiese.

Su obra **Public Supply** era bastante más complicada; cualquier persona podía meter por el teléfono cualquier sonido de lo que quisiese. Por ejemplo, sentado junto a tu radio, llamas al teléfono sin bajar el volumen de tu radio; cuando oyes que el teléfono deja de sonar, haces los sonidos que has escogido. La llamada está conectada directamente con un sistema que graba, mezcla y/o lo altera con sonidos compuestos por el compositor, y luego lo emite todo.

Como se ve, es una manera de hacer público lo aislado y privado; es decir, utilizar la potencialidad de comunicación sonora que el teléfono nos ofrece de una manera creativa.

Volviendo a la calle, es **Drive-in Music** un intento de mejorar el entorno de los conductores, estableciendo áreas de sonido que pueden ser escuchadas sólo a través de una radio, a lo largo de una calle o una carretera (un trayecto no muy largo). Funcionaría permanente o semipermanentemente las veinticuatro horas del día para cualquiera que conduzca por la carretera. Se disponen a lo largo del trayecto una cantidad de transmisiones de ondas, de tal forma que sus áreas de emisión se envuelvan; así, en cualquier momento, el auditor (el conductor) oye una combinación de sonidos que cambian de acuerdo con la velocidad a que conduce.

Tanto el grupo MEV (Música Electrónica Viva), creado en Roma por un grupo de compositores americanos, como la Scratch Orchestra en Inglaterra o ZAJ en Madrid, han llevado su música a la calle, «con gran regocijo —dice ZAJ— del público invitado y asombro y regocijo del público ocasional de viandantes. Los guardias,

«La ciudad, cárcel sonora de un progreso mal entendido, produce náusea» (Noise)
¡Cambiémosla!



un poco «moscas», y la «Poli» (aunque no siempre) no pudo intervenir».

Veamos, como ejemplo, una **obra para la calle** del MEV: «Para muchos intérpretes, por la calle u otros lugares públicos, llevando fuentes sonoras portátiles. Voces, objetos, instrumentos, aparatos electrónicos con baterías. Cada intérprete hace un solo sonido.

Regula el nivel de tu sonido para que esté levemente por encima del: 1) sonido más suave que oyes alrededor tuyo, o 2) (caso de no haber uno muy suave) del más suave de dos sonidos fuertes.

Muévete en la dirección de este sonido más suave. A la inversa, apártate de cualquier sonido fuerte que suene junto a ti. Cuanto más suave es el sonido, más rápido vas hacia él; cuanto más fuerte es, más pronto te apartas de él.

Si yendo hacia un sonido aparece otro más suave, ve hacia él mientras continúe siendo más suave que cualquier otro, y mientras puedas oírlo.

Estate buscando el sonido más suave. Si no lo puedes encontrar, párate. No te muevas sin una intención.

El sonido de cada intérprete será audible por él y por los pocos individuos que estén cerca de él, como cerniéndose suavemente por encima del umbral del indiscernible ruido-ambiente. El intérprete no dejará que su sonido sea apagado por el ruido-ambiente. Si sólo se puede oír un sonido fuerte, su sonido tendrá que ser necesariamente fuerte.

Los intérpretes deberán ser lo suficientemente numerosos para que puedan oírse el uno al otro al mismo tiempo que oyen el sonido entorno. Deben poder superar el entorno, poniendo un nuevo entorno en su lugar. Están al mismo tiempo buscándose el uno al otro y relacionándose con el más suave de los sonidos que les rodean.

En un entorno donde se esté produciendo por otros seres humanos un **ruido doloroso**, el objeto de los intérpretes debe ser crear una red viva de **suavidad** a lo largo del espacio, para guiar a esos seres a un estado en que todo se pueda oír lo uno a lo otro y la armonía sea posible».

MUSICA ANIMAL.—La musicalidad de ciertos cantos animales ha encontrado eco muchas veces en la música «cultura». Los animales han sido imitados (sobre todo, los pájaros) en canciones, madrigales, piezas de salón, óperas, poemas sinfónicos, etc., y hoy todavía son puntos de partida de obras como **La Caccia**, del italo-español **Walter Marchetti**, en la que todo un arsenal de reclamos de caza es puesto en musical-acción (la respuesta fortuita del congénere forma parte de la obra). La obra fue estrenada por ZAJ, en el Retiro madrileño, el año 1965.

A medio camino entre la imitación y el estudio para extraer fecundas consecuencias musicales, tenemos la obra de **Oliver Messiaen**, para quien los pájaros son fuente de inspiración y análisis. «El, como observador racionalista —dice su hermano Alain—, quiere reencontrar los variados misterios y sabios sonidos de los cantores alados del cielo.»

Messiaen analiza así el final de su obra **El despertar de los pájaros**: «Solo del frailecillo, que forma una nueva cadencia del piano. Luego vienen las tórtolas (flautas «frullati»), luego la curruca (celesta) y la llamada del pardillo (clarinete). Otras dos voces: el tordo y la oropéndola. Solo del mirlo (tercera cadencia del piano). Dos mirlos más (piano) y dos petirrojos (celesta y «glockenspiel») forman un pequeño conjunto. Nuevas llamadas de la oropéndola y el tordo suenan juntas, con el grito de la abubilla y la risa del picoverde. La cadencia final del piano ofrece, entrando gradualmente, fragmentos de canto, llamadas y gritos del verderón, el alionín, el tordo, el verdecillo, el frailecillo, la oropéndola, el reyezuelo, el jilguero, el estornino, la corneja negra y el colirrojo. La cadencia pianística termina con un dúo entre el petirrojo y el mirlo».

El interés de O. Messiaen por los pájaros no es algo aislado o anecdótico dentro de su música, sino que forma parte de su visión global de la música, que le ha llevado a estudiar «el ritmo de los hindúes, griegos, rumanos, húngaros, y también el ritmo del movimiento de las estrellas, de los átomos y del cuerpo humano».

Hablando de pájaros, se ha observado que ciertas especies (los shrikes) forman dúos, en los que el macho y la hembra cantan, alternando, una serie de notas diferentes. Hay casos en que un pájaro canta la canción entera si el compañero está temporal o permanentemente ausente.

Hoy, gracias a estudios más sistemáticos sobre los animales, y gracias a la utilización de micrófonos de contacto o micrófonos submarinos, se ha ampliado nuestro conocimiento de la música animal. También se está estudiando detenidamente la música de los peces, y se consiguen grabaciones, codiciadas entre los músicos, de toda clase de sonidos producidos por animales marinos y captados gracias a los micrófonos submarinos (**Hidrófonos**).

Así, **Carlton Ray** nos describe en una revista geográfica inglesa: «Al anochecer, Bill Watkins tenía un hidrófono a mano, y nos sentamos a oír. Lo que escuchamos nos tuvo traspuestos durante cuatro horas. El agua estaba viva con los sonidos de las focas. No hubo ni un instante de silencio en el "mundo del silencio" (habla del océano Antártico); por el contrario, un coro sinfín de silbidos, trinos y gorjeos de focas».

El joven compositor inglés **David Toop** (quien hace música que él llama «eurística», encontrada, utilizando sonidos de viento, agua y animales) trabaja hoy en el Zoo de Londres, de donde saca el ma-

terial básico para su música. Distingue Toop cinco clases de sonidos en los animales marinos: 1) hidrodinámicos; 2) percusivos (el raspar o golpear contra el coral o la roca); 3) vibraciones del esqueleto o los músculos; 4) contracciones y vibraciones de la vejiga de aire (que actúa como un membranófono), y 5) sonidos eco-localivos (especie de sonido blanco, que sirve, como a los murciélagos, para orientarse por medios acústicos).

Como vemos, gracias a los hidrófonos un mundo sonoro auténticamente nuevo aparece bajo el agua, y no es extraño que los compositores vean punzada su fantasía y abran su música a nuevos campos sonoros. Así, la **bioacústica marina** ha dejado sentir su influencia en varias creaciones musicales.

De todos los animales marinos, el más inspirador ha sido la legendaria **ballena**, cuyos chillidos y vocalizaciones aparecen en obras de Hovhanes (que usa sonidos de ballena con orquesta), McMillan (quien se ha especializado en hacer obras grabadas, basadas en sonidos animales), Alvin Lucier (quien en su interpretación de **El duque de York** imita las canciones de ballena en vivo), George Crumb (en su obra **Vox balenae**), Hug Davies (**Natural Images**) o John Tavener (en su cantata documental **La ballena**), etc.

Más interesante, por la creación de nuevas formas y nuevos procesos organizativos, es la aplicación musical de ciertos modos de operar los animales que hacen **David Toop**, quien en **La divinización de la ballena** usa las bandas de frecuencia bajas y estrechas propias de ese mamífero, o **Alvin Lucier**, quien en sus **Vespers** toma como premisa el sistema de ecolocalización de los delfines y de los murciélagos, y en su **Quasimodo, el gran amante**, basa la música en la habilidad de ciertas ballenas de enviar mensajes (cantar canciones) a grandes distancias.

Pero el caso más interesante y a la vez problemático es el de la **Música inter-especies**, de Jim Nollman, un músico californiano que dedica toda su actividad a relacionarse, a través de sonidos, con los animales. El afirma que la «música interespecies» expresa el «ejemplo abierto y simple de humanos que pretenden comunicarse con otras criaturas vivientes. En muchos casos, el humano debe sentarse con el animal, como el estudiante se sienta con el profesor. En realidad, los animales no necesitan esta música interespecies, puesto que en la mayoría de los casos su coexistencia sobre el planeta Tierra es casi totalmente completa. La música interespecies es para el animal humano, y constituye a todas luces una

La música empieza donde la impostora partitura acaba.



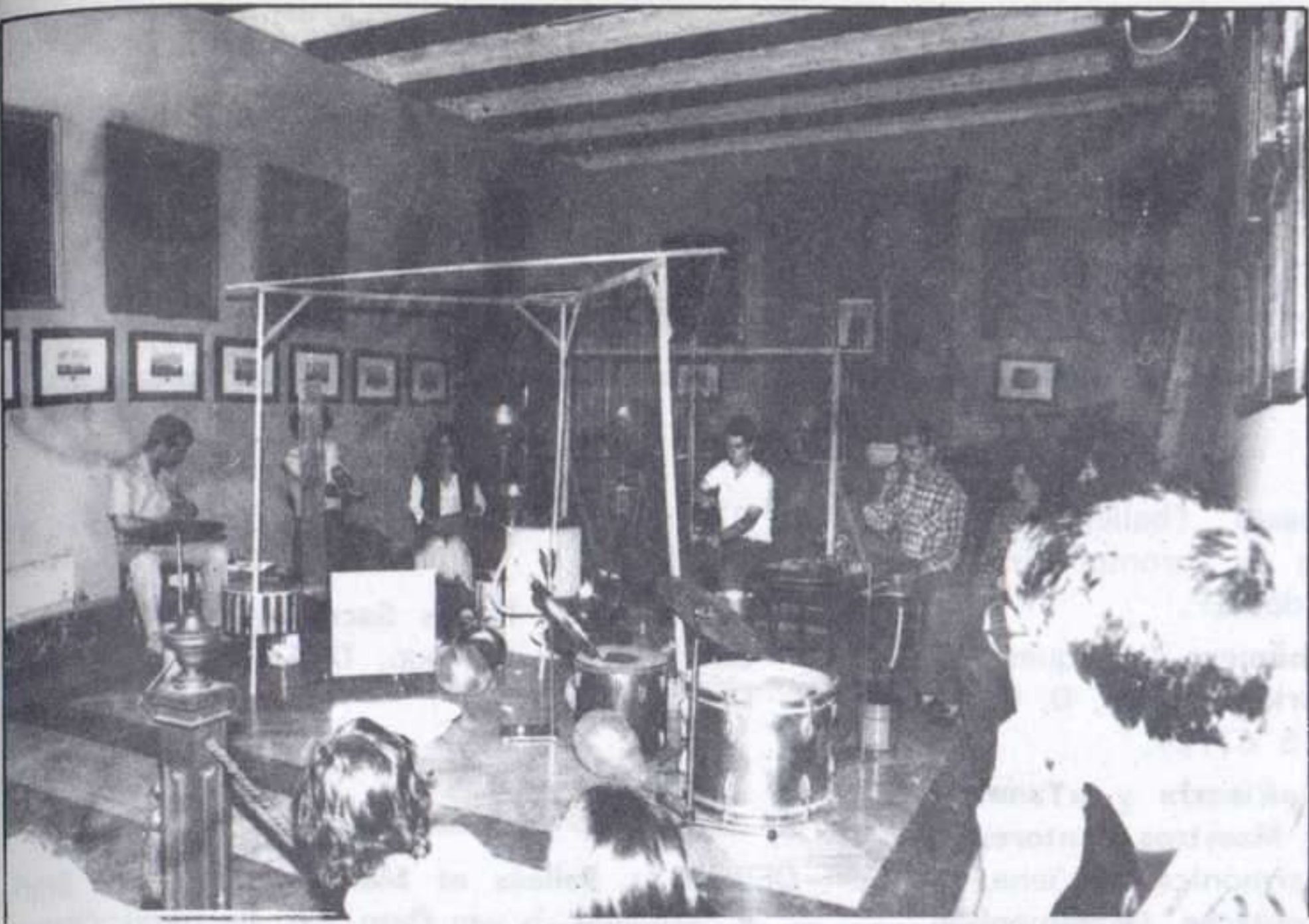
KAWAI PIANOS

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



«La Música —dice Héctor Berlioz—, en la fuerza de su juventud, está emaciada, es libre: Hace lo que quiere.» (Grupo Actum interpretando su «Música a distancia» durante el «Ensems-79» de Valencia.)

lección válida para la humanidad del siglo XX. Yo promuevo una manera biocéntrica, interdependiente, de mirar el mundo. **Música de contacto».**

Nollman cuenta que se inició en la música interespecies cuando salía a estudiar guitarra bajo un árbol poblado de pájaros. «Ellos —dice— contestaban mis frases melódicas, y a menudo las extendían..., habíamos empezado una obra entera de música muy evocadora.» Más tarde, experimenta con una manada de trescientos pavos, quienes «contestan al unísono cuando yo daba la nota convenida».

El año pasado recibió una beca del California Arts Council, que la empleó para diseñar y construir un tambor con flotadores que soporta su peso en el agua. El tambor está diseñado para tomar contacto, para ser tocado por cetáceos, algunos de más de ochenta pies de largo.

Ahora realiza un experimento, junto con científicos de la Universidad de California, cuyo programa consiste en que «los músicos tocan música en vivo, ya sea en el agua o en barcas. Las ballenas que pasen y las de los alrededores vocalizarán en respuesta a la música. El proyecto espera, eventualmente, establecer un «contacto» donde ballenas y hombres puedan encontrarse regularmente».

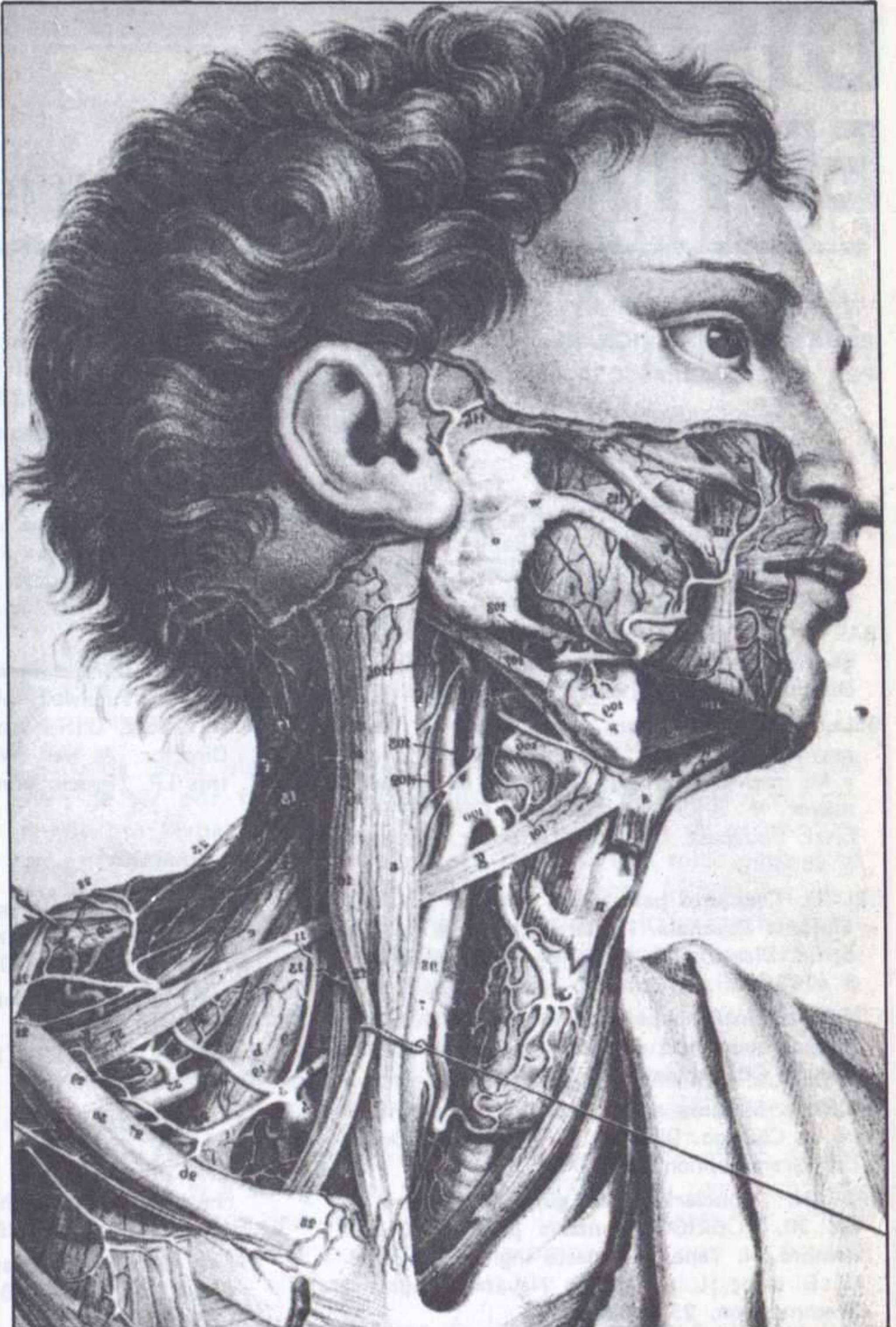
MUSICA BOTANICA.—Recuerdo como uno de los estrenos más polémicos a los que he asistido el de la obra **Air-Musik**, para gran orquesta y percusión solista, de H. Lachenmann. En ella lo que más hilaridad provocó en el público fue un bello efecto de viento suave y lejano producido por ramas secas al ser agitadas por los músicos.

Con todo, la utilización de sonidos salidos de plantas sólo ha empezado a ser posible gracias a los nuevos métodos de amplificación que aprovechan las pequeñas señales de corriente eléctrica que se da en las plantas. Estas señales, usadas como fuente controlada por voltaje de un sintetizador, son convertidas en impulsos sonoros manipulables.

Una vez más, el inventor-compositor **John Cage** está en la frontera de lo posible. En su obra **Branches** («Ramas»), que por enfermedad del técnico John Fulleman (en realidad, quien hace posible oír las plantas) no pudimos oír este invierno en Milán, es un buen ejemplo de lo cerca que está de todo-lo-que-suena este micólogo músico.

Cage cuenta así su encuentro con la música botánica: «En 1975, estando de «tournée» con la Compañía de danza M. Cunningham por Arizona, Charles Moulton, uno de los danzarines, trajo un cactus seco del desierto y, poniéndolo cerca de mi oído, pulsó una de sus espinas. Desde entonces, en una pieza llamada **Child of Tree**, compuesta para acompañar «solo», una danza de ocho minutos de M. Cunningham, he usado cactus junto con otras plantas, amplificados por medios técnicos inventados por J. Fulleman. Para acompañar un evento más largo de Cunningham, compuse **Branches**, una serie de variaciones de **Child of Tree** que suenan entremezcladas con un hilo conductor formado por silencio. Tras una interpretación en Kyoto, unos amigos japoneses dieron a esta música el calificativo de botánica».

EL CUERPO COMO INSTRUMENTO (LA BODYMUSICA).—La utilización del cuerpo como fuente sonora es tan antigua como la humanidad misma. Pero la cultura, especie de segunda naturaleza que arrinconó la animalidad base, nos ha legado un uso muy limitado de la capacidad sonora primigenia. Desde hace unos años, diversos artistas exploran, saltándose los prejuicios heredados, la potencialidad expresivo-sonora del cuerpo humano. Así, toda una nueva «escuela» de interpretación se ha creado para explorar las sonoridades y los matices de la voz. Cathy Berberian o Roy Hart, entre otros, son músicos que han creado un instrumento nuevo (a veces polifónico, a veces de percusión) distinto al convencionalmente usado en música.



Tu cuerpo es una compleja fábrica sonora. Respira, bombea (corazón), está tenso (sistema nervioso), etc. Además, los huesos, los músculos, la piel, la garganta... son instrumentos mil veces accionados diariamente.

Hoy, continuando la investigación de la voz, **Joan La Bárbara** da un paso más, al dominar expresivamente las diversas áreas de resonancia, para producir microvariaciones sonoras; así lo hace en su obra **Pieza vocal: investigación sobre la resonancia interna de una nota**. Joan afirma que lo que intenta es «aprender de mi voz. En vez de intentar dirigir mi voz, intento dejar que la voz me dirija a mí».

John Cage ha utilizado la garganta, y toda su variedad sonora, como fuente que ampliada por los nuevos medios técnicos hoy disponibles nos da un mundo nuevo hijo de nuestro cuerpo. Es Calvin Tomkins quien nos cuenta en su libro **The Bridge and the Bachelors** una intervención de Cage en el New York de 1963; se trataba de una versión de su obra **Variaciones II**: «Cage se puso seriamente un micrófono de contacto alrededor de su cuello, puso el amplificador a tope, y se bebió un vaso de agua. Cada sorbo resonó por toda la sala como la caída de una ola gigantesca».

Más cerca de nosotros, el grupo ZAJ, hijo, como Fluxus, de Cage, nos propone que prestemos atención a los ruidos de nuestro cuerpo en su **Música intestinal** («los intestinos nos suelen dar buenos conciertos») o en su **Música genital** («haciendo el coito, ógalo todo»).

Pero el aspecto más rico y nuevo en posibilidades de la música corporal es la que utiliza como base **las ondas cerebrales**.

El organismo animal comunica sus distintas partes por medios eléctricos. Una parte excepcionalmente rica en ondas eléctricas (las alfa, beta, theta, delta) es el cerebro. Hoy, por medio de técnicas de «biofeed-back», se pueden percibir y controlar estas distintas ondas, sobre todo las alfa y beta.

En la **música de ondas cerebrales** se conectan electrodos (como con las plantas) sobre la piel de la cabeza del sujeto o compositor. Las corrientes emitidas y captadas por los electrodos se amplifican y se usan para alimentar un sintetizador que crea sonido inmediatamente. Un compositor versado en electrónica (como Richard Teitelbaum o David Rosenboom), tras un aprendizaje, puede controlar sus ondas cerebrales y su traducción sonora. La posibilidad, por lo tanto, de una traducción simultánea y en vivo de **pensamiento-musical-realización-sonora-de-tal-pensamiento** toma cuerpo. La ficción y la realidad se dan la mano.

DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 15 DE FEBRERO Y EL 15 DE MARZO DE 1980*

RELACION CONFECCIONADA POR ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

I. ORQUESTAL

C. Ph. E. BACH: **Concierto para flauta. Concierto para violoncelo.** J. P. Rampal, R. Bex, H. Dreyfus. Orquesta de Cámara. Director, P. Boulez. Edigsa, EHM 545.

BARTOK: **Suite para orquesta número 1. Dos Imágenes op. 10.** Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, A. Dorati. Decca, SXL 6897.

BELLINI: **Concierto para trompeta en Mi bemol mayor.** TELEMANN: **Conciertos en Sol mayor y Mi menor.** VIVALDI: **Concierto en Si bemol mayor.** M. André, Orquesta de Cámara Franz Liszt, Budapest. Director, J. Sandor. Hispavox, S 60340.

BRUCH: **Concierto para violín número 1.** LALO: **Sinfonía Española.** I. Stern, Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS «Maestro», S 61933.

CHOPIN: **Concierto para piano número 1.** E. Gilels, Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS «Maestro», S 61931.

DVORAK: **Sinfonía número 8.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. M. Giulini. Deutsche Grammophon, 2531046.

GIULIANI: **Concierto para guitarra número 1, op. 30.** RODRIGO: **Fantasia para un Gentil hombre.** N. Yepes, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, L. A. García Navarro. Deutsche Grammophon, 2530975.

GOUNOD: **Sinfonía número 2.** Orquesta Filarmónica Rumana del Estado de Transilvania. Director, J. L. Petit. Hispavox, S 60334.

GRIEG: **Concierto para piano.** SCHUMANN: **Concierto para piano.** W. Gieseking, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, W. Furtwängler. Dial, 50.1642.

HAYDN: **los Seis Conciertos para piano.** I. von Alpenheim, Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director, A. Dorati. Hispavox, S 66323, tres LP. (Precio oferta: 1.350 ptas.)

HOLST: **Los Planetas.** Coro y Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS «Maestro», S 61932.

IVES: **las Cuatro Sinfonías.** Coro Ambrosian, Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, H. Faberman. Hispavox, S 66324, tres LP. (Precio oferta: 1.350 ptas.)

KODALY: **Suite Hary Janos. Danzas de Galanta. Danzas de Marosszek.** Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS «Maestro», S 61930.

MENDELSSOHN: **las Doce Sinfonías para cuerda.** Orquesta de Cámara Franz Liszt, Budapest. Director, F. Sandor. Hispavox, S 6503, cinco LP. (Precio oferta: 2.250 ptas.)

MOZART: **Conciertos para flauta números 1 y 2. Andante para flauta y orquesta, K 315.** J. P. Rampal, Orquesta de Cámara del Centro Musical de Jerusalén. Director, I. Stern. Hispavox, S 60368.

R. STRAUSS: **Obra completa para orquesta** (excepto los Conciertos). P. Tortelier, M. Rostal, Orquesta Estatal de Dresde. Director, R. Kempe. EMI, 167-053260/9, diez LP. (Oferta.)

TCHAIKOVSKY: **Cascanueces** (ballet completo). Orquesta Sinfónica de Toronto. Director, A. Davis. CBS, 79222, dos LP.

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 4.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, D. Barenboim. CBS «Maestro», S 61929.

WAGNER: **Oberturas de «Rienzi» y «Tannhäuser».** **Preludios de «Los Maestros Cantores» y «Parsifal».** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. Deutsche Grammophon, 2531214.

ZELENKA: **Obra completa para orquesta.** H. Holliger, B. Tuckwell, M. Sax, A. van Wijnkoop, D. Leicht, Ch. Jaccottet. Camerata de Berna. Director, A. van Wijnkoop. Archiv, 272305, tres LP. (Precio oferta: 1.575 ptas.)

II. CAMARA

MESSIAEN: **Cuarteto para el fin de los tiempos.** L. Yordanoff, A. Tetard, Cl. Desurmont, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2531013.

VERACINI: **Nueve sonatas para violín y continuo.** P. Toso, E. Farina, G. Chiampan. Hispavox, S 66021, dos LP. (Precio oferta: 900 ptas.)

III. INSTRUMENTAL

BACH: **El Clave bien Temperado.** Helmut Walcha, cémbalo. Archiv, 2723064, cinco LP. (Precio oferta: 2.625 ptas.)

BACH: **Concierto italiano. Fantasia cromática y fuga. Dúos BWV 802-805.** R. Tureck, piano. CBS, 76899.

BACH: **Toccatas, vol. I.** G. Gould, piano. CBS, 76881.

BEETHOVEN: **Sonatas para piano números 8 («Patética»), 14 («Claro de luna») y 23 («Appassionata»).** R. Serkin. CBS «Maestro», S 61937.

BEETHOVEN: **Sonatas para piano números 17 («La Tempestad») y 18.** V. Ashkenazy. Decca, SXL 6871.

GEMINIANI: **Seis sonatas para guitarra, violoncelo y clave.** L. Szendrey Karper, E. Banda, J. Sebastián. Hispavox, S 60333.

HAENDEL: **Obras para clave.** L. Sgrizzi. Hispavox, S 66321, tres LP. (Precio oferta: 1.350 ptas.)

HAYDN: **Obra completa para teclado, Vol. 4: Sonatas números 55 a 62, Fantasia en Do mayor, Variaciones en Do mayor y Fa menor.** D. Ranki. Hispavox, S 66322, tres LP. (Precio oferta: 1.350 ptas.)

SCHUBERT: **Música para piano a cuatro manos: Andantino variado, D 823,2. Gran Rondó, D 961. Fantasia, D 940. Seis escocesas, D 145.** Emil y Elena Gilels. Deutsche Grammophon, 2531079.

IV. VOCAL Y CORAL

BERLIOZ: **La Condenación de Fausto.** P. Domingo, Y. Minton, D. Fischer-Dieskau, J. Bastin. Coro y Orquesta de París. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2740199, tres LP. (Precio oferta: 1.575 ptas.)

MOZART: **la Música Masónica.** Solistas, Coro y Orquesta de la Opera Popular de Viena. Director, P. Maag. Hispavox S 66020, dos LP. (Precio oferta: 900 ptas.)

SCHUMANN: **Lieder, Vol. II.** D. Fischer-Dieskau, Ch. Eschenbach. Deutsche Grammophon,

2740185, tres LP. (Precio oferta: 1.575 ptas.)

VERDI: **Cuatro Piezas Sacras.** Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SET 602.

V. OPERA

DEBUSSY: **Pelléas et Mélisande.** F. von Stade, R. Stillwell, J. van Dam, Ch. Barbaud. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 167-003650/2, tres LP. (Oferta.)

FALLA: **La vida breve. El amor brujo.** T. Berganza, J. Carreras, A. Nafé, M. Cid, P. Pérez Iñigo, J. Pons, R. Contreras, M. Mairena, N. Yepes, L. Tena. Coro Ambrosian, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, L. A. García Navarro. Deutsche Grammophon, 2707108, dos LP. (Precio oferta: 1.050 ptas.)

MOZART: **Las bodas de Fígaro.** G. Taddei, A. Moffo, E. Schwarzkopf, E. Waechter, F. Cossotto, P. Cappuccilli. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. Director, C. M. Giulini. EMI, 165-003464/6, tres LP. (Oferta.)

MOZART: **La clemenza di Tito.** P. Schreier, J. Varady, T. Berganza, E. Mathis, M. Schiml, Th. Adam. Coro de la Radio de Leipzig, Orquesta Estatal de Dresde. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2740208, tres LP. (Precio oferta: 1.575 ptas.)

MOZART: **Idomeneo, Re di Creta.** W. Ochman, J. Varady, E. Mathis, P. Schreier, S. Vogel, H. Winkler, E. Büchner. Coro de la Radio de Leipzig, Orquesta Estatal de Dresde. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2740196, cuatro LP. (Precio oferta: 2.100 ptas.)

VERDI: **Don Carlo.** J. Carreras, M. Freni, N. Ghiaurov, A. Baltsa, R. Raimondi, J. van Dam. Coro de la Opera de Berlín, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 167-003450/3 S, siete caras (Oferta.)

VERDI: **Rigoletto.** Sh. Milnes, B. Sills, A. Kraus, M. Dunn, S. Ramey. Coro Ambrosian, Orquesta Philharmonia, Londres. Director, J. Rudel. EMI, 167-003423/5, tres LP. (Oferta.)

VI. RECITALES

«KRAMER CONTRA KRAMER»: Música de la película. **Obras** de PURCELL y VIVALDI. Solistas, Orquesta Inglesa de Cámara, Sinfonietta de Nueva York. Directores: R. Leppard, M. Gorman. CBS, 73945.

«Maestros del órgano anteriores a J. S. Bach». **Obras** de G. BOHM, N. BRUHNS, D. BUXTEHUDE, V. LÜBECK, J. PACHELBEL, S. SCHEIDT, J. P. SWEELINCK y F. TUNDE. H. Walcha. Archiv, 2723055, cuatro LP. (Precio oferta: 2.100 ptas.)

TE KANAWA, KIRI: Recital de **Lieder** de DUPARC, FAURÉ, SCHUBERT, SCHUMANN, WALTON y WOLF. Con R. Amner. CBS, 76868.

«Trompeta y órgano». **Música del Renacimiento y del Barroco.** **Obras** de ALBINONI, BACH, CORELLI, GERVAISE y HAENDEL. M. André, M. Cl. Alain. Hispavox, S 66325, tres LP. (Precio oferta: 1.350 ptas.)

YEPES, NARCISO: «Música para guitarra de ayer y de hoy». **Obras** de BROUWER, CARULLI, CONGE, KÜHNEL, ROBINSON y SOR. Deutsche Grammophon, 2531113.

ZABALETA, NICANOR: «500 años de Música». Dial, 50.1460.

(*) En la relación del pasado número de marzo se anotó por error en la sección I, Tchaikovsky, «Sinfonía número 4, en lugar de «número 5» (en el disco EMI dirigido por Klemperer).

CRITICA DISCOGRAFICA

ESTUDIOS

R ALBAN BERG: **Concierto de cámara para violín, piano y trece instrumentos de viento. Sonata para piano, op. 1. Cuatro piezas para clarinete y piano, op. 5.** Ensemble Intercontemporain: Pierre Boulez. Daniel Barenboim, piano. Pinchas Zukerman, violín. Anthony Pay, clarinete. Deutsche Grammophon 2531 007. Precio: 700 ptas.

R ALEXANDER VON ZEMPLINSKY: **Sinfonía Lírica, op. 18.** Orquesta Sinfónica de la BBC. Gabriele Ferro. Dorothy Dorow, soprano. Siegmund Nimsgern, barítono. ITALIA, ITL 70048 (Importación: Ferysa). Precio: 700 ptas.

Interpretación: Conjunto: 9.

Sonido: Zemlinsky: 8. Berg: 8,5.

Interés de la publicación: Enorme, sin hipérbole. Se trata de obras que todo amante de la música debería conocer, y ahora llega la única oportunidad discográfica que ha habido hasta el presente para lograrlo. Enhorabuena a ITALIA y a POLYDOR, y gracias a Ferysa y al Departamento de Clásico de DG española.

(La crítica de ambos registros se contiene en el artículo **Zemlinsky y Berg: ¿El eslabón perdido?**, pág. 24.

BELLA MUSICA DEL MAESTRO MONTSERRATINO JOAN CEREROLS

Estamos ante una grabación discográfica de gran interés por la calidad de los elementos que a ella concurren: Joan Cererols (9-IX-1618/28-VIII-1676), nacido a los pies de la montaña de Montserrat y muerto en el monasterio, músico, compositor y pedagogo del momento de esplendor de la Escolanía, autor capital en la música religiosa del barroco catalán, afín a la música española y extranjera del momento (Victoria, Monteverdi), es un autor redescubierto en nuestros días gracias a la infatigable labor de David Pujol (**Els Mestres de l'Escolania de Montserrat**) y a la cuidada edición de sus obras por parte de la escuela de Montserrat.

La escolanía de Montserrat, de las más antiguas en su género de Europa, formada por una cincuentena de niños cantores que se preparan concienzudamente en el campo humanístico y, sobre todo musical, y de cuya calidad y fama dan buena muestra los conciertos, grabaciones en número que sobrepasa el centenar y la asistencia a convenciones internacionales, así como la paciente labor musicológica y pedagógica de dos de sus maestros más cualificados, Gregori Estrada e Ireneu Segarra, son los intérpretes más idóneos para llevar a buen fin la obra de Cererols.

Completa el conjunto la intervención instrumental de Ars Musicae, de Barcelona, fundado en 1935 por el infatigable Luis Llamas, y que, gracias a su especialización en la música de los siglos XII al XVII y su cuidadosa búsqueda de copias de instru-

mentos apropiados a cada época, de los que poseen una excelente colección, se ha granjeado una buena acogida tanto en festivales (Barcelona, Granada, Edimburgo, London Bach, Cadaqués, etc.), en grabaciones, con las que han conseguido diversos precios discográficos, etc. A su frente está Romà Escalés, nacido en 1945, profesor de Música por el Conservatorio barcelonés y titulado en Musicología y música antigua por Nueva York y Colonia, respectivamente.

Todos estos elementos puestos al servicio de una grabación han de ser por fuerza interesantes. La **Misa de Batalla**, conformada por temas de corte militar y por la forma de acompañamiento instrumental que recibe cada coro, es una misa para doce voces, agrupadas en tres coros de cuatro voces («cantus», contralto, tenor y bajo) e instrumentos (orlo, bajo primitivo, chirimía, «rauschpfeife», sacabuche, arpa y órgano). Las referencias programáticas a la batalla no eran nuevas en la época, e incluso los órganos tenían registros especiales para crear el efecto de clarín adecuado. Se trata de una composición abundante en juego de voces contrapuntadas y cadencias moduladas al uso de la época y de las más representativas del compositor.

La **Misa de Gloria**, nombre que no se debe a la mano de Cererols, pero sí a su carácter temático, está escrita para ocho voces, en dos coros de cuatro voces, similares a la anterior, e instrumentos, siendo el primer coro acompañado por el órgano (interpretado por el abad Cassià Just), y el segundo por el resto.

Las connotaciones musicales de la época y lugar en que fueron escritas ambas obras hacen que tengan infinidad de elementos comunes, cosa, por otro lado, harto frecuente en los autores del momento.



El elemento más destacable de la grabación de Harmonía Mundi es la división de los componentes para resaltar el efecto estereofónico y la nitidez con que se dan todas las partes e intérpretes, evitando lo que pudiera degenerar en monótono y lo que pudiera aparecer disonante, sobre todo en los «tutti» de las voces altas.

Interesante, en resumen, para formar en la discoteca del aficionado y del estudioso de la música catalana de épocas no muy lejanas.—«I TADDEI».

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

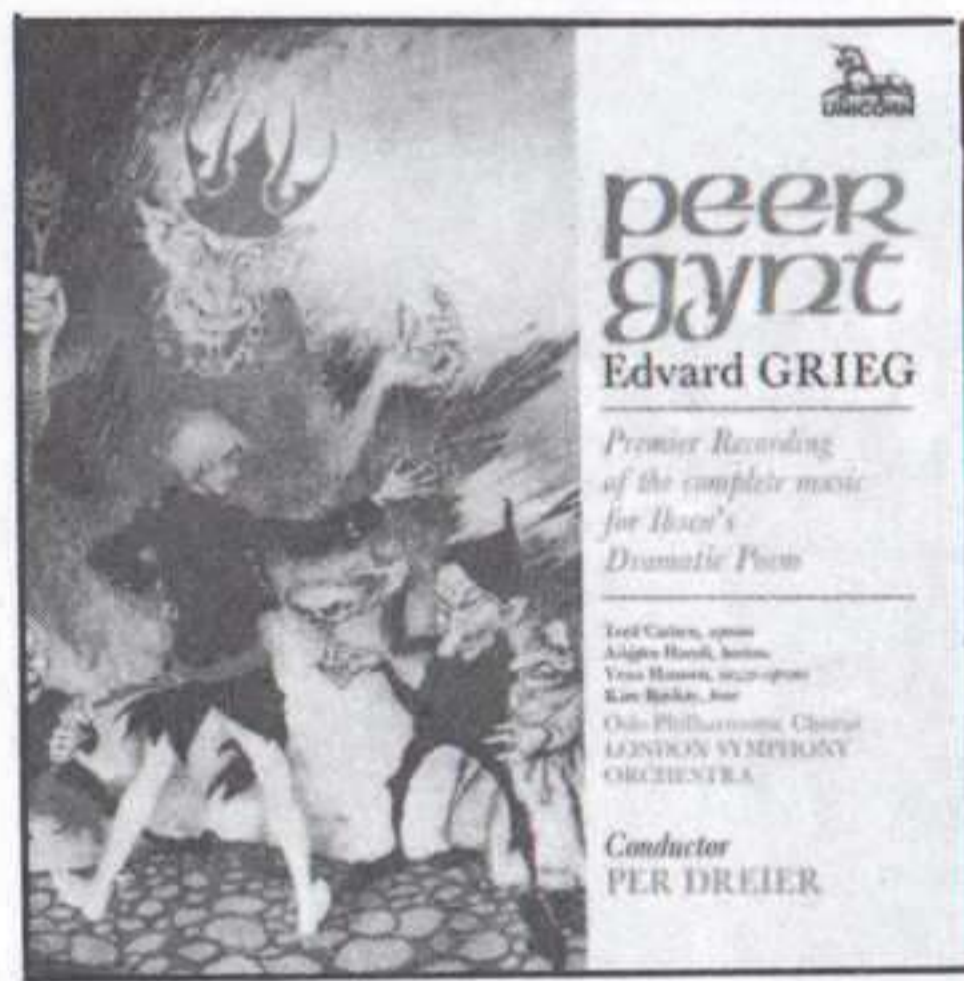
CEREROLS, J.: **Misa de Batalla, Misa de Gloria.** Escolanía de Montserrat. Ireneu Segarra, director. Ars Musicae de Barcelona. Romà Escalés, director. Harmonia Mundi, EMI 10 C 065-09914. Precio: 650 ptas.

UN «PEER GYNT» DIFERENTE

Cuando, en 1874, Ibsen encarga a Grieg música incidental para acompañar su pieza dramática **Peer Gynt**, ambos estaban lejos de suponer la proyección futura de esta empresa conjunta. Ciertamente, el éxito cabe atribuirselo con prioridad al músico que, acicateado su amor propio por un tema que reputó en principio antimusical, logró a la postre una partitura de la que al menos cuatro números (los que constituyen la familiar **Primera «Suite»**) son la más popular música incidental jamás compuesta, que ya en vida del autor había sido transcrita para todo tipo de combinaciones, excepto —como él mismo ironizaba— la de dúo de flauta y fagot.

Sin ánimo de menospreciar la obra de Ibsen —que encuentro fascinante—, creo que hoy día puede afirmarse que si ésta ha sobrevivido a todo tipo de cambios y modas se debe al auxilio de una partitura verdaderamente hermosa y —aún más importante— que conecta con el más profundo contenido de aquélla.

Las influencias estilísticas cabe rastrearlas hasta Mendelssohn y Wagner (e indirectamente, a través de este último, hasta Liszt y Berlioz), por más que la armonía, el arte moduladorio, la orquestación, y sobre todo la inspiración sean específicas del compositor noruego. Escuchando la obra en su integridad, y con el resumen de la acción a mano, puede apreciarse que el trabajo de Grieg fue muy original e imaginativo: ya el precioso «Preludio» nos sitúa ante los dos personajes clave del drama, «Peer» y «Solveig», retratando a ella con una soberbia melodía —nobilísima, dulcemente maternal, de corte folklórico—, que inmediatamente impresiona cualquier sensibilidad, y a él mediante un tema viril, desenfadado, también netamente popular. El conocido fragmento «En la caverna del Rey de la montaña», también utilizado «a posteriori» con las más diversas intenciones (recordemos, por ejemplo, que sirvió de imprevisible acompañamiento a las andanzas de Peter Lorre como «Vampiro de Düsseldorf»), resulta, en su monotemático «crescendo», una especie de **Bolero** raveliano «avant la lettre».



Naturalmente, merecen mención especial muchos de los fragmentos nuevos, que desconocerán aun aquellos que poseyeran la estupenda versión «completa» de Barbirolli —que sólo incluye trece piezas frente a los actuales, treinta y dos—. Destaquemos los números 14 a 16: «Peer Gynt» perseguido por los Trolls», «Escena con el Boyg» y «En lo profundo del Bosque». También es novedad casi toda la cara cuarta del álbum. Ciertamente es que muchos de estos diecinueve números extra no son novedad auténtica: unos, porque utilizan temas ya familiares; otros, tal las **Danzas noruegas**, son ya conocidos, si bien en orquestación diferente. Pero lo que resulta claro al escuchar estos pentagramas de acuerdo con la secuencia de la acción, es su dimensión, muy superior a la de las tradicionales **Primera y Segunda «suites»**. Me atrevo a pensar que aun para oídos mucho más sensibilizados a tal respecto que los míos perderán el carácter dulzarrón (que creo les es ajeno) que interpretaciones parciales y rutinarias, cuando no edulcoradas, les imponían. La de Per Dreier es recia, idiomática,

un punto ácido incluso, aunque no por ello menos afectiva o cálida: al frente de la estupenda London Symphony, y con un plantel de solistas en donde sólo desmerece la voz de la soprano, nos da la que es, en todo sentido, versión de referencia de **Peer Gynt**.

Toma sonora clara y transparente, muy adecuada. Excelente prensado.

Conclusión: Un álbum que he disfrutado y recomiendo sin reservas. Esperemos continúe la distribución de las grabaciones que el equipo Dreier realiza para Unicorn.—**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

Interpretación: 9.

Sonido: 8,5.

R GRIEG, **Peer Gynt**, música incidental completa. Solistas, Coro Filarmónico de Oslo y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Per Dreier. Unicorn, RHS 361-2. Album de dos discos. Precio, 1.400 ptas. (Importador: FERYSA.)

BOULEZ-WAGNER: CASO CLARO DE DIVORCIO ACONSEJABLE POR INCOMPATIBILIDAD DE CARACTERES

Un escalofrío de sorpresa recorrió la espina dorsal del mundillo discográfico de clásico cuando se anunció que Boulez iba a grabar con sus huestes de Nueva York la «escena bíblica» **El ágape de los Apóstoles (Pentecostés, más propiamente)**. ¿A tal grado de devoción había llegado la curiosidad wagneriana del «martillo de Bayreuth», dispuesto a unirse con vínculo estable —conciertos, radio, el disco— a esta cantata que el propio Wagner sancionara en **Mi vida** como de circunstancias? Ni siquiera el hecho de que el registro iba a ser el primero mundial, o al menos el primero moderno, podía bastar para justificar la decisión de Boulez. Como, además, Symphonica Music, imaginativa firma inglesa menor, se adelantó a CBS con un disco extraordinariamente atractivo, que sumaba al **Agape** la cantata **Helgoland**, de Bruckner, desconocida para el común de los mortales, también perdió fuerza comercial la aventura bouleziana.

Hubo de acudir a sofisticadas divagaciones; y así, Arnold Whittall (Gramophone, junio de 1979) creía contestar a la cuestión sugiriendo que «puede ser que Boulez esté particularmente intrigado por la manera como esta pieza coral explora las relaciones espaciales entre grupos de voces bien contrastados y entre voces sin acompañamiento (durante dos tercios de la duración) y con acompañamiento orquestal». En efecto, la cantata está escrita para voces masculinas, divididas en dos y tres coros, doce bajos, «voces desde lo alto» y el «tutti» final, que cantan «a capella» durante diecisiete de los veintiséis minutos que le dura a Boulez el asunto. La orquesta interviene sólo en la sección conclusiva, y es de naturaleza masiva: cuerda tremolante, madera y metal al completo (hay indicado hasta un serpentón) y cuatro timbales; todo ello —notas largas, enunciado del tema en las trompetas, estilo arengatorio— produciendo una aleación sonora cercana a la de **Rienzi** y, por tanto, no distinguida por sutilezas de color o timbre.

Yo creo que la clave de la curiosidad de Boulez se encuentra expuesta en **Mi vida**. Wagner relata que compuso la obra para una sociedad, Liedertafel, cuyo presidente anhelaba conseguir el traslado, de Londres a Dresde, de los restos mortales de Weber. El concierto con el **Agape** sería uno de los actos pro traslado, y el principal atractivo consistiría en la masa coral a emplear. Wagner se sintió relativamente satisfecho de su criatura durante

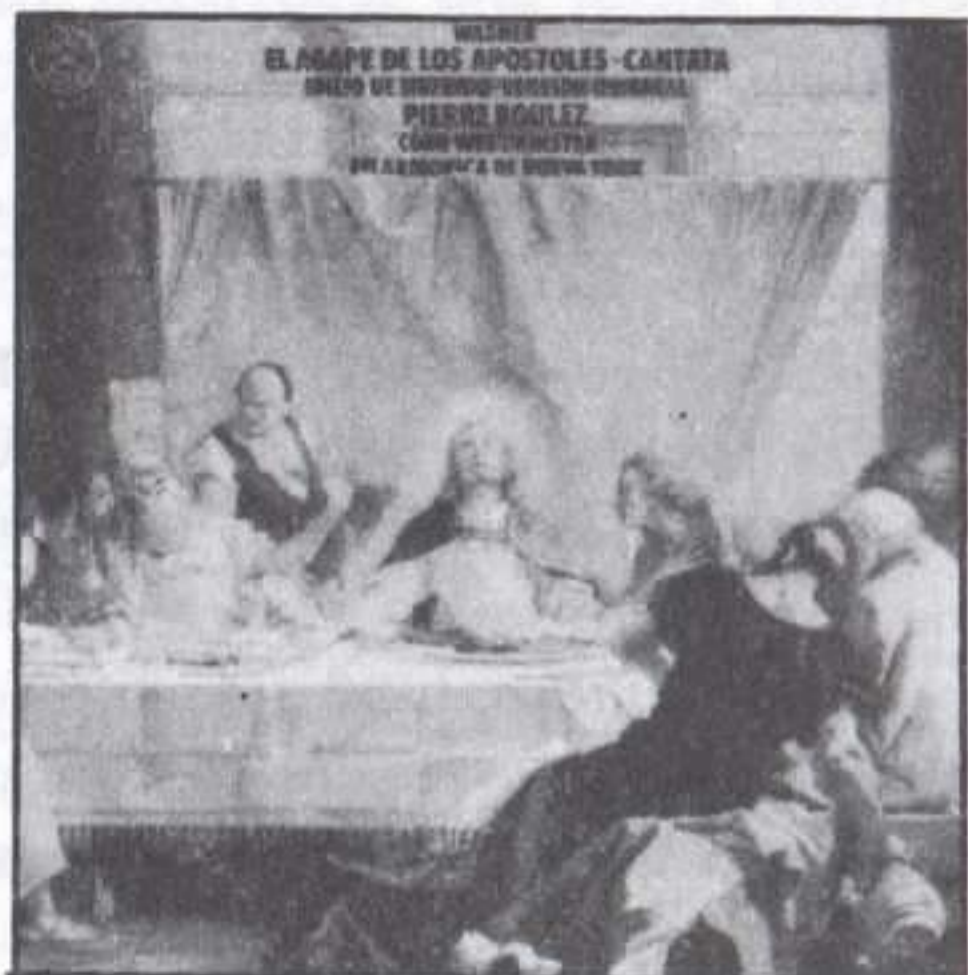
los ensayos, realizados con efectivos normales; pero quedó totalmente decepcionado al dirigirla a mil doscientos coristas procedentes de toda Sajonia: «Llegué a la conclusión de que tan monstruosos conjuntos vocales son un desatino, y jamás me he vuelto a sentir inclinado a repetir el experimento».

Estas matizadas líneas revelan que detrás del propósito de la «escena bíblica» estaba el modelo de Berlioz. Wagner había traído conocimiento, en París, con la **Sinfonía fúnebre y triunfal** y con la **Gran Misa de los muertos**, que se caracterizan, entre otras cosas, por el enorme aumento de los conjuntos y «la exploración de sus relaciones espaciales». Pero ni la psicología ni el talento de Wagner tenían que ver con la naturaleza berliozana, ni en 1843 el autor de **Holandés** le llegaba técnicamente al de **Romeo y Julieta** ni siquiera al tobillo. Wagner aprovechó la oportunidad que le brindaron las megalomanías de los caballeros de Liedertafel para probar y medir sus posibilidades en los dominios del gran francés, y como no tenía un pelo de tonto supo extraer las conclusiones más convenientes para la evolución posterior del propio arte.

Pierre Boulez parece empeñado en demostrar todo lo contrario, es decir, que Wagner poseía una naturaleza musical genial innata, que consiguió aflorar pese a la condición casi subnormal del pseudointelectual que atendía al mismo nombre y apellido. No invento nada, pues Boulez lo ha dicho por escrito, si bien más finamente. Y ahora ha querido insistir en el mimetismo berliozano del joven Wagner, para hacernos cómplices de la coartada: dirigido por Boulez, **El ágape de los Apóstoles** suena, inevitablemente, a mal Berlioz. Claro que con Wyn Morris (Symphonic) la cantata —composición evidentemente ocasional y complementaria, pero no deleznable— aparece situada en su sitio: aledaños de **Tannhäuser** y atisbos del estilo coral de **Lohengrin**. Para lograrlo, Morris invierte siete minutos más que Boulez en la sección «a capella», por sólo uno más en la sección orquestal (!), y dirige a los conjuntos con el cuidado exigible a todo profesional retribuido. Su coro y su orquesta poseen presencia y caracterización, y es lástima que la grabación inglesa —mucho más cálida, fluida y elocuente que la americana— haya resuelto el problema del balance final en detrimento de las voces. En mi opinión, la opción de Morris es ampliamente preferible a la de Boulez.

Por otra parte, programar el **Idilio de «Sigfrido»** —y más en versión original: quinteto de cuerda y ocho instrumentos de viento— a continuación del ruidoso **Agape** es un disparate. Pero como el maestro Boulez sabe lo que quiere, nos propone ahora la segunda parte de la parábola; pues está claro que la función del **Idilio** —mal entendido por casi todos hasta que Boulez llegó y vio— fue la de anticipar la **Noche transfigurada**, de Schönberg, heredero legítimo de la esencia musical de Wagner.

Mas sucede que la delicada —casi frágil— composición, donde Wagner rezumó el sentimiento de su vida nómada y exiliada al encontrar, ya a las puertas de la vejez, la protección y la responsabilidad de la familia propia, contiene compás por compás el método musical de la estructura wagneriana de madurez. De aquí que el **Idilio** actúe siempre como «test» de los directores de orquesta: dime cómo lo diriges, y te diré si tu matrimonio



con la música de Wagner es por amor, por despiste o por conveniencia.

Precisamente, por su registro de la versión original del **Idilio** guardo permanente respeto a Solti como director wagneriano, pese a sus gritones comienzos y a los últimos descalabros. Y, precisamente por éste, a Boulez hay que aconsejarle el divorcio definitivo en cuanto se despida de Bayreuth a finales del próximo agosto. El problema insuperable es de «tempo», de articulación, de fraseo y, lógicamente, de sonido: en definitiva, de técnico y de espíritu. La seca precisión de Boulez —relativa, por otro lado, ya que tiende a acortar la medida en la última parte del compás— rompe el «legato» que la partitura pide frecuentemente a la cuerda. Para Wagner, «dolce» y «espressivo» actúan como matizaciones de fraseo que hay que considerar integrantes del estilo «tranquilo» de toda la obra; Boulez las entiende como alteraciones de la línea. Todo suena así frío, agrio y desabrido. Tampoco la ejecución se caracteriza por la limpieza, y menos el virtuosismo, especialmente en el caso del quinteto de cuerda: estos instrumentos son técnicamente los de escritura más difícil en las obras mayores de Wagner, y necesitan que el director les eche una mano, no que se lo ponga aún más difícil.

El libro de la cantata, traducido, aparece en el contexto de los comentarios de contraportada. El procedimiento no añade atractivo a la producción, tampoco ejemplar por su calidad técnica.—ANGEL F.-MAYO.

Interpretación: Ni rastro de Wagner.

Sonido: 6.

WAGNER: El ágape de los Apóstoles. Idilio de «Sigfrido» (versión original). Coro Westminster. Filarmónica de Nueva York. Director, Pierre Boulez. CBS, Master Works, 76721. Precio: 650 pesetas.

VERSIONES COMPARADAS: El ágape de los Apóstoles. Coro Ambrosian. Sinfónica de Londres. Director, Wyn Morris. SYM 11 (no disponible en España). **Idilio de «Sigfrido»:** Filarmónica de Viena (solistas). Director, Georg Solti. Decca, SXLE 323-4 (complementa el álbum con la **Séptima Sinfonía**, de Bruckner).

EL CONCIERTO DE COLONIA O EL «JAZZ» A LA ULTIMA

A primera vista, parece que poco sitio puede tener en RITMO esta grabación, álbum de dos discos, que protagoniza el máximo adelantado de la vanguardia acústica del «jazz» en los años setenta. No obstante, tampoco hay que despegarse mucho de la ortodoxia para echar una mirada hacia este personaje, considerado por muchos como uno de los grandes acontecimientos musicales de los últimos tiempos. Para su presentación, diremos que Jarrett es norteamericano, de Allentown, y tiene treinta y cuatro años; lleva tocando muy pocos menos, y casi todos en lo que se llama «la cresta de la ola». Tiene todos los estudios musicales que se pueden tener, y adquiridos en los mejores Conservatorios de su país; tiene, y esto es aún más importante, una singular facultad de «comunicar», una capacidad poco frecuente de hacer creer al oyente que le está diciendo cosas por medio de la música.

Aparte de algunos conciertos en calidad de niño prodigio, los comienzos de Jarrett como pianista profesional tienen lugar en un grupo de «jazz» prestigioso, dentro del cual pasa a integrarse en una formación de transición, cuya vida fue corta. Dicho

grupo era el que aún hoy se llama The Jazz Messengers, y su sempiterno director, el batería Art Blakey, está todavía reclamando el título de descubridor de Keith Jarrett, sin que nadie le haga mucho caso: no en vano Blakey es muy feo, mayor, y no lleva trajes talarés, saris hindúes ni abrigos de pieles. De los Messengers, Jarrett saltó pronto a un grupo con más imagen, el cuarteto de Charles Lloyd, que ganó para el «jazz» una esporádica audiencia de floridos «hippies» californianos, y más tarde hasta cautivó a algunos soviéticos entusiastas. En el cuarteto de Lloyd, Jarrett empieza a convertirse en más que pianista: coloca en el repertorio del grupo un buen número de composiciones propias, y se ejercita, sin éxito musical que destacar, en el saxofón soprano. Paralelamente, inicia sus incursiones en solitario: graba un LP, **Restoration Ruin**, en el que lo hace todo y, mucho peor, lo canta casi todo. Dicho LP se retira rápidamente de la circulación, por efecto conjunto de las menguadas ventas y el sarcasmo de la crítica: hoy los coleccionistas lo buscan, supongo que no para oírlo.

Más en serio, Jarrett forma su propio trío, con dos músicos de primera fila: el bajista Charlie Haden y el batería Paul Motian. El grupo persistirá hasta casi ahora mismo, ampliado en ocasiones por el guitarrista Sam Brown —fallecido recientemente—, y de manera más estable por el saxofonista Dewey Redman, un discípulo de Ornette Coleman que se especializa en sonoridades feroces, interrumpidas por algún oasis de inesperado lirismo. Como otros destacados instrumentistas de su generación, Keith Jarrett recibe un día la llamada del Gran Padre Negro, Miles Davis. Está con él algún tiempo, del que queda recuerdo en unos discos confusos. «Fue perder el tiempo, y no me sirvió para nada», ha dicho Jarrett de su época con Miles; los críticos no parecen haber accedido a esas declaraciones, y repiten todavía que Jarrett fue descubierto al mundo por la gracia de Miles Davis. Cosas.

Quien sí se puede decir que descubrió a Keith Jarrett, o por lo menos una faceta no muy explorada de su personalidad, fue el productor alemán Manfred Eicher, director de la casa de discos ECM (Experiences in Contemporary Music). Mientras Jarrett mantenía su contrato con una editora discográfica americana para las grabaciones con su cuarteto, Eicher le consiguió un acuerdo paralelo con ECM para sus intentos como compositor de piezas sinfónicas, y para sus recitales de piano solo.

Y aquí es donde se produce lo que he llamado «acontecimiento musical», la gloria, el acabóse. Jarrett se dispara, y compone para orquesta, y toca el soprano, y la flauta, y el órgano, y, finalmente, traslada su cuarteto a ECM; tiene tiempo hasta para crear otro —mejor, en mi modesta opinión—, en el que lanza al estrellato a unos músicos que algún crítico en la inopia considerará suecos cuando todo el mundo ya sepa que son noruegos. Pero lo principal es que toca solo, piano solo, en una manifiesta batalla en pro de lo acústico. Y llegan los recitales y los discos: primero, una grabación en estudio, un disco, el hermoso **Facing You**; después, dos conciertos, tres discos; después más, hasta llegar a la marca actual: cinco conciertos, diez discos... y, lo que es más sorprendente, diez discos que van en un álbum, sin descuento especial, que cuesta setenta y cinco dólares y, a pesar



de todo, se vende como rosquillas. Por el camino ha quedado lo mejor de toda esta cruzada pianística: el **Concierto de Colonia**, es decir, este disco.

El **Concierto de Colonia**, aséptica y elegantemente presentado, es, discográficamente hablando —y casi, casi, hablando de cualquier forma—, una de las piedras miliars del último «jazz». Tiene todos los premios que un álbum de discos puede recibir; es foco de innumerables citas y plácemes no menos innumerables. No le han faltado críticas. Las hay que reprochan su escasa duración: una hora y siete minutos, más de cinco de los cuales son de aplausos. El productor, Eicher ha respondido a ellas: eso es lo que duró el concierto y la segunda parte no podría presentarse de otra forma, so pena de quedar aún más fraccionada; no es culpa de Jarrett el que la propina le saliera sólo de siete minutos, con lo cual la cara 4 queda como un derroche de plástico sin grabar.

Otras críticas se dirigen a aspectos más estéticos de esta hora y poco (atención, tipógrafos: he dicho «poco») de creación espontánea. Se ataca, principalmente, el melodramático **Crescendo**, que ocupa buena parte de la cara 3; y puede que se tenga razón, pero, probablemente, aquel **crescendo** fue efectivo durante el concierto, y cuando acaba —aunque parece que no va a acabar nunca— se resuelve en una de las melodías más hermosas que, por lo menos, al que escribe le ha sido dado oír. Además, pocos serán los que lleguen hasta aquí en la escucha, así que ¿qué más da? De otro lado —nunca mejor dicho—, le propina que ofrece la cara 4 es corta, sí, pero enjundiosa. Su peculiarísimo tema principal —es increíble que una cosa así pueda inventarse sobre la marcha— recuerda mucho las composiciones, perezosas y como bañadas de sol, de un pianista que anduvo por la Costa Oeste, dedicado, en los años anteriores a su prematuro fallecimiento, a poner música a las películas de Carlitos y Snoopy: me refiero a Vince Guaraldi, uno de los héroes secretos de la música de «jazz» y, en general, de la buena música.

Esto es el **Concierto de Colonia**. No califico la interpretación porque, lo he dicho otras veces, en «jazz» la interpretación es la obra. En cuanto al sonido, quede asimismo sin calificación: ECM pasa por ser el no va más en esos menesteres y, sin embargo, esta edición española de ECM no suena bien: para ser honrados con su Casa representante en España, Edigsa, he de decir que se ha hecho un segundo prensado donde las cosas quedaron mejor. Por terminar ya con este **Concierto de Colonia**, me van a permitir que se lo recomiende. Primero, porque creo que tengo derecho, después de haber escrito tanto sobre él. Segundo, porque es la mejor manera de conocer a Keith Jarrett, y conocer a Keith Jarrett nunca está de más. Tercero, porque podrán hacer una sofisticada variación en sus hábitos de escucha musical, sin por ello dejar de oír música «seria».

JOSE RAMON RUBIO.

Interpretación y sonido: Ver texto.

R

KEITH JARRETT: The Köln Concert. Jarrett, piano. Edigsa. ECM, 1064/65. Precio: 1.100 ptas.

En el número 498, páginas 70 y 71, aparecen con R todos los álbumes que se comentan de la firma CETRA. Aun dadas la calidad o interés de todos estos registros, como los lectores pudieron deducir del contexto de los comentarios de A.-F. Mayo, la R, referida en estos casos sólo al contenido artístico, había sido asignada sólo a **Sonámbula**, **Falstaff**, **Forza**, **Holandés errante**, **Requiem** de Berlioz y álbum dedicado a **Celibidache**. Rogamos a los lectores disculpen el error tipográfico.—**LA REDACCION.**

EDICION DE LA ACSE (I): TRIOS Y CUARTETOS

Josep Lluís Berenguer: PASO. Francisco Cano: TRIVIUM. Tomás Marco: TORNER. Alfredo Aracil: RETABLO. Grupo LIM. ACSE-Movieplay, 171518/1. Precio: 650 ptas.

Las partituras de **Paso**, **Torner** y **Retablo** están editadas por EMEC.

Interpretación: 9, 10, 9.

Grabación: 8.

Interés: Reducido.

Josep Lluís Berenguer Moreno es uno de los más viejos trabajadores de la electroacústica en España, y a él debemos un interesante libro sobre el tema. Como compositor ha desarrollado una labor algo limitada a los trabajos de Actum en el País Valencià, por lo cual **Paso**, para clarinete, violín, piano y percusión con cinta magnética, es la primera partitura de Berenguer que llega a mis manos, aun cuando conociera alguna de sus obras por la audición. Según su autor, pretende basarse en la interacción programada de cinco parámetros: dinámica, registro, articulación, densidad y ritmo; la obra intenta llegar a resultados sonoros continuamente cambiantes por la modificación de estos parámetros. Al margen de qué lo mismo puede predicarse de cualquier partitura posterior a 1740, año de la fundación de la orquesta de Mannheim, **Paso** es obra pobre. Los tópicos se acumulan, pero son tópicos del tipo «golpe de tam-tam/campana» tras momentos de saturación rotos bruscamente. Realizados varios intentos, no pude entender las leyes de ordenación sintáctica. La cinta es de una sosería y de una ingenuidad incomprensibles en un especialista, y en todo momento falta de interés; la obra funciona exactamente igual sin la cinta, como puede apreciarse con la lectura de la partitura, excepto, claro, en los momentos de cinta sola.

La interpretación, que no presenta dificultades, es excelente, y aparte de un par de ligerísimos despistes en la sincronización, suena todo lo que está escrito tal como está escrito.

Trivium, de Francisco Cano, está compuesto para clarinete, piano preparado y percusión. La partitura presenta el material ordenado, pero sin una coordinación temporal entre los tres instrumentistas. Obra de simplicidad evidente, limita su interés al acierto del pianista al preparar el instrumento, y al montaje vertical. Aun así, los resultados sonoros no pueden ser en ningún caso excesivamente atractivos, si bien en algún momento ocasional o fortuitamente demanden atención. No existe ordenamiento estricto del discurso, ni ello es la intención de la obra. La versión del LIM es muy diferente a la que imaginé durante la previa lectura, pero he de reconocer su validez absoluta.

Torner es un cuarteto con piano o clave (particularmente, opino que la escritura es excluyentemente pianística, pese a haberse estrenado con clave). Según el autor, está dedicado al pintor Gustavo Torner, y... «no se trata de hacer un retrato musical, ni siquiera de encontrar similitudes entre unos procesos pictóricos y otros musicales, sino de hacer una ofrenda a un amigo desde unos planteamientos creativos rigurosos. El piano tiene un papel preponderante, sin ser un solista tradicional; hay más bien una función concertante, que se integra en el trabajo de un material común para todo el conjunto, intentando, a través de un trabajo absolutamente abstracto, desarrollar una forma musicalmente «significante». Al margen de los posibles valores literarios de **Torner**, a juzgar por la compleja explicación del autor, desde el punto de vista estrictamente musical se limita a una superposición de notas tenidas, anillos que se repiten «ad libitum», series rítmicas del piano bajo superposiciones de figuras y ataques diversos de la cuerda, momentos de saturación interrumpidos bruscamente y poco más. Es decir, una lista de «tics» al servicio de efectos que, de puro repetidos, no son ya efectivos. No he apreciado ordenamiento sintáctico que no responda al concepto «lista», en sentido similar a lo ya dicho unas líneas más arriba. Dado que no hay indicaciones de entradas y salidas conjuntas, salvo en momentos específicos al servicio de un brusco cambio de dinámica o de cambio de efecto bruscamente, supongo que no tendrá



excesiva importancia este aspecto. La interpretación es correcta, limitándose a la única posibilidad: la lectura.

No dispongo de la partitura de **Retablo** para violín, clarinete, percusión y piano. He apreciado —y me lo ratifica la nota de Aracil que, por fin, habla en términos musicales (!)— una estructura sintáctica basada en pequeñas células que se modifican, interaccionan o superponen. No puedo opinar sobre el proceso de ordenación sin la escritura, pero el discurso me ha parecido interesante y algunas de las células me han atraído por su sonoridad. El autor parece ser capaz de hacer aquello que caracteriza a un compositor: controlar un discurso sonoro. Y los morfemas utilizados, así como su ordenación, no caen ni en los «tics» ni en las «muletillas», lo cual equivale a tener imaginación creativa..., para lo cual hay que tener conocimientos musicales. Aracil parece poseer buena dosis de ambos, lo cual a los veintiséis años ya es bastante. Ignoro la calidad de la interpretación, puesto que, como digo, no poseo la partitura. Asimismo subraya la precariedad de mis juicios al no poder dilucidar qué parte de lo que oigo es del autor y cuál es del LIM.—**XOAN M. CARREIRA.**

(Agradezco a Francisco Cano la facilitación de la partitura de **Trivium**.)

Roxelio Groba: CUARTETO II (LLAFA). Miguel Alonso: SPHERAE. Cuarteto Sonor. ACSE-Movieplay, 17.1541/6. Precio: 650 ptas. Partituras no publicadas; propiedad de Alpuerto.

Interpretación: 8,5 y 7.

Grabación: 8.

Interés: Notable.

El **Cuarteto de cuerda número 2**, de Roxelio Groba, es obra de gran importancia dentro de su trayectoria de creciente vinculación a un neo-nacionalismo musical que incluya no sólo elementos modales o rítmicos tomados del folklore musical, sino también elementos sonoros procedentes del marco antropológico y social. Este compromiso con la cultura gallega es de suma importancia para llegar a un mínimo entendimiento del mundo sonoro grobiano, tanto como la apreciación de su amor por las formas estructurales clásicas y por las sintaxis contrapuntísticas. El **Cuarteto número 2** presenta una estructura plenamente tradicional —sonata, «lied», danza y fuga final— y madurada al grado de la espontaneidad, incluso permitiéndose un beethoveniano uso de lo inesperado como elemento de agresión al auditor, o bien como introductor de elementos «onomatopéyicos», cual ocurre en el «Adagio», donde la forma «lied» permite cantar a dos «pajarillos» (uno trinando y el otro ligando) acompañados por el chirrido de una rueda de carro (1). La utilización de una amplia gama de ataques responde a necesidades sintácticas, tanto como la elec-



OFERTA PRIMAVERA 80



167-003 450/53S

Verdi
DON CARLOS
Opera completa en cuatro actos.
JOSE CARRERAS, MIRELLA FRENI, EDITH GRUBEROVA, JOSE VAN DAM, PIERO CAPPUCCILLI, AGNES BALSTA, RUGGERO RAIMONDI.
Coros de la Deutsche Oper (Berlín)
Orquesta Filarmónica de Berlín.
HERBERT VON KARAJAN, director.
Precio normal: 2.430 Ptas
PRECIO OFERTA: 1.945 Ptas



167-003 423/25

Verdi
RIGOLETTO
Opera completa en 3 actos.
ALFREDO KRAUS, SHERRILL MILNES, BEVERLY SILLS, MIGNON DUNN, SAMUEL RAMEY, ANN MURRAY.
Ambrosian Opera Chorus, dir. John McCarthy
Orquesta PHILHARMONIA.
JULIUS RUDEL, director.
Precio normal: 2.040 Ptas
PRECIO OFERTA: 1.635 Ptas



167-053 260/69

R. Strauss
LA OBRA COMPLETA PARA ORQUESTA
Así habló Zaratustra / Aus Italien / El burgués gentilhomme (Suite) / Don Juan / Don Quijote / La leyenda de José / Macbeth / Sinfonía Alpina / Sinfonía Doméstica / Suite de danzas según François / Couperin / Muerte y transfiguración / Las travesuras de Till Eulenspiegel / Metamorfosis / Una vida de Héroe / Danza de los Siete Velos (de "Salomé") / Vals de Schlagobers / Valses de "El caballero de la rosa".
Orquesta del Estado (DRESDE)
PAUL TORTELIER, violoncelo
MAX ROSTAL, viola.
RUDOLF KEMPE, director.
Precio normal: 6.800 Ptas
PRECIO OFERTA: 5.450 Ptas
EDICION LIMITADA.



165-003 464/66

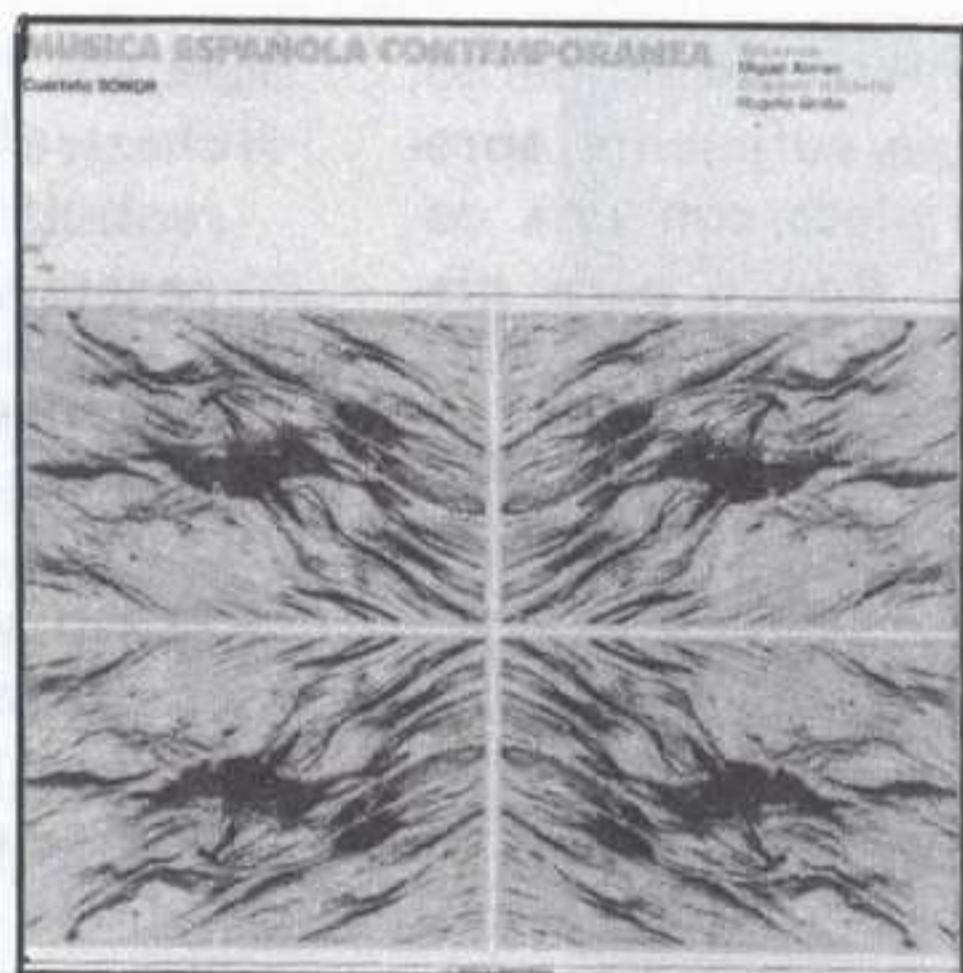
Mozart
LAS BODAS DE FIGARO
Opera completa en cuatro actos.
EBERHARD WAECHTER, ELISABETH SCHWARZKOPF, FIORENZA COSSOTTO, GIUSEPPE TADDEI, ANNA MOFFO, DORA GATTA, IVO VINCO, PIERO CAPPUCCILLI.
Coros y Orquesta PHILHARMONIA.
Director del coro: Roberto Benaglio.
Clavicimbanos: Heinrich Schmidt
CARLO MARIA GIULINI, director.
Precio normal: 1.950 Ptas
PRECIO OFERTA: 1.560 Ptas



167-003 650/52

Debussy
PELLEAS ET MELISANDE
Opera completa en cinco actos.
RICHARD STILWELL, FEDERICA VON STADE, JOSE VAN DAM, RUGGERO RAIMONDI, NADINE DENIZE, CHRISTINE BARBAUX, PASCAL THOMAS.
Coro de la Deutsche Oper (Berlín)
Orquesta Filarmónica de Berlín.
HERBERT VON KARAJAN, director.
Precio normal: 2.040 Ptas
PRECIO OFERTA: 1.635 Ptas.





ción de formas clásicas, y está al servicio de una invención de un mundo musical evidentemente emparentado con el de Bartok. La concepción del folklore musical, presente especialmente en el tercer movimiento, es, evidentemente, galaica en las dimensiones rítmica e interválica, aun cuando haya de sacrificar el timbre, que es el identificador último de un folklore. Las posiciones de Groba, alejadas del pensamiento lírico y romántico, fundamentalmente expresionistas y con una gran dosis de socarronería, conforman el resultado emotivo de este **Cuarteto**, pleno de tensores, como ya comenté al hablar del uso de lo inesperado.

La interpretación del Cuarteto Sonor es comprensiva de la necesidad sonora de la partitura, aun cuando se puedan señalar bastantes infidelidades a la escritura. Dada la complejidad interpretativa de este **Cuarteto**, creo que es defendible la versión del grupo catalán.

La escritura de **Sphaerae** vino condicionada por el hecho de ser un encargo de Música en Compostela para sus clases de Análisis y

Música de cámara. En un RITMO de otoño de 1976 tuve ocasión de referirme a esta composición, que, pese a la coartación implícita en la mentalidad pedagógica, presenta un atractivo sonoro cierto. Se trata de seis variaciones, en las cuales se hace uso de diversidad de ataques, esquemas sintácticos, resultados tímbricos, etc. El esquematismo perjudica a la obra, que consigue con unos elementos mínimos la creación de «ambientes sonoros» variopintos. El proceso de escritura —y el título— fueron condicionados por alguna de las propiedades geométricas de la esfera.

La interpretación del Cuarteto Sonor es algo deficiente, y la falta de respeto por las muy minuciosas indicaciones dinámicas perjudica el resultado sonoro; asimismo la relativa incompreensión de que un «glissandi» puede hacerse lento, y el no diferenciar con absoluta claridad un «oscillatto» de un «vibratto» no redundan en beneficio de una partitura que depende total y absolutamente de la meticulosa aplicación de los intérpretes. Evidentemente, el Cuarteto Sonor es un buen grupo y debe exigírsele mejor resultado en una obra sin dificultades técnicas para el intérprete.

Las notas de Miguel Alonso y de Julio Andrade son claras y explicativas, ya que hablan de música y no del sexo de los ángeles, lo cual no es poco en vista de las notas de uso común.—**XOAN M. CARREIRA.**

(He de agradecer a los autores la cesión de las partituras comentadas.)

(1) Utilizo el término onomatopeya por no disponer de otro más apropiado para describir la utilización «literal» de un sonido. El caso extremo serían las grabaciones de manifestantes de Nono o el uso de grabaciones de pájaros por Respighi, que no se llamarían onomatopeyas, sino reproducciones.

ORQUESTAL

R BARTOK, Bela: **Música para cuerda, percusión y celesta. El mandarín maravilloso («suite»).** The Philadelphia Orchestra.

Eugene Ormandy, director. EMI, 10 C 067-003506. Precio: 685 ptas.

Interpretación: 9 (Mandarín); 8 (Música).

Sonido: 9.

No es la primera vez que aparecen unidas en un Lp estas dos obras de Bartok, separadas en su itinerario creador por diecisiete años, emparentadas en la voluntad expresionista del segundo movimiento de la **Música...** y de la partitura toda del «ballet» **El mandarín maravilloso.** Constituye éste el punto culminante de la expresión del gran compositor húngaro en su tránsito a la plena madurez creativa. La «suite» aquí grabada es la que preparó el mismo Bartok a base de aligerar la partitura completa con vistas a su ejecución en salas de concierto. Para enfrentarse a ellas es necesario vigor, sentido de la progresión dramática, matización de los motivos musicales asociados a los diferentes persona-

jes, tacto en el dibujo poético de la hermosa y triste historia y pincel agudo en la descripción del sórdido y hostil ambiente en que la acción tiene lugar. Por ello es una obra en la que resulta fácil estrellarse en algún aspecto que afee el todo. De ahí que sean de agradecer lecturas como esta de Ormandy. El poderoso comienzo, necesario en la pretensión de sugerir lo terrible y lo despiadado antes de levantarse el telón, parece anunciar un desarrollo tenso y poderoso hasta la culminación final, y así sucede, quedando llenas de este ímpetu incluso las pausas de la «llamada» de la muchacha —clarinete— a los incautos viandantes. Sentido del humor en el motivo del viejo verde, enorme potencia en la persecución final (donde Bartok hace terminar la «suite», acaso ternura en la descripción de los anhelos del mandarín... Es decir, profunda comprensión de la obra, creativa cristalización sonora de la misma: pocos **Mandarines** como éste.

La **Música para cuerda, percusión y celesta** es una de las obras maestras más indiscutibles de un autor que no carece de ellas. Se trata de una especie de sinfonía, en la que tiene especial relevancia, común en Bartok, la cuerda percutiva y la percusión propiamente dicha, integrada y a veces enfrentada con el ámbito sonoro de una orquesta de cuerda. Hay dos movimientos lentos y dos rápidos; éstos, el segundo y el cuarto, reservan el



Bartok investigador del folklore, sobre todo en el «Finale». El primer movimiento, cercano a Schönberg según algunos, sólo para cuerda, está constituido por una fuga que se desenvuelve lenta e inexorable hasta un climax que da paso a una conclusión en simetría; pese a las apariencias, es tal vez el movimiento de más difícil ejecución. El segundo, muy vital y claramente tonal, da lugar a la intervención, de la cuerda percutida. El tercero crea un clima sonoro expresionista cercano al ensueño, a lo misterioso e inquietante. El cuarto, en fin, cruzado por un tema folklórico, es el lógico contrapunto del anterior, terrestre y danzante, agitado y vivo; pero en un momento dado hay una vuelta al espíritu y la letra del primer movimiento, cerrándose la obra con la simetría tan clara a Bartok en tantas

obras suyas. La interpretación de Ormandy y su orquesta es de gran altura, acaso menos en el primer movimiento, si queremos ser puntillosos; pero ágil, alegre, potente en los movimientos pares, poética y creadora en un maravilloso tercero.

Conclusión: Un disco excelente, muy recomendable.—S. M.

E BEETHOVEN: **Concierto para piano y orquesta número 4, en Sol mayor, op. 58; «Rondó» para piano en Sol mayor, op.**

51, número 2. Hans Richter-Haaser, pianista. Orquesta Filarmonía. Director, István Kertesz. EMI, C 037-000528. «Estéreo». Precio: 400 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 7.

Un nuevo disco de la excelente serie económica Emi-Acorde viene a engrosar la ya nutrida discografía del **Cuarto concierto para piano**, de Beethoven. Debemos darle, sin embargo, la bienvenida, ya que el balance positivo de la relación calidad-precio le permite ocupar un lugar dentro de las distintas opciones de elección aislada de esta obra (recordemos que muchas de las grabaciones de este **Concierto** sólo se pueden adquirir en el conjunto de la integral).

Si bien el **Cuarto concierto** no posee la popularidad del **Quinto**, constituye para muchos la cima pianística de los cinco que para piano compuso Beethoven. Su equilibrio constructivo y la belleza de sus temas han hecho de él una pieza obligada de cualquier discoteca básica.

Hans Richter-Haaser es un gran pianista, dominador de todos los recursos y dotado de un claro instinto para el «tempo». Nada que objetar, por ello, a su labor desde el punto de vista técnico. Sí hay que señalar, en cambio, una cierta irregularidad en cuanto al planteamiento se refiere: junto a pasajes magistralmente concebidos y realizados hay otros en los que parece que el pianista perdiera interés, lo que se traduce en apresuramientos súbitos del «tempo» o descuidos en el fraseo. Ello no obstante, la calidad global de la interpretación es muy notable. El siempre juvenil temperamento de István Kertesz viene como anillo al dedo en este **Concierto**, y se combina a la perfección con la visión ágil y vivaz del pianista, logrando ambos artistas una estimable conjunción, a la que no es ajena la magnífica Orquesta Filarmonía.

La grabación, algo plana, acusa el paso de los años, y no resistiría la compara-

ción con las más recientes; sin embargo, no es mala y permite una suficiente apreciación. El disco se completa con una correcta interpretación del **Rondó para piano, op. 51, número 2.**

Conclusión: A pesar de la fuerte competencia, disco recomendable, teniendo en cuenta el precio.—L. S. A.

BEETHOVEN, L. v.: **Séptima sinfonía, en La mayor, op. 92.** Orquesta de Filadelfia. Ricardo Muti, director. EMI, C 067-003 472. Precio: 685 ptas.

Interpretación: 7,5.

Sonido: 8.

Este registro, tanto por su contenido interpretativo como por su sonido, me ha causado una cierta sorpresa. Reconozco que «a priori» esperaba otra interpretación de la **Séptima** de Beethoven, en base al perfil artístico de Muti (o que creo que tiene Muti). La dirección del futuro titular de la Orquesta de Filadelfia presta más atención a los valores estructurales que a los rítmicos, lo que le lleva a lograr un espléndido primer movimiento, «a la Klemperer», de gran transparencia y tensión. Por contra, el último movimiento resulta rítmicamente poco contrastado, falta de brío y expresado con lenguaje un tanto pulido y recortado en demasía. El «tempo» del «Allegretto» peca, en mi opinión, de amplitud, lo que si bien permite resaltar con claridad el tejido orquestal, impide que el discurso fluya con propiedad, máxime al relajarse notoriamente la atmósfera tras el tenso primer movimiento. Puede decirse, resumiendo, que la interpretación, que empieza a gran altura, acaba en lo mediano, resultando, en su conjunto, bastante impersonal.

El sonido, que en la portada de la carpeta se anuncia como The New Philadelphia Sound, es realmente diferente del que estamos acostumbrados a escuchar en las grabaciones de esta Orquesta para RCA y, en cierta manera, para la CBS. Resulta menos brillante, menos artificial, menos americano; pero, y esto es una impresión muy personal, un tanto indefinido, tal vez como consecuencia de los deseos de la EMI de crear un nuevo sonido grabado para una orquesta que ya lo tenía, por muy discutible que éste fuera desde nuestra perspectiva de oyentes europeos. Esperemos a nuevos registros para poder expresarnos con mayor conocimiento de causas sobre el nuevo sonido Filadelfia.—F. P. G.

BERLIOZ: **Symphonie «Fantastique».** Orchestre de Paris. Director, Daniel Barenboim. DGG, 2531 092. Precio: 700 pesetas.

Interpretación: 6.

Sonido: 7.

Acaso sea la **Fantástica** una de las obras más grabadas en la historia del disco. Pocos directores y Casas comerciales han podido eludir el encanto de publicar en repetidas ocasiones dicha partitura.

Repasando los ejemplares de RITMO de los últimos años, aparecen comentadas salvo error, las siguientes lecturas: Solti: Sinfónica de Chicago, Decca; Karajan: Filarmónica de Berlín, DGG (tercera versión); Boulez: Orquesta Sinfónica de Londres, CBS; Davis: Concertgebouw, Philips; Bernstein: Filarmónica de Nueva York, CBS; Monteux: Orquesta Nacional Francesa, Movieplay; Martinon: ORTV Nacional Francesa, EMI; Markevitch: Orquesta Conciertos Lamoureux, DGG.

Pueden señalarse como interpretaciones excepcionales de la obra la de Martinon, por su seducción francesa e impecable grabación; la de Davis, por su concepto increíblemente ajustado al espíritu verdadero de la obra, o las de Solti y Boulez, por su innovadora versión expresionista de este apasionado «episodio de la vida de un artista».

Barenboim y la Orquesta de París actuaron en Madrid, el otoño pasado, en la serie Ibermúsica, y lo han hecho programando esta obra. Los comentarios aún trascienden a nivel de calle. No pude acudir al concierto, y me siento libre de incluirme en cualquiera de los dos grupos que manifiestan opiniones tan dispares, que van desde la decepción al más encendido de los elogios.

He escuchado la obra libre de prejuicios. Y mi impresión inicial ha sido la de que el gran músico argentino ha realizado una lectura de la **Fantástica**, cuando menos, extraña, quiero decir, fuera de los cánones habituales, que, como se ha visto, son diversos. Desde los primeros compases de «Rêveries-Passions» se observa esto con claridad. Tonalidad sutil de la cuerda, intervenciones muy empastadas de la madera, atmósfera casi prerromántica.

Puede que aquí esté el matiz de extrañeza que me ha producido esta grabación. No oímos a un Berlioz febril y apasionado, o dramático y teatral; ni siquiera un Berlioz exasperado o dominado por el sutil encanto de «lo francés». Es un Berlioz que acerca su mundo a la Viena de Schubert, un drama romántico llevado algunos años atrás en el tiempo. Palpita en todo él, y específicamente en los cuatro primeros movimientos, un cierto aire vienés, que no puede por menos que dejarle perplejo a quien lo escucha.

Enfocada así esta lectura, resulta difícil compararla con las citadas más arriba.

Estamos ante otro mundo, cierto o equivocado, mejor o peor, eso queda a la decisión del oyente individual.

Barenboim ha visto un Berlioz que no es el que el propio autor proponía, pero que, en cualquier caso, constituye una experiencia interesante. Así dirigido, el tono general de la obra pierde dramatismo y gana en algo que yo denominaría atmósfera vienesa.

En cualquier caso, la Orquesta de París suena perfectamente, si bien los pasajes *p* y *pp* se pierden en gran parte, debido a la grabación, a cargo del prestigioso Klaus Scheibe, y que no llega al nivel de los grandes hitos de la DGG.

Conclusión: Una **Fantástica** «nueva» de verdad, pero lejana a los ideales de Berlioz. Preferibles: Davis (II), Martinon y Karajan (III).—**G. Q. LL. O.**



trucción. Ahora bien, si atendemos a la significación que trasciende las notas (hecho incontrovertible en casi todas las **Sinfonías** de Bruckner), la versión de Barenboim comienza a tambalearse peligrosamente, pues no revela una verdadera madurez de comprensión de la meditativa y recogida mente bruckneriana. El «Adagio» es majestuoso, y en ocasiones muy bello, pero peca bastante de engolado y enfático, con un uso (y abuso) de «portamenti» que rebasa los límites de lo ordinario. En conjunto, la versión carece de ese halo de misterio —puesto de manifiesto admirablemente por Otto Klemperer— y, en general, falta el carácter trágico, el sentido combativo y, por supuesto, interiorización. Lectura notable en construcción, pero que, lamentablemente, se queda en eso. Disco de sonido excelente y comentarios de contracarpeta adecuados, firmados por Richard Osborne.

Conclusión: Creo que para Bruckner hace falta algo más que sentido de la arquitectura.—**E. P. A.**

BRUCKNER: Sinfonía número 6, en La mayor. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. DG, 2531043. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 6,5.

Sonido: 9.

Cuando se comentó esta obra dirigida por Günter Wand (RITMO, 495) estábamos a la expectativa de la lectura de Barenboim al frente de la colosal orquesta americana, y, efectivamente, aquí tenemos la singular recreación de la partitura bruckneriana con el pianista-director argentino al frente de la Orquesta Sinfónica de Chicago. Con ésta, son ya seis las versiones disponibles para el aficionado español (Zsoltay, Stein, Jochum, Haitink y Wand); sigue estando ausente de nuestro catálogo la soberbia interpretación de Otto Klemperer —inmejorable oportunidad para que EMI la publicase en su serie Acorde—, y, finalizando este apartado, podemos añadir a la lista la reciente grabación de Sir Georg Solti, también con la Sinfónica de Chicago, para Decca (todavía no aparecida en el mercado internacional).

Barenboim aborda la interpretación de la **Sexta** considerándola como una composición genial —lo es—, relativamente breve, concisa y alejada de las complejidades conceptuales y constructivas de la **Sinfonía en Si bemol mayor**; se aprecian en su lectura la belleza formal de la obra, la poderosa lógica de sus modulaciones, haciendo especial hincapié en las relaciones entre tonalidad y estructura. Si no fuera porque la «Coda» final carece, en esta lectura, del tremendo ímpetu que gravita en la misma, se podría considerar esta versión modélica en cuanto a cons-

R HAENDEL, GEORG FRIEDRICH: **Doce Concerti Grossi, op. 6.** Collegium Aureum. Concertino, Franz Josef Maier. Harmonia Mundi, EMI-C 167-099645-47 Q. Precio: 2.055 ptas.

Interpretación: 10.

Sonido: 9.

Producción de enorme atractivo musical.

Tras la experiencia republicana, Inglaterra contempló un período de esplendor musical que tuvo un figura de relevancia admirable en Henry Purcell. Cuando Haendel llega a la isla se encuentra no sólo con un medio social especialmente predisposto a la aceptación de la música, sino también con una forma nueva de producción, cual es la liberalización del acto compositivo. Cuando escribe, en 1739, su **Op. 6**, Haendel poseía una amplia expe-

riencia como empresario teatral, y acerca de la rentabilidad de las ediciones, el **Op. 6** lo fue por el sistema de suscripción, lo cual le permitía conocer los gustos e inclinaciones del público londinense. Partiendo de este conocimiento, y gracias a su técnica deslumbrante, fue capaz de producir en un tiempo mínimo los doce **Concerti Grossi**, en la seguridad de su éxito y sin renuncia a la oportunidad de desarrollar sus preocupaciones por el resultado sonoro —ya presentes en Purcell, por otra parte— y de mostrar un variado abanico formal, que va desde la polifonía hasta la danza. Las interesantísimas notas del folleto y el tratamiento anterior, en RITMO, de este tema, me permiten eludir la explicación musical de este muy interesante ciclo.

La interpretación del Collegium Aureum intenta reconstruir el sonido haendeliano no sólo en la atención al fraseo y la cuadratura barrocas, sino en la utilización de instrumentos originales —cuerdas de tripa, arcos blandos...—, en la postura anatómica de la época, que condiciona ataques y articulaciones distintas de las actuales. Su visión del compositor germano-inglés pudo sorprender en el momento de la edición original de este álbum; pasados unos pocos años, el aficionado se ha habituado a escuchar estos instrumentos y a comprender estas interpretaciones, que sólo una audición superficial puede acusar de asepsia.

Ya que la toma de sonido y el prensado son soberbios, es una ocasión única para recomendar la adquisición de álbum y su disfrute; no olvidemos que la misión de esta música no es otra que procurar que el auditor se lo pase lo mejor posible.—**X. M. C. A.**

R MOZART: **Concierto para piano y orquesta número 25, K 503.** **Serenata número 12 para instrumentos de sople, K 388.**

E Daniel Barenboim, piano. Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, Otto Klemperer. EMI, Acorde 037-000400.

Precio: 400 ptas.

Interpretación: 9 (**Concierto**); 7 (**Serenata**).

Sonido: 8,5.

A los trece años de ser grabado aparece, al fin, en España, y ya en serie económica, el primer disco de Barenboim con Klemperer, cuando aquél contaba veinticuatro años y éste ochenta. Un año después realizarían juntos los cinco **Conciertos** de Beethoven, y otros proyectos

en común no pudieron ser realizados por la muerte del anciano maestro.

Klemperer aborda este **Concierto** como una obra abiertamente prebeethoveniana, y llama la atención por los poderosos trazos de sus «tutti» orquestales, grandiosos y llenos de brío, aun sin utilizar una orquesta nutrida. Desde este ángulo, su realización parece inmejorable, resultando de una claridad y lógica únicas (su tratamiento de las maderas es revelador). Barenboim se acopla a Klemperer más por contraste que por igualdad, siendo sólo en momentos potente su sonoridad: su discurso, fraseo, pulsación y musicalidad descubrirían a un mozartiano nato, lo que confirmaría poco después con la mayor rotundidad en su grabación de las grandes sinfonías y de todos los conciertos pianísticos del compositor salzburgués. (La interpretación, siete años posterior, en que toca y dirige este **Concierto**, es de concepción más recogida, menos grandiosa.)

Klemperer ha dejado grabadas las tres serenatas de Mozart para instrumentos de sopro (**K 361, 375 y 388**). Mientras las dos primeras, sobre todo la **Gran Partita, K 361**, constituyen auténticos hitos, no puede decirse otro tanto de la que completa el presente disco, algo rígida y sin la humanidad que podríamos esperar. Ni tampoco nos asombra tanto como en las otras dos el tratamiento instrumental, de una belleza sonora y equilibrio inusitados. La toma de sonido es melódica, de una calidad infrecuente en los discos económicos.

Conclusión: Aunque singular por la dirección, primera opción actual del **Concierto número 25** (la otra es Haebler/Galliera, dentro de la Edición Mozart, Philips); **para la Serenata**, es preferible la de los Solistas de la Filarmónica de Viena (DG): discos ambos de serie normal. **A. C. A.**

R

MUSSORGSKY/RAVEL: **Cuadros de una exposición**. STRAVINSKY: **El pájaro de fuego, «Suite» de 1919**. Orquesta de Filadelfia. Director, Riccardo Muti. EMI, 067-003430. Precio: 685 ptas.

Intepretación: 9.
Sonido: 9.

La escucha del disco de Mussorgsky y Stravinsky en que Ricardo Muti dirige a la Orquesta de Filadelfia me ha hecho, ante todo, pensar: ¡qué maravillosa Orquesta, en parte desaprovechada últimamente! ¿Desaprovechada, por qué? De un

lado, porque su titular, el veteranísimo Eugene Ormandy, es, para decirlo llanamente, inferior a su Orquesta.

Recuerdo que en unas declaraciones de Frühbeck tras dirigir a la Orquesta de Filadelfia, comentaba algo así: «¿Cómo es posible que haya quienes se cuestionen la talla de Ormandy? El hecho de tener a tan altísimo nivel a su Orquesta lo desmiente por completo». Pero si, por una parte, es cierto que mantener largamente a una orquesta en «forma» semejante supone una hazaña de primera magnitud, eso no impide que, en efecto, Ormandy tenga muchas veces poco personal y profundo que decir en sus interpretaciones, siempre correctísimas. Por otro lado, la mayoría de las grabaciones de este asombroso conjunto —desde hace muchos años casi todas ellas con Ormandy— para CBS y RCA no hacen justicia a lo que es la Orquesta (por motivos, sobre todo, técnicos) ni a lo que interpretativamente podría obtenerse de ella (por culpa de Ormandy). Y que los dos primeros discos de Ormandy grabados para EMI estén excelentemente dirigidos puede que sean excepciones que confirman la regla.

Hasta que no aparecieron los **Cuadros de una exposición** por Giulini no había interpretación alguna de esta obra admirable que nos hubiera satisfecho plenamente. Después, todas podrían parecer ya «superfluas». Pero lo cierto es que Muti se ha instalado con ésta en un holgado segundo puesto, y su enfoque es muy distinto: tremendamente intenso e incisivo, sin evitar asperezas —lo cual me parece muy propio— y rico en sentido del humor. Abreviando, si la de Giulini —refinadísimo, pero sin la menor afectación— mira sobre todo a Ravel, la de Muti —más acre— mira a Mussorgsky. Mi único reparo para Muti es que su número final, la «Puerta de Kiev», es, sí, muy brillante, pero menos solemne de lo que corresponde.

Ni siquiera la «Suite» del **Pájaro**, de Stravinsky por Giulini (con Chicago, como los **Cuadros**) está mejor tocada, que ya es decir... No sólo la exactitud de la Orquesta es asombrosa y sutilísima su tímbrica, sino que además el sentido conferido es certero: poético y refinado, o inquieto, cortante y violento.

La toma de sonido, con más nitidez que profundidad, es realmente magnífica, y correcto el prensado.

Conclusión: La Orquesta de Filadelfia es en mi opinión, una de las tres primeras de América (con Chicago y Boston) y, por tanto, una de las cinco mejores del mundo (con Viena y Berlín). Su colaboración con el joven y dotadísimo Muti puede ser muy fructífera. Por lo pronto, he aquí los mejores **Cuadros** después de Giulini, y, tal vez después de nadie, la mejor «Suite» 1919 de **El pájaro**.—**A. C. A.**

PROKOFIEV: «Suite» Escita, op. 20. **El teniente Kijé**, op. 60. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Claudio Abbado. DG, 2530967. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

La «Suite» Escita fue escrita originalmente para piano, y tiempo después el propio compositor instrumentó la partitura, transformándola en «ballet». Abbado al frente de la Sinfónica de Chicago realiza una visión muy personal de la **Suite**, aun a fuer de seguir escrupulosamente todas y cada una de las indicaciones de la obra; la materia armónica es tratada de modo casi salvaje, y nunca como aquí —salvo en la antigua versión de Hermann Scherchen— se habían conseguido resultados tan atractivos; la exaltación del puro ritmo, unido a los intermitentes recursos folklóricos, nos hace pensar, inevitablemente, en el Stravinsky de **Le Sacré**. Versión de brillante virtuosismo, que juega sobre una alternación continua de registros expresivos; asombrosa planificación sonora de Claudio Abbado, a pesar de la cual no se aprecian de manera nítida los mil y un matices de la compleja instrumentación de Prokofiev. La intervención de los ingenieros de sonido para clarificar de algún modo las texturas orquestales está más que patente en la grabación aunque la acústica conseguida no es na



tural ni creíble. Sin tanta grabación deslumbrante y con una orquesta inferior, la retransmisión de la obra de Prokofiev por la Radio Suisse Romande, debida a Sergiu Celibidache al frente de la Orquesta del Festival Suizo (Festival de Lucerna 1978), fue reveladora del importantísimo papel desempeñado por el director de orquesta y del escaso jugado por el ingeniero de sonido. En cualquier caso, la lectura de Abbado es sobresaliente, crispada, incisiva y violenta, con la ventaja de ser la primera grabación moderna de la obra que aparece en nuestro mercado del disco.

El Teniente Kijé, obra de menor entidad que la anterior, encuentra en Abbado y los músicos de Chicago intérpretes no-

tables. Personalmente, encuentro más afortunada la versión del inolvidable Szell con su Orquesta de Cleveland. La lectura de Abbado, comparada con la de Szell, es más sombría, fría y cerebral, con «tempi» prácticamente similares, pero con menos del alegre buen humor que caracteriza a los segundos (hay que tener en cuenta que **El teniente Kijé** es, después de todo, música para un película). También es obligado decir, en favor de Abbado, que la precisión y claridad demostrada por la Sinfónica de Chicago no tiene nada que envidiar a la proverbial de la Orquesta de Cleveland con Szell.

Conclusión: Interpretaciones notables por las más brillante de las orquestas norteamericanas de la actualidad.—E. P. A.

R SIBELIUS: **Cuatro Leyendas del «Kalevala», op. 32.** Orquesta de Filadelfia, Eugène Ormandy. EMI, 10 C 067-003468.

Precio: 685 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 8,5.

Sibelius compuso el ciclo dedicado a glosar musicalmente las aventuras del héroe Lemminkäinen, máximo protagonista del **Kalevala** finés, al principio de su carrera, aunque, posteriormente, insatisfecho con la labor previa de orquestación, rehizo la partitura, modificando sustancialmente la pieza denominada «Lemminkäinen en Tuonela». Las peripecias del mítico paladín nórdico ocupan una buena parte de las runas del **Kalevala**, pero Sibelius las sintetiza en cuatro secuencias: en «Lemminkäinen y las doncellas de Saari», se narra la partida del héroe y su encuentro con un grupo de muchachas, a las que el incansable personaje consigue satisfacer sexualmente; «El cisne de Tuonela», la página más estática de la serie, y también la más popular, describe con una extraordinaria economía de medios el majestuoso paso por las aguas del lago de la muerte de un cisne negro, al que Lemminkäinen ha de matar para conseguir la mano de la hija de Pohjola (a la que Sibelius inmortalizaría en otro poema sinfónico); «Lemminkäinen en Tuonela», constituido en epicentro dramático del ciclo, anuncia el fracaso del héroe en su empeño, y cómo su cuerpo, despedazado, se hunde en las aguas del lago, hasta que su madre recupera los fragmentos y consigue que el herrero Ilmarinen recomponga la figura

de su hijo; «El retorno de Lemminkäinen», por contraposición al «cisne», es la pieza más agitada de la serie y plantea el regreso del protagonista a sus tierras y a su hogar. No es aventurado apuntar que este **Op. 32** podría ser considerado como la **Novena sinfonía** de Sibelius (**Kullervo** sería la **Octava**), en una estructura en la que el episodio de las doncellas sería el «Allegro» inicial, la secuencia del cisne el tiempo lento, la muerte del héroe un trágico climax y el regreso el «Rondó» conclusivo.

A la vejez, viruelas, podría decirse del viejo Eugène Ormandy. Siempre hubo en el veterano director un particular cariño hacia la música de Sibelius, pero en raras ocasiones, como, en general, le ha ocurrido con muchísimas partituras, supo llegar a su entraña más profunda, tendiendo a quedarse en una suerte de autocomplacencia sonora. Este mismo ciclo fue grabado por Ormandy y sus «Philadelphians», al despuntar la era del microsurco, con resultados sólo medianos: ahora, disfrutando de las ventajas de una grabación privilegiada, el músico húngaro-americano se saca la espina con creces, pisa fondo en esta música y consigue una interpretación más honda, descarnada y vital que la de cualquiera de sus competidores, el primero de ellos el excelente Okko Kamu, en versión DG, comentada favorablemente por E. P. A. en el número 473. Frente a la fogosidad de Kamu, está la ironía contemplativa y la calculada lobreguez de Ormandy, y, sobre todo, frente a la más que esforzada labor de la Orquesta de la Radio de Helsinki hallamos la impresionante suntuosidad sonora de la Orquesta de Filadelfia; no había conocido esta música, en el disco, un esplendor sónico comparable al que se escucha en el registro de EMI. Quede constancia de un lunar, por otra parte sorprendente: hay una pieza en la que orquesta y director abandonan la excelencia general de la versión, y esto ocurre, precisamente, en el archifamoso «Cisne de Tuonela»; no es que la traducción sea mala, es sólo es buena, y aisladamente considerada, inferior a la plasmación, genialmente tenebrosa, de Colin Davis para Philips (justamente señalada por Roberto Andrade en su día), o al retazo de impresionismo nórdico que Stokowski ha propuesto en diferentes oportunidades. El reparo no es óbice a la hora de dar a este registro una recomendabilidad total, máxime si se toman en consideración los excelentes comentarios de contraportada, debidos a Hugh Ottaway, y el silencioso prensado.

Conclusión: Quiniela de trece resultados y medio, sin acertantes de catorce a la vista.—J. L. P. A.

TELEMANN, BACH, VIVALDI: **Conciertos para tres violines.** Diversos solistas. Ensemble Instrumental de France. Jean-Pierre Wallez, director. Decca, Aristocrate, SXL 27246. Precio: 650 ptas.

Interpretación: 5.

Sonido: 7.

Programa heterogéneo, como tantos, con denominador común barroco, como tantos, y fórmula instrumental fija, por gracia de la adaptación, al menos en el caso de la obra de Bach. En la lectura de estas obras el director e intérprete principal se ocupa casi únicamente de poner de manifiesto su propia personalidad. Ello no es malo cuando de barroco se trata, a condición de que esa personalidad nos interese o comunique con la nuestra. En el humilde caso del que esto escribe, no ha



existido ni interés ni comunicación: las versiones me han parecido toscas, conducidas sin fluidez y matizadas escasa, caprichosa y superficialmente: visiones «desde fuera» de quien busca exponer ademanes particulares sin tener, por otro lado, el temperamento del divo. Vivaldi no justifica a Karaján, así que todavía menos a Wallez.—J. R. R.

A. VIVALDI: **Cuatro conciertos (RV. 525, 533, 546, 575).** I Musici. Philips-Fonogram, 95 00 493. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 8,5.

Cuando, en 1955, se concedió el «Grand Prix International du Disque» a **Las cuatro estaciones**, de Vivaldi, en versión de I Musici, se estaba premiando a una forma de hacer barroco veneciano que en aquellos momentos se veía como impecablemente correcta. Ese premio significó para I Musici la consagración internacional como «especialistas» en ese importan-

tísimo período histórico. Pasados veinticinco años esa comprensión de Vivaldi se revela como discutible a la luz de los descubrimientos musicológicos y de las aportaciones de intérpretes como Harnoncourt. Pese a ello, I Musici es un gran grupo de cámara, con un sonido personal y con grandísima musicalidad, por lo cual cada nuevo disco que presentan es seguro instrumento de goce auditivo. Tal es el caso de esta grabación, en la cual un par de errores —bastante graves en un disco— no son suficientes para anular la valía de estos músicos.—X. M. C. A.

CAMARA

J. S. BACH y sus hijos: Obras de Juan Sebastián, Juan Cristóbal Federico, Johann Christian y Wilhelm Friedemann Bach. Orquesta de Cámara de Munich. Hans Stadlmair, director. Decca, Aristocrate, SXL 27254. Precio: 650 ptas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 8.

Interés conjunto del álbum: No mucho.

Muestra —o **sampler**, que se dice ahora— de las habilidades compositivas de la familia Bach, con la ausencia importante de Carlos Felipe Emmanuel, compensada por la incorporación de Juan Cristóbal Federico, menos frecuente en la discografía. La categoría de las obras seleccionadas es desigual, pero, al menos, se ha buscado que corresponda a la categoría particular de cada uno de sus respectivos autores. Así, por lo menos, se acaba sabiendo que Bach supera a qué Bach, lo cual, si es fácil para quien esté mínimamente familiarizado con la música, puede que no lo sea para ese fantasmagórico «público en general», que es tan inculto y que tanta cultura demanda, el pobrecillo. Me imagino que a ese público se dedican ediciones como la presente, porque no creo que, a estas alturas, ningún melómano se sienta atraído por pretextos tan ingenuos como el rótulo familiar que agrupa la selección de obras de este álbum. Señálese que la interpretación es excelente, en proporción directa a la excelencia de las obras interpretadas. Por tanto —elemental— sobresale en la de Juan Sebastián. J. R. R.

R MOZART: **Cuartetos para flauta y cuerda.** Ricardo Ademey, flauta. Conjunto Melos: Hugh Magire, violín; Cecil Aronowitz, viola; Terence Weill, violoncello. Hispavox-Enigma, S 90.108. Precio: 650 ptas.

Interpretación: 9,5.

Sonido: 7.

Andreas Blau, flauta. Miembros del Cuarteto Amadeus: Norbert Brainin; violín; Peter Schidlof, viola; Martin Covert, violoncello. Deutsche Grammophon, 2530983. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 6,5.

Sonido: 8,5.

Dos publicaciones discográficas idénticas vienen a aparecer en el mercado español con escaso margen de tiempo: los **Cuartetos para flauta y cuerda**, de Mozart, distribuidas por Hispavox y Deutsche Grammophon.

Es posible que la Casa Hispavox sea en la actualidad la empresa discográfica española más decidida a lanzar al mercado novedades fuera de lo común, siendo la mayoría de ellas de primerísima categoría interpretativa.

Mi aplauso más fervoroso a este primer lanzamiento de discos procedentes de la prestigiosa firma inglesa Enigma, que cuenta con un catálogo interesantísimo desde todos los puntos de vista.

Ambas publicaciones están compuestas por los cuatro **Cuartetos de flauta y cuerda**, de Mozart. El **Número 1, en Re mayor, K. 286**; el **Número 2, en Sol mayor, K. 285 a**, y el **Número 3, en Do mayor, K. 285 c**, que fueron compuestos entre las Navidades de 1777 y los primeros meses de 1778. Estos tres **Cuartetos** eran un encargo de un rico holandés, flautista «amateur», llamado Willem van Britten de Jong. El **Cuarteto número 4, en La mayor, K. 298**, fue compuesto, en París, durante el viaje que Mozart hizo con su madre, en 1778. Contaba a la sazón, pues, veintiún años de edad.

¿Qué decir de estas bellas partituras? ¿Qué pensar de Mozart? Opino que la música de Mozart es la claridad absoluta. Su transparencia, equilibrio y perfección trascienden por completo todos los paradigmas culturales de su época para elevarse a los reinos de lo absoluto e intemporal, al reino de las «Ideas» eternas e inmutables de Platón. El arte de Mozart, en su esencia, no es más que el canto del Universo en su infinita variedad y grandeza, la «Harmonía universal» hecha música.

Para Platón, la labor del artista consistía en representar en el «mundo sensible» las «Ideas universales». Es decir, plasmar la esencia del Universo, el «Noúmeno» kantiano, en obras artísticas. La teoría artística platónica es correlativa a su teoría del conocimiento, por otra parte de abso-

luta vigencia en nuestros días, pues para las actuales corrientes lingüísticas las «Ideas» platónicas no son más que el lenguaje, patrimonio de las culturas determinadas, que se proyecta sobre la realidad, para de alguna manera identificarla.

Pienso que el lenguaje artístico es el más directo y penetrante de la realidad, pues en él juegan factores de índole intuitiva, mucho más penetrantes que el lenguaje propiamente dicho. Es la intuición una clarividencia natural y espontánea, no condicionada por los límites culturales, que con una absoluta precisión nos lleva al «paraíso» de la «Verdad» y la «Belleza» del Universo.

De estas apreciaciones no han escapado personalidades románticas o artistas de nuestro siglo, como pudieran ser, por citar dos ejemplos, Kierkegaard y Mahler, para los cuales Mozart representaba el ideal absoluto de verdad, bondad y belleza, metido en nuestra conciencia europea durante siglos. Era Mozart el «paraíso perdido» de estos y de muchos hombres más, de talante profundamente religioso y romántico, que al irse desvaneciendo poco a poco el ideal cristiano heredado de nuestros mayores se «agarraban» a la «religión mozartiana».

Todo el disco del Conjunto Melos es magistral desde el punto de vista interpretativo. Sus intérpretes son unos músicos auténticos, llevan las notas de estas músicas vibrantes en la sangre y saben transmitir a la perfección el infinito gozo que encierran. Ecuanimidad, ajuste, ritmo, musicalidad y sonido limpio son sus notas características.

La versión del Cuarteto Amadeus con el solista de flauta de la Orquesta Filarmónica de Berlín Andreas Blau me parece harto farragosa y plana. No encuentro en ella la dinámica y la fluidez que la música de Mozart exige. Creo que está interpretada con un concepto distinto al que debe ser.

—**Conclusión:** Magnífica versión la del Conjunto Melos; no tan buena la del Cuarteto Amadeus.—M. G. G.

R H. PURCELL: **Fantasías para viola de gamba.** Ulsamer Collegium. Archiv, 2533.366. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

«Una viola en manos de un excelente intérprete puede, sin duda, ser considerada entre los mejores instrumentos musicales.» Estas palabras, dichas por un tra-

tadista musical inglés a mediados del siglo XVII, revelan el interés y la popularidad de que gozaban los «viols-consort» o conjuntos de violas entre los públicos y músicos ingleses del barroco. Este tipo de música instrumental, tan cultivado en la Inglaterra dieciochesca, normalmente venía agrupada en colecciones y adoptaban la forma de fantasías para varias voces.

H. Purcell, educado dentro de las tradiciones de su tiempo, no desdeñó el escribir para estos «consort», que ya empezaban a pasarse de moda y que han sido considerados, con justicia, como una de las aportaciones más personales de los artistas ingleses a la música instrumental.

Por este motivo, sus **Fantasías**, escritas para tres o cuatro voces, se nos ofrecen como el producto más acabado y refinado, en lo que al tratamiento instrumental y a la construcción polifónica se refiere. No en vano culmina en Purcell una manera de sentir que se inicia con las reformas de Enrique VIII.

Estas **Fantasías**, tan sobrias como bellas, encuentran en la interpretación del Ulsamer Collegium unos valedores de excepción, puesto que las recrean con todo el estilo necesario para que podamos apreciar las posibilidades de unos instrumentos que poco a poco van surgiendo de las sombras, recuperando su concentrada nobleza de antaño.

Conclusión.—Descubrimiento de una de las composiciones más características de Purcell, en unas interpretaciones que justifican su adquisición.—**A. M. J.**

R SCHUTZ: **Concierto espiritual.** Pro Cantione Antiqua. Conjunto de Cornetas y Sacabuches de Londres. Restoration Academy. Edgar Fleet, director. Hispavox, 90156. Precio: 595 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 8,5.

Interés de la edición: Grande.

Nos acerca este álbum a una producción musical insólita, caracterizada, de un lado, por su riqueza inagotable de recursos, y de otro, por lo profundo de su intensidad dramática. Schütz, dicen, anticipa a Haendel y a Bach; parece claro que más al segundo, pues donde el primero buscó contar historias para captar y suspender el ánimo del público, Bach trató de reflexionar sobre aquello mismo cuya narración se le encomendaba, y de aquellas reflexiones surgió una música transfigurada, cuya obligada conexión con



los espíritus de aquella época se transformó en vinculación inextinguible con el espíritu de la Humanidad. Aunque menos intensamente, no de otro modo conmueve este **Concierto espiritual**, verdadera demostración de que hasta el genio no surge de la nada, y tiene sus antecedentes. La realización es perfecta, y sobre todo, es la única que hay aquí.—**J. R. R.**

STRAUSS, J.: **Vals del «Emperador», Rosas del Sur, Vino, mujeres y canciones y Vals del Tesoro.** Transcripciones de Schönberg, Berg y Webern. Conjunto de Cámara de la Orquesta Sinfónica de Boston. DG, 25 30 977. Precio: 700 ptas.

En los comienzos del 1900, Schönberg se ganó la vida, en Berlín, como músico de un pequeño teatro-«cabaret». Naturalmente, aquel trabajo no podía satisfacer a uno de los más preclaros talentos musicales de todos los tiempos, pero acaso sirvió para confirmar al joven vienés en algo tan evidente como que cualquier tipo de música o musiquilla, hecha con alto oficio y dignidad, ofrece compensación artística y motivos de deleite. En época soldadesca (1916) compuso **Die eiserne Brigade**, para cuarteto de cuerda y piano, una pieza bienhumorada y deliberadamente próxima al ámbito del «music-hall». Cinco años después volvió a utilizar una formación parecida (dos violines, «cello», «armonium» y piano) en su **Weihnachtsmusik**. Precisamente en este 1921, el 27 de mayo, Arnold Schönberg montó una sesión extraordinaria de la Sociedad Musical, que él había fundado en 1918, sesión destinada a recaudar fondos mediante la subasta de las partituras manuscritas de la música que iba a interpretarse, y que no era otra que las transcripciones para «conjunto de salón, hechas por el mismo Schönberg y sus ilustres discípulos y colegas Anton Webern y Alban Berg, de valsés célebres de Johann Strauss, jr. Al igual que en sus últimos años americanos Schönberg ma-

nifestaría su admiración por un personaje musical tan ajeno a su estética como George Gershwin, nunca ocultó su respeto y atracción por ese caudal inefable de inspiración despreocupada que había en el gran Strauss. Pues bien, en aquella sesión, los señores Steuermann (piano), Berg («armonium»), Schönberg, Kolisch y Rankl (violines), Steinbauer (viola) y Webern («cello») disfrutaron e hicieron disfrutar con la interpretación de **Rosas del Sur, Vino, mujeres y canciones** y el **Vals del Tesoro**, obras de Strauss instrumentadas, respectivamente, por Schönberg, Berg y Webern, y que constituyen el repertorio de este disco, además del **Vals del «Emperador»**, instrumentado por Schönberg en 1925. ¿Qué decir de la calidad del resultado de estas transcripciones? No sólo «se oye todo», cosa fácil de conseguir a partir de la música de Strauss, sino que escuchamos al conjuntillo de salón convertido en noble grupo de cámara merced al exquisito oficio de estos tres grandes compositores tantas veces ocupados en llenar pentagramas que, justificada o injustificadamente, se sitúan en los antípodas de la amable y deliciosa música straussiana por la altura de aquellas miras artísticas y por la supuesta impopularidad de toda música atonal.

La impecable interpretación de los músicos de Boston, si no la he calificado al máximo, es porque cabe un Strauss más cálido y efusivo que, personalmente, prefiero: pesa el recuerdo del acento «cantabile» de las viejas grabaciones de Knappertsbusch y de la última de von Karajan.

Conclusión: Pequeña joya discográfica: música deliciosa, versión instrumental algo más que «curiosa», y excelente interpretación y sonido.—**J. L. G. B.**

VIVALDI: **Seis Sonatas, op. 5.** Salvatore Accardo, violín; Sylvie Gazeau, violín (núms. 5 y 6); Bruno Canino, clave; Rohan de Saram, violoncello. Philips, 95 00 396. Precio: 660 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

Cuando comenté el «monstruo» Philips dedicado a Vivaldi, creo que salvé de toda reticencia las interpretaciones de Salvatore Accardo, cuyas aportaciones a la colección recomendé vivamente. Pues bien, este disco suelto merece la misma recomendación. Accardo, para tocar Vivaldi, sabe desproveerse de esa cualidad espesa y casi paladeable que caracteriza el juego de los virtuosos de nuestra época; si de algo peca, es de sequedad. Y lo cierto es

que esa sequedad, si va acompañada de limpieza en la ejecución y claridad expositiva —virtudes que en Accardo son proverbiales, y se dan por descontadas—, ayuda a disfrutar de la música de **II Prête rosso**. Muy buen disco.—**J. R. R.**

INSTRUMENTAL

BEETHOVEN, Ludwig Van: **Variaciones «Diabelli», opus 120**. Isidro Barrio, piano. Ambar 17.513/4. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 7.

Sonido: 7.

En principio, independientemente de cualquier otra cosa, este disco resulta sorprendente, afortunadamente sorprendente: está grabado en España por una Firma española (nueva, al parecer, en el mercado) y por un pianista español; un pianista que ya ha dado pruebas de inquietud (acaba de iniciar lo que será la grabación integral de las **Sonatas** del Padre Soler) y que ha escogido una obra clave con la que pocos se atreven, sea en concierto, sea en disco. Se trata, realmente, de una partitura de notable dificultad (no siempre patente para el que escucha), árida, larga, compleja, verdadero compendio de la literatura del instrumento. Con estas **Variaciones**, en efecto, Beethoven, partiendo de un, a primera vista, anodino vals de Diabelli, desplegó todos sus conocimientos sobre la materia, agotando, a través de los más diversos caminos, las posibilidades armónicas, melódicas y rítmicas del piano, en línea que —como sucedió en relación con casi toda su producción en otros campos— prácticamente nadie siguió posteriormente. La técnica constructiva (heredera en algunos puntos de Bach), los cambios moduladores, la libertad formal convierten a estas **Variaciones**, en ocasiones, en auténticas «transformaciones», en las cuales sólo en determinados momentos se percibe con claridad el tema principal. Los 33 números se suceden, sin práctica solución de continuidad, a través de una infinita variedad de modificaciones, de transformaciones en todos los órdenes, conformando un edificio sonoro imponente. Es realmente admirable cómo Beethoven, con referencia siempre a la misma tonalidad, Do mayor, consigue dar tal sensación de variedad, de riqueza en todos los órdenes.

Y máxime teniendo en cuenta que la mayor parte de las **Variaciones** se edifican, parodiando al banal tema de Diabelli, en dos partes —cada una repetida—, prácticamente simétricas.

No es fácil encontrar un pianista capaz de expresar adecuadamente todos los matices de la partitura, dotado de técnica depurada, de sensibilidad e inteligencia suficientes para encontrar la diversidad dentro de la unidad, para servir al pie de la letra las indicaciones prescritas por el compositor (muy rigurosas y exigentes) y traducirlas —he ahí el gran problema— con profundo sentido musical. ¿Lo logra Isidro Barrio? No por completo, pero quizá esté en camino de ello, ya que parte de una base de conocimiento estilístico y de preparación musical indiscutible. Su interpretación es, en cualquier caso, honesta, con momentos magníficos (lo que no es poco), reveladora de una correcta comprensión de la obra, de un estudio serio de la misma y de unas innegables cualidades pianísticas, que le dan un importante margen de credibilidad para el futuro: buena digitación, correcta utilización del pedal (nunca excesivo), lógica y naturalidad en el fraseo (por lo común, claro), excelente sentido del ritmo, siempre riguroso pero no rígido; intuición para el contraste (aunque no siempre acierte). Como factores negativos cabría apuntar: cierta sequedad expresiva (apreciable, sobre todo, en las variaciones lentas); no total dominio de los aspectos dinámicos, que no siempre regula de forma progresiva, quizá por una preocupación excesiva, a veces muy apreciable, por servir todas las exigencias marcadas en la partitura. Ello proporciona un cierto agarrotamiento y, en consecuencia, un relativo academicismo. Lo que no quiere decir que la interpretación sea una «lectura»; antes al contrario, los detalles personales abundan, e incluso, como tales, pueden resultar discutibles (por ejemplo: alargamiento de los valores en la variación 32). Pese a su preocupación, Isidro Barrio no puede evitar que algunas cosas se le escapen: relativo respeto a las indicaciones dinámicas de la variación 29 (que más que en «mezzo forte» está tocada en «piano»); poca sutileza en la difícil matización de la 31... En las variaciones lentas se querría, desde luego, una amplitud fraseológica y una riqueza y variedad acentuales mayores. En las rápidas, un fuego rítmico más imaginativo, y quizá una mayor nitidez en la digitación. Ha de resaltarse, en todo caso, la general limpieza de los ataques, si bien pueden presentarse dificultades en los saltos de acorde-acorde o nota-acorde.

El piano no suena demasiado bien, y es lástima: resulta duro y seco, aunque la grabación sea bastante realista y clara. Los graves quedan, no obstante, excesivamente resaltados, lo que provoca desequilibrios dinámicos importantes. El pren-

sado es deficiente, con bastante ruido de fondo.

Conclusión: Posible alumbramiento y confirmación de un nuevo valor. Un valor ya real del joven piano español. Un músico serio y valiente, con cosas que decir. Un pianista, con base bastante sólida, capaz de afrontar, pese a las reservas, con discreción y buen pulso, incluso con momentos excelentes, unas **Variaciones «Diabelli»**, merece amplio crédito.—**A. R.**

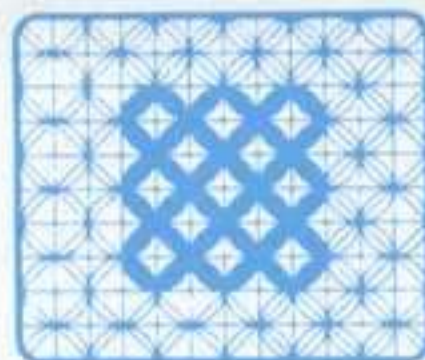
R BEETHOVEN, Ludwig Van: **Variaciones en Do mayor sobre un vals de Anton Diabelli, op. 120**. Alfred Brendel, piano.

Grabado en directo en el Royal Festival Hall, de Londres, el 8 de febrero de 1976. Philips, 95 00 381. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 7.

Como ha podido deducirse de lo comentado en relación con el disco de Isidro Barrio, es difícil encontrar una mente lo bastante lúcida, un temperamento lo bastante musical y una técnica lo bastante sólida para afrontar con éxito total una «prueba» tan dura como es la de interpretar ese «sumum» pianístico que son las **Diabelli**. Son muchas las exigencias de todo tipo que se plantean al instrumentista, quien ha de ser capaz de mantener la férrea unidad que, pese a su continua «variabilidad», posee la obra; de explicitar los cortos motivos, los breves y a veces cortos giros melódicos que la configuran; las originales soluciones armónicas, la matizadísima dinámica y la compleja rítmica que la animan. Brendel reúne en gran medida, aunque quizá no de una manera absoluta, aquellas condiciones. Así, si bien su interpretación no puede considerarse totalmente inatacable, auténticamente redonda, se nos ofrece como la más completa, coherente, equilibrada de las grabadas que conozco. Enfoca la partitura desde una perspectiva que huye en buena parte de lo «serio», lo adusto y, por supuesto, de lo retórico; intentando dar una visión fluida y animada; «divertida», podría incluso decirse. El mismo lo reconoce en su comentario de carpeta, y nos comienza dando la clave al exponer el tema de Diabelli —«una especie de «minueto» pedante»— de forma muy ligera y con su piquito de ironía. Ironía que, según el pianista, Beethoven aplica a lo largo de la composición, que, entendida así, podría hasta considerarse como una extraña y fenomenal broma. No ha de chocar, por tanto, que Brendel, en determinados mo-



ABRIL 1980

W.A. MOZART
Clarinet Concerto in Do K. 622
NIELSEN
Clarinet Concerto
John McCaw Clarinet,
New Philharmonia Orchestra
Dir. **Raymond Leppard**
UNS 239 (Unicorn)
P.V.P.: 700 Ptas.

ROZSA
Piano Sonata Op. 20
Bagatelles, Op. 12
Variations, Op. 9
The Vintner's
Daughter, Op. 23
Eric Parkin, Piano
UNS 259 (Unicorn)
P.V.P.: 700 Ptas.

CONTRASTS IN BRASS
Music for Brass and Percussion from
Four Centuries
Locke Brass Consort
Dir. **James Stobart**
RHS 339 (Unicorn)
P.V.P.: 700 Ptas.

PAUL HINDEMITH
Sonata núm. 1 per viola Op. 25
Dino Asciola, viola
ITL 70016 (Italia)
P.V.P.: 700 Ptas.

BEETHOVEN
Cuatro Cuartetos con piano
Quarteto núm. 1
in mi bemolle maggiore, WoO,36
Quarteto núm. 2 in re maggiore,
WoO 36
Quarteto núm. 3 in do maggiore,
WoO 36
Quarteto núm. 4 in mi bemolle
mayor, Op. 16
Quarteto Beethoven

ITL 70004 (Italia (2))
**Premio de la crítica discográfica
italiana**
P.V.P.: 1.400 Ptas.

DOMENICO CIMAROSA
Sinfonía en si bemolle maggiore
da "L'italiana in Londra"
Sinfonía in re maggiore da "Caio
Mario"
Sinfonía in re maggiore da "I due
supposti conti"
Concerto in si bemolle maggiore
per clavicembalo e orchestra de
camera.
Dir. **Richard Schumacher**
1ª Grabación mundial
ITL 70032 (Italia)
P.V.P.: 700 Ptas.

BRUNO MADERNA
Honeyreves
Severino Gazzelloni, Flauto
Bruno Canino, pianoforte
ITL 70007 (Italia)
P.V.P.: 700 Ptas.

F.J. HAYDN
Sonata per piano en mi bemolle
mayor Op. 78
MUSSORGSKY
Cuadros de una exposición
V. Horowitz, pianoforte
VH 010 (RCA)
P.V.P.: 700 Ptas.

SCRIABIN
Sonata per piano núm. 3 in fa
diésis menor Op. 23
Preludi: Op. 11 (núms. 1, 3, 9, 10, 13,
14, 16); Op. 13 (núm. 6); Op. 16 nos
i, 4); Op. 27 (núm. 1); Op. 48 (núm. 3);
Op. 51 (núm. 2); Op. 59 (núm. 2); Op.
67 (núm. 1)

V. Horowitz pianoforte
VH 005 (RCA)
P.V.P.: 700 Ptas.

RACHMANINOFF
Concerto per piano y orquesta
núm. 3 in re menor, Op. 30
V. Horowitz, pianoforte
New York Philharmonic Orchestra
Dir. **E. Ormandy**
RL 12633 (RCA)
P.V.P.: 700 Ptas.

L. BOCCHERINI
12 Quintetos para arcos con piano,
Quinteto Italiano
Music Collection 5710001
6 LPs.
P.V.P.: 4.200 Ptas.

TRIO DI MILANO
Trio sonatas del Settecento ita-
liano
Trio di Milano
VST 6029 (Ars Nova)
P.V.P.: 700 Ptas.

W.A. MOZART
Concerto in sol mayor K. 313
Concerto in re mayor K. 314
Severino Gazzelloni, flauto
Orchestra da Camera dell'An-
gelicum
Dir. **Luciano Rosada,**
VST 6102 (Ars Nova)
P.V.P.: 700 Ptas.

CHAIKOWSKY
Grande Sonata
STRAWINSKY
Cuatro Estudios
Nikita Magaloff, pianoforte
RCL (Ricordi)
P.V.P.: 700 Ptas.

MUSSORGSKY
Cuadros de una exposición
RACHMANINOV
Estudios-Tableaux
Nikita Magaloff, pianoforte
RCL 27025 (Ricordi)
P.V.P.: 700 Ptas.

WEBER
Sonata núm. 3
Sonata núm. 4
Diano Ciani, pianoforte
1ª grabación mundial
RCL 27004 (Ricordi)
P.V.P.: 700 Ptas.

LA CENERENTOLA
Rossini
Giuletta Simionato, Cesare
Valletti
Cristiano Dalamangas
Orchestra Sinfonia y Coro di Torino
de la Radiotelevisión Italiana
Dir. **Mario Rossi**
LPO 2017-2 (Cetra-estudio)
P.V.P.: 1.400 Ptas.

RIGOLETTO
Verdi
Giuseppe Taddei, Lina Pagliughi
Ferruccio Tagliavini
Orchestra Sinfónica de Torino
de la Radiotelevisión Italiana
Dir. **Angelo Questa**
LPO 2026-3 (Cetra-estudio)
P.V.P.: 2.100 Ptas.

BEETHOVEN
Concerto per piano y orquesta
núm. 5 in mi bemolle mayor Op.73
"Imperatore"
V. Horowitz, pianoforte
RCA Symphony Orchestra
Dir. **F. Reiner**
VH 009 (RCA)
P.V.P.: 700 Ptas.

Para los pedidos de provincias donde no exista establecimiento/s distribuidor/es de nuestros discos de importación, pueden dirigirse al Servicio de envíos por correo de FERYSA (Apartado, 151036, de Madrid).

Relación de establecimientos donde ya existe departamento de discos de importación, y en donde podrá encontrar mensualmente todos nuestros lanzamientos.

ALFARO
Fueros, 21
VITORIA

DISCOTECA
San Bernardo, 75
GIJON (Asturias)

DISCOTECA
Toreno, 14
OVIEDO (Asturias)

DISCOTECA
José Cueto, 6
AVILES (Asturias)

DISCOTECA
Jovellanos, 2
PALMA DE MALLORCA

AIXELA
Rambla de Cataluña, 13
BARCELONA - 7

ALGUERO
Balmes, 199
BARCELONA- 6

CASA WAGNER
Fontanella, 20
BARCELONA - 10

DISCO 100
Escorial, 100
BARCELONA - 24

FIDEL COLOR
Pl. Universidad, 8
BARCELONA - 7

PAER
Diagonal, 590
BARCELONA - 21

VIDOSA
Balmes, 335-343
BARCELONA- 6

ELISIA
Duque de Tetuán, 15
CADIZ

ABRINES RADIO
Dr. Ramón y Cajal, 12
JEREZ DE LA FRONTERA
(Cádiz)

ALMACENES FUENTES
GUERRA
Cruz Conde, 30
CORDOBA

BAMBUCO
Angel, 10
LA CÓRNUA

MUSICAL EIXIMENIS
Eiximenis, 18
GERONA

MUSICAL EIXIMENIS
Vilafant, 51
FIGUERAS (Gerona)

UGARTE
Fuenterrabía, 20
Paseo Colón, 17
SAN SEBASTIAN

ELISIA
Granada, 5
MALAGA

S.A. LAINZ
Puente, 2
SANTANDER

DISCOS XIDAS
Carmen, 5
LEON

RADIO ALFA YEBENES
Pl. del Callao, 8
MADRID - 13

CHASTON
Mártires de la Patria, 45
PAMPLONA

LA CASA DEL SIGLO XX
Juan Bravo, 32
SEGOVIA

CASA DAMAS
Sierpes, 61
SEVILLA

VIUDA DE M. ROCA
Cirilo Amorós, 8
VALENCIA - 4

MUSICA Y QUINIELAS
Pl. Mayor, 15
VALLADOLID

PALACIO DE LA LUZ
San Miguel, 10
ZARAGOZA



mentos, acentúe caracteres claramente humorísticos. Y ello sin perder, desde luego, la compostura, huyendo en todo caso de lo banal. Los «tempi» son normalmente rápidos, animados; todo resulta, en general, «movidito», pero no superficial (sí lo era, por ejemplo, Gulda en su poco afortunada y descuidada grabación para Basf). La rítmica, tan fundamental, no es rígida, pero aparece en todo momento controlada. Sutilísima la dinámica: partitura en mano, todas las indicaciones del compositor se nos brindan escrupulosamente respetadas. Y luego el fraseo: ese fraseo tan propio, tan riguroso, tan ligado, tan equilibrado, del que suele hacer gala el pianista. Para lograrlo posee una técnica de pedal magnífica, que proporciona una dicción siempre muy nítida, una transparencia polifónica ejemplar y una lógica expositiva excelente. Hay muchas muestras de todo ello a lo largo de este registro, obtenido, no se olvide, a partir de un concierto público: «Variaciones número 23, «Allegro assai», y 32 Fuga». Puede que, como contrapartida, Brendel se muestre a veces algo seco, quizá en exceso «controlado»; puede que en momentos no sea tan elegante, tan efusivo como otros lo puedan ser. Puede. Pero, en cualquier caso, es más directo, más conciso, más «agresivo», y su interpretación es de gran calidad por su coherencia, su fluidez, su fidelidad a lo escrito, manteniendo, no obstante, un sabor personal indiscutible. Es la interpretación de un gran pianista, de un estupendo músico. Lo que es perfectamente apreciable, a pesar de la relativa calidad de la toma sonora.

Conclusión: Es sin duda, la opción más recomendable. La más austeramente beethoveniana. Más «madura» y personal que la muy aceptable de Barrio.—A. R.

CHOPIN: **Valses.** Krystian Zimerman, piano. DG 2530965. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 9.

CHOPIN: **Valses.** Dinu Lipatti, piano. HMV Treasury, HLM 7075. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: 7 (grabación monoaural).

Dinu Lipatti fue uno de los más destacados intérpretes del teclado de la primera mitad de nuestro siglo: fallecido a la temprana edad de treinta y tres años, los pocos registros que pudo efectuar son importantísimas contribuciones a la historia de la interpretación musical. La grabación de los **Valses** de Chopin, producción debida al legendario Walter Legge, se distribuye ahora en nuestro país como disco de importación, con un excelente sonido monoaural, y un prensado muy bueno, inhabitual en los discos etiquetados como históricos. Por otra parte, DG edita ahora en España la reciente versión de estos **Valses** del músico polaco interpretados por el joven Krystian Zimerman, en un disco soberbiamente grabado, si bien por lo que respecta a la interpretación en sí no tenga la entidad y madurez de las recreaciones de Lipatti. Zimerman posee más consistencia en los «tempi» y quizá más pureza de expresión, pero sin lograr esos verdaderos milagros de caracterización, modelos de magia y fantasía, que son los **Valses** de Lipatti. A pesar de ello, las versiones de Zimerman poseen una intensa exaltación, gracia y elegancia, nobleza y convicción, además de un soberano dominio de la pulsación y sentido del fraseo. A mi modo de ver, también se podrían atribuir a Lipatti las características señaladas al joven pianista polaco, teniendo sobre éste la ventaja de una imaginación más amplia y un humor que, a menudo, se cambia por una sonrisa imperceptiblemente socarrona. En definitiva, Lipatti es más músico en el sentido amplio del término; lo que a Zimerman le falta «sarà oppra del tempo».

Conclusión: Notable alto para Zimerman. Lo de Lipatti entra de lleno en el campo de lo extraordinario.—E. P. A.

MUSSORSGY: **Cuadros de una exposición.**

BRAHMS: **Sonata para violín y piano, número 3** (con Nathan Milstein, violín). **Intermezzo, op. 117, número 2.** **Vals, op. 39, número 15.** Vladimir Horowitz, piano. RCA, VH 017 (importador: Ferysa). Precio: 700 ptas.

Interpretación: 8 a 9,5.
Sonido: 5 a 6.

He aquí un disco memorable, que no es sino el volumen 17 de la «Vladimir Horowitz Collection». El acoplamiento ac-

tual no responde, lógicamente, a la idea originaria cuando estas obras fueron registradas: los **Cuadros** datan de 1947, y las obras de Brahms, de 1950 y 1951. La grabación de los **Cuadros**, que estuvo editada en España también por RCA (a la vuelta de los dirigidos por Toscanini), de 1951, no me parece tan convincente, en líneas generales, como ésta, en que Horowitz demuestra, por una parte, su legendario dominio del teclado, que aquí es apabullante, con una capacidad ilimitada de posibilidades —que esta difícilísima obra exige— dinámicas, agógicas y de variedad tímbrica. Y por otra, una inteligencia y sensibilidad sutiles para dar respuesta adecuada a la diversidad de carácter de unos y otros episodios. En definitiva, una demostración de «pianismo» e «interpretativa», si es que pueden aislarse por completo entre sí. Sin embargo, es de lamentar que la edición no sea la original, sino una, algo libre, editada por el propio Horowitz, tendente, en ocasiones, a poner de manifiesto sus capacidades virtuosísimas, y pecando a veces de «espectacularidad».

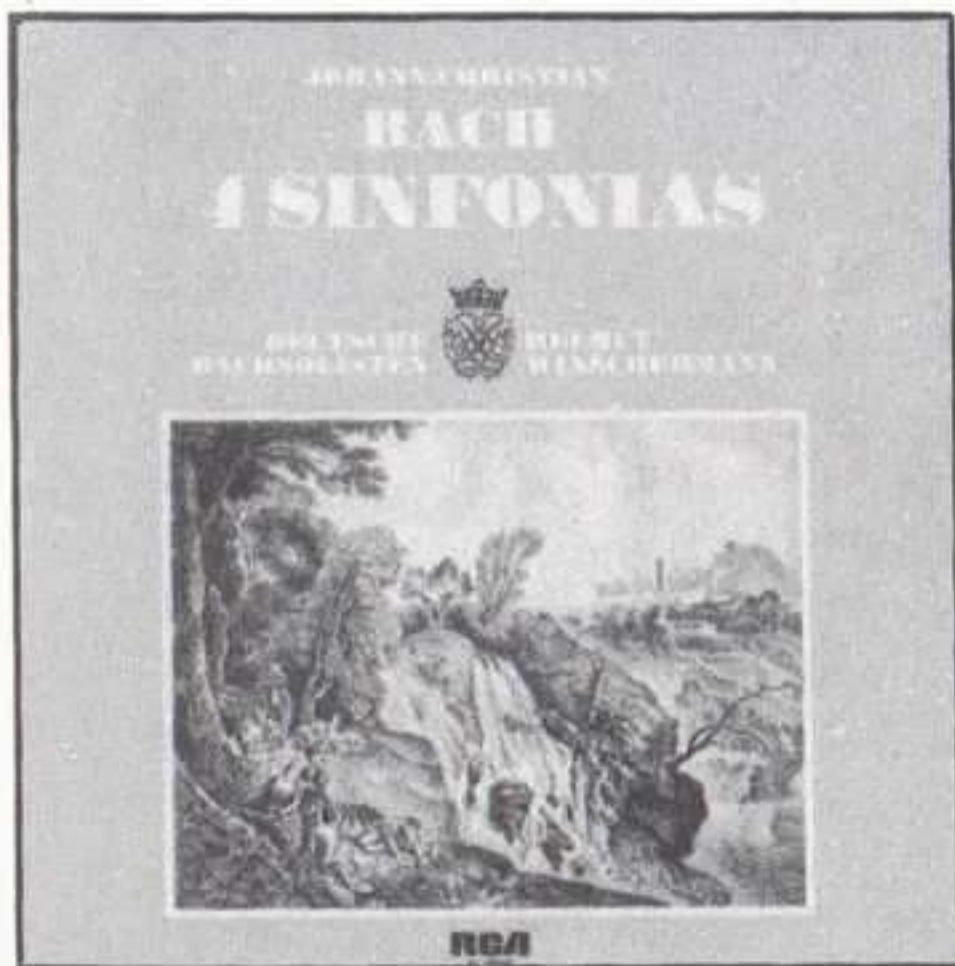
En la **Sonata número 3** de Brahms nos encontramos, además, con uno de los más grandes violinistas de nuestro siglo: Nathan Milstein. Entre ambos, en diálogo de igual a igual (son escasos los grandísimos pianistas que han grabado esta obra, no así los violinistas), articulan una interpretación que abarca todos los extremos: una de las más bellas y equilibradas que recuerdo. Si Milstein sobresale por la belleza de su sonido, Horowitz llama la atención por la claridad con que desgrana su parte, que no ha vuelto a ser igualada más que por Barenboim. Completan el disco dos piezas para piano, de Brahms; la primera de ellas registrada en público: el segundo «Intermezzo» de la **Op. 117** —que, probablemente, no está entre lo más grande que haya realizado Horowitz— y una recreación hermosísima, por fraseo y sonoridad, del vals «Número 15» de la **Op. 39.** (En el primer movimiento de la **Sonata** puede apreciarse un «empalme» entre dos tomas con una afinación no rigurosamente idéntica.)

Conclusión: unos arrolladores **Cuadros** de Mussorgsky y una sumamente lúcida **Tercera sonata** para violín, de Brahms. Disco para los admiradores de un gigante del piano; admiradores que, en mayor o menor medida, debemos ser todos los amantes de la música. (Si, en cambio, busca usted, primordialmente, acercarse a estas obras, mis primeras recomendaciones son: S. Richter, para los **Cuadros**; Katchen, para el piano de Brahms, y, para la **Tercera sonata** de violín, esta misma, por ejemplo.)—A. C. A.

DISCOS PARA LAS CENAS DEL REY

R J. Ch. BACH: **Cuatro sinfonías** (Op. 3, núms. 4 y 6; Op. 6, núm. 3; Op. 9, núm. 2). Deutsche Bachsolisten. Helmut Winschermann. RCA, RL-30326. Precio: 650 ptas.

Las obras: Se trata de una selección de la obra sinfónica de J. C. Bach, de una época en que la forma llevaba camino de cristalizar. A la figura del autor hemos dedicado cierta atención a propósito de otros discos con obras suyas. En esta selección se encuentran dos obras compuestas a los veintiún años, en 1766 (las dos del Op. 3), y otras dos de relativa madurez en un hombre que no llegó a la cincuentena (años setenta). Son obras



elegantes, vivaces y de indudable importancia en la evolución de la música orquestal del siglo XVIII. Las dos últimas piezas constituyen un alto exponente de la música del género en John Bach, que imponía musicalmente su ley en la Inglaterra de mediado el Siglo de las Luces, y que, poco después, alcanzaría su máximo logro en la forma sinfónica —él, que experimentó todas las formas— con las obras para doble orquesta del Op. 18.

Interpretación: Los Deutsche Bachsolisten sirven el brillo y la agilidad de los pentagramas de John Bach con entusiasmo y nitidez. Los movimientos más expresivos o «intimistas» no resultan artificialmente traducidos «a lo serio», como a veces sucede en ciertos intérpretes que pretendieran disculpar este tipo de música. Siempre hay alegría, o pausa contenta, sentido de la espectacularidad musical y optimismo sin complicaciones, como requieren las obras de la rutilante y burlona figura del Bach londinense (9).
Sonido: Muy bueno (9).

Conclusión: No se trata de obras básicas ni profundas, sino de muestras signi-

ficativas de un autor que cumplió un importante papel sin necesidad de ser genial, ofreciéndonos hoy unas piezas orquestales animosas y gráciles. ¿No es razón suficiente para recomendar un disco?— S. M.

R BACH: «Toccatá» y fuga en Re menor, BWV 565. «Passacaglia» y fuga en Do menor, BWV 582. Fantasía y fuga en Sol menor, BWV 542. Coral, BWV 472. Preludio y fuga en La menor, BWV 543. Lionel Rogg, organista. EMI, SQ 10 C 065-016218 Q. Precio: 685 ptas.

Obras: Fundamentales en la producción organística de Bach.

Interpretación: Admiro a Rogg más como clavecinista que como organista; aun así, su interpretación se halla a la altura de las mejores por su rigor y profundidad en la concepción y por su perfecto mecanismo. Solamente me ha decepcionado un poco en la «Toccatá» y fuga, en parte debido a la pesada sonoridad del instrumento (8,5).

Sonido: Muy brillante y con gran volumen. Distorsiones a final de cara (8).

Conclusión: Disco a tener en cuenta, sobre todo, por la impresionante interpretación de la *Passacaglia*, primera alternativa en nuestro mercado.—F. G. O.

E BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano, números 5 («Primavera») y 9 («A Kreutzer»)**. Yehudi y Hephzibah Menuhin. EMI, 037-000.170. Precio: 400 ptas.

Obras: Sin duda las dos *Sonatas* más populares de entre las diez escritas por Beethoven para el dúo violín-piano.

Interpretación: Conceptualmente muy bella, con momentos de verdadero clima (variaciones de la *Kreutzer*; desarrollo del primer tiempo y todo el final de la *Primavera*), traicionada aquí y allá por al-

gunas imperfecciones técnicas de Yehudi Menuhin, no en forma por las fechas del registro (1961). Buena colaboración al piano de su hermana (7,5).

Sonido: Aceptable (6,5).

Conclusión: Buen disco de serie económica, pero con múltiples alternativas en el mercado, especialmente Grumiaux-Hasikil (Philips económico, con igual acoplamiento), y sobre todo Ashkenazy-Perlman, versión de referencia.—R. A. M.

BOCCHERINI: **Stabat Mater**. Tamara Hert y Kumiko Oshita, sopranos; Jean-Claude Orliac, tenor. Conjunto Instrumental La Follia. Director, Miguel de la Fuente. ARION S 60.304. Precio: 650 pesetas.

El Rey frunció el ceño al ver que se le presentaba el *Stabat Mater* de Boccherini interpretado por el Conjunto Instrumental La Follia, dirigido por Miguel de la Fuente, pues recordó que este conjunto había presentado en Valencia, la primavera pasada, una audición de esta obra titulándola «estreno mundial», cuando en la discoteca real hacía tiempo que existía otra versión discográfica (Musical Heritage Society, MHS 1097, con Carmen Vilalta, Rita Auvinen y Giorgio Marelli como solistas, y la Orchestra de Camara Genovese, dirigida por Ivan Polidori) y, además, Su Majestad posee un programa de una interpretación, en Barcelona, de esta obra por la Capela Classica Polifonica, en 1943.

Pero la expresión real se suavizó cuando vio que en las notas que acompañan al disco se ha omitido toda pretensión de estreno mundial y, sobre todo, al comprobar que la grabación —aun con un mensaje no del todo satisfactorio— es sumamente atractiva, empezando por la elegante manera de interpretar la introducción orquestal. También le agradó comprobar que hay claras muestras de influencia española en la música de Boccherini —nada sorprendente, pues estuvo largos años en España, algunos de los cuales al servicio de un Borbón—, como en el *Quae moerebat et dolebat*. Además, los solistas resultan francamente satisfactorios y merecieron el agrado real.—I T.»

cassettes



BASF

Super "Sónicas"

lo más cerca del sonido perfecto!



an cerca como puedan estarlo los que descubrieron los principios de la grabación magnetofónica e inventaron la cinta magnética. Los mismos hombres que, sin dejar de investigar constantemente, han conseguido el envidiable grado de perfección que hoy en día está al alcance de cualquier aficionado.

Incluso los más exigentes melómanos, destacan que las Super "Sónicas" BASF presentan una ausencia total de sonido parasitario y el mínimo grado de distorsión. Nadie que no haya probado cualquiera de las cassettes de la completa gama BASF, puede opinar sobre la música o la palabra grabadas.



BASF

lo más cerca del sonido perfecto!



R BRAHMS: **Concierto para violín y orquesta en Re mayor, op. 77.** Itzhak Perlman, violín. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Carlo Maria Giulini. EMI, 067-002899 Q. Precio: 700 ptas.

Obra: Cumbre del concierto para violín y orquesta clásico-romántico, junto al de Beethoven.

Interpretación: A cargo del —seguramente— más completo violinista actual, una orquesta señera y un director inmejorable en este repertorio brahmsiano. El equilibrio global logrado por Giulini convierte al disco en referencia de una obra especialmente bien servida. Recordemos las tres versiones de Menuhin (dos con Furtwängler y una con Kempe); a Haitink y la Concertgebouw dirigiendo a Krebbers o Szeryng; otra versión del propio Szeryng con Monteux, y de las tocaditas por Oistrakh, la dirigida por Szell y, sobre todo, la de Klemperer (9,5).

Sonido: Espléndido (9), lo que confiere al disco una recomendabilidad total. Personalmente, creo es alternativa obligada para cualquier otra que ya se posea. (Ver otras críticas en RITMO, números 461, 463 y 475).

Interés de la publicación: La calidad de los intérpretes se lo confiere muy alto.

Conclusión: Enhorabuena a EMI. ¿Qué forma habría que Giulini grabara un ciclo sinfónico Brahms, **Requiem** incluido? R. A. M.

R HAYDN: **Sinfonía número 92, «Oxford». Sinfonía número 104, «Londres».** Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Philips, 9500304. Precio: 700 ptas.

Obras: Dos de las más bellas y conocidas sinfonías del último Haydn. Disco extraído de la serie de álbumes, en curso de publicación, de las sinfonías con título.

Interpretación: A destacar entre sus muchos valores el impulso que anima las obras de principio a fin, la atención constante por el ritmo, la gracia, y sobre todo la comprensión y el amor con que se recrea esta música. Versiones así despiertan en el oyente el sentido de lo maravilloso (9,5).

Sonido: Grabación que potencia las cualidades de la interpretación (9).

Observaciones: Este disco se merece, desde luego, la «R» de recomendado, aunque creo que pocos aficionados querrán privarse de toda la serie cuando se complete.

Conclusión: El Haydn de la Academia y Marriner: ¡una maravilla!—E. M. M.

FALLA: **Danza ritual del fuego, Nocturno, Danza del Molinero, Vals capricho y Andaluza.** ALBENIZ: **Granada, Malagueña, Tango, Sevilla y Navarra.** TURINA: **Danza de la seducción.** GRANADOS: **Danza española número 5.** MOMPOU: **Canción y danza número 6.** Joaquín Achúcarro, piano. RCA, RL 31404. Precio: 650 ptas.

Obras: Tópico programa, de selección no demasiado acertada, a base de obras nacionalistas (salvo Monpom). Visión estereotipada de la música española. Como más nuevo, **Nocturno** y **Vals**, de Falla, y la **Danza**, de Turina.

Interpretación: Muestra de los recursos técnicos y expresivos de Achúcarro: de lo percetivo a lo cantable, del virtuosismo desbordante al recogimiento. Si algunas piezas no alcanzan todo su sentido (**Andaluza**, de Falla), se debe más a verse aisladas del todo a que pertenecen que a la versión del intérprete (7).

Sonido: Destacable presencia del piano (8,5).

Conclusión: Disco de obras archiconocidas, bien tocadas, que, en definitiva, no aporta gran cosa.—E. M. M.

LISZT: **Rapsodia Húngara número 2.** DVO-RAK: **Rapsodia Eslava, op. 45, número 3.** ENESCO: **Papsodia Rumana, op. 11, número 1.** RAVEL: **Rapsodia Española.** Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, Antal Dorati. Decca, SXL 6896. Precio: 650 pesetas.

Obras: Bajo el título genérico de **Rapsodias**, este disco agrupa tres de las más conocidas rapsodias (**Húngara número 2,**

Rumana número 1 y **Española**) y una cuarta, que aparece publicada por vez primera (**Rapsodia Eslava, op. 45, número 3**). En cualquier caso, puede decirse que se trata de composiciones de absoluto repertorio, y en el caso de Dvorak, de una obra que no aporta nada nuevo al conocimiento de su autor.

Interpretación: La salida al mercado del disco coincide con la reciente presencia en España de la Sinfónica de Detroit bajo la batuta de A. Dorati. En el disco se confirman y acrecientan las virtudes y defectos de la agrupación norteamericana y su director. Brillantez, poderío y cierta falta de consistencia en la interpretación. El mayor nivel se alcanza en la obra de Dvorak, y el menor en la de Ravel, para la que se exige una voluptuosidad que Dorati no logra.

Grabación: Notable en cuanto a prensado y grabación. Puntuación, 7.

Observaciones: Comentarios discretos, a cargo de Geoffrey Crankshaw, y portada increíblemente «decimonónica».

Conclusión: Martinon en Ravel, Karajan en Liszt, Davis en Enesco pueden ser las alternativas. De interés para principiantes.—G. Q. LL. O.

E Guitarra Romántica. GIULIANI: **Sonata en Do mayor, op. 15. Sonatina en Re mayor, op. 71,3.** SOR: **Variaciones sobre el tema «Marlborough», op. 28.** TARREGA: **Preludio en Re menor. Preludio en mi mayor. «Marieta», mazurca. Capricho árabe.** Narciso Yepes, guitarrista. DG, 2530871. Precio: 400 ptas.

Obras: Atractivo recital en el que, si excluimos el **Capricho árabe**, las obras propuestas son poco conocidas o de absoluta novedad.

Interpretación: Yepes sabe infundir a su interpretación la gracia, el matiz, la levedad y el encanto precisos para hacernos de la escucha un verdadero deleite (9).

Sonido: Totalmente satisfactorio (9).

Conclusión: Música agradable, sin grandes pretensiones, en perfecta interpretación.—F. G. O.

A propósito de la crítica de A. C. A. al disco de sonatas de Scarlatti por Andrés Schiff (número 499, marzo, página 72), hemos de aclarar que CBS informa de la reedición del disco de Horowitz al que alude nuestro colaborador («¿Qué fue del disco de Horowitz?»). Se trata de un disco admirable. Su referencia es S 72274.

MANUEL GARCIA MATOS Y SUS GRABACIONES DE FOLKLORE ESPAÑOL

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

Hemos creído que la **Magna antología del Folklore musical de España**, en diecisiete discos, que ha editado Hispavox (S 66.171) merecía algo más que una crítica discográfica al uso: primero, por el volumen excepcional de la publicación; segundo, porque no es solamente una colección de temas populares, sino también, y ante todo, un verdadero documento folklórico, hecho con rigor científico y voluntad de cubrir el todo de la geografía musical española. Por eso va aparte un perfil biográfico del profesor García Matos, artífice de esta **Magna antología**, que él no ha podido ver publicada en su totalidad. Y por eso vamos a detenernos en algún otro párrafo para recordar aspectos más personales de la amable figura del folklorista desaparecido, de quien tuve la dicha de ser alumno, en el Conservatorio de Madrid, en uno de los últimos cursos que impartió antes de su inesperada muerte.

En mis apuntes de clase hay algunas anotaciones entrecomilladas de expresiones prototípicas de este hombre, que rebuscaba las palabras, para ser preciso y elegante, sin preocuparse de incurrir en amaneramientos ciertos que, lejos de repeler, hacían su charla especialmente atractiva. Así, por ejemplo, en cierta ocasión, para referirse a los orificios cuadrados que presentaba la caja de un instrumento popular, nos hablaba de los «diáfanos cuadrilongos»; empleaba frases como «aquende y allende los mares»; «está uno casado con los libros», sentenció en más de una ocasión; y ¡cómo pronunciaba la palabra **do-cu-men-to** para distinguir lo auténtico de la ganga! A propósito de su devoción por los libros recuerdo que, cuando conocí mi interés por Falla y lo mucho que me habían enseñado sus ensayos sobre los elementos folklóricos habidos en varias obras del genial compositor, trabajos publicados por Matos en la revista **Música**, me prometió una «separata» del que había publicado más recientemente en el **Anuario Musical** de Barcelona sobre **La vida breve**; cuando me entregó el obsequio días después, quise hacerlo máspreciado y le pedí que me lo dedicara: tras buscar acomodo en un banco del pasillo del Conservatorio y apoyo para escribir, don Manuel empleó sus buenos dos minutos pasando una y otra vez, con mimo, las pocas páginas de la «separata», como buscando un discreto lugar para sus letras, preocupado por «manchar» el texto. En Matos se daban buena parte de las características que se atribuyen, tópicamente, al personaje del «sabio». Permita el lector que le cuente una anécdota real, a propósito de su carácter distraído. Un día de vacaciones nos encontramos en la plaza de Isabel II. Lucía un sol espléndido. «¡Hombre, mi querido amigo!» (expresión con la que manifestaba tanto un afecto sincero cuanto las serias dificultades que encontraba para recordar el nombre de uno). ¡Qué día hace! No se irá ya usted a casa». «Pues sí, a casa iba.» «Nada de eso, ahora mismo emprendemos un paseo hasta Sol, en donde voy a tener el gusto de invitarle a una aguja de ternera ex-qui-si-ta.» «Encantado, don Manuel.» Me cogió del brazo e iniciamos el agradable paseo..., pero sus pasos conducían, fatalmente, a la boca del «metro» Opera, a diez metros de la cual acababa de decidir que no tomábamos el «metro». Encandilado en su plática, había olvidado que íbamos a caminar hasta Sol y que no eran las tres de la tarde de un día lectivo



MANUEL GARCIA MATOS.

(sus clases solían prolongarse desde el aula hasta el «metro» y estaba repitiendo mecánicamente aquel «rito»). Bajando las escaleras dudaba yo de si interrumpir o no su agradable charla, pero, finalmente, no lo hice. Rebasada ya la taquilla, y puesto que en los días de clase solíamos separarnos en aquel punto para tomar líneas distintas, reparó en el despropósito. «Mi querido amigo, por Dios bendito: ¿no íbamos a pasear hasta Sol?». «Pues es verdad, nos hemos distraído con la conversación...». «Nada, nada. Salgamos. No le importará perder el billete, ¿verdad?». «Claro que no me importaría, don Manuel, pero es que los ha sacado usted...»

De buena gana seguiría recordando hechos y anécdotas de sólo un curso académico de relación, pero debo centrarme en el tema de este artículo, una vez cumplida —espero— la pretensión de contrapesar un poco la frialdad del apretado resumen de la biografía de tan ilustre musicólogo, con alguna referencia a su singular faceta humana. Añadamos ahora que el saber del profesor García Matos era «vivido» más que «aprendido». Para ser sin-

ceros, tendría que decir que su falta de base, digamos, para entendernos, «universitaria», se notaba en alguna deficiencia: por ejemplo, encontraba dificultades para sintetizar los temas o para sistematizar su exposición. Pero las ventajas de ese «saber vivido» eran tantas que, en una clase, se imponían por completo: recitaba los versos de las coplas con el acento de la región correspondiente, cantaba «por lo bajini» (como él decía) con verdadera gracia, silbaba..., y cuentan, quienes lo han visto, que bailaba con propiedad prácticamente todas las danzas populares



CARMEN GARCÍA MATOS: UN ÚLTIMO IMPULSO A LA «ANTOLOGÍA».

españolas. Singular personalidad, sin duda, la del inolvidable Matos.

Bajo los auspicios de la UNESCO, García Matos emprendió, en 1955, los trabajos de la obra que más estimó, probablemente, de cuanto hizo: la recopilación «in situ» de cantos y danzas populares, para registrarlos y darlos a conocer universalmente, salvando así, a buena parte de ellos, de una lamentable desaparición definitiva. Enamorado del «trabajo del campo», el profesor García Matos dirigió largas expediciones en los más variados medios de locomoción, realizadas durante los veranos y otoños de 1956, 57, 58 y 59 por todas las regiones españolas, incluidas las insulares, y sin decir «no» a ninguna aldea, por mal comunicada que estuviera, si había posibilidad de obtener algo positivo. En el trabajo se emplearon 155.000 metros de cinta; se recogió material «aprovechable» en 115 pueblos o aldeas distintos; se recorrieron más de 30.00 kilómetros; en las grabaciones intervinieron 552 intérpretes, intérpretes —se entiende— del pueblo llano, pues nunca se recurrió a profesionales, sino que se grabó aquello que tradicionalmente se hacía, en cada lugar, por quienes lo hacían y donde lo hacían; resultaron 648 números musicales registrados, que ocupaban alrededor de diecisiete horas de duración...

El resumen de este magnífico trabajo de investigación, recuperación y difusión del folklore musical hispano está ahora a nuestro alcance merced a la publicación de estos diecisiete discos, que vienen acompañados de un voluminoso libreto, muy bien ilustrado, en el que aportan glosas y datos los señores Roberto Pla, Jack Bornoff, Miguel Querol (de cuyo artículo están tomados buena parte de los datos del perfil biográfico), José Subirá, Isabel Aretz, Samuel Rubio y Luis Felipe Ramón. Hagamos mención especial de María Carmen García-Matos, hija del ilustre folklorista, quien ha trabajado a fondo en la preparación de esta **Magna antología** aportando, además, un estudio sobre las «Especies musicales folklóricas del pueblo español en su ciclo vital», de indiscutible valor documental y utilidad. El libreto acoge preciosas ilustraciones de instrumentos, tañedores, danzas, grabados, etc., y, por descontado, los textos íntegros de todos los cantables.

Al calificar este álbum de auténtico «tesoro», el aficionado debe creer que no exageramos. Su adquisición, desde luego, no puede hacerse con el criterio habitual, sencillamente porque no es ésta una obra habitual. Se trata de incorporar a nuestra fonoteca una fuente de **verdad** en este tema tan traído y llevado, tan mal traído y llevado por lo general, del folklore. Aquí todo es auténtico, por la elemental razón de que quienes lo interpretan no han tenido que buscar, ni que adaptar, ni que recrear nada: han cantado o han tocado como únicamente saben hacerlo, y la sapiencia del profesor García Matos garantiza la calidad y autenticidad de lo seleccionado para esta publicación, que incluye y amplía las dos anteriores **Antologías**, de cuatro discos cada una, editadas también por Hispavox. No hace mucho, desde estas mismas páginas, otro gran folklorista español, Arcadio de Larrea, elogiaba la labor realizada por su colega en este terreno de la recopilación sonora, a la vez que hacíamos notar la conveniencia de que el material que Hispavox tenía no publicado se diera a conocer pronto. Ahora toca celebrar que esto se haya producido, y desear que el trabajo y esfuerzo que supone la publicación de la **Magna antología** de García Matos, obtenga su fruto. De momento, debe estar en la discoteca de cuantos sientan cariño por nuestra música o deseos de conocer sus raíces.

PERFIL BIOGRÁFICO DE MANUEL GARCÍA MATOS

- 1912: Nace en Plasencia (Cáceres).
Estudios con Sánchez Ruiz, maestro de capilla de la catedral placentina.
- 1930: Funda y dirige la Masa Coral Placentina. Inicia sus investigaciones, lecturas y recopilaciones del Folklore musical.
- 1941: Se traslada a Madrid. El P. Otaño le nombra profesor auxiliar de Folklore en el Conservatorio.
- 1944: Publica **La lírica popular de la Alta Extremadura**. Inicia sus trabajos sobre Folklore en el Instituto Español de Musicología. Miembro correspondiente de la Sociedad Folklórica de México.
- 1945: Premio Nacional de Musicología (Folklore).
- 1951: Publica el primer volumen de su **Cancionero popular de la provincia de Madrid**. Es nombrado catedrático interino de Folklore en el Conservatorio de Madrid. Socio de número de la Asociación Española de Etnología y Folklore.
- 1952: Publica el segundo volumen de su **Cancionero popular de la provincia de Madrid**. Por iniciativa suya y con lección inaugural a su cargo se celebra, en Palma de Mallorca, un Congreso Internacional de Folklore.
- 1955: Bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música, de la UNESCO, y para la firma Hispavox, inicia los trabajos de recopilación grabada de temas populares españoles por toda la geografía española. Miembro numerario del Instituto de Estudios Madrileños.
- 1958: Catedrático numerario, por oposición, del Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- 1960: Publica la primera **Antología del Folklore musical de España** (Hispavox, HH 10.107-110). Publica el tercer volumen de su **Cancionero popular de la provincia de Madrid**.
- 1961: Miembro del Executive Board del International Folk Music Council, de Londres. Miembro de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces.
- 1963: Miembro de la Comisión Española del Comité Internacional de la Música de la UNESCO.
- 1964: Su **Antología**, editada en Japón por la Nippon Columbia, obtiene en este país el Disco de Oro otorgado a la grabación extranjera de mayor interés. Asesor de la Sección de Música de la Sociedad General de Autores Españoles.
- 1967: Asesor musical de la Sección Femenina.
- 1968: Imparte un curso de formación de profesorado de Folklore en Puerto Rico. La Escuela de Arte Dramático y Danza, de Madrid, le nombra catedrático de Historia del Folklore y de la Danza. Consejero del Centro de Estudios de Música Andaluza y del Flamenco.
- 1969: Miembro del Consejo Asesor de la Música. La Universidad de Puerto Rico le nombra asesor de la Sección de Investigaciones del Folklore.
- 1971: Publica la segunda **Antología del Folklore musical de España** (Hispavox, HH 10-356/359).
- 1974: Muere en Madrid.

MAGNA ANTOLOGÍA DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA, interpretado por el pueblo español. Realizador: Profesor Manuel García Matos. Hispavox, S 66171. 17 LPs. Precio: 11.050 ptas.

NUESTRA MUSICA

Por XOAN M. CARREIRA

SEXTA EDICION DEL CONCURSO «ARPA DE ORO»

El pasado día 21 de febrero tuvo lugar el concierto con las obras finalistas del sexto concurso de composición, trofeo «Arpa de Oro», convocado por la Confederación Española de Cajas de Ahorros. La mayor novedad residía esta vez en la importante restricción en la plantilla instrumental, restricción justificada por el loable propósito de interpretar las obras finalistas en puntos diversos de España, para conseguir una difusión efectiva de estas partituras. Otra serie de novedades pasaría inadvertida para el no iniciado, cuales las referentes a la composición de los jurados con la entrada en ellos de representantes de la Asociación de Compositores Sinfónicos de España y del Conservatorio madrileño. Otro punto a destacar creo que es la progresiva disminución en el número de partituras presentadas, lo que puede interpretarse como consecuencia de falta de creatividad en la composición hispana o de cierto desinterés de los compositores hacia el Concurso, lo que no puede menos que sorprender, si se tiene en cuenta lo sustancioso del premio metálico más la edición de partitura y disco, a lo cual se le suma la perspectiva adicional de que sea llevada la partitura a la Tribuna de la Unesco —por lo menos, tal ha sido la suerte de los anteriores ganadores—. Por lo demás, las características de la organización de otros años permanecen: el director del grupo es José María Franco Gil, la editora de las partituras es Alpuerto, la editora fonográfica es RCA, el concierto se retransmite por Radiotelevisión Española y cadena SER, el auditorio es el Teatro Real de Madrid, y durante el acto hemos de escuchar continuadas alusiones laudatorias al buen hacer de las Cajas de Ahorros por parte del presentador, que se dedica a leer fragmentos del programa que los asistentes tienen entre las manos.

El Jurado, que hubo de seleccionar cuatro entre las treinta y cuatro partituras presentadas, estuvo formado por Manuel Angulo (compositor y profesor del Conservatorio madrileño), José María Franco Gil (director del concierto final), Agustín González Acilu (representante de la ACSE) y Claudio Prieto (ganador del quinto trofeo), presidiéndolo Enrique Franco (crítico musical de «El País» y director de la programación musical de Radiotelevisión Española). El Jurado final estuvo compuesto por Ramón Barce (representante de la ACSE), Miguel del Barco (director del Conservatorio madrileño), Enrique Franco (presidente del Jurado seleccionador) y Jesús Villa Rojo (compositor y clarinetista), presidiéndolo Rodolfo Halffter (com-

positor). Fueron seleccionadas las obras: **Concierto galante**, de Agustín Bertomeu; **«Suite» mediterránea**, de Manuel Castillo; **Cadencias**, de Gabriel Fernández Alvez, y **Claro-Oscuro**, de Manuel J. Seco. Resultó ganadora la primera y recibió el Arpa de plata la segunda.

Dado que el certamen 1979 estuvo dedicado al Padre Antoni Soler, la segunda parte sirvió para estrenar tres villancicos del maestro catalán, según la edición del P. Rubio, recientemente publicada (1).

LAS OBRAS

El **Concierto galante**, de Agustín Bertomeu, está escrito para quinteto de maderas (flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo y fagot), clavicémbalo, percusión y quinteto de cuerdas con flauta en Sol y corno inglés como solistas. La dedicatoria al Padre Soler es algo más que una disculpa, ya que la obra está impregnada de elementos dieciochescos desde la misma elección del tratamiento instrumental hasta la utilización de procedimientos de estructuración sintáctica típicamente solerianos, pasando por la escritura para el clave con diseños que remiten al tratamiento del teclado por parte del maestro de Montserrat. En palabras del propio compositor: «La obra, en paralelismo con las sonatas monotemáticas del siglo XVIII, o las que presentan un conjunto temático sencillo, está basada en dos simples grupos de seis sonidos, que dispuestos en terceras u otros intervalos resultantes de ellas generan todo el fluir sonoro tanto melódico como armónico».

Siendo archiconocido el acabado impecable de las partituras de Bertomeu, poco puedo señalar al respecto, con la excepción de mi sorpresa ante el hecho de que un par de reguladores en la parte del clave, por lo que se refiere a las indicaciones dinámicas en este instrumento, se corresponden con la registración. Considero al corno inglés el gran «triunfador» de la obra, por lo acertado de su tratamiento y el interés de la cadencia dedicada a él. Asimismo la elección de la flauta en Sol concuerda con el registro del corno y lo apareja idóneamente.

El **Concierto galante** es una obra sorprendente, dentro del catálogo de Bertomeu, por su propia flexibilidad. Quizás lo que más haya perjudicado a la producción de este autor sea su extraordinario rigor, que aplica incluso a parámetros como la simetría en la escritura, con los peligros que ello conlleva a la hora de la audición —que no recoge a menudo este tipo de sutilezas—, al sacrificar al rigor as-



AGUSTIN BERTOMEU, «ARPA-DE ORO» 1979.

(1) Puestos a homenajear a importantes compositores, sugiero que alguien recuerde que en 1981 se celebra el centenario de la muerte de Marcial del Adalid.

pectos que beneficiarían la expresión. Particularmente fui uno de los escasos defensores de ... y después, obra finalista en el Arpa de Oro 1976, para clarinete y percusión, que recoge, junto a un extraordinariamente denso estudio de las posibilidades del clarinete según las teorías de Villa Rojo, un desarrollo sintáctico de sumo interés, que prefigura un alejamiento del estoicismo de las grandes obras del período 68-74. **Concierto galante** es una obra con «charme», y ello va a servir para desmentir a los enemigos de Bertomeu en sus acusaciones de «frialidad»; pero tengo que reconocer que se trata de una obra menos interesante que la citada y otros del autor, pese a sus virtudes artesanales y a su encanto. Quizás sea debido a su carácter de «obra concursable», con las concesiones casi inevitables que ello implica.

La «Suite» mediterránea, de Manuel Castillo, está escrita para flauta, oboe, clarinete, trompa, vibráfono, clavicémbalo, violoncello y contrabajo. La «suite» está compuesta por siete piezas —las 1, 2, 4, 6, lentas, y las 3, 5, 7, rápidas—, que parten de una célula melódica única. Se trata de una obra artesanal, sin complejidades estructurales, que logra un gran rendimiento sonoro. Creo innecesario hacer la descripción de cada uno de los movimientos, y me limitaré, como ejemplo, a comentar algunos de los momentos que más me han interesado. En la quinta pieza, en los momentos 3, 5, 12, 14, se realizan unos ritmos irregulares con todo el grupo, con resultados sonoros que pudieran recordar los logros de Messiaen, que se incluye en una estructura de «scherzo» en la que alternan ritmos binarios y ternarios. En el séptimo movimiento se hacen doce variaciones colorísticas y rítmicas, de resultados muy atractivo, por el simple «truco» —ya utilizado por Salieri— de cambiar la instrumentación y adecuar la escritura a las necesidades del grupo, si bien se puede utilizar diversidad de ataques como enriquecimiento tímbrico; la estructura es la de un «passacaglia», como hace notar el autor. El movimiento tres es un ejercicio de contrapunto con las cuatro figuras clásicas... Es de sumo interés resaltar la casi nula atención a los recursos agógicos, pues, prácticamente toda la partitura discurre en «mezzo-forte».

Las alternancias instrumentales, las sucesivas entradas exponiendo el tema, la utilización del clave como elemento fusional y rítmico, así como las hermosas cadencias, son aspectos característicos de esta obra, sumamente personal y sincera. Conozco sólo relativamente la obra de Castillo; nunca me había interesado especialmente, pese a poseer alguna partitura suya, y la «Suite» mediterránea fue una sorpresa agradable por varios motivos, entre ellos la utilización, aparentemente ingenua, de recursos tan caros a la Escuela de Viena y sus alumnos. Esta obra es actual, en el sentido de presentarse «viva» y con menos olor a alcanfor que muchas partituras más avanzadas estéticamente. No me ha interesado especialmente en su estética, pero he disfrutado de su audición por el placer de ver y oír una obra bien hecha y de respirar una música espontánea y sin complejos, con fuerza expresiva y «luminosidad», aun cuando no vaya mucho más allá del artesanado —entendiendo éste como elogio y en el mismo sentido en el que son artesanales la mayor parte de las obras del período de producción preliberal de la historia de la música—.

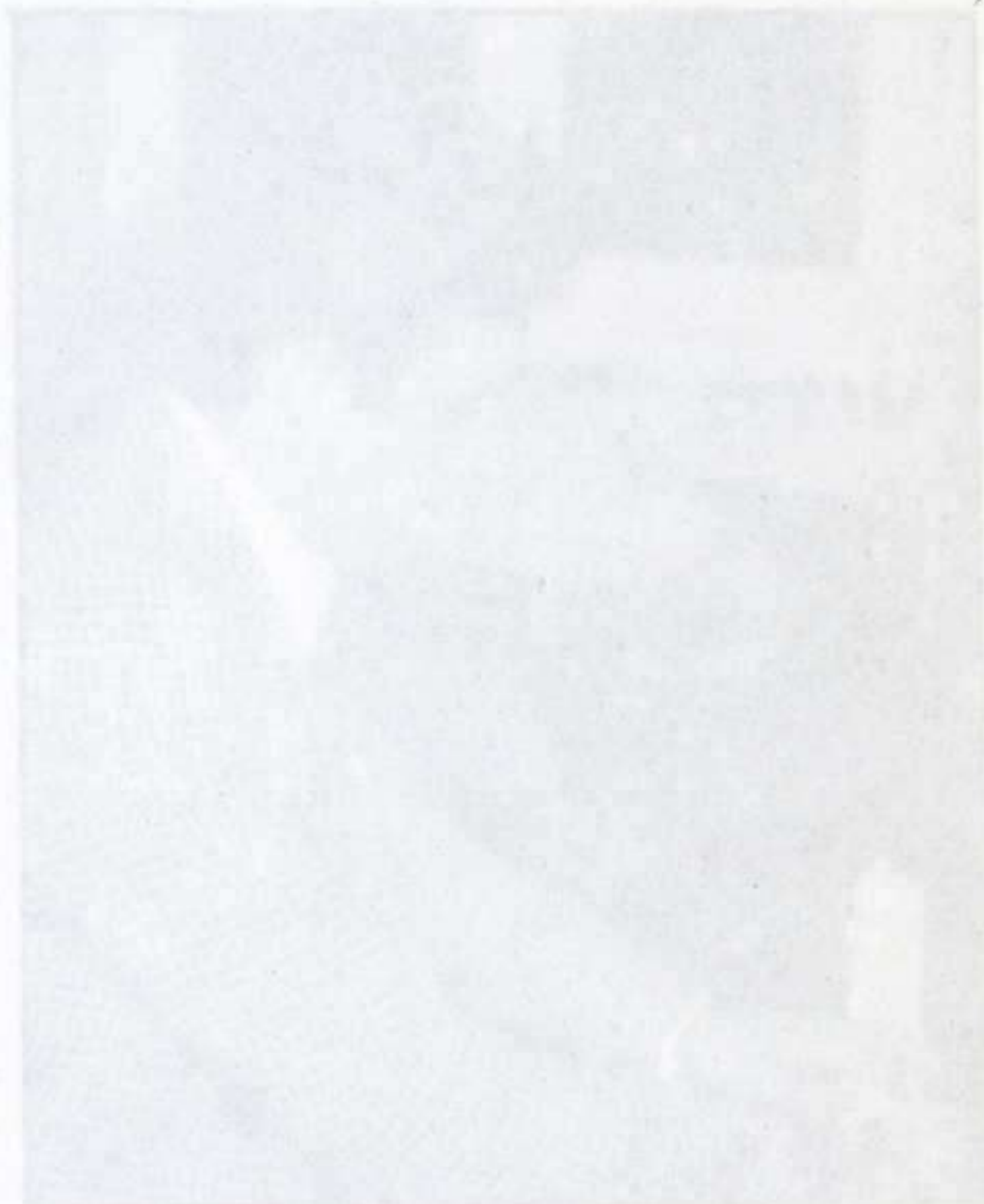
Cadencias, de Gabriel Fernández Alvez, está escrita para cuarteto de maderas, trío de metales, percusión, arpa, celesta, piano y cuarteto de cuerda. Presenta una

predominante preocupación por el material, no apreciándose la presencia de reglas sintácticas estrictas en la ordenación. La citada inquietud por el resultado sonoro de las conjunciones instrumentales se advierte claramente en la partitura, por la necesidad perentoria de lograr equilibrios dinámicos entre piano, cuerda y arpa, y por la estricta ordenación de las entradas, indicando incluso la gestualización del director. En lo referente a la estructura aparecen numerosos «tics» del repertorio usual: anillos que se repiten «ad libitum», ataques en «pizzicati» o percutiendo con la vara en las cuerdas «ad libitum», «glissandis» ascendentes-descendentes «ad libitum», «clusters ad libitum», «staccatos ad libitum»..., y las tan manidas saturaciones al borde del ruido blanco que se resuelven bruscamente: por no faltar, no falta ni la trompeta emitiendo una nota en fortísimo en la resolución de un momento de saturación (compás 94).

Pese a basar la estructuración de la obra en los consabidos «tics», **Cadencias** tiene interés sonoro cierto (2). Fernández Alvez sabe utilizar el material y controla los resultados sonoros, aunque el discurso sea de escaso interés. Y por esa razón, por saber explotar el material, la obra no aburre en ningún momento. El autor conoce los instrumentos —particularmente discutiría algunos pasajes del arpa y de la celesta, pero son «pegas» relativas y nunca graves— y los sabe combinar en servicio de ciertos efectos que gustan a un buen sector del público. En este sentido **Cadencias** es obra «concurable». Como el mismo autor reconoce, repite algunos esquemas de obras anteriores —recuerdo el **Concierto para seis percusionistas**, recientemente editado por la ACSE— y, como comenté antes, reproduce demasiadas células, anillos y figuraciones que parecen ser la disculpa y panacea de buen número de compositores dilettantes (3) del mundo musical de la Villa et Corte.

Claro-Oscuro, de Manuel J. Seco, está escrita para cuarteto de maderas, trío de metales, piano, quinteto de cuerda y trío de voces femeninas. La obra no presenta una clara estructuración sintáctica, y reproduce muchos de los «tics» ya comentados: tampoco falta aquí, claro, la trompeta emitiendo una nota en fortísimo en la resolución de un momento de saturación (compás 118). El autor nos dice: «Dos aspectos me llamaron la atención de estos claroscuros (4): el contraste de luz y sombra unido al tremendo dramatismo en el que están envueltos. Este material de «inspiración» lo intento llevar al pentagrama infundiendo una relación contraste entre alturas, abogando a tímbricas muy concretas en muchos casos, una relación contraste de la dinámica «forte» piano y una expresión dramática inserta en las voces que también sirven de aunamiento de los bloques sonoros».

La gran dificultad de esta obra reside en el desequilibrio entre pericia del autor y medios empleados. Está llena de ideas irresolutas, tópicos, indecisiones..., muchas de ellas simples cuestiones de oficio. Al igual que en el caso de Fernández Alvez, **Claro-oscuro** está escrita no con pensamiento «camerístico», sino orquestal, y ello se revela en la elección de los instrumentos y en sus combinaciones. Un ejemplo claro de esta «cuestión de oficio» se revela en la secuencia de entradas sucesivas del compás 82 porque no hay correspondencia entre el resultado sonoro y las presunciones de la escritura. Los bruscos «glissandis» a fin de frase (compás 75), las superposiciones de trinos en las maderas y «staccatos» en los metales y en fff (compás 70), los momen-



MANUEL DEL CASTILLO, «ARPA DE PLATA» 1979.

(2) He de confesar que mi primera reacción ante **Cadencias** fue de rechazo, a causa de los consabidos «tics». Ante la defensa que José Luis Pérez de Arteaga y Margarita Soto me hicieron del resultado sonoro de la obra, me planteé una cuarta lectura, en la que aprecié que Fernández Alvez tiene la suficiente «madera» como para conseguir atraer la atención, pese a los «tics». Si ello responde o no a las leyes de la Fenomenología musical, lo ignoro. Si hube de hacer tantas lecturas fue también, en parte, para lograr un entendimiento que no había facilitado la interpretación de Franco Gil.

(3) Sobre el tema del «dilettantismo» habría mucho que hablar, dado que incluyo en este apartado a algunos compositores más o menos consagrados y, desde luego, a la mayoría de los que forman las nuevas promociones, esos que afirman haberse deshecho de traumas y no tener problemas o dudas a la hora de crear..., en curiosa contradicción con sus paralelos europeos, quienes, tras mucho estudiar, sufren gran cantidad de dudas y vacilaciones. ¡Bendita ignorancia!

(4) La obra está inspirada por tres grabados: «El agarrado» y «Murió la verdad», de Goya, y «El prendimiento», de Rafael Seco.



GABRIEL FERNANDEZ ALVEZ Y MANUEL J. SECO, FINALISTAS EN EL CERTAMEN 1979.

tos indeseados de ruido blanco (célula del compás 92), revelan ese desequilibrio entre ambiciones y oficio, que hace naufragar a la obra. No olvido que Manuel Seco tiene veintidós años y es un estudiante; pero tampoco olvido que estoy juzgando una obra finalista de un concurso de composición importante. Si su éxito en el concurso le sirve de apoyo moral y económico para el estudio, bienvenido sea; si le sirve para creerse en posesión de todos los secretos de la composición, habrá sido un grave perjuicio.

No quisiera terminar sin reseñar un acierto de la obra, cual es la inclusión de las voces, que obtienen momentos de interés, aun cuando su explotación sea deficiente.

LA INTERPRETACION

Ya he comentado en anteriores ocasiones que la interpretación de las obras premiadas raramente ha sido satisfactoria en la historia del Concurso —con excepción de las obras para dúo o trío de los primeros años—. Creo que en esta ocasión no se ha alcanzado ni siquiera el nivel de dignidad exigible. No me refiero ya a parámetros expresivos, sino a cuestiones como afinación, sincronización, medida... y respeto a la partitura. Quisiera entender la razón por la que Luis Miguel Alvarez, clavicembalista, hace asimétricos compases simétricos, no marca correctamente los ritmos, no hace los ligados que indica la partitura... Por qué razón el director, Franco Gil, no respeta la meticulosa escritura contrapuntística del tercer movimiento de la «Suite» mediterránea y no ha intentado lograr una aproximación al diálogo exigido en la variación 11 del séptimo movimiento, y menos aún entiendo que quedasen inatendidas las indicaciones metronómicas de Castillo.

Peor trato recibió **Cadencias**, tanto por parte del pianista, Francisco Guerrero, empeñado en entrar a destiempo e imposibilitando el delicado equilibrio dinámico de la obra, como por parte del director, que no acertó a controlar el desarrollo de la interpretación. El único valor de la obra, su resultado sonoro, fue llevado hasta límites de desfiguración por la falta de fidelidad hacia una escritura que no deja demasiado lugar a dudas sobre qué y cómo se quiere cada momento. Y prefiero olvidar la desincronización de los grupos.

Parecidas cosas podría decir de la interpretación de **Claro-oscuro**, habiendo de añadir a la ineficacia de pianista y director la de las intérpretes vocales, que demostraron o no entender las indicaciones o no saber realizarlas. Quisiera insistir en la absoluta necesidad de respetar toda la escritura de un autor, ya que ésta es la principal obligación de un intérprete. La mejor manera de hundir una obra es tratarla con descuido.

Más afortunada fue **Concierto galante**, ya que los solistas estuvieron muy correctos y el grupo demostró dosis aceptables de equilibrio y congruencia. Creo que el **Concierto** puede dar mucho más de sí, pero, por lo menos, los resultados constituyeron aproximación a la partitura.

Si la interpretación de las obras finalistas fue, por lo indicado, escasamente válida, la del P. Soler alcanzó cotas inaceptables. No se trata sólo de la peculiar concepción que del continuo tiene Francisco Guerrero, ni de las desafinaciones constantes del coro, ni del naufragio sonoro de la cuerda, ni de la descompensación, ni

de la medida irregular, ni de la desincronización: es la misma falta de sentido rítmico y de vitalidad en que incurren muchas interpretaciones de José María Franco Gil. No es éste el lugar para valorar su contribución a la causa de la música española contemporánea, pero hay que dejar constancia de las importantes limitaciones que padece el director permanente de estos concursos.

CONCLUSIONES PERSONALES

De lo que antecede no es difícil deducir mi conformidad con la decisión del Jurado. Considero que había suficiente diferencia cualitativa entre las dos partituras premiadas y las otras dos, como para plantear pocas dudas a la hora de la decisión final (5). Ello no impide que me pregunte si la inclusión entre las seleccionadas de la obra de Seco se debió al interés de la partitura en comparación con las otras treinta, o más bien influyó la tradición de seleccionar una partitura de un autor joven para la final. En el primer caso, habría que imaginar muy baja la calidad de las obras no seleccionadas.

Otro problema es el de que se presentan obras con carácter «concurable», en perjuicio de la creatividad. Este es un proceso que parece incrementarse con el tiempo. Muy a menudo se presentan a este Concurso partituras inferiores a la media de sus autores, y no creo que sea fortuito: esto es preocupante. El nivel de calidad de las treinta obras finalistas a lo largo de seis años no alcanza, ni de lejos, lo óptimo; desde mi punto de vista, sólo ha habido una «gran obra»: **Loa**, de Francisco Estévez (6). No han abundado las «obras excelentes», ha habido mayoría de «trabajos artesanales», y no han escaseado las partituras inaceptables por estar mal escritas desde la perspectiva organográfica, por no hablar de las absolutamente carentes del más mínimo interés sonoro, sintáctico o de escritura (7). Volviendo al tema, parece que hay que reconocer una crisis de creatividad o la existencia de reticencias por parte de muchos autores a presentarse o a repetir la experiencia.

La Confederación Española de Cajas de Ahorros no es un organismo privado, y por ello no debe permitirse ciertos lujos. Convendría someter a debate la efectividad cultural real —no sólo la publicitaria— de estos certámenes, e incluso valorar la efectividad de llegar a plasmar iniciativas de mayor valor musical. Los organizadores poseen mayor información que yo al respecto y pueden valorar mejor la situación; por mi parte me limitaré a diagnosticar el avance sostenido del Concurso hacia la esclerosis.

A pesar de estas consideraciones, tengo que decir que este año ha aumentado considerablemente la transparencia en la organización y el equilibrio en la composición del Jurado, con lo que se ha logrado un aumento en el respeto hacia el certamen en los medios musicales, que puede palpar. Confío en que esta experiencia sirva para abrir nuevos caminos al Concurso, e incluso para luchar contra la esclerosis mencionada. En último caso, se trata de un concurso importante, con transcendencia para los finalistas, y más aún para los ganadores, y es imprescindible dotarlo de una mecánica y una seriedad incontestable, aunque para ello haya que escuchar a alguien más que a compañeros de viaje amables y complacientes.

(5) No es la primera vez en este Concurso que los «seguidores» de uno de los concursantes montan bulla a la hora de la decisión del Jurado. En este caso fue Seco el beneficiado: espero que alguno de los que protestaron el premio escriba la demostración de su criterio y nos la ceda para publicación..., utilizando argumentos musicales para ello.

(6) La edición del disco del Trofeo 1977 me dará la oportunidad próxima de escribir sobre esta importante obra en las páginas de RITMO.

(7) No renuncio a la idea de escribir un estudio amplio y detallado sobre las partituras finalistas en los seis concursos celebrados.

DE MADRID AL CIELO

Por
ARTURO REVERTER

DE LO SALUDABLE EN LA MUSICA: PETER MAAG

He aquí el prototipo de lo que, un tanto vulgar y banalmente, podría denominarse un músico «sano», un músico directo, vigoroso, claro, entusiasta, capaz de contagiar a orquesta y público su actitud y de otorgar a lo que dirige, de manera tan saludable, un optimismo y una naturalidad muy convincentes. Para conseguir este efecto de espontaneidad y sencillez el director suizo cuenta con una técnica expresiva y gestual de primer orden, muy rigurosa y trabajada tras su apariencia un tanto deportiva y un poco anárquica. Marca con claridad, su batuta es precisa y flexible. Pero lo que le da personalidad y valor es su amplísima gama mímica, su capacidad para sugerir, para indicar, para diseñar, para crear un ambiente, una comunicación. Cualquier movimiento o gesto es bueno: amplia mano izquierda, miradas, muecas, giros de cabeza, inclinaciones... Maag se vale de todo. Y con éxito, según se puede apreciar, pues la orquesta le sigue, prendida de su magia, de su extravertida personalidad, con una entrega y una exactitud raras. La música parece fluir de su batuta como si, libre de cualquier planteamiento intelectual previo (cosa inexacta, por supuesto), se creara en el mismo instante en que nace: natural, espontánea, vital. Hay, desde luego, debajo de esta atractiva apariencia una mente muy lúcida, una inteligencia serena que, en todo caso, busca el desarrollo de sus planteamientos en el hecho vivo del concierto. Apoyándose en su tremenda facilidad expresiva, en su capacidad de comunicación. Maag siempre ha sido un excelente intérprete de Mozart, compositor al que otorga colorido, gracia de acento, frescura, rigor estilístico, y a quien conoce bien desde

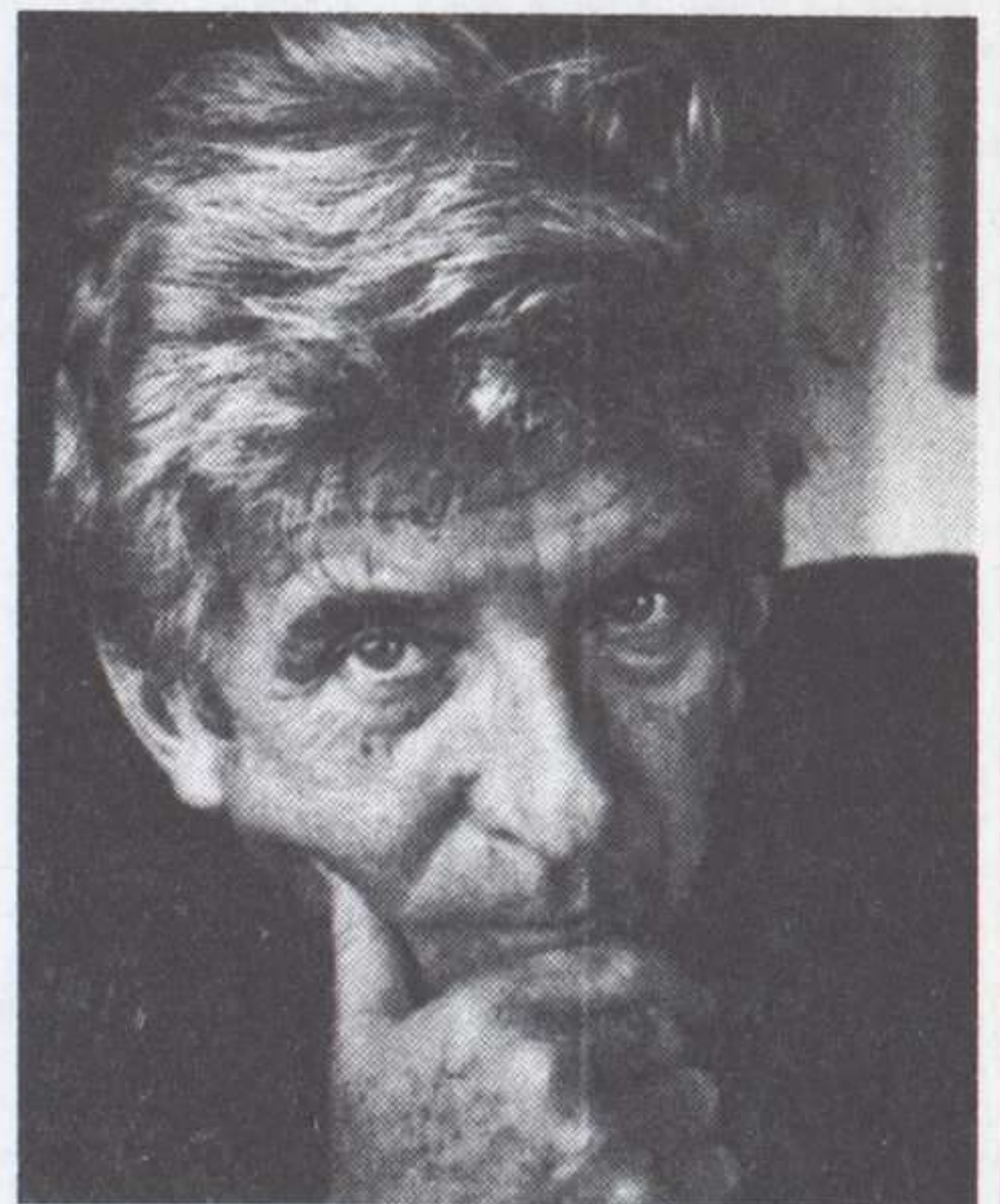
hace años. En manos de este director la música del salzburgués se nos ofrece vigorosa y alada, viva y ligera al tiempo; más juvenil que poética; más concreta y cercana que soñadora. Su Mozart es, evidentemente, «operístico» (es un buen director de sus obras líricas), dramático, absolutamente válido y funcional. Destacan en él la justeza del acento, la vivacidad del ritmo, la claridad del fraseo. Es un Mozart que «canta», y está contento de hacerlo. Por eso la **Sinfonía «Praga»** fue reproducida con tanta propiedad y sonó —pese a ciertas asperezas— muy bien, con gracia, con «aire»; correctamente articulada, bien dosificada la respiración, aceptablemente equilibrados los planos. Las intervenciones de la madera, tan importantes, fueron cuidadas y realizadas perfectamente. Hay que aceptar, con todo, que a la interpretación le faltó un poco de refinamiento, en parte por una no directa busca de él por la batuta, en parte por la falta de virtuosismo del conjunto, a buen —y casi desconocido— nivel en cualquier caso.

Mejor aún estuvo la orquesta en el **Sueño de una noche de verano**, de Mendelssohn, obra quizá menos comprometida, menos «difícil» en tal sentido, y en la que se produjeron los instantes de mayor altura interpretativa. Maag comprende y ama rotundamente esta música; sabe «de qué va». (¿No es estupendo que cada director dirija, si es posible, las composiciones que mejor pueda hacer, por técnica o temperamento?) Le insufla vida, transparencia de texturas, vigor. Su versión atiende de modo particular a los aspectos de tipo descriptivo que se encuentran en la partitura, utilizando sabiamente —con mucho tacto y moderación— efectos de buena ley: «rallentando», «rubato», incisivas acentuaciones. Así, rasgos tan característicos como el rebuzno del asno, tan repetido, son acertadamente «vistos»; es una interpretación bien humorada, que huye de cualquier atisbo de retórica, de énfasis (un ejemplo: la «Marcha nupcial» es expuesta con mucha sencillez y

moderación), contagiosa por su vida desbordante y su frescura de acentos, por su tacto en el tratamiento de los números feéricos. La «varita mágica» del director obtuvo a este respecto un excelente rendimiento de las voces femeninas del coro de la Radiotelevisión, frete al que actuaron acertadamente Marion Vernet Moore (bonita voz, destacada participante en el Viñas de este año) y María Aragón.

El triunfo fue claro, rotundo. La propia Orquesta, que tocó (se notaba) con calor y entrega, ovacionó repetidamente al director, mostrando otra vez que cuando alguien con clase y conocimiento la guía da excelente juego, trabaja con ganas y con buenos y casi insólitos resultados (teniendo en cuenta el bajo nivel actual). Piensa uno, a la vista de todo ello, que se está

PETER MAAG: UNA LECCION DE SENCILLEZ, COMPETENCIA Y FINA MUSICALIDAD.



perdiendo un tiempo precioso con el conjunto, que se están desperdiciando lastimosamente sus reales posibilidades, su valía casi siempre oculta, su potencialidad artística y humana. Los instrumentistas necesitan como el comer una presencia constante que los aglutine, coordine y galvanice; que los revitalice y equilibre en orden a la obtención de la deseada unidad de estilo, personalidad sonora, conjunción y flexibilidad. Condiciones que actualmente la Orquesta no posee más que en pequeña parte, y que en ocasiones —cuando, efectivamente, es conducida por una mano «maestra»— revela que atesora, aunque sea en estado latente, larvado. Está visto que con la actual política, con los actuales titulares —que ya llevan años— las cosas no mejoran mucho, a despecho de lo que se quiera hacer creer, y que las sombras, cada vez más espesas, sólo son rasgadas con ocasión de la visita de ciertos directores invitados —pocos son los que logran esto, es cierto—. Ya, a propósito de la actuación de Elisha Inbal hace algunas semanas, se comentó el tema, tratado también con motivo de la de López Cobos el pasado año. No hablemos ya de divos, de «grandes» —aunque un Maazel estuvo a punto de convertirse en titular hace algunas temporadas, ciertos «idus» lo impidieron—. Hablemos de «segundas filas» (llamémosles así) solventes, conocedores, con autoridad, técnicamente dotados, músicos... Un Inbal. Un Maag, sin ir más lejos. Este, dentro de tales características, sería idóneo, ya que reúne condiciones excelentes, como ha tenido ocasión de demostrar y como puede informarnos su propia y ya larga trayectoria directorial. Su temperamento es más meridional que septentrional y está acostumbrado a tratar con formaciones latinas (en la actualidad, tras dirigir mucho en la Fenice, de Venecia, es consejero artístico de las orquestas de la RAI), por lo que sabe que hay que ganárselas con la sonrisa, no con el palo. Su «cachet», que será importante, no resultará astronómico. Y el que no sea español no parece que, a estas alturas, deba ser tenido seriamente en cuenta, cuando lo que ha de perseguirse por encima de todo es la mejora en la calidad de la Orquesta.

LAS DOS CARAS DE MARKEVITCH

Después de más de veinte años de no actuar con ella, Igor Markevitch ha vuelto a dirigir a la Nacional, recordando viejos y extraordinarios triunfos (**Consagración de la primavera**, **Patética**). Evidentemente, el director ruso-francés ya no es el antes —desde hace tiempo—. Es un hombre que está viejo, aunque no lo sea demasiado (sesenta y ocho años); enfermo, que ha perdido gran parte de su privilegiado oído. Y ello se nota. De todas formas, mantiene buena parte de las características que conformaron su indiscutible personalidad (y que, a raíz de una de sus últimas actuaciones con la Radiotelevisión, se estudiaron aquí), sobre todo la extraordinaria efectividad y concisión del gesto, válido en sí mismo, sin necesidad de recurrir a la explicación teórica, para producir consecuencias musicales (independientemente del rango o de la entidad de éstas). Es tal la potencia que Markevitch posee en su muñeca, el magnetismo que emana de su batuta, que de inmediato una corriente se establece entre él y el instrumentista, que lo sigue convencido y seguro, prendido de la concisión, la sobriedad y la fuerza del ademán. He ahí el gran valor del músico ruso, que es por ello un director en el más literal sentido de la palabra: un hombre que crea un mundo nada más abrir los brazos y marcar una entrada, un hombre que «dirige». Algo indiscutible, aunque después ese mundo nos pueda parecer más

o menos atractivo, más o menos interesante, más o menos encantador. Para que la calidad de su mensaje musical fuera permanente sería preciso que sus concepciones fueran algo más elaboradas y matizadas, que sus planteamientos no descansaran muchas veces en unos cuantos «puntos fuertes», y que su trazado posterior fuera algo más rico, así como su reproducción menos seca. De todas formas, esta manera de actuar puede ser otro de los atractivos del estilo markevitchiano, evidentemente ascético; estilo que, aun ahora, consigue excelentes resultados globales —de visión y realización— en una obra tan suya» como la **Fantástica**, de Berlioz, ofrecida en el primero de sus dos conciertos: sobriedad, tensa exposición, concisión dramática, obsesiva rítmica, agresiva dinámica. Son algunos de los rasgos de su intensa y concentrada versión, que alcanzó magníficos momentos —dentro de una general morosidad expositiva— en el «Adagio», «Escena en el campo» (desolado e intenso), «Allegretto non troppo», «Marcha al suplicio» (lento, violento, bien contrastado) y «Larghetto-allegro», «Sueño de una noche de aguilas» (bien construido, aunque con caídas de tensión). Mucho peor los dos primeros: «Ensueños, pasiones» resultó falto de fluidez, mal planificado; el «Vals» estuvo totalmente carente de gracia, de levedad, de sabor danzable. En suma, versión de altura, llena de detalles de magnífico músico, más dramática que colorista, desigual. Antes se nos ofreció una correcta (algo excesiva en percusión), no siempre acertada en los planos, «Suite» —sólo cuatro números— de la **Arlesiana**, de Bizet. Me-



IGOR MARKEVITCH: MAS INTERESANTE COMO DIRECTOR QUE COMO COMPOSITOR.

Por los tiempos centrales, expuestos con delicadeza y tacto, destacando mucho la flauta de Andrés Carreres, que hizo gala de su técnica para dosificar la dinámica en el «Minuetto II». Muy bueno, con el clima justo, el acompañamiento en las **Seis canciones** de Mussorgsky (elegidas entre los muchos que compuso para voz y piano), magníficamente orquestadas por el propio Markevitch, de las que fue solista María Coronada. Otra vez hemos escuchado a esta estupenda voz de soprano en un cometido impropio. Si por falta de adecuación no pudo brillar el año pasado como «Dido», ahora tampoco ha podido hacerlo, aunque la calidad del instrumento quedó otra vez fuera de duda: amplio, timbrado, extenso, de atractivo color, bastante homogéneo, con graves naturales y corpóreos y agudos firmes, correctamente emitidos. Una lírico-«spinto», probablemente. Por técnica de la emisión, por timbre, por hechuras es una voz «italiana», perfectamente apta para Verdi, Puccini o Giordano. Lejos, por tanto, de poder extraer toda la sustancia musical y expresiva que albergan las difíciles canciones de Mussorgsky. En ellas es funda-

mental la fonética del idioma, tan importante para la articulación, para la expresión y para obtener el color dramático preciso. Ese color específico que nace en parte de la particular morfología de los fonemas, de la peculiar apoyatura de los sonidos, tan unidos a las resonancias consonánticas. María Coronada estuvo por ello casi siempre forzada, fuera de sitio, desconectada del complejo mundo que se intentaba describir.

Mucho peor fue, en todos los órdenes, el segundo concierto de Markevitch. Para empezar, una **Misa de la Coronación**, de Mozart, que tuvo de todo menos de mozartiana: le faltó aire, transparencia, diferenciación tímbrica: voces solistas, coros y orquesta formaron una pesada amalgama, que desvirtuó la composición, ofrecida sin gracia, de manera excesivamente hercúlea. El que en la partitura abundan los pasajes homófonos no parece justificar esta interpretación, tan poco apropiada. No puede hablarse tampoco de bondades interpretativas por lo que respecta a la segunda obra programada, cuya inclusión ofrecía un gran interés: **El Paraíso perdido**, del propio Markevitch, que fue traducido de manera apelmazada, plana, desajustada y violenta, y en la que tanto solistas como coro tuvieron numerosos fallos de entonación. Claro que la obra es de difícil lectura y reproducción. Posee escollos abundantes también desde el punto de vista rítmico. Se trata de una partitura compleja y ambiciosa, quizá demasiado ambiciosa, compuesta a los veintitrés años de edad. En ella se revelan el conocimiento y preparación del músico (que ya había creado otras obras), así como un deseo de ser, dentro de lo que cabe (cuando la Segunda Escuela de Viena era casi historia), original. El camino adoptado por Markevitch es, curiosamente, intermedio entre las influencias francesas y las rusas. Encontramos rasgos de Roussel o de Milhaud, por un lado, y de Stravinsky, por otro. Del primero, la ferocidad rítmica; del segundo, el entramado polifónico; la agresividad, la cortedad de los motivos, el sabor un tanto telúrico, del tercero. La extensa composición, cuyo texto está basado en la obra de Milton adaptada por Markevitch, se construye a partir de recitativos encomendados a tres solistas (soprano: «Eva» —la Humanidad—, «mezzosoprano»: «La vida»; tenor: «Satán») y de números corales, algunos «quasi» hablados, que cumplen función ambiental. Son efectos hábiles, aunque no demasiado originales. La línea general de la obra es de pretendida trascendencia, buscada tanto en el texto como en la música, que a veces, por ello, aparece un poco lastrada por el deseo de otorgarle mayor peso, mayor densidad e importancia sonora. No puede negarse, en todo caso, la habilidad del compositor en el montaje y en la ordenación general de planos, en la escritura prevista para ciertos grupos instrumentales, la madera sobre todo, dotada de números provistos de cierto lirismo. Con todo, el conjunto pesa por la relativa corteza de ideas, de inspiración; por la excesiva longitud, por la repetición de efectos, por la falta de contrastes a lo largo de muchos compases. En particular, las intervenciones solistas no poseen demasiado interés, e incluso resultan banales, como ciertas ingenuas declamaciones de «Satán», con juegos interválicos muy evidentes. Banalidad que aparece —por temática y construcción— en números corales, como el final. La obra, en general, es discursiva y redundante, pesada, a despecho de algunos excelentes efectos y de la buena factura global. Es una partitura que hoy se nos antoja muy poco vigente, excesivamente anclada a un momento histórico concreto y perteneciente a un enclave cultural preciso.

Los solistas fueron: Marianne Seibel, so-

Dietmann

Modelo STUDIO
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

prano; Ria Bollen, «mezzosoprano»; André Mallabrera, tenor. La primera, de voz bastante agradable, fue la única que mantuvo el tipo; la segunda, irrelevante; el tercero, de voz ligerísima y poco grata. Los tres participaron, menos que discretamente, en la **Misa de la Coronación**, en donde el mejor fue Manuel Pérez Bermúdez.

REGOCIJANTE BERBERIAN

«Esto no es un recital: es una velada musical.» Con estas palabras comenzaba su actuación la cantante armenia Cathy Berberian para los Lunes de Radio Nacional (magnífica la labor que desde hace siete años viene desarrollándose en estos programas, pensados y ordenados para dar a conocer aspectos y zonas no muy exploradas de la música de todos los tiempos). Con ello nos daba ya una clase para saber lo que iba suceder después. El programa estaba montado en buena parte sobre composiciones vocales creadas generalmente a partir de obras instrumentales de autores «clásicos» por músicos de tercera fila (Silcher, Hanelle, Gaines, Barbier...). Composiciones, en su mayoría, nacidas no como paráfrasis ni como burla, sino como serias transcripciones (normalmente, con utilización literal de los temas) de páginas



CATHY BERBERIAN: UN CONCIERTO RECONFORTANTE.

famosas. Hoy estas canciones se nos aparecen como algo casi subrealista, de difícil digestión. Cathy Berberian, artista de aguda inteligencia y de cualidades histriónicas inigualables, ha sabido ver las posibilidades que hoy —con la distancia por medio— tienen estas composiciones empolvadas, el ángulo cómico, de profunda sátira social y musical, que poseen. Así, con una gracia extraordinaria y unas dotes de actriz sensacionales, desgrana un rosario de cortos fragmentos, que van desde Beethoven hasta Saint-Saëns, con inclusiones también, en otro tono, de melodías de los Beatles (en forma de farsa operística, por ejemplo), y que relatan al regocijado auditorio una breve historia de la música de salón, con las dosis de cursilería adecuada. Cada canción, previamente «explicada» (normalmente, en italiano) y comentada, es interpretada, vocal y escénicamente, con una personalidad y un saber estar admirables. La Berberian lo mismo canta con seria afectación una

canción de Griepkerl, extraída del segundo movimiento de la **Quinta** de Beethoven («Soy tuya en el dolor y en la lujuria», dice una estrofa), que utiliza una melodía de Debussy con acentos «jazzísticos». Graciosa, por ejemplo, su versión de **Yesterday**, «cantada por Joan Báez como si hubiera estudiado con Elisabeth Schwarzkopf». La manera de ilustrar cada canción resulta hilarante. Los gestos, los ademanes, las inflexiones de la voz, distintos en todos los casos, son los justos. Tras este desparpajo hay, naturalmente, una profunda labor de estudio y montaje, y una preparación musical de primer orden. La voz de la Berberian, que nunca fue nada del otro jueves, está ahora bastante deteriorada y leñosa, de corto volumen, metálica, dura de emisión, muy corta de extensión, cada vez menos «mezzosoprano». Es, sin embargo, hábilmente empleada todavía con mucha flexibilidad. Al piano, colaborando a veces vocalmente con mucha gracia, Harold Lester. Un concierto reconfortante, también saludable, altamente instructivo.

APOTEOSIS BARENBOIM

Los tres nuevos conciertos del músico anglo-argentino, en su calidad de pianista, han supuesto para él un triunfo clamoroso, extraordinario. Su arte, su figura, su temperamento, el mito, ya importante, que a su alrededor se ha creado en los últimos años han calado en la afición madrileña, que en buena parte se le ha entregado. Al menos, la que casi llenó el Real los tres días. Barenboim, se ha comprobado otra vez, tiene cierto carisma, «llega» al auditor-espectador de madera muy directa, ganándose su favor en todo caso y circunstancia, muchas veces con independencia de la bondad de una interpretación musical concreta (lo que tampoco es nada raro habitualmente respecto a otros artistas). Al tiempo, ha batido, probablemente, un «récord» asoluto: el de «propinas». Nada más y nada menos que catorce concedió en su tercer concierto, que unidas a las nueve del día anterior y a las cinco del primero, suman ¡veintiocho! Desde luego, a lo largo de las tres sesiones hubo momentos en los que los calificativos de «gran pianista» o «gran artista» se quedan cortos. Los

Tres sonetos de Petrarca, sobre todo el tercero; la primera **Leyenda** sobre San Francisco de Asís, obras de Liszt; la visión general (aunque poco juvenil y vital, poco «fresca») de las **Escenas de niños**, último movimiento de la **Fantasia**, de Schumann; ciertas «Variaciones» de las brahmsianas sobre un tema de Händel, y especialmente los dos tiempos de **Sonata** de Mozart concedidos como primeros «bises» en el tercer concierto (¡«Chapeau!»). Pero frente a ellos hubo otros instantes de menor entidad, mucho menos logrados, algunos incluso nada acordes con la categoría del intérprete. Entre estos últimos podrían citarse el **Vals «Mefisto»**, de Liszt (muy mal tocado, sin paliativos); la **Sonata en Si menor, op. 58**, y la **Fantasia en Fa menor, op. 49**, de Chopin. A veces lo mejor y lo peor (estamos hablando de «lo peor» partiendo de un nivel previo ya alto) se dieron cita en la misma composición. Un ejemplo fue la **Sonata en Si menor**, de Liszt, donde al lado de espectaculares frases, en las que brillaron el sonido, el sentido del «legato», la naturalidad del fraseo (exposición del «Andante sostenuto»), se apreciaron forzamientos, poco explicables cambios de ritmo, confusión de planos, relativo control de medios (pasajes del desarrollo, culminación de la «fuga», en donde hubo demasiada velocidad y demasiado pedal); momentos en los que el pianista da al traste con una inicialmente bien planteada, medida y lógica construcción. Se resalta así de nuevo uno de los rasgos que se han podido observar en el Barenboim que ha actuado esta temporada: la irregularidad, característica detectada y comentada en el análisis realizado en estas páginas hace unas semanas; la extraña incoherencia de algunas de sus interpretaciones, donde puede llegar a dar la impresión de que determinados pasajes no los tiene «dominados», no por falta de medios, sino por falta de concentración, de preparación específica. Claro que, hasta cierto punto, es lógico que en tres (o seis) conciertos, en los que se interpretan tantas obras diferentes y se dan tantos «bises», el nivel no sea siempre el mismo, porque, además, nadie está dotado para tocar todo igual de bien. Los altibajos parecen normales, sobre todo si el intérprete es de por sí irregular.

AMPLIA SONRISA DE BARENBOIM TRAS SU APOTEOTICO TRIUNFO MADRILEÑO.



Así, Barenboim parece encajar mejor en el mundo beethoveniano o schubertiano (tocando música del vienés realizó su mejor concierto en Madrid) que en el lisztiano (aunque en éste consiga cosas extraordinarias) o schumaniano; o, sobre todo, en el chopiano, que, evidentemente, le va menos. Le falta para éste, probablemente, una mayor espontaneidad en el canto, una mayor naturalidad en el fraseo «a la italiana». Su Chopin, con momentos sonoros excelentes, con matices verdaderamente exquisitos (en particular en las piezas breves), queda como fuera de sitio, como interpretado desde presupuestos realmente alejados de la esencia musical del compositor polaco. Ello puede favorecer determinados amaneramientos al no encajar, de la forma más adecuada, el «rubato», o al situar los acentos en lugares inesperados. Es un problema de lenguaje, de «idioma». No es que el de Barenboim no sea bello; es que no es el canónico (aun considerando que haya muchas formas de serlo).

El éxito también en Chopin fue, como ya se ha dicho, extraordinario y se fomentó aun más por la facilidad con la que el pianista, totalmente lanzado, concedía bis tras bis; algunos tan sensacionales como los ya señalados de Mozart o los **Momentos musicales**, de Schubert; otros tan mediocres como los fragmentos de la **Fantasiestücke**, de Schumann, o los **Estudios** de Chopin. Es asombrosa la resistencia física de Barenboim, capaz de ofrecer, sin cansancio aparente (aunque se hablaba de una lesión en el codo), «propinas» más «propinas», como si estuviese embriagado de música y le entusiasmara entregarse al público, lo mismo que éste se entrega a él. Es un espectáculo que, en principio, puede resultar reconfortante, pero que, llevado a extremos como los de esta ocasión, hacen perder al concierto y a la misma relación público-intérprete calidad, misterio, novedad, para convertirlo en algo distinto, casi rutinario y repetitivo. Creo que el artista ha de saber contenerse, dosificarse para no caer, como en esta oportunidad sucedió, en la exageración.

EL CUARTETO ESPAÑOL

Cuatro excelentes instrumentistas, pertenecientes a la Orquesta de la Radiotelevisión, forman este conjunto: Hermes Kriales, violín primero; Juan Luis Jordá, violín segundo; Emilio Mateu, viola; Enrique Correa, violoncello. Han conseguido, tras algunos años de actividad y no demasiadas actuaciones, una conjunción notable y un nivel interpretativo encomiable. No poseen demasiados problemas técnicos y tocan con relativo desahogo. Características importantes para una formación de este tipo, una de las poquísimas que se mueven dentro del páramo que todavía es, entre nosotros, el mundo de la música de cámara. Por eso, un concierto como el que el grupo ofreció en el Real, dentro del segundo Ciclo de Cámara y Polifonía de la ex Dirección General de la Música, es de agradecer. Y más cuando el programa aparecía compuesto por obras infrecuentes, tales como el **Cuarteto en Re menor, op. 56, «Voces intimae»**, de Sibelius; **Aura**, de Tomás Marco, y el **Cuarteto número 17**, de Villa-Lobos. La primera, buen ejemplo del estilo de su autor, encuadrado en un postromanticismo tardío, tiene, tras su equilibrada construcción, ecos nacionalistas y ofrece un inspirado «Adagio». Los cinco movimientos de que consta fueron interpretados con gran sobriedad (quizá demasiada) y buena planificación sonora. El momento interpretativo más alto se consiguió, sin embargo, en la obra de Marco, que se nos brinda, a once años de su estreno, fresca y sugerente, poseedora todavía de esa magia sonora, de ese encanto casi irreal que sorprendieron en sus pri-



UN SIBELIUS CASI DESCONOCIDO, EL CAMERISTICO, EN EL PROGRAMA INTERPRETADO POR EL CUARTETO ESPAÑOL.

meras audiciones. Continúa siendo una de las composiciones más bellas y mejor contruidas del músico, en la que nada falta y nada sobra, en la que obtiene un clima acústico progresivo, gracias a un excelente estudio tímbrico y a una perfecta dosificación de las intensidades. A la interpretación, buena en general, le faltó algo de refinamiento sonoro, un poco más de flexibilidad. El atractivo **Cuarteto número 17**, de Villa-Lobos, fue también correctamente traducido, aunque su final, «Allegro con fuoco», estuvo algo carente de impulso, de vitalidad rítmica y de claridad expositiva.

AHRONOVITCH: SANGRE, SUDOR Y LAGRIMAS

El pasado año el director ruso-irsaelí nos había visitado al frente de la Orquesta de la Gürzenich, de Colonia, de la que es titular. Esta temporada ha vuelto a Madrid y otras ciudades dirigiendo la Orquesta de la Radio de Hamburgo (NDR), sustituyendo en la programación al inicialmente anunciado concierto de la Nacional Francesa y Eugene Jochum (quien, según se dice, está enfermo). De nuevo, por tanto, el fogoso, efusivo y extravertido Ahronovitch nos ha puesto el corazón en un puño con sus tremendos próximos a lo apoplético. Viéndole sudar y moverse eléctricamente en la tarima, escuchando la música que reproduce, crispada, angustiada, exaltada, nos llegamos, en ocasiones, a identificar con su furiosa lucha, aunque muchas veces no compartamos sus planteamientos y criterios estéticos. Esta sudorosa, vibrante y según lo casos histérica forma de dirigir, esta «inmersión» en la marea musical, no siempre se produce. Ha de situarse en los atriles la obra de compositores con los que se compenetren el temperamento y las características directoriales de este raro individuo. Tchaikovsky, es evidentemente, uno de esos compositores. A él se entrega en cuerpo y alma, sumergiéndose en sus procelosas aguas, no disimulando, sino todo lo contrario, la neurosis, el «pathos» que anidan en esta música. Así, su versión de la **Quinta Sinfonía** (que sustituía a la originariamente programada **Quinta**, de Dvorak, que hubiera sido más interesante, y sobre todo más «nueva») puede calificarse de eminentemente tchaikovskiana (como ya lo fuera su enfática **Patética** de hace años con la Radiotelevisión Española), si admitimos el alto grado de histerismo que posee esta composición. Ahora bien, el problema es, aun admitiendo la importancia de esta veta neurótica, que bajo ella existe una construcción musical que tiene, como todas, sus leyes y su lógica. Por eso, a pesar de la vívida descripción de sentimientos ofrecida por el director en esta versión exagerada, descoyuntada de «tempi», violentamente contrastada, aquella lógica queda peligrosamente resentida. No podría ser de otra manera cuando los pasajes marcados «andante» se hacen «adagio» y los indicados «allegro» se convierten en «presto». La medida se encoge y estira así como un acordeón, perdiéndose naturalidad y fluidez expositivas; aunque ha-

ya momentos, aislados del contexto, que poseen una justeza de fraseo, una ordenación de planos y una belleza propiamente musical magníficas. Ejemplo de ello puede ser toda la primera parte del «Andante cantabile», expuesta muy lenta, pero bien articulada y verdaderamente «cantabile» (puede que en exceso meliflua), en donde el trompa solista, Gerhard Schöder, estuvo muy bien. Después, cuando se expone el segundo tema, y en particular cuando éste retorna y se alcanza el clímax del movimiento, todo resultó, sin embargo —y sin razón musical aparente—, demasiado atropellado, muy mal dosificado, descomponiéndose así una bella progresión. No parece tampoco muy coherente realizar el «Vals», «allegro moderato», como «allegro vivace» en un «mezzo forte»-«forte» permanente y dar los seis últimos acordes en «fortísimo». Con todo, y aun con las irregularidades rítmicas y dinámicas del último movimiento, la versión, ya se ha apuntado, fue de interés y demostrativa también de las características directoriales de Ahronovitch desde un punto de vista técnico. Hombre de poca estatura, tiene quizá por ello un gesto excesivo, grandilocuente, en el que destaca su eléctrico brazo izquierdo, que de vez en cuando se dispara materialmente para dar una entrada, generalmente a la cuerda, o más bien para dar impulso al ataque, comienzo o punto culminante de una frase. Es también frecuente en él que ambos brazos realicen, marcando con mucha claridad el compás, un movimiento simétrico. En la derecha, una gigantesca batuta, nerviosa y dúctil. Son normales los gruñidos y jadeos en esta violenta batalla.

La primera parte del concierto fue mozartiana. Vino constituida por una correcta, sin más —aunque no mal construida—, «Obertura» de **La flauta mágica** y una **Sinfonía «Haffner»** realizada a través de texturas demasiado compactas y acentos escasamente mozartianos. Evidentemente, éste no es el mundo de Ahronovitch. De todas formas, estas dos obras sirvieron para poner de manifiesto la buena calidad de la Orquesta, que, como otros conjuntos alemanes, forma un bloque muy compacto, dotado de equilibrada y redonda sonoridad, siempre presente, a pesar de los «tirones» y exageraciones de la batuta. Excelente la cuerda, precisa y afinada, con un grupo de violines de alta categoría. Homogénea la madera, con oboe, flauta y clarinete muy buenos. Potente, pero no en todo momento limpio (ciertas asperezas de trombones y trompetas), el metal. Un conjunto de primera fila.

YURI AHRONOVITCH: UN «LUCHADOR» EN EL PODIO.



DEJATE CAUTIVAR POR LA LINEA Y ESTETICA MUSICAL DE LOS...



kimball
DES/DE 140.000 pts.



bontempi
DES/DE 5.000 pts.



CRUMAR
DES/DE 89.900 pts.

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi Kimball Crumar

Nombre _____

Apellidos _____

Calle _____

Localidad _____

Remitir en sobre cerrado a:

Centro Musical **MAXPER**
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

...EN



MAXPER

CARRETERA DE ANDALUCIA
Km. 12,600 Teléfono 695 9100
(Getafe) MADRID

- Alberto Alcocer, 28 tfs. 458 69 03 - 458 69 05
- Francisco Silvela, 21 tfs. 401 52 48 - 402 03 45
- Leganitos, 12 tfs. 241 98 70 - 248 00 86
- Cea Bermúdez, 51 tfs. 243 38 92 - 244 48 69
(ENTRADA por ANDRES MELLADO, 73)
- Espejo, 9 tfs. 241 47 64 - 247 20 45

...y en toda España, en tiendas
de música muy especializadas.

...Con las Facilidades
que tu acostumbras

DON TADDEO IN BARCELONA

Por «I TADDEI»

LICEO, ORQUESTA, PRO-MUSICA Y CULTURAL

FINAL DE LA TEMPORADA DE OPERA DEL LICEO: «ELEKTRA», LA GRAN SORPRESA

Una vez más, como cada año, los barceloneses vemos realizado el milagro que supone la Temporada de Opera del Liceo, que, a pesar de las deficiencias que todos conocemos, lo cierto es que constituye un acontecimiento único en este país dejado de la mano de la Música. A la hora de hacer el balance de la temporada hemos de constatar dos agradables sorpresas. La primera, el hecho de que, por fin, hemos podido contar con una producción que ha dado un alto nivel global: la *Elektra*, de Richard Strauss, supuso una representación feliz, y no sólo por la presencia de tal o cual «divo», sino por el nivel alto del conjunto, incluyendo escena y foso. Y del foso viene la otra sorpresa de este año: la Orquesta del Liceo. Los que durante años hemos sufrido las inclemencias de una orquesta incapaz de dar cuenta honestamente de tan amplio y variado repertorio, con escasos ensayos y de la mano, muchas veces, de batutas ineptas, no lo podíamos creer, pero ahí están los hechos: la Orquesta del Liceo ha actuado este año dentro de los márgenes de una saludable corrección, incluso en partituras complejas, como la de R. Strauss. Sin pretender entrar en un análisis del fenómeno —ya tendremos ocasión de abordar la problemática del Liceo, en otro momento, con más extensión—, pensamos que las causas de este «prodigio» habría que buscarlas en una ordenación más lógica de las representaciones (se ha evitado aquella nefasta costumbre de alternar en una misma semana títu-

los del más dispar estilo), la presencia en puestos claves del conjunto de jóvenes e ilusionados instrumentistas, y —tal vez lo más importante— la posibilidad de contar con más ensayos. Lamentamos que, por ahora, no se haya producido el mismo «prodigio» con el Coro, que sigue teniendo una calidad muy por debajo de lo admisible. Y pasamos, a continuación, a contarles lo ocurrido en las últimas representaciones de este año.

«AIDA», UNA VEZ MAS

27, 29, 31 de enero y 2 de febrero de 1980.

Una vez más ha subido al escenario del Liceo esta popular ópera de Verdi, contando esta vez con un reparto discreto, en líneas generales.

Dio vida al personaje que da nombre a la ópera la soprano Lorenza Canepa, que dispone de una voz poco brillante, algo desigual, con oscilaciones en el registro intermedio y dureza en el registro agudo. El hecho de que interpretara las cuatro representaciones en el plazo de una semana agravó sus defectos, que la hicieron pasar de una prestación discreta en los primeros días a más deficiente en los finales.

El «rôle» de «Amneris» fue asumido por Stella Silva en las tres primeras funciones y por Fiorenza Cossotto el último día. La primera, con una voz algo metálica, pero con brillo, dio una versión aceptable de su papel, con ciertas faltas de consistencia en el registro grave, en algunos momentos. Fiorenza Cossotto, ya conocida en este papel, puso en juego su veteranía para subsanar el desgaste vocal en los registros medio y alto, lo que le llevó, en el primer cuadro del cuarto acto, a abusar de sus hermosas notas graves, siempre tan espléndidas, para causar efecto. Es de lamentar el exceso de entusiasmo de los «Cossottistas», que dieron ejemplo de hasta dónde puede llegar el fanatismo.

Se presentaba en el difícil papel de «Ramón» el tenor Nicola Martinucci, can-

tante irregular, que junto a momentos brillantes (la segunda parte de su «Celeste Aida», el final del acto tercero) tuvo momentos muy apagados (el terceto del primer cuadro del primer acto; escena triunfal). Realmente, su voz es bonita y timbrada en el registro agudo —lo es algo menos en los registros centrales—, pero su técnica es rutinaria y su rendimiento vino también mediatizado por el hecho, ya mencionado, de cantar cuatro funciones en una semana, lo que propició la calidad descendente del último día.

También «Amonasro» fue interpretado por dos cantantes. Los dos primeros días fue el rey etíope Juan Pons, y su actuación, sin alcanzar la brillantez de «Andrea Chénier», fue aceptable. Su voz timbrada, aunque algo lírica, dio prestancia sonora al papel; a la interpretación le faltó un poco de carácter. Los dos últimos días fue sustituido por Gian Koral, barítono de voz apagada que no suena en ninguno de los registros, resultando de todo ello una actuación menos que discreta.

Aceptable el «Ramfis» de Aurio Tomich y el de Ivo Vinco, que lo cantó el último día, supliendo con veteranía el desgaste de su voz. Más floja fue la actuación de José Luis Barrera como «Faraón», algo inmaduro para este papel.

Poco convincente la actuación de la Orquesta, dirigida por Luciano Rosada, del que recordábamos cosas mejores (*I Puritani* con Joan Sutherland), con falta de brillantez y orden, y sobrante de volumen; pésima la actuación del Coro, con un inadmisibles desajuste en el segundo cuadro del primer acto, evidente, al menos, los dos primeros días, y conjuntada la labor del cuerpo de baile.

Con unos decorados de Nicola Benois, que ya conocíamos, poco conseguidos, realizó Diego Monjo una «regía» aceptable, aprovechando todo el espacio escénico del Teatro, con un adecuado cuadro plástico en la escena del templo.



FIORENZA COSSOTTO, UNA DE LAS ARTISTAS MAS ADMIRADAS Y QUERIDAS EN EL LICEO DESDE SU DEBUT EN 1961, SALUDANDO, EN TRIUNFO, A SU PUBLICO. LOS AÑOS HAN DEJADO SU HUELLA, PERO AUN HOY ¿QUIEN PODRIA CANTAR ASI EL PRIMER CUADRO DEL ULTIMO ACTO DE AIDA? EN ESTA ESCENA LA VOZ RECUPERO AQUELLA BELLEZA DE TIMBRES Y AQUELLA POTENCIA SINGULAR QUE SIEMPRE LA CARACTERIZARON. (FOTO A. BOFILL.)

LA «BOHEME» Y EL CASO ARAGALL

3, 5, 7 y 9 de febrero de 1980.

Este año se esperaba de nuevo a Jaime Aragall, y de nuevo canceló por enfermedad. Escuchando sus manifestaciones, cuesta creer que cada vez que llega a Barcelona se ponga enfermo, teniendo en cuenta que ha nacido aquí y parece que debería estar habituado a su clima. Fue un nuevo desencanto, y nos preguntamos si no será debido a una cierta aprensión, que empieza por hacerle creer que está enfermo, para acabar estándolo realmente.

Este hecho nos deparó la oportunidad de conocer dos interpretaciones de «Rodolfo». El primer día actuó Jordi Ramiro, de padres catalanes, que estaba cantando el *Falstaff* en Viena, y nos brindó una agradable sorpresa al encontrarnos con una voz lírico-ligera de no excesivo timbre, pero muy centrada y colocada, lo que permitió, unido a su gran técnica vocal, sorprendente para su juventud, una interpretación sobresaliente. Bien el primer acto, donde los nervios de la presentación, el no completo dominio de la obra y las dificultades de la partitura le mantuvieron en tensión; casi perfectos sus tercero y cuarto actos, con una musicalidad, unos pianos, unas frases remarcando la intención y un uso de la media voz como hacía tiempo que no oíamos. El segundo «Rodolfo» fue Nicola Martinucci, el tenor de «Aida», con una prestación poco afortunada. Ni por voz ni por estilo interpretativo es tenor de «La Boème», lo que le hizo cantar forzado y falto de la ductilidad que el personaje requiere.

Fue «Mimí» la soprano Yasuko Hayashi, que dispone de buena voz, timbrada, bonita, no muy extensa (tuvo sus dificultades en el final del dúo del primer acto), pero que, a pesar de sus cualidades vocales, nos dio una interpretación gris, sin relieve, falta de expresividad y del encanto pucciniano. Sus tercero y cuarto actos fueron fríos y faltos de sensibilidad.

En la segunda pareja cantó «Musetta» Nancy Shade, con una voz desagradable y pequeña, que ofreció una versión menos que discreta. ¡Qué difícil es encontrar intérpretes para este papel, del que nos vienen a la memoria las versiones de Ornella Rovero y Lolita Torrentó! En el papel de «Marcello» intervino Enric Serra, quien, a

pesar de su gran profesionalidad, no sacó todo el partido a su voz. Aquí también recordamos el excelente «Marcello» que hacía Manuel Ausensi. Muy flojo el «Colline» de Gian Nicola Pigliucci, con voz sin color ni timbre, ni calidad interpretativa.

Tampoco en esta obra consiguió Luciano Rosada al frente de la Orquesta resultados aceptables, con unos ritmos y unos volúmenes muy desiguales, tanto en tiempo como en espacio, y con las disonancias típicas del metal. El Coro no contribuyó a mejorar la representación con los clásicos fallos en el segundo acto. Los bocetos y decorados fueron realizados por Constantino Anguera: conseguidos los actos segundo y tercero, y menos los restantes.

CAMBIO DE JAPONESA EN «MADAME BUTTERFLY»

12 y 16 de febrero de 1980.

Este año parece el de las sustituciones, y no se salvó esta obra, que tenía que cantar Miwako Matsumoto y que, finalmente fue interpretada por Akiko Kuroda, cantante de voz pequeña, poco timbrada y limitada en los registros altos, y con una actuación escénica relativamente convincente.

La prestación de Gaetano Scano fue muy desafortunada. Ya desde su salida y su brindis con el «Cónsul» mostró una voz cansada y corta en el registro agudo, además de estar falto de técnica vocal en el paso de la voz. Su «Addio fiorito asil» fue la negación pucciniana.

Alberto Noli, con una voz incolora y sin carácter, dio una versión del «Cónsul» totalmente inexpresiva.

Muy discreto el resto de los intérpretes; variable el Coro, con un «murmullo» muy correcto y desafortunados en el primer acto. La Orquesta fue dirigida por Gerardo Pérez Busquier, que consiguió una cierta calidad de sonido.

«ELEKTRA», DE STRAUSS: LA MEJOR REPRESENTACION DE LA TEMPORADA

14, 17 y 21 de febrero de 1980.

Dada su especialísima estructura, en el Liceo siempre pueden suceder las cosas más inverosímiles, como que la obra quizá más compleja técnicamente de todas las programadas resulte la mejor de la temporada. Y esto fue lo que sucedió con *Elektra*, debido a tres factores: primero y básico,

EN UNA DE LAS MAS BELLAS ESCENAS DE LA PARTITURA DE STRAUSS, «ELEKTRA» (MASTILOVIC) INTENTA CONVENCER A «CHRYSOTEMIS» (LORENZ) DE AYUDARLA EN SU IMPERANTE OBJETIVO DE VENGAR A «AGAMENON». (FOTO A. BOFILL.)



la sorprendente actuación de la Orquesta, a las órdenes de Janos Kulka; segunda, la excelencia de las tres protagonistas femeninas, y tercero, la casi total ausencia del Coro, que en su actual momento hubiera hecho bajar, sin duda, el nivel de la función. Pero como en *Elektra* la intervención del Coro es mínima, este problema no se presentó, y el público pudo expansionarse con exaltadas manifestaciones aprobatorias, plenamente justificadas, y que convirtieron dichas representaciones en auténticos triunfos cada día.

La primera mención honorífica va para la Orquesta. En una partitura de la complejidad instrumental de *Elektra*, ver cómo la Orquesta del Liceo lograba su mejor prestación de la temporada es un hecho que nos llenó de satisfacción. Ya habíamos advertido, a través de representaciones anteriores, que la Orquesta se halla en un momento de alza, y aquí nos lo confirmó. Cuando la cuerda atacó el «Langsam»-«Molto espressivo» anunciado por el «Nur so wie gestern, wie ein Schatten dort im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind», de «Elektra», nos dimos cuenta de que estábamos ante una gran actuación de nuestro conjunto sinfónico. Porque la cuerda nunca había sonado tan precisa y homogénea en mucho tiempo (siempre los violines mejor que los violoncelos). Y no sólo la cuerda, sino que madera y metal estuvieron a una altura inusitada en el Teatro. ¿Esta labor fue debida a un excelente concertador como es Janos Kulka? Quizá, ya que es el hombre de gesto más preciso y claridad de compás (en *Elektra* siempre cambiante) más meridiana que se puede desear para que la Orquesta del Liceo toque un complejo sinfonismo como el de *Elektra*. Pero las prestaciones individuales allí estuvieron, superando las mil y una dificultades que presentan estas notas, lo que quiere decir que reforzándola convenientemente, con los ensayos suficientes (cuando pensamos que en el Covent Garden se han suspendido recientemente las representaciones del *Rosenkavalier* por ensayos «escasos», y en el Liceo la Orquesta se ve obligada a realizar proezas para tocar, a veces casi a primera vista, un promedio mínimo de quince títulos por temporada y en funciones seguidas) y con **directores de verdad**, la Orquesta del Liceo es capaz de alcanzar un alto nivel de corrección.

Repitiendo su «Elektra» de hace unos años, Danika Mastilovic demostró seguir siendo una gran intérprete del terrible «rôle». Cantar y actuar a través de las inclemencias de la partitura con la entrega y suficiencia de esta cantante es algo que hoy en día sólo está al alcance de escasísimas (quizá no llegan a tres, aparte, naturalmente, del «milagro» Nilsson) sopranos. Ciertamente, la voz se resiente a veces en la parte media (a partir de «Ob ich nicht höre» del final mostraba una cierta fatiga, pero, ¿quién no, aparte, repetimos, de Nilsson?), y el agudo es otras veces gritado, cosa que no sucedía antes. Pero la potencia y densidad específica de la voz ahí están: ésta sí que es la voz para «Elektra», la voz adecuada para una determinada partitura. Interpretativa y escénicamente, su labor, sin sutilezas especiales, por otra parte casi imposibles por la brutalidad a que se ve sometida, satisfizo las demandas del personaje.

En «Crisotemis», Gerlinde Lorenz asombró por el extraordinario volumen de su voz lírica (que nos hizo pensar en «Sieglinde», y olvidar su anodina «Elsa» de años atrás en el mismo Liceo). Quizá este volumen en todos los registros (el agudo se distorsiona en alguna ocasión) hizo que hubiera poco contraste entre su personaje, esperado dulce y lírico, y el de «Elektra» (en la escena final, «Wir sind bei de Göttern, wir Vollbringenden...», se la oyó más a ella que

a su vengativa hermana), y que faltara un poco de encanto «femenino» a su interpretación. Pero, en cambio, ¡qué sensación de plenitud produjo su voz a través de la densa masa orquestal! Anny Schlem, en «Clitemnestra», fue la cantante veterana, conectora de todos los detalles del difícil papel de la «Reina»; aquí no admiramos la voz, acusadora del paso del tiempo, aunque cumpliendo suficientemente, sino la gran intérprete de carácter.

Correctos Theo Van Gemert en «Orestes» y Fritz Uhl en «Egisto», y discreto todo lo demás, escena incluida, con decorados meramente adecuados y dirección de Werner M. Esser, quien con una excelente labor lumínica permitió, sin embargo, que «Orestes» saliera disfrazado de ser de película de ciencia ficción, en azul turquesa, y el «esclavo joven», de romano.

«ADIOS A LA BOHEMIA» DE SOROZÁBAL 14 y 17 de febrero de 1980.

La Empresa del Liceo se ve obligada por los Estatutos del Teatro a programar anualmente una ópera española. Muchas veces nos preguntamos si no convendría ser de una vez realista, ante lo reducido y pobre de nuestro repertorio en este género, y liberar al escenario liceísta de esta obligación anual, que se cumple sin agrado de nadie, sin entusiasmo por parte de intérpretes y público, y que hace pasar a las obras con hastío o con indiferencia generales.

La situación se ha repetido una vez más al programar **Adiós a la Bohemia**, «ópera chica» de Pablo Sorozábal, con un correcto, en general, reparto de cantantes locales. En una temporada como la del Liceo, y en un teatro de sus características, no es fácil hacer sitio a una obra de esta naturaleza, con su tema decididamente costumbrista y local, aunque el libro lleve la firma de Pío Baroja. Pero lo peor ha sido que la revisión se realizase a continuación de ese drama de aliento universal que es **Elektra**. Como, además, la ópera de Strauss obtuvo la gran representación que hemos reseñado, **Adiós a la Bohemia**, que contaba ya con pocas posibilidades en la línea de salida, quedó todavía más indefensa y aplastada. Cumplieron con corrección Enric Serra como «Ramón», Mirna Lacambra, aunque menos, como «Trini»; flojo Pere Cabau Farrés como «Vagabundo», y desacertado Carlos Bosch como «El señor que lee El Herald». Alberto Argudo dirigió la Orquesta del Liceo con ímpetu desmedido.

«LA VIUDA ALEGRE» 20 y 22 de febrero de 1980.

Esta amable opereta de Lehar, cuyo 75 aniversario del estreno se conmemora, sirvió este año para clausurar la Temporada de Opera del Liceo. Fueron representaciones amables, gratas a la vista por un vestuario atractivo y unos decorados agradables, con un cuerpo de baile (en gran parte procedente de la Compañía del Teatro de la Opera de Graz) ágil y bastante bien llevado. Las voces de los intérpretes apenas pasaban de la sonoridad más elemental (adecuada, sin duda, a las pequeñas dimensiones de la casa madre de Graz, pero no para las del Liceo). Sólo la «Viuda», Sigrid Martikke, exhibió algún grado de belleza y calidad vocal; el resto cumplió en los límites de la audibilidad.

Desgraciadamente, los responsables de la compañía creyeron necesario intercalar «morcillas» y chistes en castellano supuestamente graciosos, sin duda con la finalidad de que el público pudiese participar de los absurdos del manido argumento de **La Viuda alegre**. Creemos que estas interpolaciones son siempre improcedentes, y a veces de pésimo gusto, pero, afortunadamente, en esta ocasión no fueron muy abundantes. Lo más destacable fue la direc-

ción de Walter Goldschmidt, que llevó la Orquesta con dinamismo y ritmo siempre acertados.

LA ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA Y BRUCKNER

Aunque pueda parecer extraño, los pentagramas universales de Anton Bruckner son cosa muy rara en los atriles de la Orquesta Ciudad de Barcelona. O mejor deberíamos decir «eran». En efecto, en un plazo de quince días la programación de la Orquesta nos ofreció la audición de las sinfonías **Tercera** y **Cuarta**, y, si tenemos en cuenta que pocos días antes la Orquesta Tonhalle, de Zurich, nos había dado su versión de la **Novena**, bien podemos hablar de un pequeño y casi casual «festival Bruckner» en Barcelona, tanto más chocante si se tiene en cuenta su casi total ausencia durante años de los auditorios barceloneses. Uno se pregunta a qué extraños designios obedecerá la descoordinación en materia de programación musical. Felicitémonos, de todos modos, por nuestro Bruckner, y hagamos votos fervientes para que no haya que esperar muchos años para volverlo a oír.

Pero vayamos al primero de estos conciertos (2-XII-79), en el que Salvador Mas presentaba un bello programa (Brahms y Bruckner), y donde, por desgracia, se volvió a ofrecer un espectáculo cercano a lo escandaloso. Tras una pasable ejecución de la **Obertura «Trágica»**, de Brahms, se interpretaba el **Concierto para piano número 1** del mismo autor. Es difícil recordar un desbarajuste mayor que el producido por la Orquesta en el primer movimiento de dicha obra: disimetrías y atropellos en las cuerdas, desafinación en los vientos (el oboe comenzó a tocar con su instrumento aparentemente obstruido); las trompetas fallaron casi todas las notas que preceden y acompañan a la primera entrada del piano; el timbal estuvo inseguro y poco matizado, etc. Todo ello en una obra de repertorio que, aunque no es fácil, la Orquesta ha interpretado otras veces con Ros Marbá y otros directores. ¿Por qué, pues, este desastre? ¿Qué pasa entre la Orquesta y Salvador Mas que explique que los resultados sean casi siempre mejores cuando actúan otras batutas? Las circunstancias señaladas del acompañamiento orquestal no llegaron a impedir —aunque a punto estuvieron— una matizada y sensible actuación del pianista Joaquín Achúcarro, que tocó el difícil **Concierto** con seguridad (no exenta de algún fallo) y con bello sonido.

La segunda parte —**Sinfonía número 4, «Romántica»**, de Bruckner— dio un balance más positivo desde el punto de vista de la ejecución, lo que hace pensar que todo el peso de los ensayos debió gravitar sobre ella, dada la falta de afinidad (y —sospechamos— de interés) de nuestros músicos por el lenguaje bruckneriano. No obstante, hubo también atropellos en las cuerdas, sobre todo en el primer movimiento, debido tal vez a la gran velocidad con que fue conducido. Tampoco estuvo acertado el tratamiento de las estructuras sonoras, con la consiguiente confusión de planos; ni bien dosificados los «crescendi», con cierta tendencia a las explosiones sonoras. A la versión le faltó una buena dosis de tranquilidad, de «clima pastoral» y de transparencia. Con todo, hay que reconocer que hubo cosas estimables, que indican que Mas comprende bien la obra; por ejemplo, el cuarto movimiento (lo más feliz de todo el concierto), bien construido y ajustado en el «tempo». Además, hay que agradecer a Salvador Mas la voluntad de progreso que supone programar Bruckner en unas circunstancias como las presentes.

Una semana más tarde (15 y 16 de diciembre de 1979) era interpretada la **Tercera Sinfonía** del organista de San Florián

con resultados que podemos calificar de positivos, sobre todo porque aquella escasa afinidad de nuestra Orquesta por esta música, a la que antes aludíamos, nos pareció compensada por una dirección, siempre correcta y en algún caso interesante, de Aldo Ceccato. Destaquemos lo acertado de los «tempi», muy especialmente el «Scherzo», al que el director italiano supo imprimir un movimiento enérgico, sin echar a correr (precisamente, como está indicado: «Ziemlich schnell»); fue evidente también su preocupación por el mantenimiento de la tensión en las enormes y aparentemente divagantes frases, lo que proporcionó una versión acentuadamente romántica de la **Sinfonía**, con la que estamos plenamente de acuerdo. Estas cualidades rectoras, no obstante, fueron más intuitivas que apreciadas, porque la Orquesta no supo o no pudo traducirlas adecuadamente.

Aldo Ceccato se mostró también eficaz y sensible en el acompañamiento que prestó al **Concierto para violín**, de Tchaikowsky.

Aunque parezca mentira, este popularísimo compositor ruso es el que en los programas de mano de la Orquesta Ciudad de Barcelona se oculta bajo una transcripción todo lo fonética y científica que se quiera, pero, sencillamente, repelente, indiscutiblemente más desconcertante que la forma, quizá arbitraria, pero familiar, con que aparece en los demás sitios y, lo que es más grave, sólo acorde con los requisitos de purismo que parecen haberla impuesta cuando va acompañada de unos signos diacríticos tan sofisticados que, sin ir más lejos, en el mismo programa general de la Orquesta Ciudad de Barcelona no se han reproducido, con lo que el monstruo resultante («CAJKOVSKIJ») parece rebelarse contra sus propios autores. Pero volvamos al concierto: Gonçal Comellas nos dio una interpretación hermosa y digna de recuerdo, con una técnica sin problemas y un sonido que varió desde lo satisfactorio hasta lo excelente a lo largo de la partitura; excelente nos pareció también la manera de decir en la exposición del segundo tema del movimiento inicial, en la «Canzonetta» y, en general, donde la melodía permite el fraseo amplio y lírico; menos aportó, en cambio, en otros pasajes, y especialmente en el «Allegro vivacissimo», en donde echamos de menos una intuición verdaderamente personal que lo animara.

El «Oratorio de Navidad» de Juan Sebastián Bach (23-XII-79)

El ciclo de conciertos de la Orquesta Ciudad de Barcelona suele incluir anualmente un par de oratorios, que acostumbran ser los conciertos más apreciados de todo el ciclo. En tales ocasiones suele superarse el tono relativamente anodino que preside la temporada de conciertos «de casa», y contando con la presencia de algunas de las honestas y eficientes corales locales (pues seguimos sin ver por parte alguna el coro estable que nos fue prometido, ¡ay!, pero nunca concedido) se suelen obtener resultados a veces incluso francamente satisfactorios.

Esta vez el resultado fue meramente correcto. Con una dirección, a cargo de Salvador Mas, falta de energía y de consistencia, la Orquesta recitó la extensa partitura sin brillantez, aunque tampoco tuvo fallos estrepitosos. El Cor Madrigal y la Coral Carmina cumplieron en su cometido con bastante acierto (algún matiz más no hubiera sido excesivo, con todo), y los cuatro solistas, Janet Price, soprano; Diana Montague, contralto; Adalbert Kraus, tenor, y Robert Holl, bajo se mantuvieron dentro de un nivel aceptable, superior en las voces femeninas, pues el tenor no destacó en nada, y Robert Holl se mantuvo algo apagado, aunque con una voz de considerable belleza.



¿POR QUE NO SE DECIDIRA ANDRE WATTS A «CENTRAR» SUS EVIDENTES Y NADA COMUNES CUALIDADES PIANISTICAS?

PRIMEROS CONCIERTOS DE PRO-MUSICA: ANDRE WATTS Y MARTI TALVELA

En su concierto inaugural de la temporada del Patronato Pro-Música (31 de enero) André Watts se mostró semejante a las muchas otras veces en que hemos tenido oportunidad de escucharle. Según la obra a afrontar, la dicotomía técnica e interpretación continúa insalvable en su abismal separación entre un concepto y otro. Así, la primera parte, integrada por tres **Sonatas** de Scarlatti, el **Rondó K. 511**, de Mozart, y la poco programada **Sonata número 7** de Beethoven, fue increíblemente arrasada, en lo que a la interpretación atañe (salvo el final del segundo tiempo y el enunciado del «menuetto» de la obra de Beethoven, aunque, con todo, dicha **Sonata** fue lo peor), no por negligencia, ya que Watts es un pianista cuya autenticidad está fuera de toda duda y, lo que es más, con una enorme personalidad, sino por una absoluta incompreensión del estilo, transcendencia y forma de lo que se tocaba. En cambio, en las **Estampes**, de Debussy, (mejorables por otros pianistas, pero, en cualquier caso, con unas bellas sonoridades y detalles musicales nue-

vos, como por ejemplo, en **La soirée dans Grenade**), y especialmente en las **Variaciones sobre un tema de Corelli**, de Rachmaninoff y en el **Estudio trascendental número 10**, de Liszt, Watts se mostró como un gran pianista en su concepción personalísima e inédita de las obras. Y, naturalmente, porque, para las dos últimas obras apuntadas, su técnica portentosa es indispensable. Técnicamente, el pianista sigue basándose en un bello sonido (a mejorar en el «forte» en las octavas bajas del piano) y en una (que, precisamente, fue otra de las causas culpables de la desastrosa primera parte) velocidad inaudita de la técnica digital. Inadmisibles las verdaderas patadas dadas al pedal derecho, cada vez más frecuentes, por lo observado en estos últimos años. Para finalizar, diremos que los reparos son hechos ante la desazón que representa para el oyente el ver desaprovechadas unas cualidades singulares, mostradas mayormente en la segunda parte del recital, y que hicieron que la primera fuera impropia en un artista de la talla de Watts.

En el segundo recital Pro-Música (11 de febrero) y primero de los de «Lieder», Martí Talvela causó sensación, ante todo por

su voz y también por sus singulares cualidades interpretativas. La voz de Talvela corresponde, caso infrecuente, a lo escuchado de la misma en los discos, es decir, una verdadera voz de bajo, originariamente bella de timbre, potencia más que suficiente, y con una sorprendente igualdad en todos los registros. La técnica es admirable; Talvela domina absolutamente su instrumento: con un vozarrón como el suyo y siendo un bajo, ¿quién podría hoy emitir los «pianos» e incluso realizar una perfecta agilidad, como sucedió en determinadas canciones de Rachmaninoff? Talvela es, además, artista musicalísimo y con una personalidad subyugante, lo que le permite triunfar en el recital de «Lied», salvando el escollo que para un concierto de este género supone su tipo de voz, provocador de una cierta pesantez y rotundidad, que en principio no son las convenientes al «Lied». Pero como el programa era exactamente el adecuado a sus características vocales (cinco canciones de Schubert, seis de Rachmaninoff, cuatro del finlandés Kuula y el ciclo de **Canciones y Danzas de la Muerte**, de Mussorgsky, es decir, un programa basado en la música rusa, de la que Talvela es uno de los mejores intérpretes), pudimos asistir a una demostración de musicalidad e intensidad expresiva que, aun admitiendo que en Schubert prevaleciera un tanto el problema expuesto más arriba sobre el tipo de voz en relación al «Lied», inundó las canciones de Rachmaninoff (¡qué belleza de interpretación la de la segunda canción, quizá no escuchada en Barcelona desde que Vera Captur la cantara años atrás!) y de Kuula, llegando al punto máximo en una emocionante versión de Mussorgsky. Ralph Gothoni fue en este concierto un pianista de técnica robusta y perfecta, y cuya mayor cualidad es el dominio del pedal, lo que le permite obtener hermosas sonoridades, especialmente en los bajos, como en la tercera canción de Rachmaninoff.

ELLY AMELING EN LA CULTURAL (28 de enero)

Siguiendo la magnífica línea de programación que se ha marcado en este curso, la Asociación de Cultura Musical nos permitió admirar una vez más el arte encarn-

ELLY AMELING CONTINUA SIENDO UNA «PRIMERA DAMA» DEL «LIED», COMO DEMOSTRO EN SU RECITAL PARA LA CULTURAL.





TALVELA Y GOTHONI, «BORIS» Y SU «ESCUADERO» PIANISTICO, DESCANSANDO EN SU CAMERINO EN EL INTERMEDIO DE SU OPTIMO RECITAL.

Gretchen am Spinnrade, o los Siete «Lieder» de Berg permanecerán en nuestro recuerdo como ejemplo de bien hacer.

Festival Strings de Lucerna (1 de febrero)

También dentro del ciclo de la Cultural se presentó esta prestigiosa Orquesta de cámara, que dio, sobre todo en Mozart, una lección de pureza interpretativa, consiguiendo que la claridad de las líneas no mermara la cohesión en su versión del **Divertimento KV 138**. Hay que poner en el balance positivo del director Guido Knuesel su capacidad para imprimir claridad, pero no frialdad; tensión agógica —eso que en Mozart se descuida tanto—, pero no un anacrónico énfasis romántico. En cambio, justo es responsabilizarle también, alícuotamente con el solo correcto Gunar Larsens, del desmayo, rayano en la sosez, que imperó en el **Adagio y Rondó para violín y orquesta**, de Schubert, obra a la que, ciertamente, no debe este compositor su inmortalidad. Lo mejor, insistimos, el admirable equilibrio del conjunto. ¡Ojalá contáramos entre nosotros con orquestas de cámara de ese nivel!

CORRECCION DE ERRATAS DE NUESTRO ARTICULO ANTERIOR (RITMO, número 499, marzo, 1980).

En nuestro artículo anterior se deslizaron algunos errores tipográficos, que corregimos ahora para la exacta comprensión del texto por parte del lector:

Crítica de **Andrea Chénier**, página 79, columna 2, línea 2. Dice: «el segundo continúa tirante»; debe decir: «el agudo continúa tirante».

Crítica de **Turandot**, página 80, columna 2, línea 29. Dice: «Y si los pentagramas en **Norma** puedan ser más duros para la Caballé (...) y que en otros son»; debe decir: «Y si en **Norma**, los pentagramas que para la Caballé puedan ser más duros en algunos momentos (...) son en otros infinitamente compensados por instantes súblimes».

decir, un arte, en una palabra, que hacen de ella una auténtica cantante de «lied». Señalemos, por ejemplo, la perfecta vocalización (aunque no tanto en las **Canciones italianas** de Schubert) que le permite decir con toda claridad el texto; la identificación anímica con lo cantado o la adaptación al difícil lenguaje de Alban Berg.

¿Y qué decir de ese verdadero especialista en acompañamiento de «lied», heredero en nuestros días del arte de Gerald Moore, que es Irwin Gage? Su forma de acompañar canciones como **Der Musensohn** o

tador de la soprano Elli Ameling acompañada por el excelente Irwin Gage, a través de un entrañable programa que, con el título general de **Noche vienesa**, reunía «lieder» de Haydn, Mozart, Beethoven, Alban Berg, Mahler y Schubert.

Aunque la voz ya no tiene el volumen ni el esmalte de hace unos años (desgaste perceptible, sobre todo, en la segunda parte, como si acusara el esfuerzo de los «lieder» de Berg y Mahler, interpretados en la primera), sí conserva la soprano holandesa —e incluso diríamos que incrementados con el tiempo— una musicalidad y un saber

FE DE ERRATAS

El artículo «Elegía a José Subirá», de F. Hernández Girbal, publicado en nuestro número 488, de enero-febrero actuales, fue víctima despiadada de los «duendes» que siempre andan por las imprentas. GIRBAL, el segundo apellido del autor del trabajo, apareció como Gil, y, tras la línea 17, falta la que dice «... muchas veces en unión de mi esposa para pasar la tarde con él...», y que al ser omitida deja rota la ilación de esa frase, omisión producida, posiblemente, al tratar de retirar la línea número 20, que aparece repetida y con la errata que se salva en la correcta anterior.

Esperamos que esta fe de erratas saque al lector del «suspense» en cuanto a la titularidad correcta del autor y al sentido de la frase inacabada, rogándole disculpas en nombre de aquellos «duendes», activados últimamente más de la cuenta, precisamente por las prisas que han presidido nuestro trabajo en favor del énfasis cronológico de la Revista.—LA REDACCION.

● Al margen del artículo informativo de nuestra colaboradora Margarita Soto Viso sobre el Primer Congreso Nacional de Musicología en Zaragoza (número 496, noviembre de 1979, pág. 149) figuraba un cuadro con las ponencias en él desarrolladas, debiendo realizarse las siguientes rectificaciones:

3.ª ponencia: Debe decir polifonía (no polifónica) barroca.

7.ª ponencia: Bibliografía de la Literatura Musical Española, por Jacinto Torres.

8.ª ponencia: Los archivos musicales españoles, por José López-Calo.

En la entrevista de nuestro colaborador Pablo Cano Capella a Frederick Marvin (núm. 494, septiembre de 1979) cabe hacer la siguiente rectificación en la página 26:

Marvin.—¿Qué piensan ustedes, los pianistas?

Pablo Cano.—Yo no soy pianista.

Como el lector recordará, la errata consistía en referirse ambos a los clavecinistas, cuando Pablo Cano es conocido como tal y ha realizado recientemente grabaciones para Harmonia Mundi.



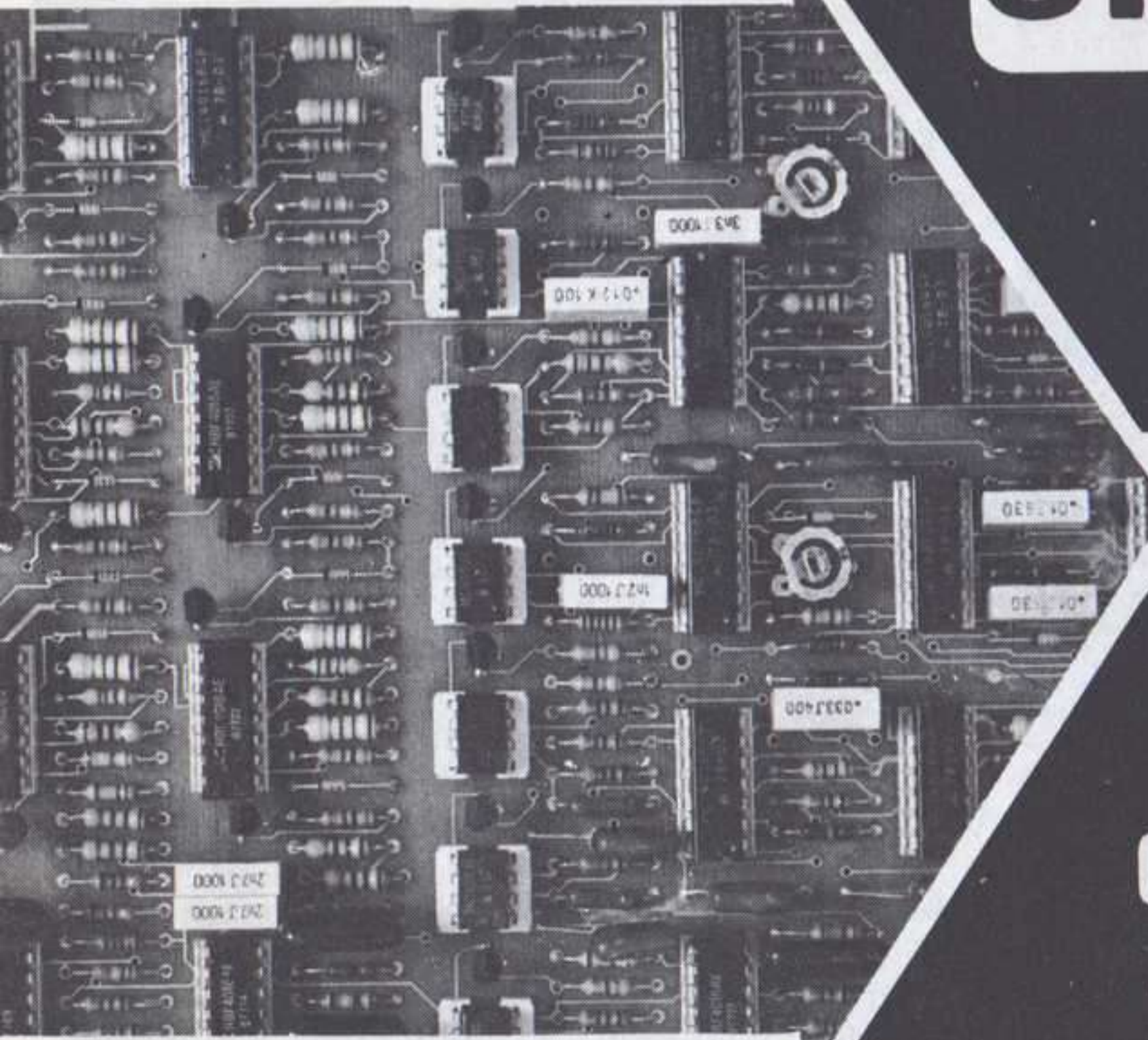
Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas

*La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

elgam 



**unión
de la música
y la técnica**



**ORGANOS PARA GENTE JOVEN,
«AMATEURS» E INTERPRETES EXIGENTES. DESDE 34.500,— Ptas.**

técnel - MÚSICA Y SONIDO

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

Ruego me informen sobre órganos portátiles , de mueble ,
precio bajo , medio , alto , y dónde podría adquirirlos.

Nombre

Domicilio

Población D. P.

PAIS MUSICAL

Bilbao

SOCIEDAD FILARMONICA

Comienzo de la temporada oficial de esta Sociedad, con recital de canto a cargo de la «mezzosoprano» Alicia Nafe, acompañada al piano por Miguel Zanetti. La cantante argentina, de bella voz en todos los planos y mostrando gran escuela de canto, tuvo una actuación muy brillante, en términos generales, sobresaliendo en **Lamento di Arianna**, de Monteverdi, muy expresiva, delicada, dramática. En Vivaldi, Cherubini y Mozart empleó también gran gusto interpretativo, con brillantes agudos. Después Fauré, Debussy, Guastavino y Ginastera; las piezas de este último autor **Chacarera**, muy movida y alegre, así como en la canción «gato». Gustó mucho al auditorio, y ante las ovaciones prolongó el programa con la «Habanera» de **Carmen**, que entusiasmó al público.

● El segundo concierto de esta Sociedad ha estado a cargo de dos grandes artistas, el violinista Guidon Kremer, nacido en Riga en el año 1947, y la pianista Helena Bahskirova, nacida en Moscú, en 1958, en el seno de una familia de músicos: su madre, violinista del Bolshoi; su padre, Dimitri Bahskirov, bien conocido del público español como concertista y pedagogo.

El violinista Guidon Kremer, que nos visita por segunda vez, ha participado en los concursos internacionales de mayor prestigio, obteniendo los más importantes premios, y dejó patente de ser un gran violinista, con gran temperamento, técnica, brillante sonido y gran virtuosismo.

El citado violinista hizo una magnífica interpretación, obteniendo un brillante éxito. La pianista fue una eficaz colaboradora, si bien en ciertos momentos empleó un exceso de sonido, aunque sin llegar a tapar al violinista, que jugó con un sonido fino, limpio y brillante. Ante los aplausos del público prolongaron el programa, volviendo a sonar las ovaciones, que se hacían interminables.

CONCIERTOS ARRIAGA

Esta Sociedad ha comenzado su temporada musical 1979-80 con un recital de piano a cargo de la pianista Valentina Kaméniková. El recital, denso, fuerte, ha estado compuesto por la **Tercera sonata** de Prokofiev, así como la en **Si menor**, de Liszt, obras de fulgurante virtuosismo; también en la **Sonata en Fa mayor**, de Mozart, hubo un fraseo claro, y luego en Chopin.

● Juan Esteve Galán es el nuevo director del Conservatorio Vizcaíno de Música «Juan Crisóstomo de Arriaga», según acuerdo de la Comisión de Gobierno de la Diputación Foral del Señorío de Vizca-

ya. El señor Esteve es en la actualidad director de la Banda de Música de Baracaldo y profesor del Conservatorio.

● Dentro del Ciclo de Divulgación Musical se han celebrado diversos actos, de los que por falta de espacio no nos es posible dar una información amplia, y por ello escuetamente diremos:

El joven artista José Miguel Moreno, y en el Conservatorio, ofreció un gran recital de mucha calidad, con música del Renacimiento, con un laúd propio de la época, en la primera parte, y en la segunda, obras de Bach, Sor, Ponce, a la guitarra. Tuvo un gran éxito.

● Una conferencia muy interesante fue la pronunciada por nuestro compañero en la crítica musical madrileña y de Radiotelevisión Española, Andrés Ruiz Tarazona, cuya personalidad es sobradamente conocida en los medios musicales y por su espacio «Café concierto». Su charla versó sobre «La música vasca de la Ilustración». Fue una gran lección sobre el siglo XVIII en la cultura del País Vasco. La palabra fácil y amena del conferenciante hizo que el público siguiera con interés el desarrollo de dicha conferencia.

● Otra conferencia de Antonio Gallego en el Conservatorio, sobre el tema «El nacionalismo musical de Euskadi». El actual subdirector del Conservatorio de Madrid y miembro del Patronato de la Academia de Bellas Artes de Roma, don Antonio Gallego, partió, en líneas generales, de la época del barroco, para desembocar en el rococó y explayarse luego, a través del siglo romántico, en la formación de las nacionalidades europeas y el nacimiento de las escuelas nacionalistas. Se centró en el País Vasco, receptor de esas ideas musicales, encontrando un gran terreno de cultivo en la música popular vasca, de gran riqueza y variedad de ritmos.

Citó, ya entrado nuestro siglo, a los compositores que mejor habían estudiado el folklore vasco, especialmente a Azkue, Guridi, Sorozábal, Mocoroa, «P. Donosti», y ya en un orden europeo, por sus estudios y formación, a Andrés Isasi. Toda la conferencia fue seguida con la máxima atención, y fue muy aplaudido.

● Terminó el Ciclo de Divulgación Musical con una interesante disertación del musicólogo vasco don José A. Arana Martija, celebrada, como las anteriores, en el Auditorio del Conservatorio. Este ciclo se ha dedicado al estudio de diferentes aspectos de la música vasca, desde la figura de Ancheta, precursor de la polifonía renacentista, hasta la música de nuestro tiempo. Arana Martija puso punto final con su amena y aleccionadora charla sobre «La música vasca y sus problemas actuales».

● El Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizcaína ha presentado en Bilbao un ciclo de música de nuestro tiempo, «Música del siglo XX».

Con ello se sigue una trayectoria de difusión de la música y desarrollo del gusto musical, ampliando la información musical con la presentación de unas corrientes musicales cuya programación no es frecuente.

A la vez se trata de animar y apoyar a los compositores, instrumentistas y cantantes que se inclinan por la experimentación de nuevas formas.

De tal manera se han celebrado seis conciertos: dos por el Laboratorio de Interpretación Musical (LIM); otro, por el Quinteto de Clarinetes; el cuarto, por la Coral de Cámara de Pamplona; el quinto, por Otz Taldea, grupo compuesto por María Folcá, «mezzosoprano»; Begoña Aguirre, flauta; Nelly Aguirre, violoncello, y Carlos Ibarra, piano. Y el sexto y último,

por el Grupo Koan, compuesto por Rafael Cros, flauta; José García, oboe; Adolfo Garcés, clarinete; Rafael Angel, fagot; María Elena Barrientos, piano; Juan Pedro Roper, percusión; Nicolás Daza, guitarra; Luis Navidad, violín; Martín Pérez Bera-cierto, violín; José María Navidad, viola; María Angeles Novo, violoncello; Joaquín Alda, contrabajo, y José Ramón Encinas, director.

Sólo hemos podido presenciar los dos últimos conciertos, y brevemente diremos que el conjunto Otz Taldea, de cuyos componentes ya hemos tratado; la «mezzosoprano» María Folcá lució sus grandes cualidades de excelente cantante, bella voz y buena escuela, y las instrumentistas Begoña y Nelly Aguirre mostraron gran musicalidad y brillante técnica, quedando para final el pianista Carlos Ibarra, que colaboró muy eficazmente con su arte al éxito individual y de conjunto del grupo.

En cuanto al último concierto, homenaje a Carmelo Bernaola, por el Grupo Koan, el concierto ha sido dedicado íntegramente a la obra de dicho autor vizcaíno.

El Grupo Koan ha hecho una brillante y feliz interpretación de las obras de Carmelo Bernaola que citamos:

Permutado (para guitarra y violín), **Cuarteto número 1** (para cuarteto de cuerda), **Per due** (para flauta y piano), estreno mundial; **Polifonías** (para cuarteto de madera y quinteto de cuerda con contrabajo), **Argia ezta ikusten** (para clarinete, vibráfono, piano y percusión), y **A mi aire** (para viento, cuerda y xilofón).

Las citadas obras, en general, han gustado mucho, sobresaliendo el **Cuarteto número 1**, **Polifonías** y **A mi aire**.

LOS «LUNES DE RADIO NACIONAL» EN LA SOCIEDAD FILARMONICA

Un año más, los «Lunes musicales» vuelven a estar en antena, desde el escenario de dicha Sociedad Filarmónica, brillantemente comentados por nuestro colega en la crítica musical de Radio Nacional y **El Correo Español-El Pueblo Vasco**, José Ramón Rodríguez Lafuente.

Este primer «Lunes» ha sido dedicado a «compositores vascos del siglo XX», programa bien elegido y para todos los gustos: **Alucinación**, de Félix Ibarrodo, y **Bederatzi**, de Antón Larrauri; **Cinco melodías vascas**, de Tomás Garbizu, que nos recordaron canciones ya escuchadas, que tienen su raíz en el acervo popular vasco. Bien cantadas por la soprano donostiarra María Angeles Olariaga, y una escritura orquestal un tanto barroca, pero que no interfiere la sustancial melodía con todo su sabor popular.

Después, y con la colaboración del excelente pianista Juan Padrosa, escuchamos la **Fantasia vasca**, de Beltrán Pagola (1945), de un indudable interés.

Pagola combina muy bien orquesta y piano, y el juego sonoro es limpio, sencillo y bien ordenado; el pianista Padrosa lució una clara y bien dominada técnica. Hay que elogiar la Orquesta de Cámara de San Sebastián, bajo la dirección del maestro José Luis de Salbide, de batuta firme y clara. En suma, un buen concierto, que fue muy aplaudido.

● Gran concierto de la pianista Angeles Rentería, en el segundo «Lunes», dedicado a la obra pianística de Joaquín Turina. El programa está compuesto por: **Rincones sevillanos**; «Ensueño» (de **Danzas fantásticas**); «La andaluza sentimental (de mujeres españolas)»; **Sanlúcar de Barrameda**, ambas obras de Joaquín Turina.

La pianista Angeles Rentería, también sevillana, nos ofreció un programa, como decimos, dedicado al compositor andaluz,

que resultó muy agradable por la claridad de dicción, su virtuosismo limpio y fino, así como su buena técnica, demostrando que fue la intérprete ideal de esta música.

● Tercer «Lunes musical» de Radio Nacional, y en esta ocasión actuaron el violinista Pedro León, concertino de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, y el pianista Luis Rego, bilbaíno y de los destacados en el panorama pianístico español. El programa: **Cinco piezas en estilo popular, op. 102**, de Robert Schumann; **Sonata, op. 65**, de Frederick Chopin. Pedro León dejó constancia de sus méritos artísticos, de su limpio fraseo y buena escuela técnica, así como el sonido; y de Luis Rego, también diremos que estuvo muy compenetrado con el violinista, y en todo momento, más que acompañante, fue inestimable colaborador; ambos fueron muy ovacionados.

● En el cuarto concierto de los «Lunes musicales», y como todos los anteriores celebrados en la Sociedad Filarmónica, escuchamos los **Sextetos número 1 y 2**, de Brahms, al Cuarteto Numen y la colaboración de la violoncellista María Macedo. El cuarteto lo formaban Polina y Francisco Comesaña, violines; Juan Krakenberger, viola, y José María Redondo, violoncello; seis artistas que han interpretado con brillantez estas dos magníficas obras de música de cámara.

● El «Lunes» de Radio Nacional presentó a dos jóvenes artistas españoles: el violinista Gerard Claret y el pianista José María Escribano, en un programa de sonatas de Beethoven y Brahms.

El violinista Claret tiene un buen sonido, afinado, con técnica muy clara y cuidado fraseo, y el pianista colaboró eficazmente al éxito del concierto.

Sociedad Filarmónica.—El Yuval-Trío de Israel, que actúa en esta Sociedad por décima vez, ha celebrado dos sesiones de música de cámara, obteniendo en ambas un señalado éxito. Los Tríos de Beethoven, Arensky y Schubert fueron de una interpretación espléndida, brillante, con un acoplamiento perfecto u un sonido también muy brillante. El Trío de Arensky es una obra preciosa, muy completa, con una versión extraordinaria, y el Trío de Schubert fue de una interpretación magistral. Este grupo tiene una musicalidad excepcional; individualmente son unos grandes maestros y forman un conjunto de una calidad insuperable.

● Se ha presentado por primera vez en esta Sociedad Filarmónica el Cuarteto de Cuerda «Daniel», que lo integran Benzián Shanúz, violín primero; Misha Furman, violín segundo; Itamar Shimón, viola, y Zvi Maschkowsky, violoncello.

En el programa, cuartetos de Mozart, Bela Bartok y Dvorak. Dichos profesores muestran una buena técnica, pero el público no quedó muy satisfecho de las versiones de algunas de las obras, aunque luego, al final, escucharon muchos aplausos.

● El pianista Emanuel Ax, de origen polaco-norteamericano, que ostenta ya un envidiable «palmarés» de galardones y premios, se ha presentado en esta Sociedad con un programa a base de obras de Haydn, Schumann y Chopin, con el cual obtuvo un éxito brillante.

Conciertos Arriaga.—Estaba anunciada la presentación en esta Sociedad de la joven pianista belga, Dominique Cornil, con un programa a base de obras de César Franck, Maurice Ravel, Robert Schumann y Serge Prokofieff.

● Recital de ópera por el Cuarteto de la Opera Nacional de España Grupo «Eurídice», acompañados al piano por Ramona Sanuy. Componen el Cuarteto Young Hee (soprano), Ricardo Jiménez (tenor), Francisco Matilla (barítono) y Jesús Sanz Remiro (bajo).

Interpretaron un bello e interesante programa de los maestros Bizet, Verdi, Donizetti y Rossini, dando a demostrar dichos cantantes

que poseen una buena escuela, y el público disfrutó de dicho arte, aplaudiendo con gran insistencia.

● El domingo día 2 de diciembre dio comienzo en el Cine Consulado, de Bilbao, el «Primer Certamen Lírico del País Vasco», Premio El Corte Inglés, con la colaboración de **El Correo Español-El Pueblo Vasco**, Cadena Astoria. Casa Sonor, a los que se han unido **Hoja del Lunes y A.B.A.O.**, donando dos trofeos a la «voz de más calidad» y al cantante «con más posibilidades» que no pase de los treinta años. Tanto la primera como la segunda y tercera fase clasificatorias han sido muy interesantes. En la segunda parte de la primera fase actuó el Orfeón de Sestao, que obtuvo un éxito en sus canciones de Santesteban, Gounod, Salaberrí, Madina, Mocoroa, Torre, etc.

El Jurado ha estado compuesto por doña Consuelo Azcoaga y los señores José Antonio Larrauri, Juan Cordero, José Ramón Rementería y José Ramón Orio.

En la segunda parte de la segunda fase del día 9 actuó también con verdadero éxito el Coro Deustoarrak, que interpretando obras de Sarriegui, Lazkano, Azkue, Palmerini, Arámburu e Iruarrizaga mostró hallarse bien conjuntados, con excelentes voces, bien dirigidas por José Jiménez Muruaga.

En la tercera y última fase clasificatoria intervinieron doce participantes. En la segunda parte actuó el Coro de voces blancas Ika-Ume, y los noventa niños y niñas que lo componen, dirigidos por el P. Pascual Barturen, demostraron buena preparación y mucha disciplina. Fue una jornada de alto nivel musical.

Después de estas tres pruebas clasificatorias pasan a las semifinales las sopranos Victoria Urcullu, Rosario Morillas, Mari Carmen Parejo y María Jesús Bravo; los tenores Héctor Montero, Santiago Fernández, Celso Veloso y J. Antonio Urdiain; barítonos Raúl Bilbao, J. Fernando Belaza, Andoni Ariño y Gerardo Seoane, y los bajos Martín de Andrés y José Ramón Urrutia.

De los catorce semifinalistas han pasado a la fase final ocho participantes, que son los siguientes, por orden alfabético: J. Fernando Belaza (barítono), Santiago Fernández (tenor), María Rosario Morillas (soprano), María del Carmen Parejo (soprano), Gerardo Seoane (barítono), Victoria Urcullu (soprano), José Antonio Urdiain (tenor) y José Ramón Urrutia (bajo).

En la segunda parte tuvo una destacada actuación el Coro de Cámara de Bilbao, bajo la dirección de José Ramón Rementería. Este grupo, dedicado a cultivar la buena música con singular vocación y calidad, interpretó, entre otras obras: **Christus natus est**, gregoriano; **De la Virgen**, de A. Cabezón; **Los Reyes siguen la Estrella**, de F. Guerrero; **Noel Blanc**, de I. Berlin; **Loa**, de S. Esnaola; **Aurtxo txikia**, del P. José María Arregui; **Ator, ator, mutil...**, de J. Guridi, y, finalmente, **El tamborilero**, de Davis, más otra «propina» con una obra de Palestrina.

El éxito fue brillante y el público aplaudió a Coro y director muy largamente.

Continuaremos dando cuenta del resultado final de este Primer Certamen Lírico del País Vasco.

● Con motivo de la festividad de Santa Cecilia, el Conservatorio Vizcaíno de Música «Juan Crisóstomo de Arriaga» ha efectuado el reparto de premios a los alumnos más distinguidos en el curso 78-79, ofreciendo a continuación un concierto a cargo de los alumnos premiados.

En primer lugar se impuso la Cruz de Alfonso X el Sabio al profesor don Bruno Muñoz.

● El trompa Juan Manuel Gómez de Edeta, solista de la Orquesta Sinfónica de Bilbao y actual catedrático de Trompa en el Conservatorio de San Sebastián, ha tenido un señalado éxito en el concierto celebrado en León, con la Orquesta de Cámara de dicha localidad «Odón Alonso», con la obra, de Rosetti, **Concierto número 4 en Fa mayor, para trompa y orquesta**, dirigido por Luis Samartino.

Conciertos Arriaga.—De nuevo en esta Sociedad el pianista Mario Monreal al que el público escuchó con mucha atención el programa de obras de Schubert, Chopin, Debussy y Liszt, siendo largamente ovacionado.

● La Orquesta de Cámara Checoslovaca ha ofrecido un gran concierto en la Sociedad Filarmónica. Catorce profesores de instrumentos de cuerda forman esta Orquesta, ex alumnos que destacaron de sus aulas en el Conservatorio, que unió y formó el maestro Stejskal, su antiguo profesor.

El programa, obras de Fischer, Mozart, Bach y Tchaikowsky, fue el cauce para admirar a este grupo de perfecta conjunción y gran musicalidad, que lograron las mejores ovaciones.

● En la parroquia de Nuestra Señora del Carmen, de Indauchu, se ha celebrado el II Ciclo de Polifonía Navideña, con dos magníficos conciertos. En el primero, **Concierto de Maurice C. Whitney**, en sus tres tiempos, y **Concierto pour une voix**, de Saint-Preux; trompeta Raimundo Flores y órgano Josu Soldevilla. Ambos artistas tuvieron un éxito brillante, siendo destinatarios de largas ovaciones. Seguidamente la Coral San Ignacio, de San Sebastián, dirigida por el maestro P. Pablo Garayoa, S. J., deleitó al numeroso auditorio con un abanico de canciones polifónicas antiguas, extraordinariamente interpretadas.

El segundo concierto de este II Ciclo de Polifonía Navideña ha sido ofrecido por el Coro de Cámara de Bilbao junto con la Orquesta de Cámara de Bilbao, todos ellos dirigidos por José Ramón Rementería.

Después de unas palabras de presentación del presidente, Sr. Sáiz Valdivielso, dando cuenta de la constitución de este Coro, compuesto por un grupo de personas aficionadas a la música en general y al canto polifónico en particular, y que tiene como fines el fomento y divulgación de la música, la creación de un **Coro y Orquesta de Cámara**, la organización de conferencias, seminarios, coloquios sobre historia y estilos musicales, etc.

Agrupó veinte voces altamente cualificadas en lo musical y primorosamente ajustadas en lo interpretativo, y así, de tal forma interpretaron en dicho concierto un programa con obras desde el gregoriano, A. Cabezón, F. Guerrero, I. Berlin, S. Esnaola, P. J. María Arregui y J. Guridi, hasta el **Gloria en Re mayor**, de A. Vivaldi.

La interpretación de estas obras es de una calidad altamente extraordinaria, y así lo entendió el numeroso público asistente, que ovacionó largamente a todos los componentes, a su director, a la Orquesta, o sea, profesores de la misma.

Tal como indicó el señor presidente, bien merecen estos Coros un apoyo por parte de la Dirección General de Música, del Ministerio de Cultura, a fin de que no decaiga el ánimo de estos verdaderos aficionados a la música, que merecen todo lo mejor por su labor tan plausible.

JOSE DE URQUIJO

Galicia

**ALA ENRIBA NON SEI
DONDE HABIA NON SEI
QUE SANTO, QUE REZANDO
NON SEI QUE, CONCEDIA
NON SEI CANTO...**

Los últimos meses de 1979 han significado una rápida sucesión de fallecimientos de personalidades claves de la cultura gallega: Seoane, Manuel Lorenzo, Celso Emilio Fe-

reireiro... y hace unos días Eduardo Blanco Amor, cuyo cadáver no pudo recibir el homenaje que le correspondía debido a la irracional oposición del alcalde de Orense a ceder para la exposición un local adecuado; al parecer, la ingenuidad e hipersensibilidad de nuestro mejor prosista parecieron indignas o peligrosas a un político elegido democráticamente. No creo que sea esto especialmente importante —es una simple imagen de una situación cotidiana—; ni siquiera lo es el hecho doloroso de la pérdida de maestros que cumplieron su ciclo vital. Me preocupa particularmente algo que estas pérdidas evidencian, cual es que el vacío que dejan es un vacío real por la mediocridad generalizada— y estoy dispuesto a aceptar de buen grado todas las excepciones que se me quieran exponer— de la vida intelectual gallega, de lo cual puede dar una imagen medianamente fidedigna el panorama editorial. No hace falta ser experto en sociología para apreciar que esta mediocridad que refiero es reflejo de la propia mediocridad de nuestra vida política, y es hija de todos los condicionantes económicos que padece el país. Aún así me parece que no es peligroso hablar acerca de una desidia cultural generalizada en las últimas promociones, incluso de una escalada con poco esfuerzo, aprovechando descaradamente el castizo refrán referente al éxito de los tuertos en la tierra de los ciegos. Como botón de muestra podría referirme a la apabullante despreocupación de muchos poetas y novelistas por el idioma, despreocupación que llega a utilizar formas contradictorias a distancia de pocas líneas, o a no respetar las más esenciales construcciones en beneficio de otras que, en el mejor de los casos, proceden del castellano; ocurre a veces que literatos que pecan de desconocimiento craso del gallego, sin entrar en problemas de estructura literaria, ejercen, utilizando para ello el prestigio de una cátedra de literatura sumado al del propio oficio creativo, la crítica literaria con un optimismo rayano en la irreflexión, estableciéndose un grotesco círculo dedicado al intercambio de elogios desmedidos y a coleccionar compromisos de mutua defensa. Si quisiera caricaturizar estas posiciones, forzosamente habría de acudir a quien comentaba tras un accidente, «Lo del ojo no es nada»... pero lollevaba en la mano.

He comentado repetidamente en estas páginas cómo nuestra vida musical es consecuencia del medio en que vivimos y participa de los condicionantes sociales. Me atrevería, sin embargo, a señalar que se puede observar un cierto tímido despegue, y asimismo, un nivel de reflexión y asunción de responsabilidades un tanto superior al de otros campos de la cultura. Quizás estas afirmaciones no sean especialmente demostrables, y esté olvidando en la evaluación el carácter de la marginalidad del fenómeno musical, que hace que quienes nos sumergimos en él seamos suficientemente escasos como para responder a otros estímulos —tal como sucede en los ámbitos de la arquitectura o la geología, que quizás sea en los que más interesantes aportaciones ha habido desde y para Galicia en los últimos tiempos—. Lo que sí es cierto es que 1979 ha servido como una nueva etapa en muchas cosas. En primer lugar, ha habido inicios de relaciones entre los Conservatorios gallegos, que, confío, pueden fructificar en iniciativas conjuntas. Por otra parte, el coro de cámara Ars Musicae, de Pontevedra, ha alcanzado una maduración que le permite pensar en la «exportación» de actuaciones; su actual conocimiento de la polifonía clásica, junto a pequeñas incursiones en la vanguardia, hacen de él una pieza clave de nuestra sociedad musical, y desde luego un modelo a imitar —de hecho, el nacimiento de agrupaciones polifónicas «de nuevo cuño» hubiera sido impensable sin la labor de Margarita Guerra, que se atrevió a apostar, y fue capaz de ganar, sobre la posibilidad de romper con la defectuosa tradición de canto coral en Galicia—; la audición actual, por ejemplo, de la Coral de Noia, tras unos pocos meses de estar dirigida por Enrique Melio, es sorprendente, ya que todas las técnicas supersticiosas —entre ellas los desagradabilísimos «portamentos»— han desaparecido, y estoy hablando de una pequeña villa y de un coro que llevaba años cantando defectuosamente. Asimismo ha re-

presentado un importante papel de difusión cultural la doble campaña desarrollada por la Universidad bajo los auspicios del Ministerio de Cultura; el Ministerio ha comprendido que con una organización correcta —la del Departamento de Historia de la Música— y con poco dinero se podría lograr una acción cultural importante, partiendo de las agrupaciones gallegas; al parecer, la depresión económica actual no permite ni siquiera la continuación de estas campañas. La situación de las Orquestas sigue siendo crítica: la de Vigo, gracias a su habituamiento a la indefensión más absoluta, consigue seguir adelante en su actividad; la de Santiago, con la inestabilidad de su juventud y multitud de problemas, entre los que se cuenta la carencia de profesores; la de Coruña, en una situación crítica, tanto que voces hubo que hablaron de disolución, sin apoyo de ningún tipo en momentos en los que había que comenzar a hablar de profesionalización. Este problema es especialmente grave cuando el Ayuntamiento coruñés parece decidido a ampliar la ridícula sección de cuerda de la Banda —«cellos» y bajo— con ocho violines; ante esto se ha creado una situación tensa por parte de algunos profesores, que vieron en esta ampliación un peligro para sus puestos de trabajos —olvidando su caracterización de funcionarios, por lo que no es viable un despido—, al irse incrementando la importancia de la cuerda en perjuicio del viento. La Diputación coruñesa parece, mientras tanto, más que satisfecha con su apoyo a las ensañaciones de don Rogelio de Leonardo y su empeño en convertir a la gaita en un instrumento sinfónico, aunque para ello haya de dejar de ser gaita y convertirse en otra cosa; no accedo a comprender las extrañas razones que llevan a los diputados provinciales a apoyar con amorosa dedicación y declaraciones públicas contundentes a tan polémica iniciativa, mientras aquellas de utilidad evidente, cual el Conservatorio o la Orquesta, son dados de lado o subvencionados con cantidades próximas a la limosna.

Cambiando de tercio, corresponde hacer una reflexión acerca de la penuria de actos musicales. La crisis económica ha repercutido en la disminución de las actividades. Las Sociedades Filarmónicas, que cada vez reflejan con mayor intensidad una necesidad perentoria de renovación estructural, intentan desesperadamente una actuación que permita hablar de temporada de conciertos, encontrándose con todo en contra, pese a los apoyos ministeriales a los intérpretes españoles. Las Cajas de Ahorros han tomado medidas restrictivas, con lo que sus deficientes temporadas se convierten en recitales esporádicos. La Universidad —olla en la que se cuecen graves conflictos actualmente— ha disminuido notablemente la actividad de los prestigiosos «Jueves Musicales», mientras se confirma la construcción del tan necesario auditorio, si bien, en contra de razonamientos expresados por mí en otra ocasión y en estas páginas, se ha elegido como emplazamiento el Campus Universitario, lo cual creará conflictos de horario y climatológicos a los presuntos espectadores: creo que un auditorio debe estar donde están los asistentes, y no obligar a éstos a desplazamientos incómodos; quizás en la mente del equipo rectoral esté el desplazar a medio plazo la vida universitaria hasta el Campus, lo cual es coherente; pero eso no excluye el tener en cuenta los hábitos sociales de la ciudad y los emplazamientos ya expuestos: de todas formas, bienvenido sea el auditorio, promesa cumplida del programa electoral del rector Suárez Núñez. Ya he hablado acerca del Festival de vran vigués; se me ha confirma-

Las prisas suelen ser malas consejeras, y en el intento por conseguir que el número de marzo de 1980 saliera dentro de fecha, la crónica de Galicia reprodujo un artículo publicado ya en el número 482, correspondiente al mes de junio del pasado año. Se trataba de una primera versión que había sido corregida para su publicación y que se conservaba en nuestros talleres. Rogamos muy sinceramente disculpas a nuestros lectores en general, y muy especialmente a nuestros amigos de Galicia y al sufrido autor de las dos versiones. Conste así nuestro pesar y también nuestro firme propósito de la enmienda.—LA REDACCION.

do la organización del próximo, con la corrección de aspectos desiguales que denunciara con ocasión del de este año, y quisiera reseñar que Xuventudes Musicales está sumando a sus actividades puramente concertísticas el capítulo de difusión cultural mediante conferencias y audiciones. Por lo que se refiere a organizaciones oficiales, al margen de las aficiones célticas de nuestros organismos, no parece haber nada que se asemeje a interés por la música. Así, el renacido Festival de Opera de A Coruña tuvo que salir adelante con escasa protección, si bien significó un robustecimiento del nuevo equipo directivo, y demostró la integridad, la falta de protagonismo y el amor al género de éste. Desde luego, fue un Festival pobre y de bajo nivel artístico, pero esto resulta secundario, ya que lo que se jugaba era la carta de la continuidad, de demostrar que era posible hacer un festival sin intervención de personas imprescindibles, y se demostró ampliamente. Ahora que se sabe que todos son necesarios, con excepción de los imprescindibles, toca pensar en una actuación ciudadana centrada no sólo en la temporada del 80, sino en la difusión del género, y el conseguir la colaboración de quienes puedan desde cualquier parámetro colaborar en el difícil empeño, empazando por la orquesta, claro.

Olvidaba referirme a un hecho cuyo comentario fue omitido conscientemente por RITMO en su día. Me refiero a la gira por Iberoamérica de la Coral Polifónica de Pontevedra. Esta Coral es un auténtico símbolo cultural para Galicia, dados todos los sucesos que rodean su creación y su carrera durante los primeros años; por eso hoy en día nos dolemos de ver sus deficiencias interpretativas, así como la intransigencia de muchos de sus componentes, que condicionan una situación característica dentro del mundo musical gallego. Hijo del espíritu fundacional era el sueño por actuar ante los emigrantes americanos; así, cuando este verano hubo vagas promesas ministeriales de apoyo, se decidió emprender este viaje en medio de una campaña de prensa excesivamente triunfalista —se llegó a hablar en algún medio de «una de las mejores corales de Europa»— e irreflexiva. Al margen de considerar que en medio de la penuria económica de Galicia es un gasto viciado emprender este viaje, la calidad de la Coral no permite en absoluto su presentación internacional como ejemplo del nivel musical gallego. El hecho de que la Coral sea un símbolo cultural apreciado por todos no implica que sea un modelo interpretativo, más bien cabría exigir responsabilidades históricas por el descuido progresivo de la interpretación, que se intenta subsanar con inadecuadas posiciones a la defensiva y campañas desmedidas de publicidad. El viaje se hizo sin perder esa utilización desbordada del apoyo de la prensa pontevedresa —por cierto, entre los largos artículos acerca del viaje no se reprodujo ningún comentario crítico de la prensa sudamericana—; hubo actuación en el Teatro Colón de Buenos Aires, e intercambios de todo tipo de placas, mensajes y demás tradiciones. Pasada la fiebre triunfal, la Coral se encontró con un grave problema económico, derivado del incumplimiento de las presuntas promesas por parte de la Administración. Al margen de considerar absurdo e incluso injusto semejante viaje, considero que quien comprometió los apoyos económicos —y se aprovechó de los elogios dirigidos por todos los medios de difusión— tendrá algo que decir sobre el problema originado a una Coral, que estatutariamente no cobra por las actuaciones y carece de ingresos económicos. Con un criterio discutible, la Coral no desea publicidad al respecto, en la creencia de que la Administración responderá positivamente si se la interpela respetuosa y humildemente; por mi parte, creo que es mi deber sacar a la luz pública un hecho que afecta importantemente a la sociedad musical de mi país.

Sólo me queda señalar una buena noticia, cual es que en el Conservatorio coruñés han comenzado sus estudios de Contrapunto tres alumnos de Composición de Roxelio Groba —creo que ello es importante, puesto que serán los primeros gallegos que cursan esta disciplina en Galicia, y significa la esperanza

de una escuela—. Por otro lado, reseñar la abundancia de publicaciones de tipo musicológico que ha visto el 1979 gallego, y la confianza en que se incrementen en 1980. La aparición de un sello discográfico gallego con interés en grabar materiales históricos representa una aportación que en su día se calibrará; de momento, Ruada significa un acicate al trabajo.

En los pasados días ha saltado a los noticieros la presentación del texto jurídico del Estatuto de Autonomía para Galicia. Una lectura medianamente atenta de la redacción nos hace comprender que denominarlo Estatuto de Autonomía es pecar de optimismo, absolutamente todas las competencias —aparentemente interesantes— son recortadas por un artículo que delimita la arrogación de éstas al ente autonómico y exige su filtración por Madrid. Sorprendentemente, el equilibrado editorialista de **El País** parece perder la mesura que lo prestigió al tratar el tema gallego, y hace una lectura tan parcial como cualquier vocero de UCD. Considero interesante como información el análisis realizado en un diario escasamente amigo de los «excesos», cual es **Mundo Obrero** —el lector habitual recordará las posiciones más abiertas del problema vasco en **El País** que en el diario del PCE—, que analiza razonadamente los defectos antes citados del texto estatutario. Si consideramos la urgencia de una planificación administrativa de la vida musical gallega —no sólo de ésta—, no podremos menos que dolernos de la oportunidad perdida en esta ocasión; por otra parte, la Xunta anterior, que padecía muchos defectos, presentaba, al menos, una transparencia en las personas de algunos de los Conselleiros —ni amigos ni enemigos de Rosón pueden negar que éste jugó con las cartas boca arriba y que supo asumir sus responsabilidades personales—; en cuanto en la Xunta actual predominan los «segundos de a bordo» que necesitan consulta con Don X antes de decidir. Resultó curioso leer en la prensa, no hace mucho, unas declaraciones de la Xunta referentes a la creación de un órgano consultivo de la Música dentro de la Administración Autónoma; este órgano se correspondería con puntos y comas al proyecto diseñado por RITMO bastante antes de que existiese la Xunta, y sin duda estaba en las carpetas del anterior Conselleiro de Cultura, don Marino Dónega, cuyas declaraciones a RITMO pueden ser consultadas por el lector (Número 485 pág. 43). Ignoro qué especialistas formarían parte de este organismo consultivo, ni a qué compromisos habrá que atender; de cualquier forma, una invitación de este tipo implicaría una consideración ética a la hora de colaborar con una Xunta cada vez más fantasmagórica, sin olvidar la imprescindibilidad de esa normativización administrativa, dirigida a la adecuación de los escasos recursos económicos y materiales de la música en Galicia.

Mientras esta normativización no llega, parece imprescindible el pensar en organizar una forma de acción conjunta de los implicados en la sociedad musical gallega. Ello supondría la renuncia a multitud de pequeños reinos de Taifas y la consideración del bienestar social antepuesto a las miserias personales. Y no es tarea fácil en Galicia, país condicionado durante largos años al ejercicio de esos pequeños poderes personales, por aquello de que la división del otro engendra el triunfo propio.

XOAN M. CARREIRA

Las Palmas

CRISIS EN LA ORQUESTA SINFONICA

La Orquesta Sinfónica de Las Palmas atraviesa la enésima y más grave crisis de las que se le han planteado desde que, en

diciembre de 1972, la mayoría de sus entonces miembros decidieron romper su vinculación con la Sociedad, instigados por el que había sido su director, que dotado de una notable capacidad suasoria —antitética de la técnica— les deslumbró con promesas de importantes mejoras en sus retribuciones. Los profesores extranjeros no se han reincorporado a la plantilla una vez transcurrido el período vacacional veraniego —aunque ya con anterioridad se había producido otra diáspora—, por lo que la agrupación musical ha quedado considerablemente reducida cuantitativa y cualitativamente en sus efectivos e imposibilitada para iniciar su temporada de conciertos. Esta desbandada ha sido motivada por la inestabilidad de su situación laboral y los frecuentísimos retrasos en la percepción de sus salarios, que les ocasionaban, como puede comprenderse claramente, gravísimos quebrantos y problemas en la atención de sus necesidades existenciales.

Esto ha venido a corroborar mi tesis de que una orquesta no puede funcionar como un ente autónomo y pretender autofinanciarse con las prestaciones que realice, con las cuotas de sus asociados y abonados y con las posibles subvenciones de entidades públicas. No sé si ello será factible en algún país de los de gran tradición musical, aunque en Alemania y Austria, que conozco más directamente por mis frecuentes visitas, tanto orquestas —quizá la Filarmónica de Berlín sea la excepción— como teatros de ópera dependen en casi su totalidad del Estado o del Municipio —las «staatsoper» y «staatsorchester»; pero en el nuestro es obvio que no, y esta ciudad no podía ser la excepción nacional, porque nuestra actividad musical no permite la existencia de una orquesta con carácter autárquico, puesto que la demanda es muy limitada, y no se puede admitir que una agrupación que funciona a título particular reciba subvenciones oficiales para interpretar un reducido número de conciertos —de elevado coste cada uno— con programas rutinarios y solistas y directores de escaso relieve, intentando justificar su pretensión a estas ayudas con los Cursos para escolares, que ya han dejado de interesar a varios Centros docentes, que los consideran carentes de valor pedagógico.

Creo que es éste el momento idóneo para la reflexión sobre este tema tan conflictivo. Considero que se impone una reestructuración de la Orquesta, con ruptura total de lo que ha sido hasta ahora. Comprendo que en las actuales circunstancias de crisis económica hay otros problemas más graves e inminentes que han de afrontar nuestras autoridades; pero sería muy lamentable que nuestra ciudad, nuestra provincia, perdiese la orquesta; eso significaría una vergonzosa regresión cultural. Así, pues, debe afrontarse la remodelación de la Orquesta con absoluta independencia de su anterior organización. Para ello se me ocurren dos fórmulas. La primera podría ser la constitución de un Patronato integrado por representantes del Cabildo, Ayuntamiento y Ministerio de Cultura —Dirección General de Música— como organismos financiadores, y de la Sociedad Filarmónica y Amigos Canarios de la Opera, como asociaciones usuarias, con una gerencia que entienda en todo lo relacionado con la faceta administrativa. La otra, que volviese al seno de la Sociedad Filarmónica —restableciéndose la situación primigenia—, fuertemente subvencionada por los organismos citados, pues la centenaria entidad no dispone de presupuesto para su mantenimiento, y con compromiso de cederla a los patrocinadores cuando éstos la soliciten, y de ofrecer también un número de conciertos anuales gratuitos, tanto en la capital como en loca-

lidades del interior de ésta y de las demás islas de la provincia, en un programa de difusión de la música culta a nivel popular. Quizá en las presentes circunstancias sea más viable la primera opción, pues pienso que a la Filarmónica le será bastante enojoso atender los problemas que conlleva la administración de una orquesta.

Esto en cuanto a los órganos de gestión o control. En lo que respecta a la formación de la plantilla, estimo que, en primer lugar, ha de contarse con los elementos locales aprovechables, no sólo los que han pertenecido a la orquesta hasta ahora, sino con aquellos otros que prestaron sus servicios en alguna ocasión pretérita, y fueron causando baja, desengañados y decepcionados, y con la plena convicción de haber sido utilizados para unas apetencias personales y extramusicales unos, y cansados de tener que superar unas arduas revalidaciones de sus aptitudes, con frecuencia bianual, otros —mientras el director se mantiene inamovible en su puesto, sin tener que acreditar su «competencia» (?), y con los que no se unieron a los «separatistas», manteniendo su compromiso con la Filarmónica. Después, para cubrir las plazas que quedaran vacantes de esta selección local, se buscarían en la península profesores de estimable calidad —pues no puedo aceptar que los músicos que titulan nuestros Conservatorios sean tan rematadamente malos que no tengan sitio en nuestra Orquesta—, y, finalmente, se recurriría a la contratación de extranjeros para ocupar los primeros atriles, si los compatriotas no alcanzaran la categoría precisa para estos pueblos, pues no soy «chauvinista» ni patrioter, y mucho menos xenófobo en cuestiones artísticas, intelectuales, científicas, docentes, etc. Estos profesores percibirían unos honorarios suficientes, que estimulen su dedicación a la actividad musical.

Y queda el capítulo para mí más importante: la dirección. Es palmario que el rendimiento de una orquesta —aparte de la bondad de sus componentes— depende de la preparación técnica de quien ocupe el «podium» rectoral. Por esto he de insistir en la **conveniencia y necesidad** de una renovación en cargo de tal responsabilidad. Esta es una exigencia inaplazable ante el insatisfactorio balance que arroja la actuación de su actual titular —por decisión de la «dedocracia», por deseo propio, por algún real decreto que desconocemos los melómanos de Las Palmas de Gran Canaria, o quizá por concurso de «méritos», aunque no sepamos cuáles son —a través de estos interminables años en los que hemos tenido que soportar su permanencia en el puesto, impuesta por presiones ajenas y contrarias a nuestros intereses musicales —que ya no pueden ser admisibles ni permisibles—, y en los que ha demostrado palmariamente su absoluta mediocridad y su reducidísima capacidad, que no alcanza siquiera los mínimos exigibles. Para evitar la repetición de estas situaciones sería aconsejable un sistema de contrato con periodicidad anual, renovable según el resultado de la labor desarrollada, si así se estimara oportuno —no soy partidario del concurso-oposición para adjudicar la plaza, porque ello significaría hipotecar el futuro de la orquesta a un director-propietario, como ha sucedido con la Sinfónica de la Radiotelevisión Española—.

Orquesta Sinfónica de Las Palmas, sí; pero para lograrla es necesaria esa transformación de sus caducas, viciadas y desfasadas estructuras actuales. Sin ello no sería posible su continuidad. Y sería muy lamentable que no se consiguiera por seguir atendiendo a intereses particulares. Algún día se exigirían responsabilidades por ello.—**CARMELO DAVILA NIETO.**

MILAN

INAUGURACION DE LA TEMPORADA, EN LA SCALA DE MILAN, CON EL «BORIS GODUNOV» DE LIUBIMOV Y ABBADO

La noche del 7 de diciembre, festividad de San Ambrosio, Patrono de Milán, señala cada año la reapertura de la temporada operística en el Teatro alla Scala. En esta ocasión la obra elegida fue **Boris Godunov**, de Mussorgsky. Pude asistir a la segunda representación (el día 11), cuyo excelente resultado final cabe atribuir prioritariamente a la extraordinaria labor concertadora —equilibrada, clara, pasional, refinada, sólo a veces un punto occidental en exceso— desplegada por Claudio Abbado, modelo de artista serio y profesional responsable, "rara avis" en unos tiempos en los que parece imponerse el hacerlo todo en todas partes. Quien, seguramente, es el mejor verdiano actual —título que creo basta para otorgarle sus ya conocidos a través del disco o Televisión, **Boccanegra**, **Macbeth** y **Don Carlo**— aborda la obra mussorgskyana en la versión original e íntegra revisada por Pavel Lamm y David Lloyd-Jones, naturalmente, en lengua rusa, pese a contar con un "elenco" predominantemente italiano. Destaquemos brevemente la extraordinaria labor de Abbado en todo el acto tercero —el menos

oriental— y en el cuadro revolucionario conclusivo.

No parece este lugar adecuado para debatir el tema de las distintas versiones del **Boris**, que fue tratado ampliamente por García del Busto en noviembre de 1977 —RITMO, 476—, con motivo de la crítica de la primera grabación del **Boris** "original" a cargo de Semkov para EMI. Sólo diré que, abundando en el criterio allí expuesto, las diferencias entre la versión original y la de Rimsky no parecen tan trascendentes como se nos había hecho creer.

He hablado ya de gran calidad en el plano musical; en lo escénico, lamentablemente, el interés fue mucho menor. El "regista" Juri Liubimov consiguió reducir las nueve mutaciones teóricamente necesarias a sólo tres, bastante breves. Gracias a ello, casi cuatro horas netas de música se extendieron solamente entre las siete y media y poco más allá de las doce de la noche. En el aspecto técnico, la boca de escena se vio total y literalmente enmarcada por una serie de cubículos (en cuatro pisos), cuyos inquilinos, dependiendo del momento, eran monjes, polacos, el

pueblo ruso en general, o la posadera y los mendigos del primer acto, en particular. El "anaquel" superior central albergaba —así lo entendí— al asesinado y auténtico "Dimitri", quien, al final del acto segundo, vestido con las ropas de Zar, oscilaba al compás de los relojes. Este tipo de detalles redundantes (quien conozca mínimamente el argumento no necesita de subrayados acerca de qué o quién causa la angustia de "Boris" en ese momento), y, en general, la escena, sobrecargada de personas sin función específica en muchos de los cuadros —¿qué hacía toda aquella gente en el segundo acto, aparte de recostarse indolente sobre la barandilla de la estructura metálica?—, desplazan indebidamente la atención del espectador y perjudican el desarrollo de una ópera que no es simplemente un cua-

dro histórico de la Rusia en transición entre los siglos XVI y XVII: esta narración, esta "épica" se halla reforzada por y centrada en torno a un personaje de enorme riqueza dramática —la conexión con "Macbeth" es obvia—, que en este montaje termina por diluirse, sin que ello suponga —y éste creo es el grave fallo de Liubimov— un correlativo aumento de importancia del otro protagonista, el pueblo ruso. Montar un **Boris** lejos de los oropeles tradicionales (que, por ejemplo, acumulaba la versión del Bolshoi ofrecida por Televisión Española este verano pasado), con una escena ágil, humanizando la figura de "Boris" al evidenciar su conflicto interno y su carácter de advenedizo; o masculinizando a una casi frígida "Marina", más interesada en la política que en el sexo; o reforzando

NICOLAI GHIAUROV Y HELGA MÜLLER EN UNA ESCENA DEL NUEVO **BORIS** DE LA SCALA, DISCUTIDO MONTAJE DE LIUBIMOV.



PROLOGO DE **BORIS GODUNOV** (MUSSORSKY). EN EL NUEVO MONTAJE DEL TEATRO ALLA SCALA ESTRENADO ESTA TEMPORADA. EN LA INSTANTANEA SE PUEDEN APRECIAR LOS CUBICULOS QUE ENMARCABAN LA BOCA DE LA ESCENA.



el carácter de testigo y protagonista en las intrigas políticas de la Iglesia, todo eso debe cargarse en el haber del "regista", que, pese a ello, no ha llegado a dar una lectura del **Boris** suficientemente personal: desenfocada a menudo (hasta el propio Ghiaurov parecía por momentos descentrado o distraído), confusa de movimiento en ocasiones, y sin llegar a alcanzar de ningún modo la altura establecida por la realización musical.

Contó Abbado con una orquesta magnífica, como siempre lo es bajo su batuta; con un Coro capaz de superar las dificultades de la mencionada distribución por pisos y cantar bastante ajustado; y, finalmente, con un excelente equipo de solistas, a la cabeza de los cuales un trío de bajos (Ghiaurov, Giuselev y Raimondi), soberbio tanto en lo escénico como en lo vocal, encarnaban a "Boris", "Pimen" y "Var-

laam", respectivamente; Lucía Valentini-Terrani y Mihail Svetlev prestaban sus brillantes voces a "Marina" y al falso "Dimitri" —ella, además, su excelente arte canoro—, mientras un amplio "elenco" de habituales de La Scala (G. Foiani, F. Andreolli, G. F. Manganotti, C. Gaifa, y hasta Fedora Barbieri) ponían ese alto tono de calidad en los secundarios, típico de las producciones de Abbado, y que tanto realza el nivel de conjunto.

Concluyo. Complemento idóneo del magno suceso: un programa de mano de más de cien páginas, con libreto completo en italiano y abundantísimas notas; resumen de la trama en cuatro lenguas, cronología, discografía, fotos... y un espléndido artículo de Rubens Tedeschi. A tenor de ello, los cincuenta duros de precio son casi simbólicos. Un ejemplo a seguir.—**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

GINEBRA

El Gran Teatro de Ginebra celebra durante la temporada en curso el centésimo aniversario de su apertura. Y, aunque en un próximo artículo me propongo analizar el significado cultural e histórico de esta efemérides, adelanto ahora algunos comentarios sobre el desarrollo de la temporada del centenario, uno de cuyos espectáculos tuvo ocasión de contemplar recientemente.

Se abrió dicha temporada con un nuevo montaje de **Guillermo Tell**, de Rossini, título con el que, precisamente, se inauguró el Gran Teatro de Ginebra, el 1 de octubre de 1879. A esta ópera han seguido **Die Meistersinger von Nürnberg**, de Wagner, y **La Gioconda**, de Ponchielli, ambas en nuevas puestas en escena. Cuando se escriben estas líneas se hallan en pleno desarrollo las representaciones de la opereta, de Ralph Benatzky, **L'Auberge du Cheval Blanc**, y están anunciadas para el tramo de esta temporada correspondiente a 1980 los títulos **Der fliegende Holländer** (Wagner), **Ariadne auf Naxos** (R. Strauss), **Faust** (Gounod), **Jenufa** (Janacek), **La clemenza di Tito** (Mozart) y **Otello** (Verdi).

Entre los cantantes que han intervenido o tienen prevista su intervención en estos espectáculos líricos figuran Gabriele Benackova, Livia Budai, Montserrat Caballé, Sona Cervena, Cristina Deutekom, Ludmilla Dvorakova, Edita Gruberova, Yvonne Minton, Eva Marton, Margaret Price, Marga Schmil, María Slatinaru, Frederica von Stade, Lilian Sukis, Martha Szirmay, Jaime Aragall, Stuart Burrows, Piero Cappuccilli, José Carreras, Carlo Cossutta, Bonaldo Giaiotti, Manfred Jungwirth, René Kollo, Matteo Manuguerra, Wieslaw Ochman, Helmut Pampuch, Ruggero Raimondi, Karl Ridderbusch, Leif Roar, Robert Schunk, Jess Thomas y Gerhard Unger; análogamente, entre los directores musicales se puede apuntar a Theodor Guschlbauer, Jesús López Cobos, Georges Prêtre, John Pritchard y Horst Stein; y entre los registas y escenógrafos, a Erhard Fischer, Andrzej Majewski, Pier-Luigi Pizzi, Kurt Pscherer, Jean-Claude Riber, Luca Ronconi, Günther Schneider-Siemsser y Josef Svoboda. A las representaciones líricas hay que añadir dos espectáculos de

"ballet" y una serie de recitales a cargo de Janet Baker, Martti Talvela, Dietrich Fischer-Dieskau, Margaret Price, Edith Mathis y Peter Schreier, citados esta vez los cantantes por orden cronológico de actuación.

En su conjunto, la temporada del centenario del Gran Teatro de Ginebra es de corte tradicional, engalanada con muchas de las primeras figuras de la lírica, pero, y esto es importante señalarlo, no muy diferente de lo que viene siendo habitual en estos últimos años, en los que el teatro ginebrino ha conquistado un lugar de prestigio internacional entre las instituciones de su categoría.

"LA GIOCONDA"

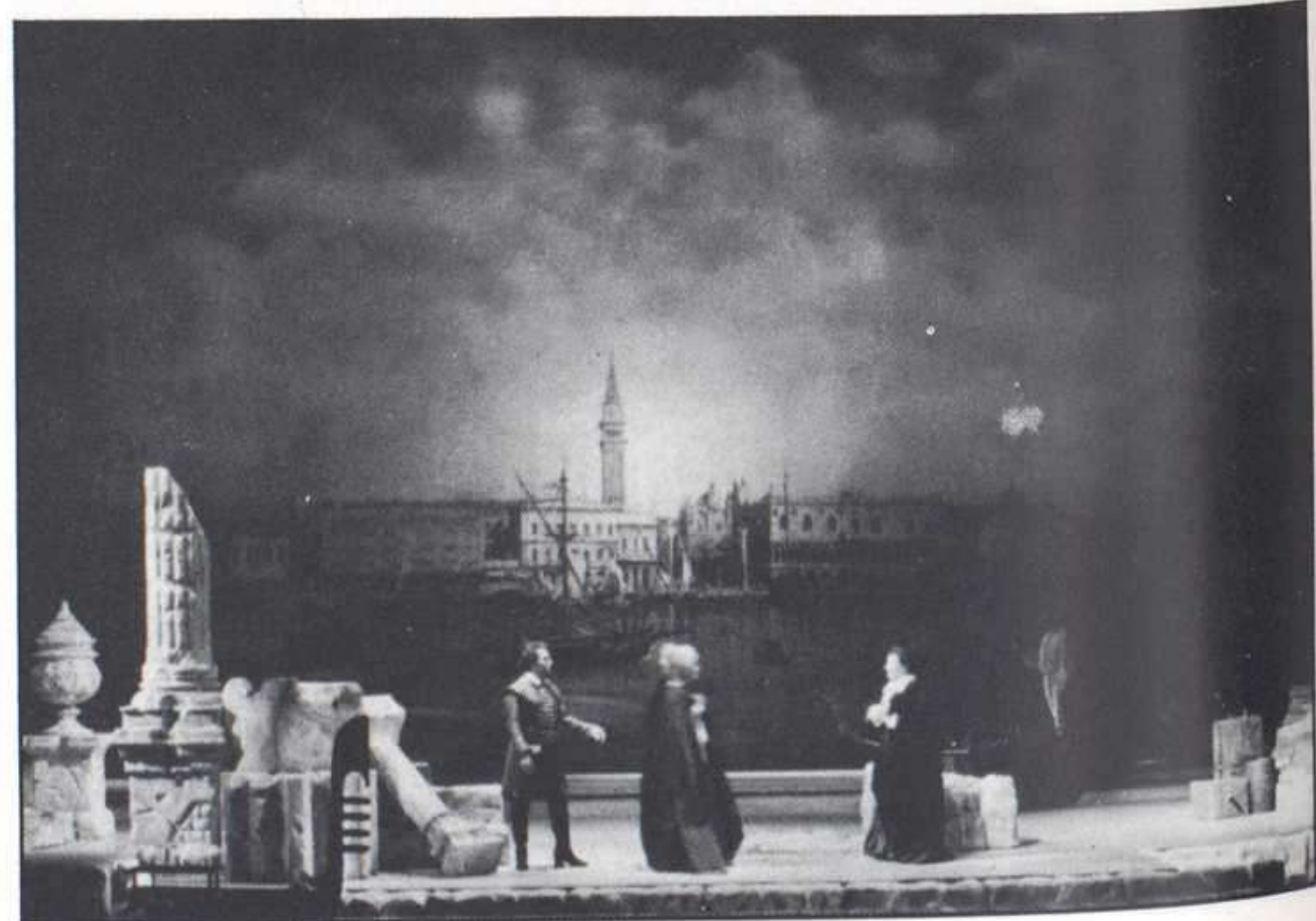
Dentro de la primera quincena de diciembre tuvieron lugar seis representaciones de la ópera de Ponchielli, la última de las cuales es objeto de la reseña que sigue.

Sin ser una obra del más estricto repertorio, **La Gioconda**, única obra de su autor que conserva una cierta vigencia hoy día, hace su aparición con regularidad en la Arena de Verona y en aquellos teatros, principalmente americanos, que mantienen en alguna medida una polarización hacia los usos y costumbres de la "grand opéra". Precisamente, son los elementos de este estilo francés presentes en **La Gioconda** los que condicionan principalmente su puesta en escena, de tal manera que el "regista" debe organizar con imaginación, mano

firme y buen gusto un espectáculo cuya acción dramática es complicada (las constantes entradas y salidas de la protagonista son difíciles de explicar si no es en términos de las más puras y llanas convenciones teatrales conducentes al simple desarrollo de la acción), llena de intrigas difíciles de seguir y sustentada por unos personajes débilmente caracterizados. A este respecto, no puedo decir que la labor de Andras Miko, "regista" húngaro encargado de la dirección del montaje ginebrino, haya sido muy acertada. Miko se ha limitado, eso sí, con fidelidad al libreto, a poner en pie el espectáculo sobre el andamiaje formado por una tradicional y rutinaria —a veces inexistente— dirección de intérpretes; una eficaz, aunque poco imaginativa, dirección de masas y el juego mecanicista de escena proporcionado por el movimiento —técnicamente, resuelto con precisión de relojería— de unas góndolas, de las que el "regista" abusó en ocasiones (la colocación del lecho mortuario de "Laura" en una de dichas embarcaciones, por ejemplo).

No contribuyó a lograr la aparatosidad y brillantez escénicas propias de la "grand opéra" la gris escenografía del francés Hubert Monloup, diseñada como "collage" de símbolos y fragmentos de elementos ornamentales de la arquitectura veneciana. En particular, la retocada diapositiva de la Plaza de San Marcos, proyectada sobre todo el fondo del palco escénico en el último acto, resultó poco, por no decir nada acertada.

JOSE CARRERAS («ENZO»), MARIA LUISA NAVE («LAURA») Y MONTSERRAT CABALLE («GIOCONDA»), EN EL ÚLTIMO ACTO DE **LA GIOCONDA**, UNO DE LOS PRINCIPALES MONTAJES DE ESTA TEMPORADA, CONMEMORATIVA DEL CENTENARIO DEL GRAND THEATRE DE GENEVE.



CON NOTICIAS
 de la actualidad
 de la cultura
 de la música
 de la danza
 de la literatura
 de la plástica
 de la arquitectura
 de la ciencia
 de la tecnología
 de la medicina
 de la psicología
 de la sociología
 de la filosofía
 de la historia
 de la geografía
 de la economía
 de la política
 de la religión
 de la ética
 de la estética
 de la pedagogía
 de la lingüística
 de la filología
 de la etimología
 de la lexicología
 de la gramática
 de la fonética
 de la fonología
 de la morfosintaxis
 de la sintaxis
 de la semántica
 de la pragmática
 de la sociolingüística
 de la psicolingüística
 de la lingüística aplicada
 de la lingüística computacional
 de la lingüística experimental
 de la lingüística teórica
 de la lingüística general
 de la lingüística comparada
 de la lingüística histórica
 de la lingüística literaria
 de la lingüística cultural
 de la lingüística social
 de la lingüística política
 de la lingüística económica
 de la lingüística jurídica
 de la lingüística médica
 de la lingüística militar
 de la lingüística diplomática
 de la lingüística diplomática
 de la lingüística diplomática



PRIMER ACTO DE LA GIOCONDA (PONCHIELLI) EN EL GRAN TEATRO DE GINEBRA. EN EL CENTRO, MONTSERRAT CABALLÉ («GIOCONDA») Y PATRICIA PAYNE («LA CIEGA»); A LA DERECHA, JOSE CARRERAS («ENZO»).

La Gioconda presenta, desde el punto de vista interpretativo, todos los problemas característicos de las obras situadas en encrucijadas estilísticas. Los cantantes deben, en esta ópera de Ponchielli, aunar la pulida agilidad, el sonido bruñido y delicado, el fraseo ajustado y elegante propios del melodrama romántico italiano con el canto nervioso y conciso, el acento cortante e incisivo y la recitación vehemente que anuncian ya el verismo. Montserrat Caballé, que se encontraba en un buen momento vocal, al que no es ajeno, presumo, el obligado descanso a que la sometió una reciente flebitis (de la que, afortunadamente, parece haberse recuperado), sólo en algunas ocasiones y de forma parcial dio la medida exacta de "La Gioconda", principalmente porque dicho papel (que la diva cantaba en estas representaciones ginebrinas por primera vez en escena) a duras penas encaja con su voz y sus modos interpretativos. La heroína de Ponchielli requiere una consistencia en los registros y un dramatismo que no posee hoy en día la Ca-

ballé. Así, en todo el último acto, basado fundamentalmente en la declamación del texto (salvo algún momento en que aparecen ciertas agilidades, resueltas con suficiencia por la Caballé), la soprano catalana se encontró fuera de lugar. Por otro lado, y desde un punto estrictamente vocal (que no siempre desde el de la expresión dramática), lo mejor de la Caballé estuvo en el final de los actos primero (duo con la "Madre ciega") y tercero (gran conjunto, del que sobresalió con nitidez su voz). Curioso momento el actual de la carrera de Montserrat Caballé, en que ésta empieza a abordar —precisamente ahora, ya que luego sería tarde— papeles poco idóneos para su perfil interpretativo, hecho que entiendo es consecuencia del paulatino abandono del repertorio a su medida, a que parecen estar obligándola unos poco coherentes planteamientos de su actividad profesional. Caso contrario es el de José Carreras respecto de "Enzo", un papel bastante adecuado a sus posibilidades vocales y de caracterización dramática. La roman-

za del segundo acto ("Cielo e mar!") fue fuertemente ovacionada (se pidió con alguna insistencia un imposible y fuera de lugar "bis"), aunque, para mi gusto, faltó depuración en el fraseo, elegancia en la expresión y mayor facilidad en las no muy complicadas y exigentes ascensiones al agudo. Con todo, fue una acertada noche de Carreras, una de las mejores que le recuerdo en estos últimos tiempos. Matteo Manuguerra, "Barnaba", es un cantante irregular, bastante superficial en sus caracterizaciones y dotado de unas características de emisión naturales muy notorias, cualidad esta última no siempre observable, pues su escaso bagaje técnico hace que con facilidad aparezcan las nasalidades y se oscurezca artificialmente su poco sonoro centro. Su actuación se movió entre los extremos de una acertada "barcarola" ("Pescador, affonda l'esca") y una incomprendible entrada a destiempo en el acto primero. Patricia Payne, "La Ciega", es una cantante británica desgarrada vocal y escénicamente, de timbre curiosa-

mente viril; su articulación del texto es poco clara y su actuación no pasó de discreta. Eficaz Bonaldo Giaiotti como "Alvise" e insuficiente María Luisa Nave como "Laura" (en uno de los entreactos se anunció que esta cantante intervenía bajo los efectos de una indisposición). Los papeles menores, de los que puede ser ejemplo el "Isepo" del catalán, afincado en Ginebra, Jaime Baró, estuvieron servidos con el cuidado y la propiedad que es regla en las instituciones líricas que funcionan con eficacia y seriedad.

No es el foso del Gran Teatro de Ginebra muy adecuado para el lucimiento orquestal. Pese a ello, fue la dirección musical de Jesús López Cobos, al frente de un contingente no muy numeroso de profesores de la renovada y prestigiosa Orquesta de la Suisse Romande, que tocaron con intensidad, precisión y propiedad de lenguaje sonoro, la que otorgó credenciales de gran espectáculo a la representación. Atento y seguro en la concentración, López Cobos dirigió con mano firme a los intérpretes, a los que, por otro lado, facilitó mucho su cometido al permitirles una cómoda y adecuada respiración. El discurso sonoro del director español, de profundo sentido teatral, estuvo lleno de detalles expresivos de gran calidad, reveladores del conocimiento y la comprensión profundos de la obra. Responsabilidad suya fue asimismo la adecuada fusión entre los valores vocales y orquestales que se logró en muchos momentos de la noche.

El coro del Gran Teatro de Ginebra mostró valores muy positivos, fruto, a no dudar (aparte de la notable calidad intrínseca de la agrupación), de una preparación de la obra hecha con cuidado y entusiasmo. Indigno hermano de la Orquesta y el Coro se mostró el cuerpo estable de "Ballet", con una desafortunada intervención en la "Danza de las horas", en coreografía escasamente meritoria (aunque, orquestalmente, fue un momento espléndido). Según todas mis referencias, el Gran Teatro de Ginebra, consciente de la endeblez de su conjunto estable de danza, va a proceder, a partir de la próxima temporada, a su reorganización.—FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

NOTICIAS

(Coordina Fernando Peregrín Gutiérrez)

ESTRENOS

Luis de Pablo: estreno absoluto de **Concierto para piano**, Madrid, 1 de marzo de 1980, Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española (encargo de Radio Nacional de España); Claude Helffer, piano; Jacques Mercier, director.

Jordi Cervelló: estreno absoluto de **Meditación**, para piano, Barcelona, 7 de marzo de 1980. Eulalia Solé, piano.

Rafael Rodríguez Albert: estreno absoluto de **Ciclo cadencial en torno a Falla**, Madrid, 7 de marzo de 1980. Orquesta Nacional de España; Francisco Corostola, clave; Luis A. García Navarro, director.

Ramón Barce: estreno absoluto de **Octeto**, Santander, 10 de marzo de 1980. Grupo Koan (encargo); José Ramón Encinar, director.

Jan Kapr: estreno absoluto de **Sinfonía número 8, «Campanae Pragenses»**, para solistas, coro y orquesta (obra de 1977), Munich, 14 de marzo de 1980. Orquesta Sinfónica y Coro de la Radiodifusión Bávara; Urszula Koszut, soprano; Marius Rintzler, bajo; Zdenek Macal, director.

Ramón Barce: estreno absoluto de **Kampa**, trío para piano, violín y violoncelo, Oporto, 15 de marzo. Grupo de Música Contemporánea de Alvaro Salazar.

Alain Louvier: estreno absoluto de la música para el espectáculo, de Maurice Béjart, **Casta Diva**, París, 18 de marzo de 1980. Encargo del IRCAM.

Jean-Louis Martinet: estreno absoluto de **Le triomphe de la mort**, París, 19 de marzo de 1980. Orquesta Nacional de Francia (encargo de Radio France); Pierre Dervaux, director.

Carmelo A. Bernaola: estreno absoluto de **Sinfonía II**, Madrid, 22 de marzo de 1980. Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española (encargo de Radio Nacional de España); Odón Alonso, director.

Erich Urbanner: estreno absoluto de **Cuarteto para cuerdas número 3**, Viena, 25 de marzo de 1980. Cuarteto Alban Berg.

Jacques Lenot: estreno absoluto de **Allégories d'Exil IV, «Dolcezza ignote all'estasi»**, París, 28 de marzo de 1980. Ensemble Inter Contemporain; Pierre Boulez, director.

Simpson: estreno absoluto de **Sinfonía número 6**, Londres, 8 de abril de 1980. Orquesta Sinfónica de Londres (encargo); Walter Susskind, director.

Luis de Pablo: estreno en España de **A modo de concierto**, para percusión y pequeña orquesta, Madrid, 11 de abril de 1980. Orquesta Nacional de España; Enrique Llácer Soler, percusión; Gilgert Amy, director. (Es-

treno absoluto: Phoenix, Arizona, 1977. Conjunto de Buffalo; Don Knaack, percusión.)

Wolfgang Fortner: estreno absoluto de **Madrigal**, para doce violoncelos, Munich, 8 de abril. Violoncelistas de la Filarmónica de Berlín.

Jesús Rodríguez Picó: **La ciutat i les estrelles**; **Llorenç Balsach:** **Gran copa especial**; **Benet Casablancas:** **Exèquies**; **Joan J. Olives:** **Xenos**, estrenos absolutos, Barcelona, 12 de abril. Orquesta Ciutat de Barcelona; Josep M. Escribano, piano; Joan Luis Moraleda, director.

Encargos de Radio Nacional de España, con motivo de la Semana Santa de 1980 (estrenos radiofónicos): **Tríptico para una Semana Mayor**, de **Manuel del Campo** (31 de marzo); **Poema de la Saeta**, de **Miguel Asins Arbó** (1 de abril); **Meditaciones de Semana Santa**, de **Ricardo Olmos** (2 de abril); **Escenas de la Pasión**, de **José Luis Iturralde** (3 de abril); **Meidtación ultima**, de **Miguel Angel Martín Lladó** (3 de abril); **Lama Sabajtani**, de **José Luis Turina** (3 de abril) (*).

Festival de Santander: Madrigales y Romances, versión musical de textos de Rodrigo de Reinosa (siglos XIV-XV) y Jesús Cancio (siglo XX), de **Barja** (11 de agosto, The Scholars), encargo del Festival; **Sinfonía castellana**, de **Antonio José**; **Sinfonía**, de **Arturo Dúo Vital** (28 de agosto, Philharmonia Orchestra, de Londres; Andrew Davis, director. La obra fue premio Oscar Esplá 1960); **Tres anécdotas para orquesta y castañuelas**, de **Leonardo Balada** (1 de agosto, Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española; Lucero Tena, castañuelas; Odón Alonso, director); **Cuartetos vocales**, de Larrauri; **Misa en Re mayor** (en transcripción encargo del Festival), **Quem viditis, pastores y admirable sacramento**, de **García Carrasquedo**, primer Maestro de Capilla de la Catedral de Santander (3 de agosto, Orquesta de Cámara de Radiotelevisión Española y Coral de Santander; Lynne Kurzeknabe, director).

LIM, V Ciclo de conciertos (estrenos absolutos, encargo del LIM): **Impulsions**, de **Jean-Claude Nachon** (13 de marzo); **Arcane**, de **Michèle Reverdy**; **Tempestad acosada**, de **Roselyne Masset-Lecocq** y **Spirales**, de **Philippe Hersant** (20 de marzo); Madrid, Laboratorio de Interpretación Musical (LIM); Jesús Villa Rojo, director.

CONVOCATORIAS

VI Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea». Se celebrará en Santander, del 23 de julio al 3 de agosto de 1980, estando abierto a pianistas de todas las nacionalidades con edades comprendidas entre los quince y los treinta y dos años. Primer premio: 400.000 pesetas, Medalla de Oro, seis recitales en España y un recital en el Festival Internacio-

(*) Estas obras se ofrecerán por el segundo programa de Radio Nacional, una cada día, en el orden reseñado, de lunes a sábado de la Semana Santa. Para más detalles, véase la programación de Radio Nacional de España en la **CARTELERA MUSICAL** de este mismo número de RITMO.

nal de Santander 1981. Tres premios más de 250.000, 150.000 y 100.000 pesetas, respectivamente. Otros premios especiales. La prueba final se celebrará en el marco del Festival de Santander. Fecha límite de inscripción: 1 de mayo de 1980. Información: Secretariado General del Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», Hernán Cortés, 3, entresuelo, Santander, España.

Academia de Verano Juan Sebastián Bach. Entre el 26 de julio y el 10 de agosto, bajo el título de **Bach y sus hijos**. Cursos de interpretación, conciertos, seminarios. Helmuth Rilling, Arleen Auger, Helen Watts, Zuzana Ruzickova, Colin Tinley, Alfred Dürr y otros, profesores. Cierre de inscripciones, el 2 de mayo de 1980. Información: Stuttgarter Konzerveinigung e. V., Ehrenhalde 14, 7000 Stuttgart 1 (República Federal de Alemania).

Concurso Internacional de Música, de Budapest. Intérpretes de todas las nacionalidades nacidos después del 1 de enero de 1948. Las fechas son: Flauta, del 13 al 21 de septiembre; Trompa, del 18 al 25 de septiembre; Violoncelo —en memoria de Pablo Casals—, del 22 de septiembre al 1 de octubre. Las inscripciones terminan el 15 de mayo. Información: V., POB 80, Vörösmarty tér 1, 1366 Budapest (Hungría).

HOMENAJES Y CONMEMORACIONES

Rodolfo Halffter, con motivo de sus ochenta años, ha recibido un homenaje organizado por la Fundación Juan March, consistente en la interpretación completa de la obra para piano del compositor madrileño por el pianista Perfecto García Chornet, los días 6 y 13 del pasado mes de febrero, en el Salón de Actos de la Fundación. Ambos conciertos estuvieron precedidos por una presentación a cargo del propio compositor, interviniendo también, en el primero de ellos, en nombre de la Fundación, el actual secretario del Departamento de Música de dicha institución, Tomás Marco. El

programa de mano, debido a Antonio Iglesias, recoge, junto con el análisis de la obra pianística de Rodolfo Halffter, un catálogo de obras, así como discografía y bibliografía del compositor, tomadas del libro **Rodolfo Halffter (su obra para piano)**, del que Antonio Iglesias es autor.

Luis de Pablo recibió, el pasado 12 de febrero, el homenaje tributado por un grupo de artistas e intelectuales con ocasión de su quincuagésimo cumpleaños. Este homenaje, al que se sumó el ministro de Cultura, Ricardo de la Cierva, estuvo prologado por la presentación del libro **Luis de Pablo**, de José Luis García del Busto, y que está editado por Espasa Calpe. El acto de presentación del libro estuvo organizado por el Centro de Estudios y Difusión de los Derechos del Hombre, de la Cruz Roja Española, y se desarrolló en el Salón de Actos de la Asamblea Suprema de la Cruz Roja Española. Intervinieron, además de Luis de Pablo y el autor del libro, Rafael González Más, en nombre de los organizadores; Antonio Fernández Alba y Rafael Conte (a quien, incidentalmente, una afonía impidió hacer uso de la palabra). Finalizada la presentación, en la que García del Busto insistió en el carácter objetivo y meramente informativo de su trabajo (por lo que podía dar sensación de frialdad), se desarrolló un prolongado coloquio.

Antonio José, compositor burgalés fusilado por los nacionalistas en 1936, ha sido objeto de unas Jornadas de Homenaje, celebradas en Burgos entre el 31 de enero y el 8 de febrero, que organizó el Ayuntamiento de Burgos con la colaboración del Consejo General de Castilla y León, Diputación Provincial, Caja de Ahorros Municipal, Caja de Ahorros del Círculo Católico y Unión Musical Española. Las Jornadas dedicadas a Antonio José se abrieron con el descubrimiento de una placa conmemorativa en la calle de la Sombrerería, y se cerraron con la presentación del libro **Antonio José**, músico de Castilla, cuya ficha bibliográfica es la siguiente: Jesús Barriuso Gutiérrez, Fernando García Romero y Miguel Angel Palacios Garoz, autores; José Subirá, prólogo;

PERFECTO GARCIA CHORNET Y RODOLFO HALFFTER.





JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO Y LUIS DE PABLO.

obra en dos volúmenes, I: **Antonio José, músico de Castilla**. II: **Colección de cantos populares burgaleses (Nuevo cancionero burgalés)**; Unión Musical Española, 1980, edición; Ayuntamiento de Burgos y Dirección General de Música, patrocinadores. Entre los actos programados en homenaje a Antonio José destacan las conferencias de Joaquín Díaz y José Delfín Vidal (Los romances en los **Cancioneros burgaleses** de Olmeda y Antonio José); la interpretación de fragmentos del **Cancionero**, de Antonio José, por Orégano y Teófilo Arroyo (dulzaina) y Máximo Mediavilla (caja); el concierto de la Orquesta de Cámara de las Juventudes Musicales de Madrid, con Miguel Roa, director, Alvaro Aguayo y Rogelio Gavilanes, solistas, en el que se interpretaron obras de Emilio Lehmborg, Julio Gómez, Joaquín Rodrigo y Antonio José (**Suite ingenua**), y los conciertos ofrecidos por el pianista Joaquín Parra y el Orfeón Burgalés, en los que, entre obras de otros autores, se ofrecieron **Tres danzas burgalesas, Sonata gallega, Romance de Rosa Fresca, El molinero e Himno a Castilla**, de Antonio José.

RITMO, en su cincuenta aniversario, ha sido homenajeada por **IBERMUSICA** con la dedicatoria del cuarto concierto de su IX Ciclo de Grandes Intérpretes, celebrado en el Teatro Real, de Madrid, el pasado 11 de febrero, y en el que Daniel Barenboim interpretó obras pianísticas de Liszt. En el programa de mano de este concierto —que fue común para los tres recitales de Barenboim que formaban la totalidad de la segunda parte del citado Ciclo de IBERMUSICA— se incluyeron, bajo el título **RITMO (1929-1979)**; **Amor permanente a una idea en constante transformación**, unas líneas, firmadas por nuestro director, que resumen el significado cultural del cincuentenario de nuestra publicación, así como su proyección futura. Asimismo, por deferencia de IBERMUSICA, la totalidad de las notas a los distintos programas interpretados por Barenboim en sus tres conciertos de febrero en Madrid, así como un trabajo sobre la discografía del célebre director-pianista, llevaban la firma de

redactores de RITMO. Al agradecer ahora a Alfonso Aijón, director de IBERMUSICA, su generoso rasgo, que contrasta ampliamente con el silencio que algunas camarillas han exhibido en los órganos de opinión que dominan, deseamos dejar también constancia de nuestra sincera admiración por la valentía, calidad e imaginación con que programa sus actividades musicales, nuevamente en contraste con lo que parece ser casi regla general en las instituciones musicales oficiales. (**La Redacción**).

SUSENSIONES DE CONCIERTOS

Ante la imposibilidad de realizar los ensayos, debido a la ocupación por funcionarios del Ministerio de Cultura de la Sala donde habitualmente se llevan a cabo, la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española tuvo que suspender sus conciertos previstos para los días 2 y 3 del pasado febrero, en que intervenía, como director invitado, el compositor italiano Luciano Berio. Esta suspensión motivó, paralelamente, la marcha del maestro italiano de nuestra ciudad sin tiempo para conversar con redactores de nuestra revista, con quien tenía concertada una cita para la realización de una entrevista que, naturalmente, ha quedado para nueva ocasión.

Por su parte, la doble anulación de agrupaciones musicales de Berlín Occidental (Berliner Konzert-Chor y Orquesta de Cámara) y de la U.R.S.S. (Coro de Cámara de Moscú y Orquesta de Cámara de Lituania), respectivamente, de sus giras por nuestro país, han obligado a importantes reestructuraciones en la programación prevista para la Semana de Música Religiosa de Cuenca (donde intervenían todas las agrupaciones citadas), y a la suspensión de Encuentros I de IBERMUSICA, previstos para finales de marzo en el Teatro Real, de Madrid. Asimismo otras sociedades musicales se han visto afectadas por estas suspensiones. (Ver **CARTELERA MUSICAL**, en la página 8 del número 499 de RITMO).

CON NOMBRE PROPIO

Caludio Abbado, director titular de la Orquesta Sinfónica de Londres, ha presentado su dimisión como director artístico del Teatro alla Scala, de Milán, y como director estable de la Orquesta del Teatro, debido a la caótica situación en que se desenvolvía su trabajo, y como protesta por la falta de seriedad y de responsabilidad de muchos de los funcionarios del teatro milanés. Abbado, por otra parte, visitará próximamente Madrid al frente de su orquesta londinense para ofrecer dos conciertos en el Teatro Real, dentro del Festival de Primavera de IBERMUSICA, que tendrá lugar el próximo mes de mayo, entre los días 8 y 18. Este Festival, que contará con la patrocinación del Banco Hispano Americano, incluirá, además de los dos conciertos de Abbado y de la Sinfónica de Londres (en uno de los cuales intervendrá como solista Salvatore Accardo), otros dos conciertos de Carlo María Giulini y la Filarmónica de Los Angeles, y además un concierto de Jesús López Cobos con la Orquesta Royal Philharmonic, de Londres (Joaquín Soriano, solista), y otro de Okko Kamu con la misma orquesta británica (Paul Tortelier, solista), así como un recital de Rosalyn Tureck.

Jesús Villa Rojo ha desarrollado un seminario sobre «La interpretación musical actual» dentro del Noveno Curso Latinoamericano de Música Contemporánea que tuvo lugar en Itapira, Estado de Sao Paulo, Brasil, entre los días 8 y 22 del pasado mes de enero. Además, el director artístico del Laboratorio de Interpretación Musical (LIM) y destacado clarinetista ha presentado numerosas obras de compositores contemporáneos españoles (bien en el concierto ofrecido por Villa Rojo en la Casa de Cultura de Itapira, bien en versiones graba-

das) y ha dictado una conferencia acerca del actual estado de la creación musical en España.

Francisco Martínez Lacabe, trompa de la Orquesta Nacional de España, ha cumplido recientemente setenta años, alcanzando así la edad reglamentaria de jubilación. Con tal motivo le ha sido ofrecida por sus compañeros y amigos una comida de homenaje. «Paco» Martínez ha actuado como trompa solista con algunos de los más grandes directores de los últimos decenios: Schuricht, Kletzki, Kubelik, Beecham, Barbirolli, Scherchen, Markevitch, von Hoesslin, van Kempen, Celibidache..., y Argenta, naturalmente. Era uno de los mejores instrumentistas de la Nacional, de los pocos que aún quedan de la «época dorada» de nuestra orquesta.

Colin Davis, director musical de la Royal Opera, Covent Garden, de Londres, ha sido nombrado Caballero, con ocasión de la 1980 New Year's Honours List, de la Casa Real británica. Por otro lado, se ha anunciado recientemente que Sir Colin Davis ha renovado su contrato con la Royal Opera londinense hasta el final de la temporada 1983-84. Sir Colin acaba de finalizar el registro de **Werther** (Massenet) para la firma Phonogram, en el que intervienen José Carreras y Frederica von Stade.

Miguel Ángel Estrella, pianista argentino que después de dos años de cautiverio en Uruguay, sin juicio, ha sido puesto en libertad tras celebrarse éste (ver RITMO, número 492, página 11), ha participado en París, en donde se haya exiliado, en el concierto-oración celebrado recientemente en la Salle Pleyel en homenaje al científico y disidente soviético Sajarov y a la libertad. El organizador de dicho concierto fue Mstislav Rostropovitch. La liberación del pianista argentino ha sido motivada, en gran medida, por el amplio movimiento de solidaridad internacional (España excluida) producido por la irregularidad del encarcelamiento de Estrella.

COLIN DAVIS MUESTRA LA CONDECORACION RECIBIDA.



(Viene de la pág. 88)

TELEVISION. Segundo programa. Día 29, **Manon Lescaut** (Puccini), montaje de G. C. Menotti y D. Heely, dirección musical de J. Levine, y con

R. Scotto, P. Domingo, P. Elvira, R. Capecchi, desde la Metropolitan Opera de Nueva York, en grabación efectuada el 29 de marzo de 1980.

FESTIVALES

ALDEBURGH. Del 6 al 22 de junio. Opera, conciertos, recitales. Cursos en la Britten-Pear School, bajo la dirección de Peter Pears. Dirección: The General Administrator, Festival Office, Aldeburgh, Suffolk IP15 5AX (Gran Bretaña).

BATH. Del 23 de mayo al 8 de junio. Entre los intérpretes figuran: Academy of Ancient Music; C. Hogwood, director; Trio Beaux Arts, Cuarteto de Berna, Cuarteto Melos, de Stuttgart; London Sinfonietta, I. Kipnis, Cuarteto de Filadelfia, M. Perahia. Coro y Orquesta Monteverdi, de Londres; J. E. Gardiner, director; Schola Cantorum de Oxford; J. Wood, director; Ulsamer Collegium de Munich; S. Walker. Información: Bath Festival Office, Linley House, 1 Pierrepont Place, Bath BA1 1JY (Gran Bretaña).

BERGEN. Del 21 de mayo al 4 de junio. Conciertos, recitales, folklore, seminarios, cursos. Información: Bergen International Festival, PO Box 183,5001 Bergen (Noruega).

BORDEUX. Del 8 al 25 de mayo. Mayo Musical, con ópera, conciertos, recitales. Información: Mai Musicale de Bordeaux, 252 faubourg Saint Honoré, 75008 Paris (Francia).

BRIGHTON. Del 3 al 17 de mayo. Entre los intérpretes figuran: Y. y H. Menuhin, T. Vasary, P. Frankl, S. Walker, R. Tear, T. Allen; The English Concert, T. Pinnock, director; Boston Symphony Chamber Players, Orquesta Sinfónica de la BBC, J. Conlon, director; Orquesta Philharmonia y Coros del Festival de Brighton, bajo la dirección de A. Davis; Orquesta Hallé; J. Loughran, director. Información: Tony Hewison, Festival Office, Marlborough House, 54 Old Steine, Brighton BN1 1EQ (Gran Bretaña).

FLANDERS. Del 15 de abril al 15 de octubre. «Ballets» de la Opera de Hamburgo, del Siglo XX, Twyla Tharo. Real de Flanders, Nacional Holandés; Orquestas: Residentie, Nacional Polaca, diversas orquestas belgas, Filarmónica de Stuttgart, Filarmónica de Berlín, Filarmónica de Viena, Philharmonia, de París; Sinfónica de Londres, Sinfónica de la BBC, Concertgebouw, Filarmónica de Nueva York; Grupos de cámara: Boston Symphony Chamber Players, La Petite Bande, London Mozart Players, Orquesta Escocesa de Cámara, Orquesta de Cámara de Israel, Cuarteto Amadeus, Trío Yuvals, St. Marti-in-the-Fields; directores: Abbado, Barenboim, Böhm, Davis, von Karajan, Kondrashin, Mehta, Rozhdestvensky, Vonk, Zanóttelli. Información: Festival van Vlaanderen, BRT Omroepcentrum Reyerslaan 52,1040 Bruselas (Bélgica).

FLORENCIA. XLIII Maggio Musicale Fiorentino, del 8 de mayo al 6 de julio. Operas: **Otelo** (Verdi), montaje de Jancso y Job, dirección musical de Muti; **Eugene Onegin** (Tchaikovsky), montaje de Samaritani, dirección musical de Rostropovich; **Euridice** (Caccini); **La Pellegrina** (Caccini), con intermedios de Archilei, Bardi, Cavalieri, Malvezzi, Marenzio, Peri; **Michaels Jugend** (Stockhausen); **Sirius** (Stockhausen). «Ballet». Orquesta: Filarmónica de Los Angeles, del Maggio Musicale Fiorentino. Intérpretes: Muti, Giulini, Rostropovich,

Stein, Berio, Stockhausen, G. Vishneskaya, B. Nilsson, M. Perahia, S. Richter, A. Brendel. Información: Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunales, Vía Solferino 15, 50123 Florencia (Italia).

GLYNDEBOURNE. Festival de ópera, del 27 de mayo al 11 de agosto. **La fedeltá premiata** (Haydn), **El rapto en el serrallo** (Mozart), **La flauta mágica** (Mozart), **Der Rosenkavalier** (Strauss), **Falstaff** (Verdi). Directores musicales: Haitink, Davis, Kuhn, Rattle. Orquesta Filarmónica de Londres. Solistas a determinar. Información: Glyndebourne Festival Opera, Glyndebourne, Lewes, E. Sussex BN8 5UU (Gran Bretaña).

HOHENEMS. Schubertiade, del 11 al 22 de junio. Entre los solistas figuran: E. Gruberova, G. Kremer, Miembros de la Filarmónica de Berlín, P. Schreier, S. Richter Cuarteto Brandis, Cuarteto Amadeus, Orquesta de Cámara de Praga, O. Kagaan, T. Moser, R. Holl, C. Boesch, K. Raggosnig y H. Prey, que es el director artístico del Festival. Información: Schubertiade Hohenems, Postfach 61, A-6845 Hohenems (Austria).

LOURDES. Festival de Pascua de Música y Arte Sagrados, del 4 al 13 de abril. Obras: **La Pasión según San Juan** (Bach), **La Creación** (Haydn), **El Mesías** (Händel), **Stabat Mater** (Rossini), **Misa** (Rossini). **Requiem alemán** (Brahms), y de Mozart, Beethoven, Saint-Saëns, Bruckner. Intérpretes: Academia Orquesta de Budapest, Orquesta del Estado del Palatinado Renano, Coro Nacional de París, Coro Maestros Cantores de Nuremberg, E. Wiens, U. Reineman, N. Robson, K. Szostek-Radkova, P. Abel, S. Matsumotto, K. Redel, quien ostenta la dirección artística del Festival. Información: Bureau du Festival de Pâques, Office Municipal de Tourisme, Place de l'Eglise, 65100 Lourdes (Francia).

PRAGA. XXXV primavera de Praga, del 12 de mayo al 4 de junio. Orquestas: Filarmónica Checa, Filarmónica Eslovaca, Filarmónica de Leningrado, Concertgebouw, Dresdener Staatskapelle, Sinfónica NHK, Filarmónica de Sofía, Sinfónica de Praga, Filarmónica de Brno, Filarmónica de Janacek; Directores: Mravinski, Haitink, Prêtre, Iliev, Neumann, Kosler, Iwaki, Toyama, Blomstedt, Smetacek, Vajnar, Plasson, Sawallisch, Matatic, Belohlavek, Rowicki; solistas: Suk Damm, Krebbers, Evrov, Armstrong, Oliveira, Maly, Panonka, Korsakov, Gutman, Shiokawa, Alexeiev, Berganza, Gavrilov. Información: Festival International Printemps de Prague, Dum umelcu, Alesovo Nabrezi 12, Praha 1 (Checoslovaquia).

SANTANDER. Del 23 de julio al 30 de agosto. Orquesta de Radiotelevisión Española (O. Alonso, E. García Asensio y M. A. Gómez Martínez, directores; L. Tena, finalistas del Concurso de Piano «Paloma O'Shea» y J. Achúcarro, solistas). Orquesta Philharmonia (A. Davis, director). M. Béjart y el Ballet del Siglo XX. Maximova y Vassiliev, primera pareja del Bolshoi. Parejas de solistas del London Festival Ballet y de los «ballets» de la Opera de París y Opera de Praga. Inbal Dance Theatre. Academy of St. Martin-in-the-Fields (I. Brown, director). The Scholars. Albicastro Ensemble Suisse (J. Fresno, director). Q. Banquisi, G. Bovet, J. P. Rampal, V. Lacroix, J. Vakarelis, M. Argerich,

R. Sankar, T. Berganza. Grupo de Percusión de Madrid (J. L. Temes, director). Coral de Santander y Orquesta de Cámara de Radiotelevisión Española (L. Kurzeknabe, director). Exposiciones, cine, teatro. Información: Plaza de Velarde, Santander. (Más información en las secciones informativas de este mismo número de RITMO.)

VIENA. Del 17 de mayo al 22 de junio. Operas: **Jesu Hochzeit** (G. von Einem), estreno absoluto; **Johnny spielt auf** (Krenek), **Don Carlo** (Verdi), **Tristan und Isolde** (Wagner), nueva producción; **Palestrina** (Pfitzner), y otros títulos del repertorio de la Staatsoper; óperas y operetas del repertorio de la Volksoper. Orquestas: Filarmónica de Berlín, Filarmónica de Viena, Sinfónica de la Radiofusión de Baviera, Tonhalle, Sinfónica de Viena, Sinfónica de la ORF, Sinfónica de la NHK. Intérpretes: Abbado, Aragall, Arrau, Baltza, Berganza, Berry, Böhm, Brendel, Cappuccilli, Carreras, Cotrubas, Donath, Fassbaender, Freni, Geda, Ghazarian, Giulini, Ghiaurov, Gruberova, Harnoncourt, Janovitz, Karajan, Kempff, King, Krauss, Kremer, Kubelik, Kupfer, Laubenthal, Ligendza, Lorengar, Ludwig, Mathis, Mehta, Nilsson, Pollini, Prey, M. Price, K. Richter, Ridderbusch, Schreier, Scotto, Sotin, Stein, Taddei, Troyanos, Weikl, Wenkoff. Información: Wiener Festwochen, Vogelweidplatz, 14; A-1150 Wien (Austria).

ZURICH. Del 30 de mayo. Operas: **Tristan und Isolde** (Wagner), nueva producción; **Idomeneo** (Mozart), **Don Carlo** (Verdi), **Achtes Madrigalbuch** (Monteverdi), **L'Orfeo** (Monteverdi), **Il Ritorno d'Ulisse in patria** (Monteverdi), **L'Incoronazione di Poppea** (Monteverdi). Orquesta Tonhalle, Orquesta de Cámara de Zurich. Intérpretes: Albrecht, Böhm, Iwaki, Leinsdorf, Frühbeck de Burgos, Leitner, Harnoncourt, Behren, Adam, Kollo, Palmer, Prey, Hermann, Ghazarian, Aragall, Obrastzova, Nesterenko, M. Price, Santi, de Stoutz, Bjoner, Wenkel. Información: Internationales Junifestwochen, Postfach, 8023 Zürich (Suiza).

de la Orquesta Sinfónica de la RTV Soviética. **Cuarteto, op. 108** (Shostakovich), **Cuarteto, op. 11** (Tchaikovsky) y **Cuarteto, op. 59/3** (Beethoven), desde Helsinki (temporada de la UER). Día 16, a las 21, Orquesta de la Radio de Berlín. M.-W. Chung, director; M. Shearer y A. Meneses, solistas. **Prometeo**, obertura (Beethoven); **Dos arias** de Mozart; **Ah, perfido!** (Beethoven). **Variaciones sobre un tema recó** (Tchaikovsky), desde Berlín Oeste. Día 16, a las 23, Miércoles Musicales de Radio Nacional, desde el Palau de la Música Catalana, en diferido. Día 18, a las 21,05, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. K. Penderecki, director; K. Kulka, solista. **Concierto para violín** (Penderecki) y **Sexta sinfonía** (Shostakovich), desde la Herkulesaal de Munich. Día 21, a las 20, Lunes Musicales de Radio Nacional, desde la Sala Fénix. Día 23, a las 20, Miércoles Musicales de Radio Nacional, desde el Palau de la Música. Día 24, a las 21,05, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. C. Davis, director; J. Baschmet, solista. **Sinfonía número 39** (Mozart), **Concierto para viola** (Bartok). **Cuarta sinfonía** (Sibelius), desde la Herkulesaal de Munich. Día 27, a las 11, concierto de la Orquesta Ciutat de Barcelona, desde el Palau de la Música Catalana. Día 28, a las 20, Días de Música Contemporánea en Radio Nacional, desde la Sala Fénix. A las 21,30, Orquesta Sinfónica de la RTV Belga. T. Betö, director; Trío Pasquier y A. Howells, solistas. **De la cuna a la tumba** (Liszt), **Trío en Re menor** (Reger), **Canciones Maeterlinck** (Zemlinsky) y **Variaciones y fuga, op. 134** (Reger). Día 29, a las 20, Días de Música Contemporánea en Radio Nacional, desde la Sala Fénix. Día 30, a las 20, Miércoles Musicales de Radio Nacional, desde el Palau de la Música Catalana. A una hora no determinada a la hora de redactar este avance, Días de Música Contemporánea de Radio Nacional, desde la Sala Fénix.

NOTAS: 1) Los programas de los conciertos retransmitidos desde la (Sala Fénix, de Madrid, y desde el Palau de la Música Catalana, de Barcelona, pueden consultarse en los apartados correspondientes a la programación de cada una de estas ciudades, incluidos anteriormente en estas mismas columnas. 2) Las obras encargadas por Radio Nacional para estrenarse con motivo de la Semana Santa (ver, en este mismo número, el apartado **ESTRENOS**, en las páginas de **INFORMACION**), estarán en antena, todos los días, de lunes a sábado de la Semana Santa, a las 16 horas, por este segundo programa; el día 3, Jueves Santo, se darán todas por el primer programa, con horario aún no determinado al cierre de esta edición, y el día 4, Viernes Santo, todas por el tercer programa, desconociéndose aún el horario. 3) Radio Nacional ha venido retransmitiendo una función de cada título de los programados en el Festival de Opera de Madrid, desde el Teatro de la Zarzuela. Al cierre de este número de RITMO, no se había determinado si la retransmisión se llevaría a cabo este año, y, por tanto, se desconocía la función a retransmitir en abril.

(Concluye en la pág. 85)

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.

Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55 - 415 52 44.
BILBAO-8.

BILBAO TRADING, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.
BARCELONA-20.

HAZEN

Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.
MADRID-6.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59-14 - 419 29 19.
MADRID-4.

SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding. Naves 4-14.
Vía de los Poblados, s/n.
Teléfonos 763 82 02 - 763 85 72.
MADRID-33 (Hortaleza).

VELLIDO, S. A.

Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

J. L. ALBERDI

Instrumentos de música

Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.
MADRID-15.

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra

Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

GARRIDO

Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30-32.
Teléfonos 301 98 41 - 302 32 97.
BARCELONA-2.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos
y contrabajos

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS Y
PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44 - 302 25 92.
BARCELONA-1.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**DISCOS, CASSETTES,
MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

LINACERO

San Miguel, 49.
Teléfono 23 75 26. ZARAGOZA-1.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.

Avda. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI**ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62 - 733 37 00.
MADRID-16.

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51 - 279 80 21.
MADRID-20.

COMERCIAL EAR

Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

EAR

H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

**Compañía de Electroacústica
Española, S. L.**
Gruce, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12 - 307 47 16.
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

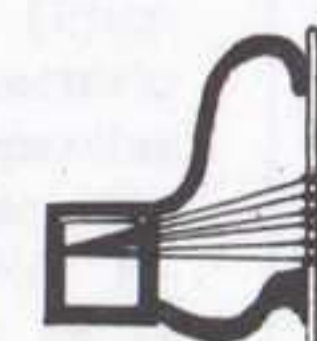
VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

oboe

**Discos.
Alta Fidelidad.
Sonido.**

Bravo Murillo, 6.
Teléfonos 445 12 59 - 448 03 14.
MADRID-3.



Contrapunto
EL SONIDO AL SERVICIO DEL ARTE

**Proyectos de Sonorización.
Alta Fidelidad.**

**Video.
Fonoteca.**

María de Guzmán, 38.
Teléfono 234 36 32.
MADRID-3.

DEEP SOUND HI-FI

**Un nuevo concepto de «ver»
la música**

Amplificadores. Receptores.
Grabadoras. Video tapes.
Giradiscos. Discos.
Goya, 5 (Pasaje Carlos III).
Teléfono 276 16 47. MADRID-1.

HOTELES - PARADORES

Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

MECANICOS AFINADORES**GARRIDO-BAILEN**

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

MAXPER, S. A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14 - 419 29-19.
MADRID-4.

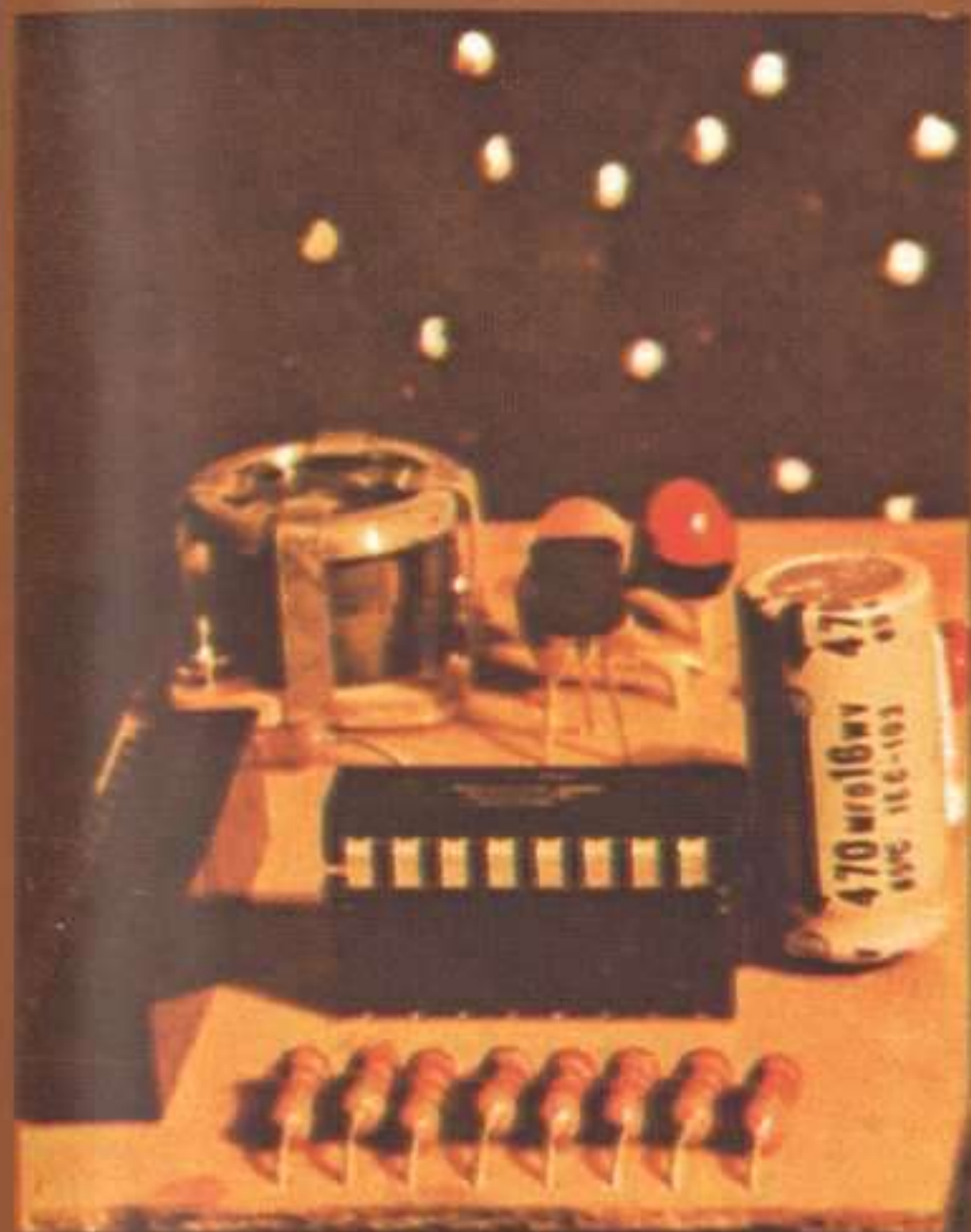
POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

SENCILLAMENTE.... UN ORGANO PARA UD.



El mejor valor por su dinero.
La mejor relación calidad-precio en el mundo del órgano electrónico.
Tecnología avanzada, al justo precio.
Amplia gama de modelos y precios.



Un órgano europeo con la mejor técnica americana y al precio pensado para nuestro mercado.



Todos los modelos con doble teclado y acorde automático a tres dedos.

Modelos con Leslie y sintetizador incorporado.

Con 44 notas y 7 tonos pre-seleccionados, lo que permite conseguir la combinación deseada.

Además teclados de cuerdas, pianos eléctricos y sintetizadores para guitarras.



sintetizador

La avanzada tecnología de JEN ha hecho posible situar en el mercado un instrumento muy completo, al mejor precio. Puede adaptarse a todos los modelos de órganos.

Sintetizador SX 2000



Oficinas y Almacenes
Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21



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 Reinosa Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Victoria
Zaragoza