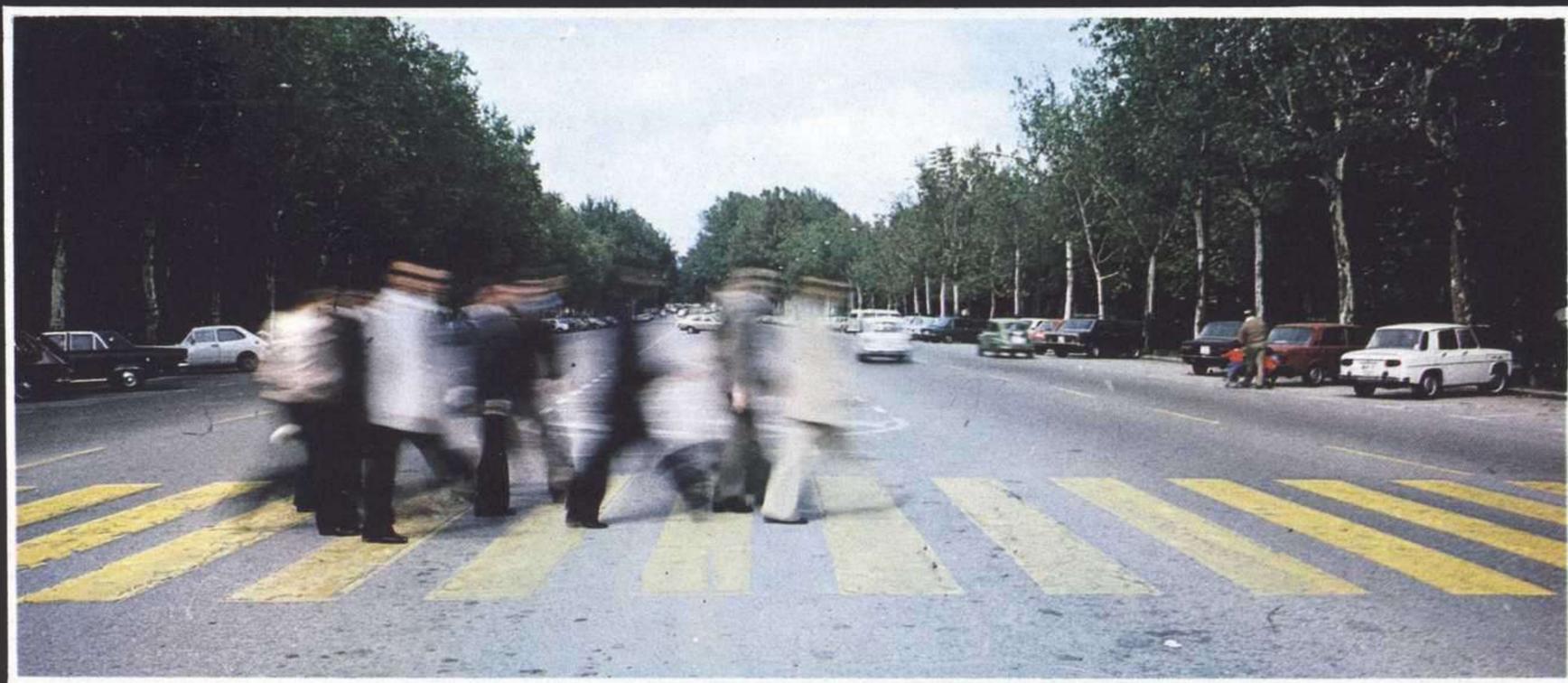


RITMO

AÑO XLVI. NUM. 465 - OCTUBRE 1976 - PRECIO: 75 PTAS.



grupo
KOIN

EN EDICIONES
ALPUERTO



HAZEN

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

August Forster
Bluthner
Rameau
Rönisch
Steinway & Sons
W. Hoffmann
Yamaha
Zimmermann
Wurlitzer

Juan Bravo, 33

Telfs. 275 34 24 - 225 90 33

MADRID-6

AÑO XLVI • OCTUBRE 1976 • NUMERO 465

Inscrita con el número 339 en el Registro de Empresas Periodísticas de la
Dirección General de Prensa.Redacción y Administración: Virgen de Aránzazu, 21,
Edificio Falla. MADRID-34 (España)
Teléfono 734 69 37

Dirección telegráfica: RITMO - Madrid

Redacción para Cataluña:

Vía Layetana, 40. Barcelona-3. Teléfono 310 29 64

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

Depósito legal: TO. 2 - 1958

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

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

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

Fundador: Fernando Rodríguez del Río.

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

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

SECCIONES:

Informaciones y reportajes: José Miguel López.

Estudios: José Luis García del Busto.

Crítica: José Luis Pérez de Arteaga.

REDACTORES Y COLABORADORES:

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

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

EDITORIAL

LA ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO NO PUEDE DESAPARECER

RITMO recibe con dolor la noticia de que la Orquesta Sinfónica de Bilbao ha sido disuelta. Desconocemos las circunstancias concretas que rodean a esta increíble noticia, aunque pensamos que el motivo inmediato de la crisis es económico, y comprendemos perfectamente que si los profesores de la Orquesta no encuentran en su trabajo una retribución digna, es lógico que busquen en otros campos de su actividad profesional los ingresos que necesitan. Mas, como antes decíamos, desconocemos las circunstancias exactas de la disolución. Por ello, antes de entrar en consideraciones, pedimos a los organismos y personas implicadas INFORMACION, información objetiva, pública y diáfana.

La gravedad de la situación se acentúa porque el hecho se plantea en una de las ciudades más importantes y ricas de España y con una gran tradición musical; porque si en una región o ciudad de esas características es posible que se produzca una crisis así, hay que mirar con angustia el futuro musical en la España económicamente menos privilegiada.

Sin embargo, entendemos que, en todo caso, la disolución de la Orquesta Sinfónica de Bilbao va más allá de una crisis económica, aunque ésta sea muy real, porque hay que enmarcarla en la crisis general existente en otros campos de la convivencia española, y que se refleja también en el de la Música.

RITMO, desgraciadamente, no puede en estos momentos ir más allá de apuntar el hecho y sumarse al coro de lamentaciones; sí, se lamenta, y pide soluciones no solamente para esta Orquesta, sino para la vida musical de España, sea la de Madrid, Barcelona, Bilbao, Sevilla, Valencia... o Madrigal de las Altas Torres, porque queremos creer que en todos nuestros pueblos hay gentes que necesitan, aman y cultivan la Música.

RITMO renuncia conscientemente a buscarle «responsables» con nombres y apellidos a esta crisis, porque, aunque existirán sin duda, su responsabilidad individual siempre será menor que la colectiva de todo el país. Ahora bien, lo evidente es que esta disolución revela la quiebra del centralismo que hasta ahora ha regido y sigue rigiendo la vida española y, dentro de ella, la musical. Sin entrar ahora en discusiones teóricas, si el órgano central de toda la Música española, la Comisaría de la Música, no tiene presupuestos para sostener la vida musical del país, es evidente que no puede cumplir funciones nacionales. La Música española necesita y merece urgentemente la potenciación real, efectiva, de las regiones, de los municipios; no puede continuar siendo dirigida desde un centro que, a pesar de la

buena voluntad de sus rectores, carece de los medios presupuestarios suficientes.

Desde este punto de vista cualquier solución parcial, aunque sea bienintencionada, nos sigue pareciendo insuficiente: por ejemplo, creer que sin celebrar festivales en España y sin contratar orquestas y solistas extranjeros va a mejorar la situación de la Música en el país, nos parece tan bienintencionada como poco realista. En nuestra Música no es concebible un «Santiago y cierra España» ni la implantación de un arancel aduanero que aisle al país detrás de unos subdesarrollados Pirineos musicales. Tampoco propugna RITMO el dispendio en la importación de mediocridades, sino, antes al contrario, mayor protección a la exportación de nuestros auténticos valores a los mercados internacionales, lo que nivelaría nuestra balanza musical, como hemos sostenido desde estas mismas páginas en otras muchas ocasiones.

El problema es fundamentalmente político, de política general del país, y también de estructuración social y de interés por la Música, puesto que a todos parece incomprensible que una ciudad de las más ricas de España y de auténtico nivel europeo carezca de medios —o de interés— para sostener una Orquesta Sinfónica, cuando mantiene con gran ostentación un Festival de Opera más importante por su dimensión «social» que por su contenido estrictamente musical.

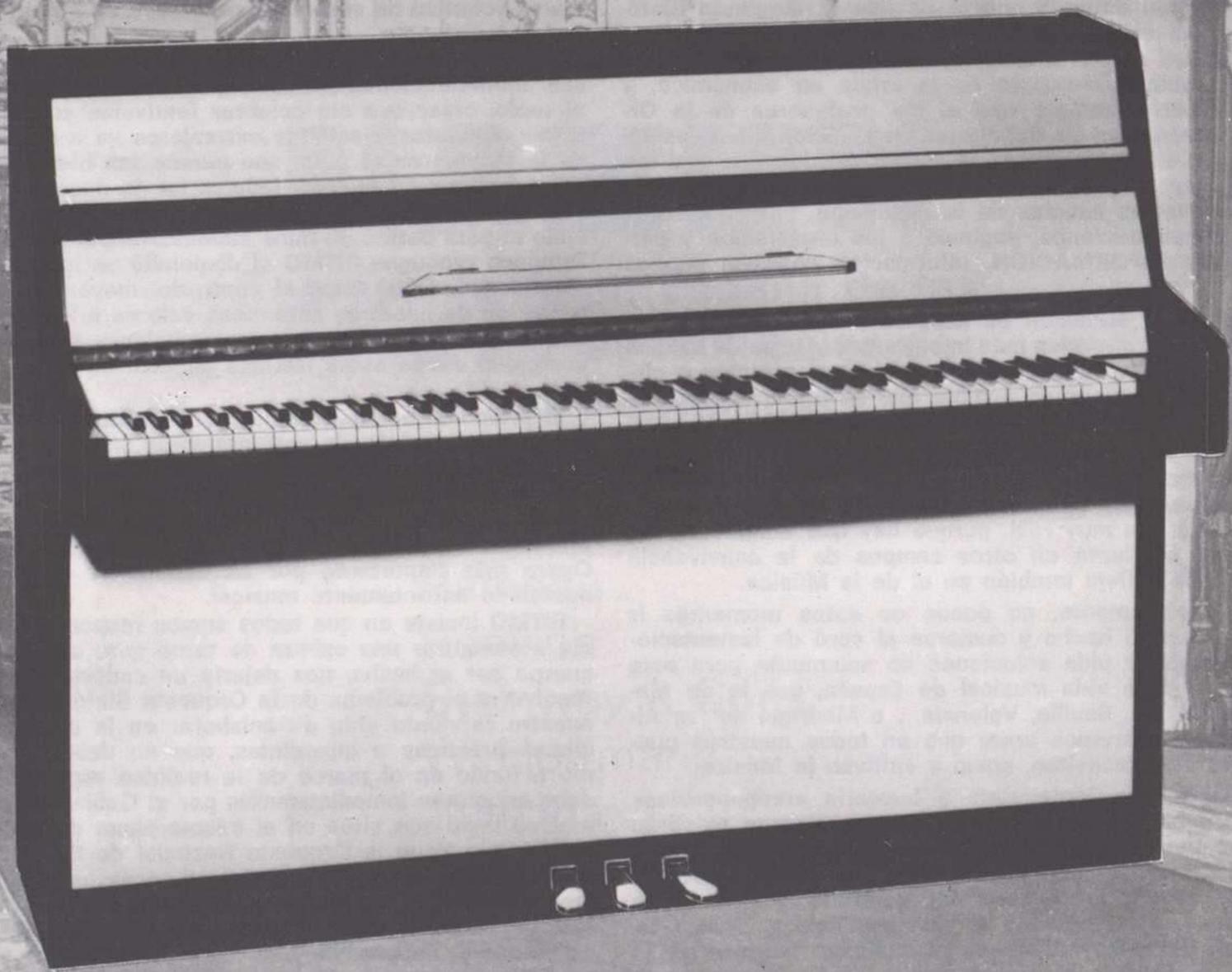
RITMO insiste en que todos somos responsables y casi renuncia a encontrar una cabeza de turco que, una vez separada del cuerpo por el hacha, nos dejaría un cadáver más, pero no nos resolvería el problema de la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Y en nuestro ferviente afán de colaborar en la consecución de soluciones prácticas e inmediatas, que no deben impedir un estudio a fondo en el marco de la realidad española, creemos que debe adoptarse inmediatamente por el Gobierno de la nación una medida legal que sitúe en el mismo plano de obligaciones y derechos que tiene la Orquesta Nacional de España (coeficientes, estabilidad, número de conciertos, ensayos, etc.) a todas las orquestas sinfónicas del país, existentes o por existir. Y mientras se adopta esta medida de estricto equilibrio (que RITMO, no obstante, no considera ni ideal ni definitiva) estimamos que ha de darse una solución al problema angustioso de la Orquesta de Bilbao, mediante la adopción por el propio Gobierno de un acuerdo de urgencia que permita la superación de la crisis y la continuidad de la Orquesta con el decoro profesional que el historial de la agrupación y de sus profesores merecen: Sí, la Orquesta Sinfónica de Bilbao no puede desaparecer.

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO
FURSTEIN



FARFISA



Solicite información y catálogo a:

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

EL CORREO DE «RITMO»

Distinguidos señores: Supongo recordarán ustedes su artículo «Intrusismo musical», septiembre 1975 (1), acertadísimo, magnífico y exacto.

Encuentro ahora en nuestro diario local, La Gaceta del Norte, un anuncio del I. C. E. de la Universidad de Deusto, en el que se ofrece un curso de Pedagogía musical.

Por lo visto, su justa propuesta ha caído en el vacío. ¿Dónde el manifiesto intrusismo, la trascendencia a la superioridad, la incorporación a la Universidad; en suma, el reconocimiento de los indiscutibles derechos que asisten al profesorado músico? Todo olvidado, desconocido, sin el menor apoyo por parte de la Administración, atenta a otros problemas de mayor envergadura que los que representa la Música.

Lamentable que su esfuerzo, su noble y generosa iniciativa hayan caído en el mayor desamparo. Estamos igual que hace un año, y lo que te rondaré.

De acuerdo en absoluto con ustedes, quedo att. s. s. q. e. s. m., J. de O.

(3) Se refiere al artículo editorial de dicho número, el 454. (N. de la R.)

Señor Director: Aprovecho el escribir ésta para felicitar por el número 462, especialmente por lo relacionado con la comida-homenaje a A. Iglesias; el artículo de J. M. López me ha parecido muy bueno, y eso que no suelo sintonizar con él, en general. A ver si, además de escribir, se puede «hacer» algo, porque es acuciante la reestructuración de este podrido y vendido mundo de la música en España. En provincias, como diría M. Valls Gorina, también tenemos nuestras cosas, la pena es que cuando han sucedido no había aún llegado la ola pseudo-democratizadora en la prensa y todos los intentos fueron ahogados por la represión. En fin, agua pasada no mueve molino, pero este año, las cuotas de nuestro Conservatorio son 1.500 pesetas anuales/asignatura, lo que supone una elevación del 50 por 100 sobre el curso anterior. Y eso que nuestro Conservatorio tiene alguna subvencioncilla, que si no... En esto de las subidas hemos logrado superar a las de las tasas universitarias, con las subidas de los últimos tres años.

En fin, pido perdón por haberme «enrollado» tanto; de todas formas, mis felicitaciones a J. M. López y a ustedes los de Administración, pues veo que se preocupan del suscriptor.—
MARIA CARMEN RODRIGUEZ (Bilbao).

Señor Director de RITMO y Redactores y Colaboradores. Madrid.

Estimados señores: Mi más cordial felicitación por la nueva línea que están dando a la Revista desde hace unos meses, haciéndola portavoz de los problemas que afectan a nosotros los músicos.

Mi felicitación es extensible al lenguaje llano, sin mistificaciones, con que se presentan esos problemas y acontecimientos para que todo el mundo pueda entender claramente lo que se pretende decir, y que, se quiera o no, están liga-

dos a los problemas de una sociedad que ha sufrido una situación política anormal y que ahora trata de encontrar nuevos cauces.

Siendo como es RITMO la única revista profesional, con un número elevado de lectores, pienso que debe comprometerse con la situación musical y no ser una revista aséptica, con nada más que artículos histórico-analíticos.—
MARIA LUISA OZAITA MARQUES.

Señor Director: Deseo expresarle mi felicitación por la notable mejora alcanzada por RITMO. Con esta intención y el propósito de una colaboración eficaz, resumo mi impresión al gran interés que encuentro en los amplios artículos especializados y concretos que se han publicado durante la última temporada, y a cuyos autores brindo desde aquí todo mi entusiasmo más caluroso. Como ejemplo de los mismos deseo recordar los dedicados a las sinfonías de Shostakovich, las voces en Mozart, iniciado y a la espera de nuevos capítulos, y, particularmente, la serie del centenario de Bayreuth, cuya segunda parte considero el estudio más importantes, por sus luces, que sobre este tema se ha escrito en lengua castellana. Tiempo es de que aparezca su continuación, transcurrida ya su celebración en tumultuoso festival, sin que se apague el calor de actualidad.

En ánimo de justicia, quiero, por otro lado, manifestar el desagrado con que veo en RITMO una clara y reciente tendencia a utilizar sus páginas en politiquero y menesteres, a mi juicio, poco musicales, en sí muy interesantes, pero que restan espacio al contenido cultural, musical, fin primordial de su revista.

Agradezco su atención, así como que publique, si es posible, la presente carta, cuyo contenido representa una diferencia de opinión con alguna ya aparecida en las páginas de RITMO. Le saluda muy atentamente,

FEDERICO EGUILLOR

Señor Director de RITMO. Madrid.

Muy señor mío: En el número 454 de RITMO, en su editorial «Intrusismo musical», se defendió la inclusión de profesores con título del Conservatorio para las clases musicales del B. U. P. Sin duda alguna, el artículo expresa buena intención y su trascendencia habrá ocasionado que algunos titulados hayan aumentado sus ingresos; pero ¿y los no titulados músico-practicantes, cuya economía ha bajado por carencia de puestos de trabajo?

Mi observación referente al Conservatorio es que (por lo menos hasta ahora y por su deficiente paga) no era sitio adecuado para el artista con pretensiones, circunstancia que ha alimentado numerosos defectos en este Centro, más acusados en cargos y escuelas de inferior calificación.

Ha dicho Cristóbal Halfter: «Tristemente, en el Claustro de los Conservatorios españoles hay profesores que difícilmente podrían presentarse ante un público.» Entonces, si el basamento musical es la comunicación artista-auditorio, la clase que dan estos profesores carece de algo muy esencial, y, por contra, las optimistas de-

claraciones que hizo el director del Conservatorio de Madrid en Televisión Española pueden dar al país una creencia equivocada de la realidad en estos Centros. A mí me dio la impresión de que defendía las ventajas de un monopolio al cual no tienen acceso ni el barbero que enseña a tocar la guitarra ni el director de banda que hace de profesor de requinto, gente, muchos de los cuales han puesto los cimientos a excelentes músicos que ahora pueden estar postergados porque no se preocuparon de un título y que harían un mejor papel en el Conservatorio, en el B. U. P. y dondequiera que necesitasen buen arte.

No tiene el Conservatorio culpa de esta situación, pero sus leyes no pueden convertir a éste ni al B. U. P. en un «bunker» al que no puedan optar los que valen, aunque sean invidentes, o suspender por padecer afonía congénita.

Sobre todo lo demás, esta carta sólo pretende hacer un servicio a la Música. Deseo acepte mi gratitud y atentos saludos. ENRIQUE SAURET GASTO. Barcelona.

Señor Director:

Como suscriptor de la Revista, le dirijo estas líneas para felicitarle por los artículos que, sobre el caso Wagner, tan controvertido estos momentos en el mundo occidental, ha escrito tan apasionada y documentadamente su colaborador Angel F. Mayo.

Espero con gran interés la información y el juicio crítico sobre el montaje Cherau de este Centenario de Bayreuth, que, por los informes y artículos que he leído en diversas publicaciones extranjeras, ha levantado una gran polvareda.

En la Revista se hacen necesarios, junto a la indispensable crítica discográfica, trabajos de esta índole (o como los relativos a Scriabin, Nielsen, etc., o «Los tenores en la obra mozartiana»). También sería interesante una mayor profundización en el examen crítico de la realidad musical en todas sus complejas implicaciones.

Un cordial saludo.—FERNANDO HERRERO, Valladolid.

D. J. A. P. C.—Sevilla:

Distinguido amigo: En contestación a su carta publicada en el número 464 de RITMO, le hago saber:

- 1.º No tengo ningún prejuicio insalvable ni ningún tipo de aversión personal, justificada o injustificada, hacia Daniel Barenboim.
- 2.º Le agradezco que me considere muy equilibrado ¡Vaya, se lo agradezco!
- 3.º Conozco cuantas grabaciones cita usted.
- 4.º Le he escuchado dirigir en directo, sí, en contra de sus temores.
- 5.º Me acordaré de usted el próximo día 25, mientras escucho de nuevo a Barenboim, en el que, sin duda, será otro capítulo de su irresistible ascensión. Amén.—
JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.

"MUSIKASTE RENTERIA"

Esto piensan los organizadores de "Musikaste Renteria":

1.º La música de un pueblo está integrada por las obras de sus compositores, la versión que de ellas hacen los intérpretes y la expresión de su música popular.

2.º Las generaciones presentes deben conocer la labor de quienes les precedieron en la tarea musical, como tributo de culto a sus mayores y como punto de partida necesario para la labor del presente.

El desconocimiento de la música del pasado deja a las generaciones presentes indefensas y en peligro de reincidir en lo ya hecho, con perjuicio del verdadero progreso.

3.º La música de un pueblo es parte total de la música universal. Pero ésta sólo es posible sobre el fondo de las músicas regionales.

4.º En la práctica es constante la tentación que las culturas superiores ejercen sobre las inferiores, para atraerse hacia sí a los espíritus inquietos de todo el mundo, sea a través del mismo interés artístico universal, lo que es loable y admisible, sea a través de modas avasalladoras injustificadas, lo que es inadmisiblemente. Hoy sabemos que ni siquiera puede establecerse una dicotomía clasista entre las culturas (superiores-inferiores) en un sentido absoluto.

5.º La cultura musical universal resultará beneficiada si potenciamos las culturas musicales regionales.

6.º Las deficiencias en el conocimiento del pasado y presente de la música de un pueblo pueden tener su paliativo en el devenir o en los imperativos de una sociedad perpetuamente cambiante, pero no si se deben a incuria.

El tiempo que consume un pueblo en conocer su pasado es la base para saber la dirección y ritmo de su andadura. La historia de un pueblo debe ser la gran ordenadora de su futuro.

7.º El compromiso de los compositores con el mundo en que viven consiste en realizarse según las exigencias del arte musical, tal como se entiende en el momento presente, contribuyendo con su aportación al desarrollo permanente de la tarea encomendada.

8.º La fidelidad de los intérpretes a su misión consiste en acercarse a la orientación que los compositores imprimen a la Música, sin rehuir las últimas tendencias, aunque con una libertad de interpretación que les lleve a recrear la obra original, lejos de toda versión literalista y unidimensional.

9.º Los compositores e intér-

pretes tienen la responsabilidad de educar la sensibilidad artística de su propio pueblo, aunque debe darse una ósmosis entre los unos y el otro; el músico escucha al pueblo, pero a su vez le purifica, le desalienta y le libera de vulgarismos.

10.º Es una incongruencia que el pueblo imponga sus gustos a los compositores e intérpretes o que éstos se dejen seducir, atraídos por objetivos honoríficos o crematísticos, producto del éxito fácil.

El compositor se encuentra hoy en una instancia histórica de revolución de medios expresivos, que fácilmente provoca la hostilidad del auditorio.

Una sana dialéctica compositor-pueblo sólo puede darse sobre la base de un respeto mutuo y de un mutuo aliento y cooperación.



HA MUERTO LUISA MENÁRGUEZ

El 17 del mes actual, y a los ochenta y siete años de edad, ha fallecido en Madrid la que fuera eminente arpista D.ª Luisa Menárguez Bonilla, maestra de maestras en este campo del Arpa en España.

Había cursado sus estudios musicales en el Real Conservatorio de Madrid, todos con Primeros premios (Solfeo, Arpa, Piano y asignaturas complementarias). Era poseedora del Primer premio para extranjeros, del Conservatorio Nacional de París, caso inédito después del otorgado a Sarasate, en el primer año de su presentación. Era también Primer premio de la Alta Escuela de Berlín (Doctorado en Música).

Durante treinta años ejerció su labor como Profesora de Arpa en el Real Conservatorio de Madrid, cátedra que consiguió por oposición. Era poseedora de la Gran Cruz de Alfonso el Sabio y de la de Alfonso XIII.

Doña Luisa Menárguez fue la continuadora de la sólida escuela de los eminentes compositores y arpistas Alphonse Hasselmanns y Wilhelm Posse. Su labor

como concertista y pedagoga ha dejado profunda huella en numerosos arpistas europeos, y entre los nuestros podemos destacar a sus discípulos Nicanor Zabaleta, Marisa Robles, Mari-Lola Higuera, Marimí Azpiazu, Antillano de la Cierva, Francisca Astretrain y Ana María Martini Gil, por no citar sino aquellos que nos vienen a la memoria en estos momentos.

Retirada de su Cátedra, mantuvo su actividad pedagógica, y hasta sus últimos momentos seguía siendo ejemplar su magisterio arpístico, fruto de su privilegiada mente.—A. R. M.

LOTTE LEHMANN: "MILAGRO DE LA OPERA"

Hace pocos días que las agencias informativas difundían la noticia de la muerte de esta eximia soprano, nacida en la ciudad brandemburguesa de Perleburg en 1888 (se cita también 1885) y nacionalizada norteamericana en 1938.

Lotte Lehmann marcó toda una época de la lírica germana de la primera mitad de este siglo junto con otras insignes compatriotas, como Frida Leider, Elisabeth Schumann o Tania Lennitz. Todas ellas colocaron la técnica vocal e interpretativa a niveles muy difíciles de igualar con posterioridad, estableciendo pautas que muchas otras han seguido provechosamente.

"La" Lehmann (como tenían por costumbre de llamarla los vieneses) contaba, desde luego, con dotes vocales de excepción. Su voz era notable por su igualdad en los tres registros, brillo e intensidad. La claridad y luminosidad de su timbre eran características ("puro oro viejo", se llegó a definir). La técnica de emisión, dentro de la más rancia tradición germánica, impecable. Sin embargo, probablemente lo más singular y valioso de su personalidad como cantante era la sensibilidad e inteligencia con que sabía servirse de tales condiciones; la especial vibración y temperatura que otorgaba a su fraseo, denso, rico, contrastado, exacto en la modulación. El colorido y variedad que estas características prestaban a sus interpretaciones suponía el enriquecimiento de los personajes, dotados así de matices poco resaltados en otras ocasiones. Eran también tradicionales la gracia de sus movimientos y la naturalidad que mostraba en escena, lo que hizo que en muchas oportunidades se la creyera vienesa y no prusiana.

Por su color vocal, propio de una lírica (aunque robusta), debería haberse limitado a la interpretación de personajes como los wagnerianos "Elsa", "Eva" o "Siglinda" (uno de sus máximos logros), el mozartiano "Pamina" o el weberiano "Agata", a los que entendía y servía a la per-

fección. Su técnica e inteligencia le permitieron acercarse, no obstante, con pleno éxito a partes de mayor densidad dramática; así, "Rezia" (Oberon), "Tosca", "Turandot", y en particular la "Mariscala" (Caballero de la rosa) y "Leonora" (Fidelio), en el que descubrió posibilidades desconocidas al situar al personaje en una línea dramática menos heroica de la habitual, interiorizándolo y proporcionándole un trascendido patetismo, más acorde, sin duda, con la idea beethoveniana.

Fue asimismo —era lógico— una magnífica "liederista". —ARTURO REVERTER.

Nota.—En España (¡faltaría más!) no se ha publicado nunca, que yo sepa, ningún disco de esta cantante. Para los que no la hayan escuchado y deseen hacerlo, existe un álbum de dos LP Dacapo, referencia 1 C 147-29 116/117, adquirible en Alemania, Inglaterra y quizá en Francia e Italia, que contiene diversas de sus grandes interpretaciones: "Siglinda" (fragmento del acto quinto de Walkiria, con Melchior), "Leonora", "Mariscala", "Arabella", "Agata" y un impagable dúo de La ciudad muerta, de Korngold, con Richard Tauber.

Como muestra de su arte para el "lied" ha de destacarse un extraordinario e histórico registro: el realizado por CBS para su serie Odyssey, 32 16 0315, que recoge una serie de grabaciones de 1941, en las que la Lehmann interpreta Amor y vida de mujer y Amor de poeta, de Schumann, acompañada nada menos que por Bruno Walter (que años más tarde habría de apoyar, también en el primer ciclo, en otro disco "indispensable", a Kathleen Ferrier).



LA REINA, EN EL TEATRO REAL



Su Majestad la Reina Doña Sofía asistió en el Teatro Real de Madrid a un brillante recital a cargo de la célebre cantante Montserrat Caballé. Terminada la función, la Soberana acudió al camarín de Montserrat Caballé para felicitarla por su actuación (en la imagen)

LAS AYUDAS A LAS ORQUESTAS NO ESTATALES SON INSUFICIENTE

(Así lo reconoce la Comisaría Nacional de la Música)

Ante las noticias sobre la posible disolución de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, la Comisaría Nacional de la Música ha hecho pública su posición en una nota en la que, entre otras cosas, señala:

“La asistencia fundamental que la Comisaría de la Música presta a las orquestas españolas no estatales consiste en facilitarles solistas y directores españoles para los respectivos ciclos o temporadas de conciertos, ello derivado de los acuerdos adoptados en el seminario celebrado en Sevilla en 1973 durante la V decena de música en aquella capital (“Las orquestas no estatales: su problemática”), y dentro de los presupuestos disponibles para estos fines. Por añadidura, varias orquestas provinciales—entre ellas la Sinfónica de Bilbao—reciben subvenciones económicas anuales de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, también hasta donde las consignaciones presupuestarias lo permiten. Estas ayudas son insuficientes y el problema económico de fondo escapa, por ahora, a las posibilidades reales de los organismos oficiales citados.

Por encima de la imposibilidad de resolución inmediata de los problemas económicos que crean situaciones como la de Bilbao no es única. Existen graves preocupaciones, latentes en una política para la música, que en síntesis son: atención primordial a las enseñanzas de la música a todos los niveles y su ac-

tualización; descentralización de la vida musical potenciando los núcleos locales y creando nuevos polos de promoción de la cultura de la música; ahincada petición a los canales audiovisuales de comunicación de una mayor participación en la difusión.”

PREMIOS SINDICALES DE CAMARA Y ORQUESTA

Han sido otorgados los premios correspondientes a las obras presentadas al II Concurso Nacional de Composición de Música Sinfónica y de Cámara, convocado por la Agrupación Nacional Sindical de Músicos Españoles. El premio de Música Sinfónica ha sido declarado desierto: el accésit ha recaído en don Luis Coello Buendía, por su obra titulada Oratorio, el premio de Música de Cámara, a don Amando Blanquer Ponsoda, por Suite litúrgica, y el accésit, a don Juan Flores Benítez, por su obra Horizontal.

VI CONCURSO DE PIANO MAESTRO TABOADA STEGER

Ha sido convocada la sexta edición de este premio instituido por doña Luisa Taboada, para otorgar al triunfador la suma de 50.000 pesetas y la grabación de un disco. Está destinado a los pianistas de ambos sexos que hayan cursado con premio Fin de Carrera sus estudios en un Conservatorio nacional. Los interesados pueden solicitar las bases del Certamen a la Asociación Club de Arte de Madrid, calle Hileras, número 8. El concurso se celebrará el 23 de enero próximo.

FUE DISUELTA LA ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO

Bilbao (“La Gaceta del Norte”).—Una mala noticia para Bilbao y desgraciada para los amantes de la música, que es lo mismo que decir de la cultura: en la tarde de ayer quedó disuelta la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

El problema ya es conocido por nuestros lectores: los profesores de la Orquesta están mal retribuidos. Se habían hecho negociaciones últimamente por el presidente del Patronato que lo forman Ayuntamiento y Diputación, con la Comisaría General de la Música para que este organismo preparara unos presupuestos para la Orquesta Sinfónica de Bilbao, previa prestación de la misma a través de conciertos en provincias vecinas a la nuestra. Desde la esfera oficial se pensaba que ésta sería una buena solución. Ayer tarde se demostró que no. Los noventa y cinco profesores que componen la Orquesta no estaban de acuerdo con que sus emolumentos dependieran de algo tan aleatorio como unas subvenciones por prestaciones; ellos, según plantearon en una reunión que se celebró en la tarde de ayer en sus locales de ensayo, estando presente el presidente del Patronato y concejal delegado de Cultura del Ayuntamiento, señor Sans Caballero, no estaban de acuerdo con la solución. Ante tal situación se tomó la decisión de votar si se seguía el paro o se aceptaba la solución dada por la Comisaría General de la Música. La mayoría optó por seguir en paro y continuar reivindicando el aumento salarial.

Ante esta situación, el señor concejal delegado de Cultura del Ayuntamiento y presidente del Patronato pronunció, consciente de ello, estas palabras lapidarias y que suponemos que al leerlas enfriarán el entusiasmo a la mayoría de nuestros lectores: “Señores, la Orquesta queda disuelta a partir de ahora.”

Cuando hablamos ayer noche con el señor Sans Caballero, pese a que la noticia estaba en la calle, se mostró reacio a darnosla y, desde luego, se negó a ampliar detalles alegando que primero tenía que comunicárselo a sus superiores. El director, señor Pirfano, ya lo sabía ayer noche.

Y así se han ido cincuenta y cuatro años de historia de la Orquesta Sinfónica que en Bilbao era una institución. Aviada va la cultura de un pueblo cuando en temas de tanta importancia como la supervivencia de una institución cultural de esta categoría no hay más posibilidades de negociación ni de solución que la decisión terminante y fácilona de darle carpetazo al asunto.

¿Quedan aún posibilidades de buscar alguna solución a este problema que, aunque comprendemos su importancia, no es más que económico?—J. L.

CICLO DE CONCIERTOS SOBRE INTERPRETACION CONTEMPORANEA

Los próximos días 3, 10, 17 y 24 de noviembre, se celebrará, en la sede de la Fundación Juan March, el II Ciclo de Conciertos sobre Interpretación Contemporánea del L. I. M. (Laboratorio de Interpretación Musical), grupo dedicado al estudio y ejecución de la música actual.

Este grupo musical, formado por destacados solistas de diverso género y cuya dirección artística corre a cargo del clarinetista y compositor, Jesús Villa Rojo, tiene como objetivo fundamental presentar conjuntamente a unos intérpretes reconocidos por su calidad en la respectiva especialidad, y exponer en versiones cuidadosamente estudiadas, un panorama de la creación compositiva contemporánea, tanto española como extranjera.

Este ciclo se inscribe en la misma línea de otras actividades musicales organizadas por la Fundación Juan March en su sede desde 1975. Intervienen en él los siguientes intérpretes: Pedro León (violín), Jesús Villa Rojo (clarinete), Pedro Corostola (violoncello), Joaquín Anaya (percusión) y Ricardo Requejo (piano). Cada uno de los cuatro conciertos de que se compone el ciclo incluye cinco obras de destacados compositores españoles y extranjeros. De ellas, siete se ofrecen por primera vez en España y cinco constituyen estrenos mundiales.

El Laboratorio de Interpretación Musical tiene su origen en el II Festival de Música de Vanguardia de San Sebastián celebrado en 1974, en el que coincidieron la soprano Esperanza Abad, el pianista Rafael Gómez Senosiain y el clarinetista y compositor Jesús Villa Rojo, quienes, bajo la dirección de este último, decidieron formar un grupo dedicado a la interpretación conjunta a partir de un auténtico estudio e investigación de las posibilidades de cada uno. Poco después el percusionista Joaquín Anaya se unió al grupo y pronto se amplió con otros intérpretes e instrumentos. La presentación del L. I. M. tuvo lugar el pasado año en el Instituto Alemán de Madrid.

Todos los conciertos darán comienzo a las veinte horas. La entrada es libre.

JESUS CASTRO, PREMIO ANDRES SEGOVIA

Reseñamos la celebración del Concurso Anual de Guitarra Andrés Segovia, uno de los más importantes que tienen lugar en España y que este año dio como ganador al concertista peruano Jesús Castro, a quien acompañaron en la final el británico David Rusell y el japonés Michiyasu Iwamura. La decisión del Jurado fue discutida por el numeroso público que, al parecer, se inclinaba por Rusell, aun cuando en su actuación final iba a aplaudir calurosamente al vencedor.

MUSICA EN VIVO

UNA NOCHE EN LA OPERA... SIN GROUCHO MARX

Viena, junio del año en curso. Se anuncia **Salomé** en la Opera del Estado. En el foso, Karl Böhm. En la escena, Leonie Rysanek. A mediodía circula la noticia: la pieza de Strauss ha sido retirada de los carteles. ¿Está enfermo Böhm? No, se aclara pronto: "Es que hoy no tiene ganas de dirigir esa obra". "Pero entonces... ¿qué ópera se va a interpretar, con quién?" "Bueno, no se amargue la vida; usted vaya, que todo saldrá bien, ya verá". Y uno, ante la tranquilidad pasmosa de los vieneses, no tiene otro remedio que plantarse a las ocho en el edificio más famoso de la ciudad, entrada en mano, a ver... lo que sea. Y "lo que sea", que se anuncia en el vestíbulo a media hora escasa del comienzo de la función, es esta vez, como quien no quiere la cosa, **Electra**, del mismo Richard Strauss, dirigiendo Böhm y cantando Birgit Nilsson, Leonie Rysanek y Christa Ludwig. Para no creerlo, vamos. Viena es así.

Cuando Böhm sale, renqueante, tropezando, mirando a todos lados con cara asombrada y la permanente expresión de chaval travieso, la sala se viene abajo, la Filarmónica se pone en pie, los músicos se dan codazos como diciendo: "¡Esta noche se arma!". Y, efectivamente, se arma desde que Böhm, con su estilo "sui generis", da un saltito y todos los instrumentistas entran con una uniformidad que hace presuponer doscientos trece ensayos..., cuando, en realidad, no ha habido ni uno. Se arma al empezar a cantar la Nilsson, próxima ya a los sesenta años, en medio del decorado terroso del montaje de Wieland Wagner: la voz sigue siendo una fuerza natural que parece provenir de las montañas y las torrenteras, capaz de achicarse, casi de añiarse cuando "Electra" evoca a "Agamenón" asesinado. Se arma cuando Leonie Rysanek, pasada la cincuentena, invoca con la pasión de una virgen adolescente el anhelo de "Crisotemis" de llevar hijos en su vientre. Se arma, sobre todo, cuando Christa Ludwig, en la cima de su arte, dominadora total de sus recursos dramáticos y vocales, sale a dar vida tenebrosa a una "Clitemnestra" enloquecida, histriónica, enfermiza, que parece ir a romperse en trozos cuando su ataque de risa histérica cierra abruptamente la confrontación con "Electra". Demasiadas emociones para una noche, se queda uno pensando, además sin avisar. Viena es así.



"Clitemnestra" - Ludwig a "Electra"- Nilsson: ¿Conoces algún medio para combatir el delirio?

EL EJEMPLO DE LA CONTINUIDAD

La Opera fue uno de los edificios destruidos al final de la segunda guerra mundial. Los vieneses, que el 12 de marzo del 45 veían saltar en pedazos la sala de Mahler, Walter, Weingartner, Strauss, Krauss o el entonces joven Böhm, no se arredraron entonces ante las circunstancias, y el primero de mayo de ese mismo año, antes incluso del final oficial de la contienda, llevaban a la Volksoper la compañía de la Opera del Estado para montar **Las bodas de Fígaro**. Al año siguiente la sede pasó a ser el Theater an-der-Wien, y más tarde la Redoutensäle del Hofburg. En 1955 el antiguo edificio, reconstruido según la estructura de anteguerra, se reabría al público. Poco después comenzaba la "era Karajan", que concluiría escandalosamente en 1964. Böhm volvería por una temporada, pero, finalmente, la Opera iba a acogerse a un curioso (y muy efectivo) sistema de directores invitados en rotación. "Lo que pase cuando Karajan vuelva en el 77 no puede predecirse", comenta el Dr. Knessl, jefe del Gabinete de Prensa de la Opera.

Actualmente el milagro de Viena y su Opera es su continuidad. Veinte montajes diferentes en el mes de junio, a función diaria, con un nivel medio envidiable. Hoy es Horst Stein el director más frecuente de la Opera: su éxito de Bayreuth, basado mucho más en la constancia que en la chispa de genio, ha hecho de Stein una especie de sucesor de Solti en las salas líricas de Europa, aún más des-

de la progresiva retirada del maestro húngaro al terreno sinfónico. **Lohengrin**, **Don Giovanni**, **Zauberflöte** y **Fidelio** fueron las páginas montadas por Stein esta temporada. Fui espectador de la última, ofrecida con excelente reparto: Ingrid Bjoner ("Leonora"), Jess Thomas ("Florestán"), Norman Bayley ("Pizarro"), Karl Riddersbusch ("Rocco"). Stein, apreciado por la orquesta, querido por los cantantes, es antes que nada un músico posibilista; de él no hay que esperar protagonismos deslumbrantes ni paroxismos orquestales, es un servidor de la partitura despreocupado por el lucimiento. Atento, preciso, sobrio, expresivo "ma non troppo", nos mataríamos en nuestras latitudes por una batuta así, que en Viena es simplemente símbolo de la eficiencia cotidiana.

No es cara la Opera de Viena, precios asequibles incluso a estudiantes. En Austria gobiernan los socialistas, y desde la Opera se da el ejemplo de una cultura accesible, patrimonio de lo popular.

SOBRE "MOSES UND ARON"

La sala queda a oscuras. El telón se descorre en medio del más tupido silencio. De pronto, dieciséis reflectores de luz blanca bañan el escenario, absolutamente desprovisto de decorados. Desde el fondo de la escena, enorme, de casi treinta metros

de profundidad, surge una figura hierática, que queda fuera del campo de los focos. El personaje, lentamente, avanza hacia la embocadura, mientras de los costados van surgiendo manos que se tienden hacia él. Sólo cuando este "Moisés" aturdido y confuso, apoyado en su cayado, arriba al borde de las candilejas, comienza la música, y las manos se vuelven ramas de la zarza ardiente que habla al profeta sin palabra. Todo este largo prólogo mímico ha transcurrido en un denso silencio. Cuando Viena se vuelve a la ópera de Schönberg, lo hace arrancando de las entrañas más viscerales del misterio, casi como auto sacramental.

Que es posible montar **Moisés y Aarón** lo prueba la Staatsoper con su magistral puesta en escena, orientada por ese maestro del arte escenográfico que es Rennert. **Moisés**, la ópera más hermosa del siglo XX, nace en viena de la desnudez total, llevada físicamente a la escena del Becerro de Oro sin atisbo de pornografía. En el foso controla la obra Christoph von Donhanyi, que la dirige sin partitura, de memoria, logrando lo que para los puritanos pudo ser motivo de escándalo hace años: que la Filarmónica toque esta música como un acto de amor.

No es ya lo meritorio el programa de mano, que es casi un libro, ni el despliegue de fuerzas vocales que se ponen en acción (encabezadas por un "Moisés" de excepción, Rolf Boysen,



Moses und Aron en la Opera de Viena: la Danza bajo el Becerro de Oro.

y formadas por nombres como Kurt Equiluz, Hilde Rössell-Majdan, Harald Pröghöf, Manfred Jungwirth, Murray Dickie o Alois Pernèstorfer), sino el hecho de que la inconclusa ilíada mística de Schönberg es en Viena página de repertorio y no acontecimiento aislado. Al escenificar el oficialmente inmontable **Moses und Aron** la Opera del Estado, el edificio del ayer, afirma que su pasado es cada día más amplio.

LA BAYERISCHE STAATSOPER DE MUNICH Y SU EMINENCIA GRIS

De los teatros de ópera alemanes, Munich es, por muchas razones, el más apasionante. Los coliseos líricos son grandes artísticamente en la medida en que lo son sus rectores: el trasplante a París de Liebermann ha sido todo un axioma de esta teoría; en Munich el cerebro es Günther Rennert, el amigo de Böhm. Rennert carece de la finura estética de un Ponelle o del ingenio visual de un Strehler, pero es un mago de la tensión dramática. Lo que a Rennert le fascina es contar una historia de la forma más directa posible; por eso es un maestro en las óperas de Richard Strauss. Este 1976, en julio, Rennert ha tentado la fortuna de montar "su" **Anillo wagneriano**, aun estando al lado de Bayreuth: son muchos los que dicen que el "número" armado allí por Cherau ha beneficiado sobremedida a Rennert. "A la **"Tetralogía"** de Munich podían ponerse reparos, pero tras los sucesos de Bayreuth se sienten tentaciones de parangonarla con lo más excelso de Wieland (Wagner)".

Vistas así las cosas, puede que Rennert se anime a repetir el año venidero la experiencia en una nueva confrontación con Bayreuth. Cherau-Boulez contra Rennert-Sawallisch a menos de cien kilómetros unos de otros. En este año Rennert se ha lanzado, además de la **Tetralogía**, a un nuevo montaje de la obra, de Janacek, **De la casa de los muertos** (con Rafael Kubelik en el foso), más la revisión de su puesta en escena para **Falstaff**, estrenada el 73. También fue novedad esta temporada la escenificación de **Tosca**, con Götz Friedrich en el montaje y López-Cobos en la dirección. Y fue apoteosis que Rennert cuajara su viejo objetivo de traer a Karl Böhm a dirigir **Las bodas de Fígaro**, con Fischer-Dieskau en el "rôle" de "Almaviva"; atacaba así Rennert otro frente, ahora ya no a Bayreuth, sino a Salzburg, donde apenas días después repetía Karajan su interpretación del montaje de Ponelle para la misma obra de Mozart. Tras el fracaso, el año pasado, del **Don Carlos** muniqués, patológicamente enfrentado al de Salzburg, Rennert se ha apuntado este 1976 una victoria por puntos (Wagner) y unas meritorias tablas (Mozart).

DIETRICH FALSTAFF-DIESKAU

Uno de los triunfos más indiscutibles del Festspiele 1976 en Munich tenía que ser, por fuerza, **Falstaff**, desde el momento en que Dieskau aceptaba volver a asumir el papel del "Pancione". A veces se ha discutido la capacidad dramática del barítono berlinés y muchos han considerado su arte escénico muy limitado: basta verle en la última obra de Verdi para convencerse de lo contrario. "¿Dirigirle? —decía Sawallisch—. ¡Es él quien nos dirige a nosotros!" El milagro comienza con la caracterización, prosigue en la forma misma de andar por la escena, absolutamente inefable, y llega hasta la manera en que este artista único saluda en el intermedio: arrojado al Támesis, Falstaff-Dieskau sale a recibir las ovaciones compungido y con tiritonas, sin abandonar ni aun entonces la piel del personaje. Un



D. F.-Dieskau en su portentosa caracterización de "Falstaff".

recital así no tiene precio..., a pesar de que Munich no sea precisamente Viena a la hora de "socializar" las entradas.

Pese al elogio arriba transcrito, en este **Falstaff**, y, por ende, en todo el tinglado lírico muniqués, es pieza de referencia la labor de Wolfgang Sawallisch. ¡Cómo han olvidado las Casas de discos y el público en general las excelencias de este director encomiable, que hace ya no menos de seis años regalaba en Madrid una **Cuarta** de Bruckner imposible de olvidar! Sawallisch, Generalmusikdirektor en Munich, ha conseguido forjar con la Orquesta de la Opera un instrumento de maleabilidad extrema, que pasa de **Fígaro** a **Electra** sin agitación ni vacilaciones. Este año, con la **Tetralogía** de Rennert, Sawallisch volvía a reverdecir sus laureles de gran director wagneriano, uno de los predilectos de Wieland Wagner. Todo ello sin olvidar que, desde hace años, su **Don Giovanni** en este teatro sienta cátedra internacionalmente.

Con **Falstaff** tiró Munich la casa por la ventana. Cuando Gerhard Stolze es "Bardolfo" (I), cuando "Nanetta" la canta Reri

Grist (II) y cuando Brigitte Fassbänder se corre la juega de su vida incorporando a "Mrs. Guickly" (III), ¿qué cabe añadir?

CARLOS, HIJO DE ERICH

Hubo un tiempo en que Carlos Kleiber sólo era conocido por los asiduos de la Bayerische Staatsoper. Munich fue el escenario de sus primeros y por entonces únicos éxitos: **Wozzeck**, **Murciélagos**, **Freischütz**... Con **El caballero de la rosa** se inició la expansión del nombre internacional del hijo de Erich. Año tras año, el **Rosenkavalier** de Munich batía las ventas del mercado negro y enriquecía a los piratas de la cinta. Con las primeras grabaciones de discos vino el debut en Covent Garden y, simultáneamente, en Bayreuth. Después, América. Progresivamente, Kleiber Jr. fue alejándose de la capital bávara a causa de su superávit de compromisos.

Todavía hoy, empero, Carlos Kleiber retorna a Munich una vez al año, durante el Festspiele, para volver a dar vida a la bellamente claudicante obra de Richard Strauss. Durante los meses de julio y agosto Kleiber forma un inesperado eje artístico, Munich-Bayreuth, allá con **El caballero**, aquí con **Tristán**. Ya entrado en los cuarenta, el extraño y arisco músico, de carrera nada precoz, insiste en no tener prisa. Como Knappertbusch, dedica meses enteros del año al estudio de sus obras favoritas, como presintiendo que su vida ha de ser larga y que su arte po-



Carlos Kleiber.

drá desarrollarse sin conformismos ni ataduras. Su repertorio, que es mínimo (no supera el total de las treinta obras entre lo sinfónico y lo lírico), plantea problemas de equilibrio a las Firmas discográficas que se disputan su batuta: cuando tras el éxito de la **Quinta** de Beethoven en disco se le reclama para que repita la diana con otras sinfonías del mismo autor, Kleiber deja de piedra a los ejecutivos al explicar que sólo se ha estudiado en su vida otras dos o tres páginas del ciclo.

De él predicaba hace semanas uno de los grandes divos del canto: "Es un histérico..., pero yo daría mi alma por tenerle siempre en el foso".

J. L. PEREZ DE ARTEAGA



El **Rosenkavalier** de Munich: en escena, Gwyneth Jones como la "Marschallin".

KOAN



Este informe está dedicado a mucha gente: a todos aquellos que nunca han oído hablar del grupo KOAN, a todos aquellos que sí conocen su existencia, pero para quienes KOAN significa todavía algo de experimentación, algo de impulso juvenil y novedoso que ha de pasar por cribas varias antes de merecer nuestra atención. A tanta gente (demasiada) quiere RITMO informar de una gran realidad de nuestra música: el grupo KOAN, que inicia ahora su cuarta temporada autónoma, independiente de todo organismo oficial, bajo la dirección de José Ramón Encinar.

José Ramón Encinar es, a sus veintipocos años, vanguardista, qué duda cabe. Creo que tienen razón quienes hablan de que es vanguardia asimilada, razón que perderían en el mismo instante en que otorgaran a la expresión cualquier matiz adjunto que supusiera «reaccionarismo», «aburguesamiento» o «pacto». Encinar no es un reaccionario, sino que sabe y quiere hacer aflorar la música de cualquier conjunción sonora; no se ha aburguesado ahora, pues nunca quiso ni practicó ninguna suerte de guerrilla musical; no ha pactado con nadie, sino que ha asumido con entera dignidad y satisfacción las mil y una zarandajas que lleva consigo cualquier tipo de profesionalidad artística, y más la musical. Vanguardia asimilada, sí, pero no olvidemos que en esa asimilación, junto a posturas pasivas, insinceras y descomprometidas, hay otras —contadísimas, por supuesto— activas en el señalamiento de lo realmente promocionable entre lo nuevo, sinceras en opinión, comprometidas al apoyar lo que sólo el interesado va a agradecerles de una manera inme-

diata. Tampoco olvidemos que esa asimilación, bajo aspectos superficialmente distintos, se hace necesaria para el ejercicio profesional del artista, y a ella tienden —lógicamente, comprensiblemente— muchos de quienes presumen de no estar bajo su imperio. Desdeñar la labor de Encinar bajo el lema de «vanguardia asimilada» es tan estúpido, tan divertido como acoger la obra de Cristóbal Halffter como «música marginada»..., y de todo hay (¡ay!) en el complicado mundo del arte sonoro.

El grupo KOAN forzosamente tenía que casar bien con Encinar, y a la inversa. Buenos instrumentistas, con fe en la música que hacen y con la clase y los métodos de trabajo necesarios para garantizar la ausencia de ese maldito carácter experimental bajo cuyo nombramiento descansan opiniones descomprometidas o no informadas. El grupo KOAN puede interpretar mal una obra, cómo no, pero no será fácil acusarle de irresponsabilidad: cuando KOAN interpreta una partitura nueva podemos estar seguros de que hemos escuchado una versión —más o menos afortunada— de tal obra, de que la obra ha brotado: no siempre tenemos esa seguridad —a veces certeza de lo contrario— al escuchar lecturas provisionales, imprevistas o faltas del más mínimo esfuerzo por penetrar en el sentido de la escritura. Falta hacía al autor, y no menos al público, un grupo en el que confiar.

Pero demos paso a los datos, al informe, y cifren en él su confianza los amantes de la música de nuestro siglo, los conocedores de las nuevas músicas, y sobre todo quienes se esfuerzan —asistiendo a

conciertos, buceando en la programación de Radio Nacional de España— en no quedar al margen de lo que aquí y ahora acontece dentro de los límites (que son muy amplios) del arte musical. Este ha sido el grupo KOAN en las tres temporadas musicales precedentes:

— Conciertos públicos en Madrid, Sevilla, Santander, Córdoba, Zaragoza y Badajoz, algunos de ellos encuadrados en certámenes de tanto interés como los Cursos Internacionales de la Universidad Menéndez Pelayo, de Santander; el Festival Hispano-Luso y los Lunes Musicales o las jornadas de Música Contemporánea de Radio Nacional de España.

— Grabaciones para Televisión Española de obras de Stravinsky, Schönberg, Webern, Maderna, Dallapícola, Barce, Marco, Encinar, Rivière y Cano.

— Más de cuarenta obras grabadas para Radio Nacional de España, abarcando gran número de compositores españoles —desde Barce hasta Berea, pasando por Benguerel, Cruz de Castro o Villa Rojo, entre otros muchos—, así como páginas significativas de Berio, Donatoni o Milhaud, entre los «clásicos» extranjeros.

— Estas u otras grabaciones han sido programadas en las radios de Hungría, Yugoslavia, R. D. Alemana, Francia, Bélgica, Australia, Polonia, Venezuela, Suiza, Rumania, Argentina, Canadá, Colombia e Italia, habiéndose dedicado a KOAN espacios de hora y media de duración en la N. D. R. de Hamburgo, Radiodifusión Yugoslava, Radiotelevisión Italiana y Bayerische Rundfunk, de Munich.

— Radio Nacional de España ha enviado grabaciones del grupo KOAN para participar en concursos internacionales, como la Tribuna de Compositores de la UNESCO (1973 y 1974), el Premio Italia (1974) o la próxima Bienal de París.

— Con el grupo KOAN han participado solistas de relieve, como las cantantes Esperanza Abad, María Aragón, Julia Casamayor, Evelia Marcote y Ana Ricci; los pianistas Elena Barrientos y Manuel Carrá; los guitarristas Sigfried Behrend, Jorge Fresno (también vihuela) y el Dúo Pujadas-Labrouve, y el oboísta Roberto Liñana.

— A su alrededor se agrupa un significado plantel de jóvenes autores (jovenísimos algunos), cuyas obras edita Alpuerto en la colección dedicada al grupo KOAN: Aracil, Berea, Rivière, Guerrero, Cano, Escribano, Senosiain, Marco, Guinjoán, Coria, Arteaga.

— Protagonistas de la banda sonora del filme, de Ricardo Franco, Pascual Duarte, el KOAN proyecta alguna grabación discográfica, mientras que prepara ya dos realizaciones inmediatas de singular importancia: el estreno en Europa de Portrait Imaginé, de Luis de Pablo, y el estreno mundial de una obra escrita por Franco Donatoni expresamente para el grupo.

KOAN, sí, es una realidad ya cribada.

JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO



COMPONENTES DEL GRUPO KOAN

Rafael Cros, flauta.

José García, oboe.

Adolfo Garcés, clarinete.

Rafael Angel, fagot.

Peregrín Caldés, trompa.

Juan Foriscot, trompeta.

Benito del Castillo, trombón.

M.^a Elena Barrientos, piano.

Ana M.^a Lías, piano.

Javier Benet, percusión

Jorge M. Algárate, percusión.

Juan Pedro Roper, percusión.

Dionisio Villalba, percusión.

José Luis Canabal, violín.

Martín Pérez Beracieto, violín.

Angel Ortiz, viola.

Mariano Melguizo, violoncello.

Román Gómez, contrabajo.

José Ramón Encinar, director.

RODGERS

**EL GRAN
ORGANO CLASICO**

**INCREIBLE PERFECCION
RIQUEZA TIMBRICA Y...
...ELECTRONICO!**



Diseñado y realizado para la más perfecta interpretación de música clásica y litúrgica al más alto nivel.

- afinación permanente
- sin mantenimiento alguno
- teclado de pulsación ligera

He aquí seis grandes organistas mundiales que han interpretado y alabado la perfección Rodgers: PIERRE COCHEREAU, titular de Notre Dame, París. VIRGIL FOX, de The Riverside Church, Nueva York. CLAIRE COCI, de la Filarmónica de Nueva York. FERNANDO GERMANI, de la Basílica de San Pedro, Roma. HERMAN BERLINSKI, de la Hebrew Congregation, Washington. GEORGE THAL-BEN-BALL, del Temple Church y la BBC, Londres.

Distribuido y garantizado por:



HAMMOND IBERICA S A

Apartado de Correos, 9465
Barcelona

«PERPETUUM RUTINABLE»

La vida social, económica y política española atraviesan por un momento crítico de gran ebullición, reestructuración y revisión de planteamientos. Hay muchas dificultades cifradas en infinidad de factores, a veces contradictorios, para que pueda conducirse el proceso con inteligencia, rigor, serenidad y sinceridad, acabando con viejos y anquilosados modos, con vicios tradicionales y con actitudes alejadas de la verdadera realidad del país. Pese a todo, mal que bien, muy lentamente se va avanzando y alcanzando, de momento, pequeñas conquistas. Esta inquietud real, presente y viva no parece, sin embargo, atañer a la parcela de la Música, que sigue entre nosotros despegada de la realidad cultural y social que la circunda, lejos de la línea progresiva y moderna que habría de adoptar. Es cierto; el mundo musical español, lastrado por males de años (quizá de siglos), vejeta y languidece, se repite temporada tras temporada, en un imaginario y monstruoso «dacapo», en un movimiento perpetuo y rutinario. No se aprovechan como se debiera los latidos e inquietudes de las nuevas generaciones, deseosas en muchas ocasiones de conocer campos diferentes, de profundizar en los ya (mal) conocidos. En definitiva, la Música —que, indiscutiblemente, es un hecho de cultura, y como tal de obligada administración a los ciudadanos— sigue de momento procurándose a unos pocos, muy pocos, sin que se hayan planteado todavía nuevos caminos y soluciones que puedan al menos paliar y equilibrar coherentemente una situación tan deteriorada. Así, la finalidad formativa y educativa (como desglose de lo estético-cultural) raras veces se consigue.

Dentro de este contexto no hay duda de que, en cualquier caso, Madrid es «el tuerto en el reino de los ciegos», pues cuenta con las mayores protecciones oficiales y la mayor intensidad de convocatorias, con las dos orquestas sinfónicas más importantes del país, como evidente secuela del tradicional centralismo. Pero el nivel madrileño está a años luz del ideal y a años luz del alcanzado en otras capitales europeas. Centrándonos en las manifestaciones más relevantes y multitudinarias que se dan en la ciudad, los conciertos de aquellas dos agrupaciones, la Nacional y la de la Radiotelevisión (RTV) —cuya actividad motiva este comentario—, podemos ver cuán tristemente cierto es lo más arriba expuesto, tanto si consideramos cada ciclo por separado como si los relacionamos entre sí. Y ello aun cuando, por supuesto, se puedan señalar excepciones. Nos volvemos a encontrar con la rutina, la falta de imaginación, las dificultades presupuestarias, las trabas burocráticas de siempre.

Un examen de la programación de las dos orquestas nos pone de manifiesto que, en efecto, no hay un criterio firme y constante, una coherencia, siendo los aciertos muy aislados e individualizados, en todo caso separados del conjunto que es el que, globalmente estudiado, nos debe informar sobre la bondad o maldad de la política seguida. No se trata, pues, de realizar un análisis detenido, sino de observar la línea programadora y selectiva, y a la vista de ella extraer una serie de consecuencias. Desde esta perspectiva, y en relación con los distintos aspectos y elementos integrantes, podemos advertir:

Autores.—Resulta bastante lógico, aquí y en otras latitudes, que el grueso de la programación se centre en los compositores que podríamos llamar habituales, como Beethoven (de cuya muerte se cumple el año que viene el ciento cincuenta aniversario), Tchaikovsky, Brahms,

DE MADRID AL CIELO

Ante la nueva temporada de las Orquestas madrileñas



Mozart, etc. Lo que ya no resulta tan lógico es que se interpreten casi siempre las mismas obras. Por ejemplo, el segundo de ellos parece no haber compuesto más que dos o tres sinfonías y un concierto de piano y otro de violín, sin tener en cuenta sus diversos «ballets», «suites» y oberturas, ni su sinfonía **Manfredo**. De Mozart (que este año se pone bastante) seguimos sin conocer la mayoría de sus conciertos de piano y sinfonías, lo mismo que de Haydn. Dvorak continúa representado por las mismas sinfonías, como si no hubiera creado muchos e interesantes poemas sinfónicos y diversas obras de índole religiosa de vastas proporciones. Es el caso de Listz, reducido a los conciertos para piano y poco más. Shostakovich, creador de 15 sinfonías, es conocido solamente como autor de dos o tres (siempre las mismas), a lo sumo. Y si pasamos al campo barroco, ¿qué decir de Bach y de su inmensa producción de «cantatas»? Se trata de ejemplos que nos dan la tónica imperante ahora y siempre.

Si del grupo de autores de los que, pese a todo, se da alguna obra, pasamos al de los que no están representados, los ejemplos se multiplican. No puede hablarse de que un compositor tan vital hoy como Bruckner esté bien servido con su **Obertura en Sol menor**, obra primeriza, que nos ofrece la Radiotelevisión. Hay sinfonías y composiciones corales suyas que aún no se han estrenado en Madrid. Otros casos especialmente flagrantes son los de Berlioz (!), Ives, Reger, Schönberg, Berg, Webern, Nielsen, Scriabin... Son creadores significativos que es necesario conocer para llegar a una mínima comprensión de lo que ha sido y es la evolución musical. Las efemérides, tan importantes como punto de partida para promocionar el conocimiento de compositores, habituales o no, a fin de explicar su respectivo papel en la historia de la cultura, son sistemáticamente —a no ser en casos de figuras populares— marginadas. Así ha sucedido con los centenarios de Ives y Reger y, prácticamente, con el de Schönberg. Así ocurre esta temporada con Weber, un verdadero creador, propulsor de la ópera romántica alemana, cuyas obras fundamentales, como **Der freischütz** o **Euryanthe**, siguen sin darse en Madrid. ¿Es tan complicado montar para un concierto alguna de ellas? ¿O es que no se le ha ocurrido a nadie? Para qué hablar de las lagunas que tenemos en el conocimiento de los siglos XVI, XVII y gran parte del XVIII. Esta temporada se cumplen, entre otros, aniversarios del nacimiento de Palestrina y de la muerte de Cavalli. Hubiera sido muy bonito festejarlos. Resulta también gracioso que esta temporada, precisamente, no se haya preparado ningún programa Wagner (del que se da únicamente la obertura de **Rienzi**) para conmemorar, con algunos fragmentos cantados, el centenario de la **Tetralogía**.

El que sí se haya previsto celebrar el centenario de Falla, de quien podremos escuchar prácticamente toda su producción (no muy sabiamente distribuida en los programas), no borra estas faltas. También habría tenido gracia que se olvidaran de don Manuel. O que se olvidaran de Beethoven, representado a través de diversas obras.

Novedades.—En el capítulo de estrenos absolutos no hay gran cosa. La Nacional nos presenta composiciones de Baker (segundo premio Concurso Falla), Bonnet, Olavide y Llácer. «A priori», lo más interesante reside en la del tercero, dada su sólida y europea formación, y en la del último, pues se trata de un percusionista de la propia Orquesta, el famoso «Regolí». Son cuatro gotas aisladas que serán in-



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

E FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5

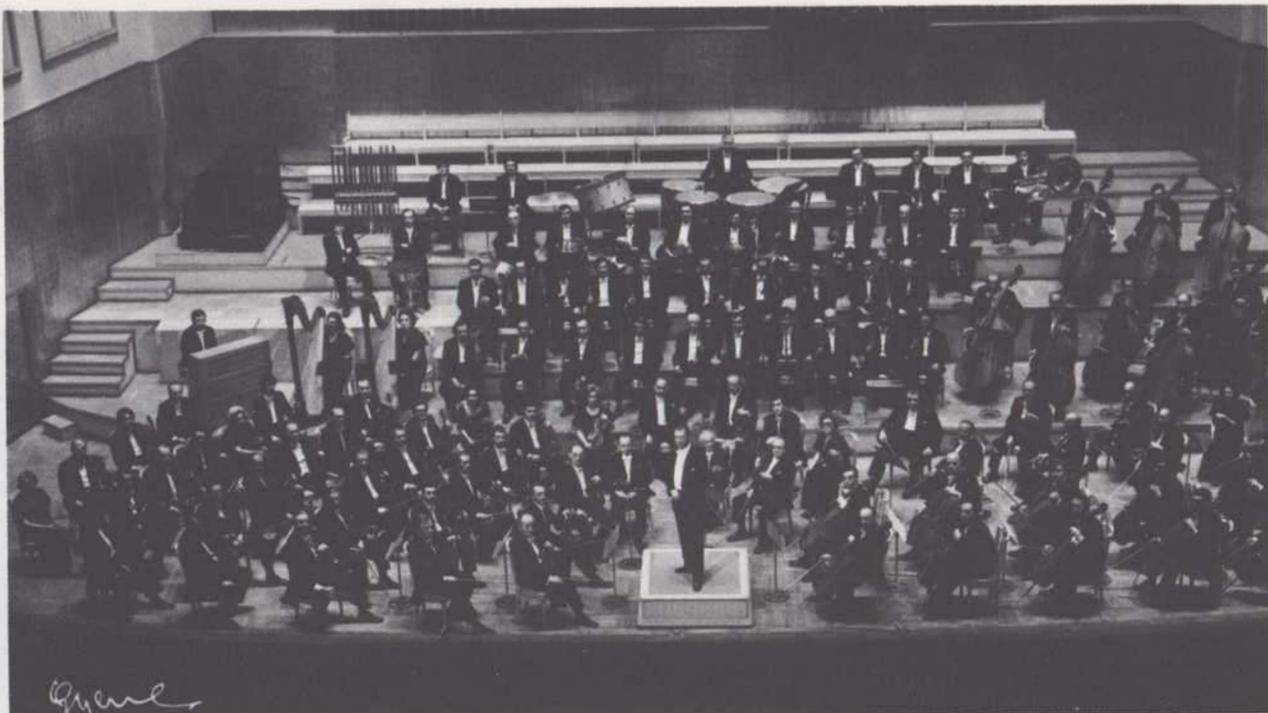
terpretadas al principio del concierto con muy pocas posibilidades de éxito, caso de que llegaran a merecerlo. Del programa de la Radiotelevisión se deduce (porque no lo pone) que los estrenos corresponden a Soler, Montsalvatge, Cervelló y Montsinos, lo que no supone gran cosa y muestra al respecto un paralelismo con la formación de enfrente. Aquí, como en otras parcelas, y teniendo en cuenta los antecedentes, no se adivina cuál es el criterio que se sigue para seleccionar y encargar. En todo caso, no hay duda de que se vive más bien de espaldas al acontecer real de la música que se está haciendo en el mundo y que se ha hecho en los últimos lustros. Programar las obras de los jóvenes o, al menos, las nuevas, es importante, pero puede carecer de significado si no se hace bien y con sentido de la perspectiva histórica. Raro será que al público habitual puedan satisfacerle las composiciones de hoy si no conoce las de ayer («Escuela de Viena», por poner un ejemplo).

Pocas son las «novedades» dentro de la producción más antigua, pero no habitual por estos pagos. La Orquesta de Información y Turismo nos presenta dentro de este apartado **La clemencia de Tito**, de Mozart; **La canción del lamento («Das Klagen Lied»)**, de Mahler; **El niño y los sortilegios**, de Ravel. Obras menos nuevas pero asimismo interesantes son, sin duda, la **Quinta sinfonía** de Mahler y el **Erwartung**, de Schönberg (que aparece en el ultimísimo avance, en un programa precioso, junto a la **Sinfonía 35** y al **Concierto para piano número 9**, de Mozart). La Nacional nos brinda, con esta etiqueta de interés-novedad, **La Atlántida**, la **Novena** de Mahler y, muy relativamente, **La Natividad**, de Martin.

Al lado de estas muestras positivas pueden citarse muchas negativas. Se nos «obsequia» con obras tan faltas de interés como el **Tercer concierto para piano** del inevitable Rachmaninoff, del que aparece también la **Segunda sinfonía**; el **Concierto serenata**, de Rodrigo; el **Poema**, de Chausson; la **Introducción y Tarantela** y los **Aires bohemios**, de Sarasate; el **Diablo verde**, de Cassadó; el **Pessebre**, de Casals (no se conmemora así de la mejor forma su centenario); el **Gran dúo**, de Bottesini; la **Sinfonía Española**, de Lalo, etc. ¡Y pensar que existen todavía decenas de obras realmente significativas que no conocemos!

Repeticiones.—Hay una serie de composiciones que se nos ofrecen con una frecuencia bastante molesta, tanto porque evitan que puedan escucharse otras de sus autores o de algunos diferentes, cuanto porque, además, nos las interpretan los mismos directores, que por lo visto se han arrogado un derecho de exclusiva. Son los casos del **Requiem**, de Verdi (Frühbeck de Burgos, Markevitch); **Creación**, de Haydn (Frühbeck); **Quinta** de Beethoven (Frühbeck); **Pasión según san Mateo** (Frühbeck) —esta última en interpretación tan equivocada como la que hace algún tiempo nos ofreció Odón Alonso de las **Vísperas**, de Monteverdi—; **Consagración de la Primavera** (Markevitch, otros años también Frühbeck); **Novena** de Beethoven (Odón Alonso)... Es triste que, independientemente del menor o mayor acierto de la versión, hayamos de apreciar éstas u otras obras a partir de la misma óptica. Me rebelo ante la idea de que voy a tener que escuchar siempre la última sinfonía citada por Frühbeck, Markevitch o Alonso.

Cada orquesta hace, al parecer, la guerra por su cuenta. Si no es difícilmente explicable que haya tantas coincidencias.



Esta temporada las dos formaciones interpretan las siguientes obras: **Requiem**, de Verdi; segunda «suite» de **Dafnis y Cloe**; los valeses del **Caballero de la rosa**, de Ricardo Strauss; los **Cuadros de una exposición**, de Mussorgsky-Ravel; **Sinfonía Española**, de Lalo.

Esta rápida y panorámica mirada por las programaciones de ambas orquestas nos pone también de relieve que no se suele prestar atención al equilibrio, a la coherencia de cada concierto. Programas tan bellos como el más arriba aludido, con dos obras de Mozart y una de Schönberg son raros. En general, cuando no se trata de una obra que ocupe el concierto entero, todo se reduce a colocar tres, cuatro o cinco de diversas épocas, sin ninguna ilación especial entre ellas, abundando de este modo los programas mosaico o «de retales». Un ejemplo: **Sinfonía** de Cherubini, las obras citadas más arriba de Sarasate y de Cassadó; **Caleidoscopio**, de P. Mercure, y **Pinos de Roma**, de Respighi; concierto a cargo del ex niño prodigio Pierino Gamba.

En conjunto, y con todos los defectos, ha de reconocerse que es algo superior la temporada de la Radiotelevisión. Por número de novedades y de obras interesantes e incluso por planificación. Ello, claro, no puede ocultar que no se ha llevado ni se lleva una política excesivamente inteligente con la Orquesta, cara a su formación, y que, en realidad, se sigue sin cumplir la finalidad fundamental para la que nació: cultivar, sobre todo, el repertorio menos tradicional, promover estrenos, ampliar, a través de las ondas, la difusión musical y servir, en todo caso, de complemento a la labor de la Nacional. Hoy en día, una y otra cumplen prácticamente la misma función, lo que resulta bastante absurdo.



Solistas y directores.—Si criticable es la selección de obras, tanto o más lo es la de batutas. La mediocridad es apabullante. Únicamente cabe destacar, y con reservas en la Nacional, a Leitner y Rossi, y en menor medida a Sacher y Rieger. Algo mejor es el panorama en el otro bando, en donde encontramos a López Cobos, Inbal, Ahronovitch y quizá Comissiona (conscientemente y por varias razones no incluyo a Markevitch). A señalar la oportunidad que parece que, al fin, va a tener García Polo en un programa no muy agradecido, con aquella Orquesta.

Richter, Oistrakh (Igor) y Stern son, junto con Larrocha y Del Pueyo, lo más destacable de entre los solistas que van a participar con la Orquesta de Educación y Ciencia. En la Radiotelevisión, Szeryng (que, ¡vaya por Dios!, toca un programa casi idéntico al de su presentación, hace años, con la Orquesta), Weissenberg, Zabaleta y después Horacio Gutiérrez y Víctor Martín. Totalmente absurdo traer a este último para dar las obras de Sarasate y Cassadó, o traer a Oistrakh para la **Sinfonía española**. Ganas de desperdiciar.

Como se ve, son muchos los lunares y aspectos negativos de la temporada de los dos primeros conjuntos sinfónicos del país. Ambos tendrían que sufrir, tanto en su composición como en su dirección, administración y programación grandes transformaciones para dotarlos de mayor fuerza y calidad, proporcionarles una mayor adecuación a los tiempos, mejor capacidad formativa de un público que, en parte, aparece ya renovado y a la espera, quizá inconscientemente, de que alguien empiece de verdad a ocuparse de él con inteligencia e imaginación.—**ARTURO REVERTER.**

CIEN AÑOS DEL FESTIVAL DE BAYREUTH (1876-1976)

(IV) LA BATALLA DEL FESTSPIELHAUS

Una recopilación por ANGEL F. MAYO



POKER DE ASES

Patrice Chéreau



Richard Peduzzi



Jacques Schmidt



Pierre Boulez



EL COMODIN

Wolfgang Wagner

UNA ADVERTENCIA PREVIA DEL RECOPIADOR

Cuando comencé a escribir para RITMO esta serie de trabajos en torno al centenario del Festival de Bayreuth, en un primer momento entraron en ebullición, más en el corazón que en la cabeza, multitud de temas a desarrollar. Pronto comprendí que la amplitud del tema Wagner exigía ceñirse lo más posible a la conmemoración del teatro y la obra para la que fue construido, El anillo del nibelungo. Algo apareció invariable desde el principio, sin embargo: la serie se cerraría con mi crónica del Festival de 1976.

Hasta cierto punto, soñaba yo con algo así como una apoteosis, con una culminación; vamos, con una suerte de «entrada de los dioses en el Walhalla» liberada de temores y auspicios del ocaso. No va a poder ser exactamente así. Imagino que habrá llegado a ustedes algún eco del descomunal escándalo que ha provocado el equipo Chéreau, Peduzzi, Schmidt, Boulez, en este orden. Ni los más viejos del lugar recuerdan un tumulto semejante. Al final de El ocaso de los dioses, un policía municipal montaba guardia en cada puerta por si había que «apaciguar» a algún rabioso wagneriano. Lo mismo que en la «Autónoma». Sólo que en Alemania, en un festival musical y previo pago de una ya notable cantidad al desdichado cambio actual de la peseta, y lo que te rondaré, morena.

Quiero precisar que mi participación en el Festival 1976 ha sido activa, hasta el extremo de que a poco más me quedo afónico para el resto de mis días. He tomado partido. Junto a los «nazis», los «viejos wagnerianos», los «guardianes del Grial», los «teutones», los «educados-cretinos», los «terroristas», los «señores del dinero», los «conservadores», los «enemigos de Francia», etc., etc. Todos en el mismo saco, echando espumarajos, mesándonos los cabellos y rasgándonos las vestiduras.

Entonces queda claro que yo no puedo ser lo que se entiende comúnmente por un crítico, en este caso. He pagado mi entrada, he comprado las fotos ilustrativas, y si me descuido me muerde mi vecina de localidad. Pero no renuncio a «mi crónica» porque compruebo que hasta el momento de redactar estas líneas, 11 de septiembre de 1976, la información sobre el Festival publicada en España se reduce a poco más que nada. Por el contrario, allende los Pirineos han corrido y corren ríos de tinta de todos los colores para relatar los hechos de la «batalla del Festspielhaus».

De aquí la recopilación de textos de muy diversa procedencia

que hoy propongo a la lectura de ustedes. Mi crónica sería, a palo seco, un hecho confuso, aislado y, quizá para alguien, sectario. Un poco de información sobre lo dicho en otras latitudes nos vendrá, creo, bien a todos. A ustedes, si no han tenido mejor acceso a las noticias del Festival, porque les ayudará a ambientarse en el tema. A mí, porque me permitirá publicar en el próximo número de RITMO una crónica menos en el aire, más arropada, más inteligible. Obviamente, la recopilación es reducida —haría falta un tomo de mil páginas para recoger lo más sustancial de lo publicado— y orientada hacia los propósitos de mi crónica. No me interesaba el sencillo esquema del «a favor y en contra». He buscado las paradojas y las contradicciones. Un texto elogioso, una declaración que parece la quintaesencia de la agudeza, bien leídos resultarán muchas veces ambivalentes y hasta demoledores para su autor, y viceversa. A su lado, la reproducción de las fotografías del montaje de Chéreau puestas este año a la venta (por razones que ignoro no se vendía nada de Sigfrido) es elemento de juicio imprescindible, aunque también insuficiente. La traducción que he hecho de todos los textos también adolecerá de imprecisiones y cierta precipitación, pero creo no haber traicionado nunca el sentido del original. El esquema de la recopilación es el siguiente:

- Fragmentos del discurso de Walter Scheel, Presidente de la República Federal de Alemania, en el acto conmemorativo del centenario, que tuvo lugar el 23 de julio de 1976.
- Amplia reproducción de declaraciones de Chéreau, Peduzzi, Schmidt y Boulez, en este orden, y de Wolfgang Wagner. Están extraídas en su totalidad del periódico de Bayreuth, Nordbayerischer Kurier.
- Selección de comentarios de Hans Mayer, profesor de Germanística en Tubinga, cabeza visible del marxismo que tolera a Wagner con ciertas condiciones, y de Erich Rappl, redactor y crítico del Nordbayerischer Kurier, cuyas crónicas interesan por su permanente vinculación a los acontecimientos del Festival desde hace muchos años.
- Un poco de aquí y de allá en la prensa internacional.
- Finalmente, frases «culturales» escogidas del «triumfal» editorial de Der Spiegel sobre los tumultos de Bayreuth.

ANGEL F. MAYO

DEL DISCURSO DE WALTER SCHEEL

«Yo no soy un wagneriano. No siento en mí motivo alguno para "reconocerme" en Bayreuth, para "creer" en Bayreuth, para "peregrinar" a Bayreuth. Pero tampoco hay nada que me encolerice contra Bayreuth. Yo vengo a Bayreuth simplemente porque aquí se pueden ver y oír magníficas representaciones de las obras de uno de los más importantes compositores alemanes.»

* * *

«Sé que Wagner no quiso ser un compositor de óperas. Fue creador del "drama musical", de la "obra de arte total" y hasta de un "festival escénico sagrado". Despreciaba la ópera de su tiempo. Lo que creó debía ser algo completamente distinto. Pues bien, abro el Brockhaus y leo la siguiente definición de ópera: "Opera: pieza escénica formada con elementos musicales, en la que concurren poesía y música, el arte del canto y el de la interpretación, decoración, vestuario y arquitectura escénica." Bajo esta definición puede ser subsumida toda la obra de Wagner sin mayores dificultades. Ciertamente, abrió nuevos caminos a la ópera, pero también lo hicieron otros contemporáneos suyos. De 1874 procede el **Boris Godunov**, de Moussorgsky, con texto de Alexander Puschkin. Seguramente, la música de Moussorgsky es tan atrevida e importante para el futuro como la de Wagner, y Puschkin puede resistir también la comparación con Wagner a nivel de poeta. Y las grandes óperas de Verdi están en plano de igualdad con las de Richard Wagner.»

* * *

«En la segunda mitad del siglo XIX hay una constelación de grandes artistas —entre ellos, compositores de óperas—, y Richard Wagner es uno de ellos. Ser un gran compositor de óperas es mucho, pero no significa ser el centro espiritual del mundo. Pero esto precisamente, y no otra cosa, había de ser la obra de Richard Wagner tal como él la deseaba: la cumbre de la cultura alemana y, con ella, de la mundial. Y Bayreuth sería reconocida como capital de esta cultura wagneriana.»

* * *

«Pienso también que no se debe ser demasiado severo con un genio como él. ¿Se puede censurar a un artista porque piense que lo que crea es lo definitivo, lo más sublime? ¿Sin tal creencia podría dar lo mejor de sí un artista? Por otra parte, tal supervaloración de la capacidad personal es una característica del siglo XIX, expresión de una concreta situación en la historia de la cultura y del espíritu. La situación política a comienzos del siglo XIX apenas daba oportunidad de realizarse al hombre espiritual en la sociedad o en el Estado. De aquí que este hombre buscara su salvación en la Filosofía, en lo "Absoluto", en el Arte... El espíritu solitario, el genio, necesariamente hubo de hacer de su yo el centro de un mundo interior... Fichte, Hegel, Schopenhauer, Marx, Nietzsche: todos demuestran que con ellos el espíritu humano había alcanzado su último grado...»

* * *

«No, no creo en la línea directa Wagner-Hitler. No existen históricamente tales líneas. Se fundan en cuadros históricos demasiado simples. Hitler no era una necesidad. Era una posibilidad que, desgraciadamente, llegó a hacerse realidad.»

* * *

«No podemos borrar los capítulos oscuros de la historia alemana y de la historia

de Bayreuth. Sí, creo que las enseñanzas que debemos extraer de ellos son aún más importantes que lo que Wagner nos dice con sus obras.»

* * *

«Solamente honraremos a nuestros maestros alemanes cuando honremos a todos los maestros del mundo. Cuando hagamos descender a Wagner de las nubes del mito para colocarlo a nivel de sus iguales como uno más de los grandes artistas del sonido, entonces habremos apartado los peligros que de él siempre pueden venir, entonces habremos hermanado a Richard Wagner con la democracia.»

LO QUE DICEN LOS RESPONSABLES

PATRICE CHÉREAU
(DIRECTOR DE ESCENA)

«Me sorprendió mucho que Pierre Boulez me preguntase si tendría yo interés en escenificarlo (**El anillo** del centenario) y, sobre todo, porque ni él ni Wolfgang Wagner habían visto hasta entonces una sola escenografía mía. Entonces tampoco sabía yo mucho de la obra de Wagner, aunque me eran bien conocidas la fama y la atracción de Bayreuth. Ciertamente, como director de escena no soy un desconocido, pero aun así me sorprendió que se pensase en mí.»

* * *

«Sólo he visto **El anillo** una vez, en 1975, en el montaje de Wolfgang Wagner... Se puede escenificar **El anillo** sin haberlo visto nunca en el teatro. Lo que de verdad cuenta es el trabajo intensivo con las partituras y con el texto. Me he preparado durante dos años para mi trabajo en Bayreuth, he escuchado y leído todo lo que se puede escuchar y leer. Además me ha ayudado mucho el hecho de que mi formación en la escuela y en la Universidad sea sólo alemana, en la práctica. Estoy muy próximo a los prerrománticos alemanes, éste es mi mundo desde hace muchos años. Mis recuerdos de los años escolares, mis recuerdos de niñez son importantes. Quizá sea posible llegar a escenificar partiendo sólo de estos recuerdos.»

* * *

«Hace medio año aún me sorprendía que Wagner interesara tanto a los hombres; ahora ya no estoy sorprendido. He aprendido mucho de Wagner. Apenas puede encontrarse esto en otros compositores.»

* * *

«He descubierto que Wagner no ha escrito simples óperas, sino auténtico teatro.»

* * *

«En las óperas de otros compositores, lisa y llanamente, puede olvidarse el texto, pues no hay escrito en él materia escenificable. El caso de Wagner es el contrario. Su texto es poderoso. Richard Wagner es teatral en cada minuto, en cada segundo. Por esto no me he limitado a oír la música, ya que muchas veces ésta no aclara las cosas, sino que he leído el texto y procuro escenificarlo con la mayor proximidad posible, aunque en algunos momentos, conscientemente, no me he mantenido tan próximo.»

* * *

«Me sucede como a Orson Welles cuando llegó a Hollywood por primera vez y gritó: "¡Este es el juguete más bonito del mundo!"... ¡Una obra escénica de quince horas de duración!»

* * *

«Yo no creo que las ideas puedan llegar a ser más grandes a través de la abs-

tracción. Los símbolos, para mí, no consisten en la simplificación, sino en la abundancia de detalles. El significado y el atractivo de esta obra me vienen de sus contradicciones, de su mezcolanza de fábula, mitología, fantasmagoría, sueño y política.»

«Por ejemplo, hay ya una contradicción en el hecho de que Wagner tenía ante sí un objetivo político cuando comenzó con esto (**El anillo**), en 1848. Cuando lo concluyó, en 1876 (?) ya no subsistía tal meta. Otras contradicciones se encuentran en la concepción de "Sigfrido" y de "Wotan". El director de escena tiene que utilizar estas contradicciones y no querer representar la obra como unidad.»

* * *

«Otra contradicción muy interesante, en Wagner, se da entre mito y psicología. La verdad radica en la mezcla.»

* * *

«A pesar de las contradicciones entre las partes, en cada una de las cuatro obras sólo puedo narrar una historia, que trata de ruina y muerte.»

* * *

«Una, para los espectadores, desconcertante mezcla de elementos de distintas épocas, culturas y estilos en la decoración y en el vestuario, debe aclarar que la historia se desarrolla siempre y en todas partes, en un lugar concreto y, al mismo tiempo, en ninguno.»

* * *

«He escuchado muchas de las voces contrarias a los decorados de Peduzzi. En torno a ello quiero dejar bien sentado que no soy la desgraciada víctima de la voluntad de un decorador. Todo lo que se ofrece en el escenario es resultado de nuestra voluntad común.»

* * *

«Como hombre de teatro considero imposible que un decorado o un vestuario no estén fijados en una época concreta.»

* * *

«A mí, la historia que se relata en el **Anillo** me dice solamente «algo». Yo no he pensado en solemnidad, divinidad y cosmos.»

* * *

«Yo muestro lo humano, las desesperaciones, esperanzas y dificultades para vivir y rebelarse. Quizá esto sea una cosa pequeña, pero es lo único que me mueve. Lo humano no empequeñece la obra de Wagner.»

* * *

«Es innecesario repetir (en el escenario) los colores de la música. Además, la falta de colorido expresa la historia "desde el principio hasta el fin" que relata **El anillo**. Los símbolos de esta historia, como, por ejemplo, la lanza, no son otra cosa que "atrezzo" que un día pudieron tener significación, pero que ya en **El oro del Rin** se muestran en sí mismos contradictorios.»

* * *

«El pantano (en el Rin) es para mí un medio teatral concreto de mostrar un río en un escenario.»

* * *

«En las walkyrias veo la perversión de unas vírgenes que sólo tienen contacto con los hombres cuando están muertos.»

* * *

«"Wotan" necesita tener a su disposición un héroe libre, y en el texto expone cinco contradictorios motivos para ello. Yo creo que el único héroe libre es "Sig-

mundo", aun cuando, como dice "Fricka", no es totalmente libre por causa de la espada, que ya estaba hecha. Pero "Sigmundo" sabe, al menos, por qué y para qué lucha. "Wotan" no puede soportar esta clase de libertad, y por eso tiene que matar a "Sigmundo". Por el contrario, "Sigfrido" tiene una libertad que responde a los deseos de "Wotan". Este dice: "Aquí estoy para ver y no para actuar", lo que es, sencillamente, mentira. El "Viandante" sostiene el timón de todo. "Sigfrido" no es así un héroe positivo. Encuentro políticamente peligroso creer en un ignorante.»

* * *

«El final de **El ocaso de los dioses** no está satisfactoriamente logrado. No se puede mostrar el fin del mundo en el transcurso de los últimos cinco minutos. Para mí, el fin viene dado en todo **El anillo**. La inquietante pregunta: ¿qué sucederá después?, no está planteada por primera vez al final.»

* * *

«Al final de **El ocaso de los dioses** la música expresa el comienzo de una pregunta. Los hombres que permanecen en escena (¡que no haya miedo, no se trata sólo de proletarios que quieren apoderarse del poder!) han escuchado la profecía musical del "motivo de la salvación" (?). Todos, los hombres en el escenario y en la sala (del Festspielhaus), tienen que hacerse la pregunta sobre cómo puede continuarse. Es algo que nos afecta a todos.»

* * *

«Dos meses y medio de ensayos no son suficientes para montar **El anillo**. La escenografía habrá de ser desarrollada no sólo hasta el último **Ocaso de los dioses** de este año en Bayreuth, el 26 de agosto, sino para los Festivales de 1977 y 1978.»

* * *

«No ha habido dificultades con los cantantes, y esto se ve... Desgraciadamente, no he tenido bastante tiempo para la realización de mis representaciones... La mayor parte de estos dos meses de ensayo ha habido que consumirlo en el trabajo con los cantantes, así que espero disponer ya el próximo año de más tiempo para preocuparme de los problemas técnicos.»

* * *

«Muchos espectadores me han escrito para decirme lo que en mi escenografía encuentran de vulgar, ordinario o sencillamente imposible. Quiero contestarles que (el próximo año) cambiaré bastantes cosas, como, por ejemplo, la aparición del sapo en **El oro del Rin**. Claro que quizá resulte más chocante a las gentes lo que entonces haga.»

* * *

«No se puede gustar a todos. Siempre he tenido en mis escenografías pitos y protestas. Una escenografía, y pienso ahora en la mía para **El anillo**, tiene que encontrar su público. Ahora se desarrolla una lucha entre una parte del público y mi dirección... Ya se verá quién ganará al final.»

* * *

«Por el momento, lo que más me interesa es el cine. Estoy preparando dos películas y escribo para ellas los guiones. En el futuro trabajaré menos para la escena. El teatro está demasiado alejado del mundo y de la vida reales... Por lo que se refiere a la ópera, escenificaré una cada diez años: la ópera permanecerá para mí como un lujo.»

RICHARD PEDUZZI (DECORADOR)

«Sólo trabajo para Patrice Chéreau. Es el único director de escena que me deja expresar totalmente mi mundo. Con él no tengo que hacer concesiones.»

* * *

«Lo real es una parte de la vida cotidiana. Un muro de piedra de verdad es más eficaz y creíble que un cuadro o cualquier imaginación.»

* * *

«No puedo decir cómo reaccionará el público ante estos elementos (caballos, fuego y vapor de verdad). Pero estoy convencido de que hay más poesía y vigor en elementos reales que, por ejemplo, en proyecciones... Patrice Chéreau ilustra así los decorados, pero los vivifica con la dirección de actores.»

* * *

«En Wagner se descubre un mundo lleno de Naturaleza y barroquismo, un mundo de civilización y de industrialización. Por ejemplo, en el caso del Nibelheim en seguida he imaginado una mina, y he visto en los nibelungos a los trabajadores de una mina de oro. O tomemos el Walhalla: en seguida me recuerda a una cultura en trance de muerte, una mezcla de Wall Street, edificio Rockefeller y torres defensivas medievales.»

* * *

«Nunca intento mostrar símbolos en mis decoraciones, aunque se crea verlos. Ahora, yo realizo en mis decorados detalles simbólicos. Este es el caso, por ejemplo, de la bola en el segundo acto de **La walkyria**. Empieza a balancearse al comienzo de la disputa entre "Wotan" y "Fricka". Cuando "Wotan" pierde, es lógico que quiebre aniquilar este mundo que ama.»

* * *

«En **El ocaso de los dioses** nuestro mundo abocado a su fin, un mundo como lo he vivido en Nueva York. Allí he visto calles de kilómetros de longitud sin rastro de vida, con las tiendas cerradas y las casas abandonadas.»

* * *

«No conozco otro escenario construido tan inteligente y funcionalmente como éste... Desgraciadamente, a causa de dificultades técnicas —pienso especialmente en los cambios de decorado en el espacio de minutos— tuve que hacer concesiones. La roca de las walkyrias, por ejemplo, me parece muy pequeña, pero no se puede hacer de otra manera... También hubiera querido hacer el Walhalla, en el primer cuadro, muy grande y próximo, para mostrarlo, en el cuarto cuadro, lejano e inalcanzable; pero técnicamente no era posible, por desgracia.»

* * *

«Hasta ahora he decorado dos óperas. Naturalmente, en una ópera hay que prestar atención a la música y a los cantantes. Hay materiales que allí son tabú; por ejemplo, no puedo utilizar auténtico polvo, porque dañaría a los cantantes.»

JACQUES SCHMIDT (FIGURINES)

«Es mejor trabajar con cosas concretas que con ideas abstractas sobre el papel.»

* * *

«El vestuario expresa la moda de la época de Richard Wagner. Una buena parte son modelos basados en los trajes de diario de la burguesía de los años en que fue creada la Tetralogía.»

* * *

«Vamos a representar **El Anillo** del centenario como obra de Richard Wagner en

el verdadero sentido de la palabra. El vestuario irá, sin embargo, más allá de la vida de Wagner, será algo así como una mezcla de modas a lo largo de setenta años.»

* * *

"Brunilda"... en cuanto walkyria, irá como Amalia Materna en 1876. El despertar de "Brunilda" al amor será precisado por una túnica ligera y femenina. Como en el decadente mundo de los guibichungos es una extraña, no encaja allí, no entiende nada de ese mundo. Y como ella no encaja, tampoco encaja su ropa: ahora se ha hecho más grande, demasiado pesada para ella.»

* * *

«Los intérpretes de los dioses y de los hombres llevarán modelos de los trajes de día o de fiesta que cada situación demande. Ahora bien: los personajes se distinguirán principalmente por sus acciones. Los vestidos, bien de trabajo, o de diario, o de gala, son funcionales.»

* * *

«¡Diga usted que aquí hay mucho del maravilloso mundo de Julio Verne!»

PIERRE BOULEZ

(DIRECTOR DE ORQUESTA)

«Oír **El anillo**, estudiar su partitura y después dirigirlo es como buscar en un mapa los caminos por los que se quiere ir. He transitado por el paisaje de **El anillo** y he hecho muchos descubrimientos.»

* * *

«Me preocupa fundamentalmente la diferenciación dinámica, mediante la utilización plena del regulador que va desde el «pianissimo» al «fortissimo». Idéntica diferenciación procede en los cambios de «tiempo». La continuidad musical elimina las contradicciones del drama.»

* * *

«Nosotros tratamos de mostrar la dialéctica entre unidad y contradicción.»

* * *

«El nivel de la música me parece muy superior al del texto.»

* * *

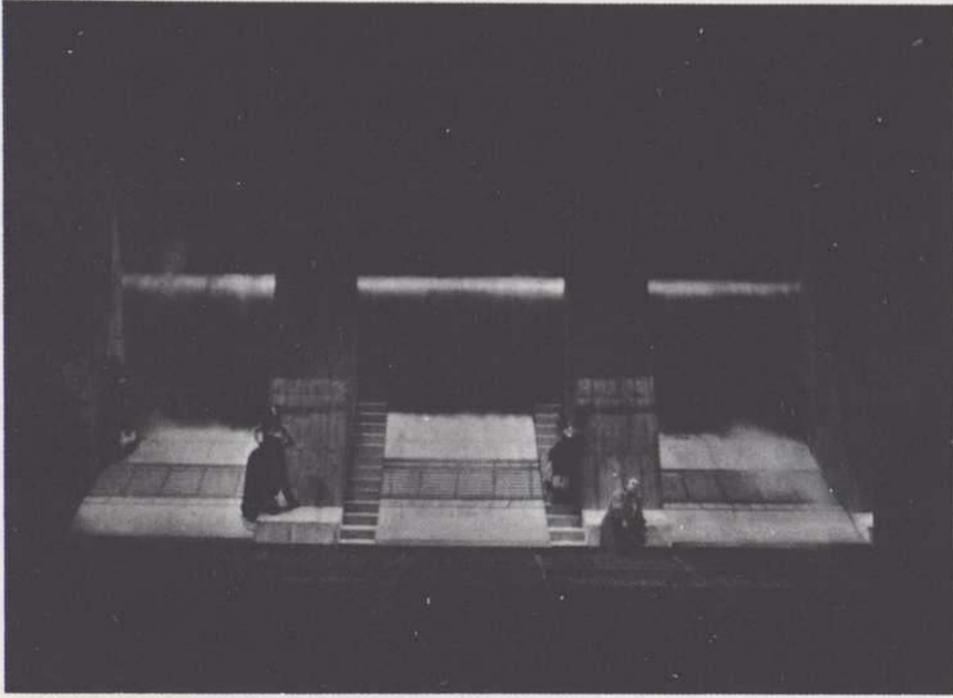
«Me parece importante alejar de la música el exceso de énfasis, la gesticulación heroica. Se cree siempre en la ópera que el teatro tiene que hacerlo todo grandioso, y no se ha aprendido que el estilo en la representación (la mímica, el gesto) ha cambiado en el teatro, en el cine y en la televisión. Una gesticulación "heroica" no es, además, heroica, sino pequeño-burguesa. Tomemos, por ejemplo, la escena entre "Mime" y el "Viandante": "Wotan" no puede presentarse como un dios mediante una gesticulación grandiosa, pues tiene que representar una autoridad reposada; al mismo tiempo, no ha de saberse quién es. Tampoco tiene nada que ver la solemnidad con la lentitud.»

* * *

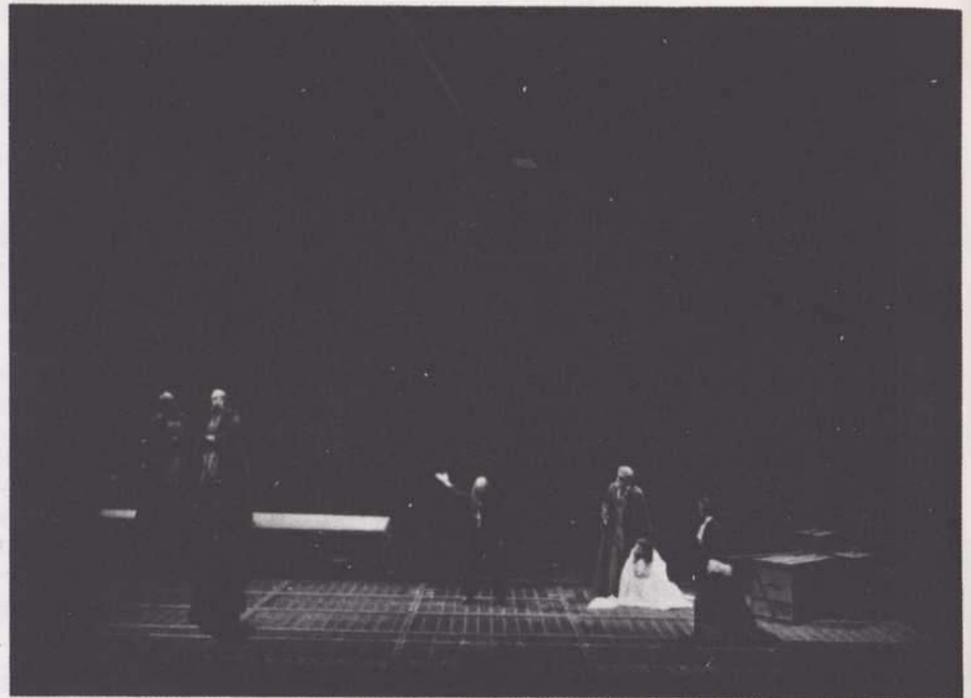
«Soy consciente de las discrepancias que han surgido entre nosotros, las cuales, desgraciadamente, han llegado a ser públicas, sin que en ello me quepa a mí la responsabilidad, creando así una falsa imagen de lo sucedido. Lo lamento mucho y espero que los distintos puntos de vista puedan aproximarse un poco. Esto no era posible en una sola temporada. Estoy seguro de que vendrá por sí mismo con la continuidad en el trabajo (carta a la Orquesta del Festival, 26-VIII-1976).»

* * *

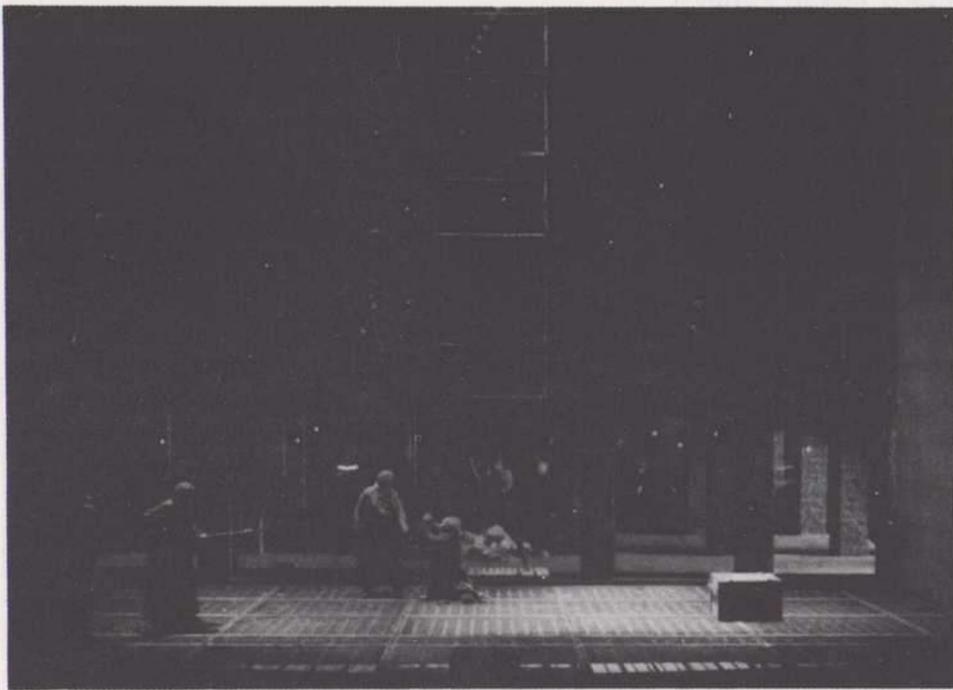
«El libro **Richard Wagner en Bayreuth** (de Hans Mayer) ha aparecido cuando yo



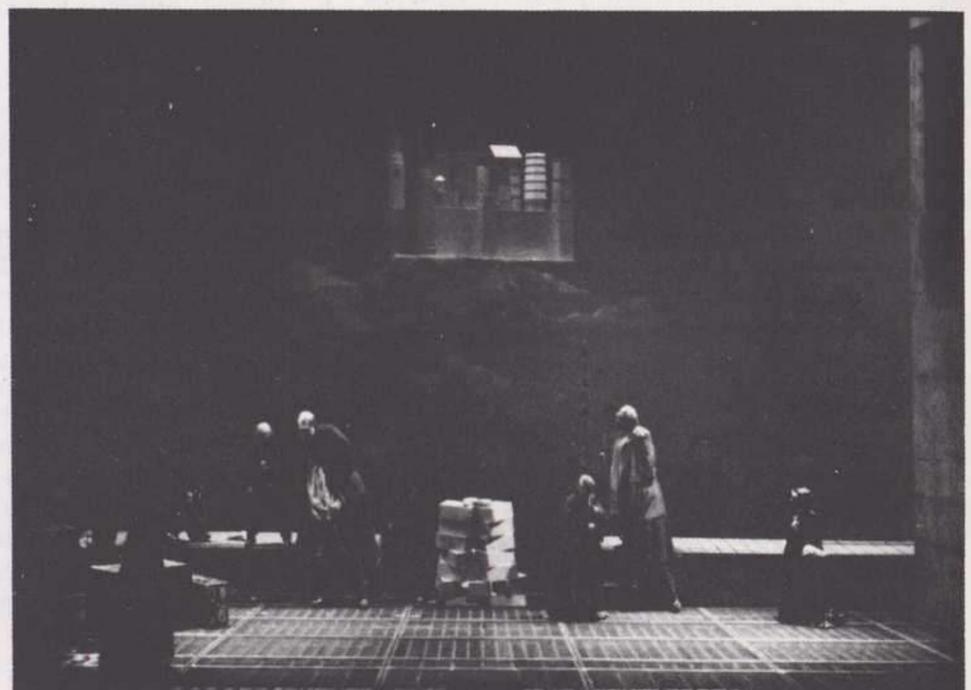
1. **Oro del Rin:** Primer cuadro. Wagner: En las profundidades del Rin. Chéreau/Peduzzi: En una presa.



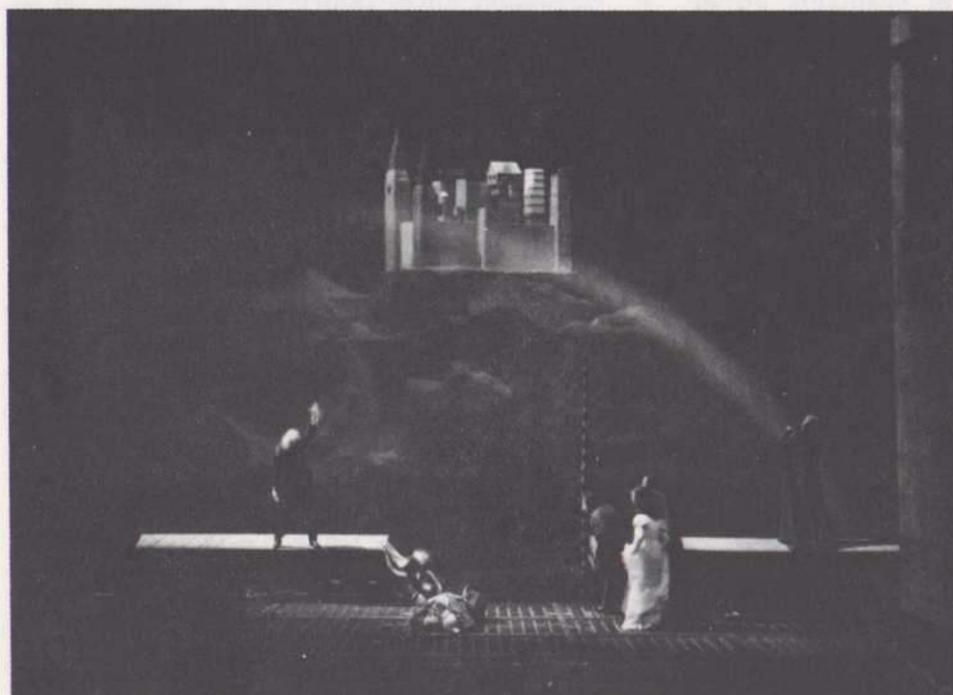
2. **Oro del Rin:** Segundo cuadro. Wagner: Calvero en la montaña sobre el Rin. Chéreau/Peduzzi: Terraza con vistas al Walhalla.



3. **Oro del Rin:** Tercer cuadro. Wagner: Las subterráneas cavernas del Nibelheim. Chéreau/Peduzzi: El sótano de Alberich.



4. **Oro del Rin:** Cuarto cuadro. La disputa por el oro. If foto 2. Chereau/Peduzzi: Terraza con vistas al Walhalla.



5. **Oro del Rin.** Quinto cuadro. Final. "Loge" a las "hijas del Rin": ¡En adelante recibireis a luz de la divina claridad de los dioses!



6. **La Walkyria:** Primer acto. Wagner: El interior de la vivienda de "Hunding". Chéreau/Peduzzi. Patio de la Fábrica Hunding, S.A.

preparaba **El anillo**, y me ha ayudado mucho. De repente he visto un desarrollo que no conocía con anterioridad: el desarrollo desde el sueño a la realidad.»

WOLFGANG WAGNER (DIRECTOR RESPONSABLE DEL FESTIVAL)

«Ya antes de la muerte de mi hermano Wieland habíamos trazado planes para confiar a Boulez las próximas y más importantes actividades a realizar en el Festspielhaus. Juntamente con él he buscado todo lo que pudiese significar una aportación escénica, desde 1973. Finalmente, Peter Stein, de Berlín, y Patrice Chéreau fueron las alternativas definitivas. Pero Stein aceptaba la tarea con tal cantidad de resentimientos (1), que no podía esperarse un trabajo productivo con los artistas. Además presentó por carta su renuncia a Boulez cuando empezaba ya a ser demasiado tarde, sin que hasta el presente Boulez haya recibido más aclaraciones. Por el contrario, Chéreau rindió una exposición en la que era reconocible la seriedad con la que aceptaba la tarea, así como la devoción que sentía por Wagner y Bayreuth.»

* * *

«Estoy seguro de que Chéreau y Boulez se presentarán personalmente el año próximo ante una asamblea como ésta para recibir las críticas de los "Amigos de Bayreuth". Hoy hubiera sido demasiado pronto para una tal confrontación, ya que todavía no se ha representado una sola vez la totalidad de **El anillo**.» (La reunión de los «Amigos de Bayreuth» tuvo lugar el 26 de julio de 1976, al día siguiente de **La walkyria**, primer ciclo de la **Tetralogía**.)

* * *

«El arte es hoy uno de los pocos dominios donde cada uno puede expresar libremente sus ideas sin tener que asustarse de las consecuencias. El Festspielhaus está abierto a todas las críticas. Se trata de hacer en él teatro vivo, y cuando se consigue que se acaloren los sentimientos de un gremio tan ilustre como el de los "Amigos de Bayreuth" en torno a una escenografía, los festivales alcanzan una de sus metas.»

* * *

«Tengo por bueno, correcto y necesario lo que ha dicho el Presidente de la República Federal en la ceremonia de conmemoración.»

* * *

«Para mí, lo más importante era confrontar la obra de mi abuelo con las generaciones más jóvenes. Esta escenografía puede ser aceptada o rechazada: en todo caso, era necesaria.»

* * *

«Las reacciones de la crítica especializada, en la conferencia de prensa, me han decepcionado. La discusión en torno al nuevo **Anillo** ha sido, hasta ahora, desilusionante. Nosotros buscamos críticas. Pero lo que hasta ahora no hemos encontrado es una crítica constructiva que pueda ayudarnos.»

* * *

«Este año hemos conseguido también un elenco que justifica las subvenciones económicas.»

* * *

«Lamento extraordinariamente que la controversia haya adoptado, sobre todo, formas que revelan, por desgracia, que no se fundamentan en motivos estéticos, sino en resentimientos y emocionalismos de

(1) «Ressentiments», dice Wolfgang Wagner. El galicismo me parece de clara traducción, pero no veo tan claro su sentido: ¿querría decir Herr Wagner «condiciones»?

carácter político-nacional. Tras la segunda guerra mundial, con todas sus consecuencias y esperanzas, nunca me hubiera parecido esto posible... Ya he aclarado varias veces que una escenografía nueva de **El anillo** no puede llegar a su plena madurez en el primer año.»

* * *

«Precisamente es éste el punto (los decorados y el vestuario) en el que ya no eran posibles cambios tras el ensayo general, aunque, probablemente, hubiese sido este el deseo de Chéreau.»

* * *

«Todos los colaboradores han prestado un apoyo extraordinario y devoto este año, también para el **Anillo**. Y yo parto de la seguridad de contar el próximo año con todos los que han participado en esta producción para desarrollarla y perfeccionarla.»

* * *

«Los pitos y protestas son la causa de que la orquesta no haya subido al escenario. No todo el mundo tiene los nervios templados para afrontar una bronca.»

HABLAN HANS MAYER Y ERICH RAPPL HANS MAYER

«Cuando "Sigfrido" se dirige a "Brunilda" con los motivos del "pajarillo del bosque", y ésta le contesta con los gritos de las walkyrias antes de que pueda comenzar el abrazo, ha de ser uno un apasionado wagneriano para soportarlo. Pero esto no es un problema de Wieland Wagner, sino de Richard Wagner» (**Wagner en Bayreuth**, pág. 202: referencia al dúo final de **Sigfrido**).

* * *

«La religión de Richard Wagner era Richard Wagner.»

* * *

«Los festivales de hace un siglo fueron pensados misioneramente como festivales de una reunión. Los festivales de nuestros días son los festivales de una dispersión.»

* * *

«En muchos aspectos es Wagner un anacronismo, empezando por la concepción de un festival para un solo artista y concluyendo con el título "El maestro", que él mismo se asignó. Sin embargo, su obra no es un anacronismo. Por el contrario, ha permanecido sustancialmente contemporánea. Incluso se rompe la dialéctica de la historia cuando tenemos que admitir que una obra calificada como "intemporal" por su propagandista de hace cien años, Friedrich Nietzsche, aparece hoy ante nosotros "contemporánea" y a la vez interrogadora e interrogada.»

* * *

«Los dramas musicales más actuales, y por ello los más discutidos, son **El anillo del nibelungo** y **Tannhäuser**. Ambas obras suscitan esta pregunta: "¿Cómo continuará?" Y en ambos casos, con el "coro de peregrinos", en **Tannhäuser**, y con el "motivo de la salvación" (2), en **El ocaso de los dioses**, la música da una respuesta. Hay que deducir que Wagner no sabía, en realidad, la respuesta. Todavía pocos días antes de su muerte en el Palacio Vendramin (Venecia), dijo: "Aún le debo al mundo **Tannhäuser**" (3).

(2) También Chéreau denomina «motivo de la salvación» al conocido mucho más concretamente como «motivo de la redención por el amor.» (Nota del recopilador.)

(3) Hans Mayer incurre a veces —puede comprobarse en su último libro: **Richard Wagner en Bayreuth**— en flagrantes errores de información o interpretación. Sencillamente, Wagner, que había reelaborado varias veces musicalmente algunas escenas de **Tannhäuser**, deseaba revisarlo completamente porque la música le parecía ahora pobre e insuficiente. (Nota del recopilador.)

«Mientras **Tannhäuser** tiene como tema el problema del "individuo solitario", del "artista al que pone en dificultades su libertad", **El anillo** es el drama de la sociedad burguesa, que no fue sólo la sociedad de Wagner, sino que es la nuestra. Ese tiempo final que Wagner intenta representar en la conclusión de su **Tetralogía** es aplicable a nuestro tiempo. Wagner intentó expresarlo con ayuda de la nostalgia y de la utopía. Desde entonces no hemos ido mucho más allá.»

* * *

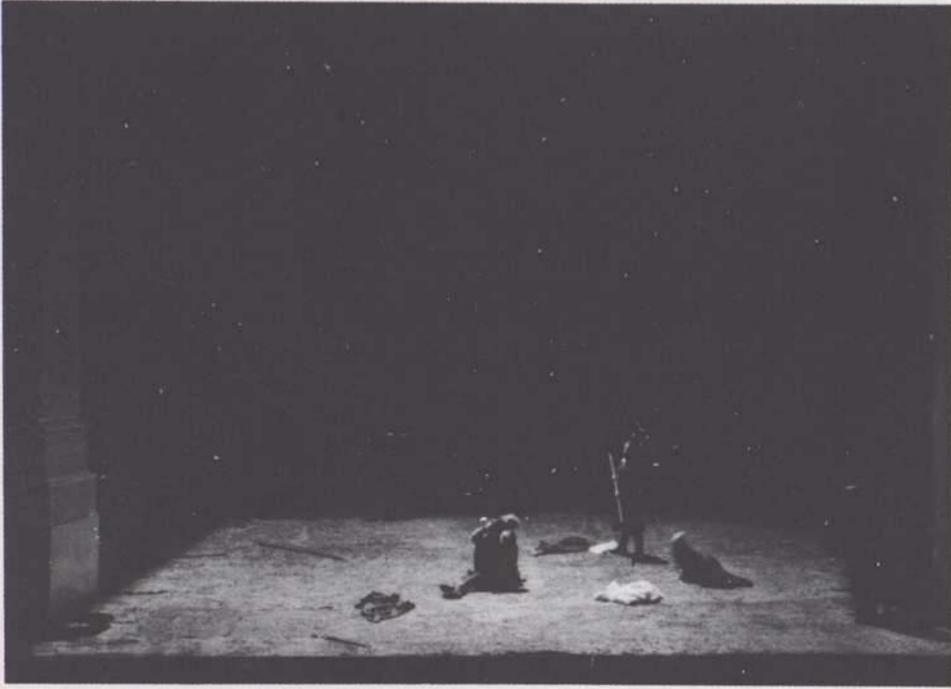
«**El anillo del nibelungo** describe un mundo lleno de lujuria y de alegría de matar. Patrice Chéreau es un hombre del teatro moderno, donde sexo y muerte han sido desnudados de pudorosas estilizaciones.»

* * *

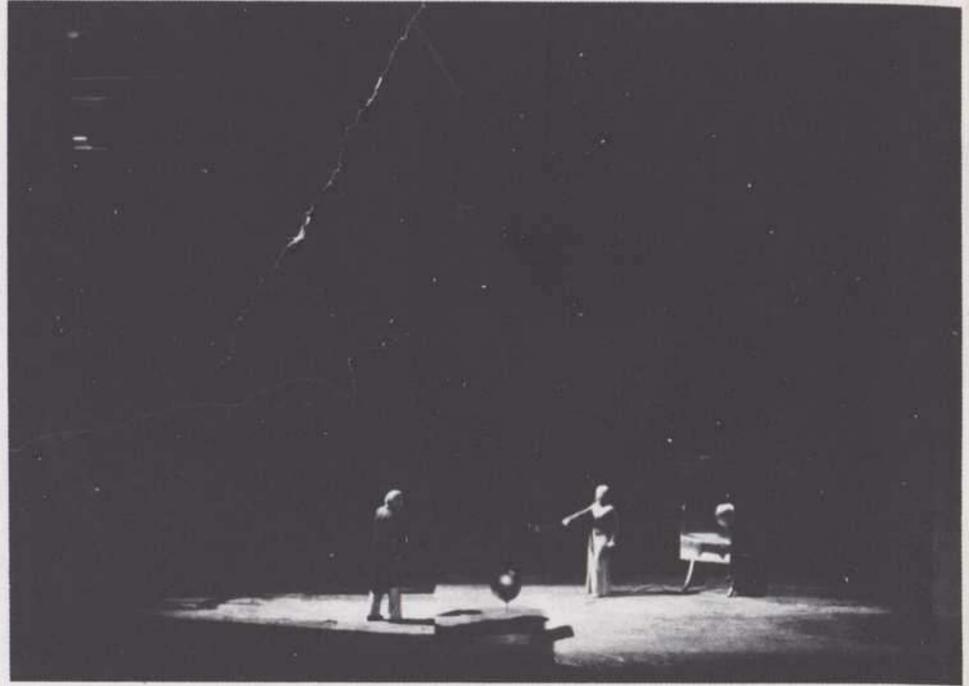
«Pierre Boulez, como director y como músico creador, es el extremo opuesto de un Wilhelm Furtwängler. El compositor sinfónico Furtwängler hubiera cambiado gustoso toda su fama de director por el éxito como "artista del sonido". Era un músico "creyente" en el sentido del siglo XIX, y aparecía, tanto sobre la mesa de trabajo como en el "podium", como un continuador de Richard Wagner. De aquí que **El anillo** por Furtwängler —se puede apreciar con los discos— resulte una gran unidad sinfónica. La orquesta domina; la interpretación de la jornada final, **El ocaso de los dioses**, determina la ejecución que ha de darse a **El oro del Rin**. El compositor Boulez estudió con Messiaen y se formó inicialmente en el «contramovimiento» de Debussy frente a Wagner. Como director de **El anillo** ha partido de dos verdades indiscutibles. De una parte, a pesar del arte wagneriano del "leit-motiv", niega la unidad musical de la obra gigantesca. **Oro del Rin**, **Walkyria** y dos actos de **Sigfrido** fueron compuestos tras **Lohengrin** y antes de **Tristán**. Cuando Wagner volvió a ocuparse, tras una cesura de doce años, del tercer acto de **Sigfrido**, había cambiado enormemente como hombre y como músico. Al oír los primeros compases del grandioso preludio del tercer acto de esta obra, susurró mi vecina de localidad en el Festspielhaus: "Este es el Wagner que amo." Sin embargo, hasta ese momento Boulez había dirigido la partitura ateniéndose a la época de composición. Bello sonido de música de ópera, con cumbres vocales y orquestales, y una orquesta a menudo "acompañando": igual que en Weber e incluso en Verdi o en la ópera francesa de la época. El director Boulez —se ha podido oír— parte también de la idea de que Wagner, a pesar de su tesis de la "melodía infinita", en realidad no ha compuesto una "infinita unidad", sino formas cerradas que cambian de escena a escena. Consecuentemente, no ha utilizado el arte de la transición, como todos sus ilustres antecesores desde Karl Muck hasta Karl Böhm, sino que ha construido musicalmente cada escena como nueva. Esto ha perturbado a muchos oyentes. También domina el acontecer escénico, como era el deseo de Wagner y Cosima. Boulez dirige un **Anillo** "ligero", sin exceso de metal. Los excelentes cantantes son claros; ciertamente, no se entiende «cada palabra», pero sí bastantes más que en otras representaciones.»

* * *

«¿Por qué las protestas? Los cantantes fueron muy festejados, con razón. Un director importante, que realmente consiguiera lo que pretende y que se muestra



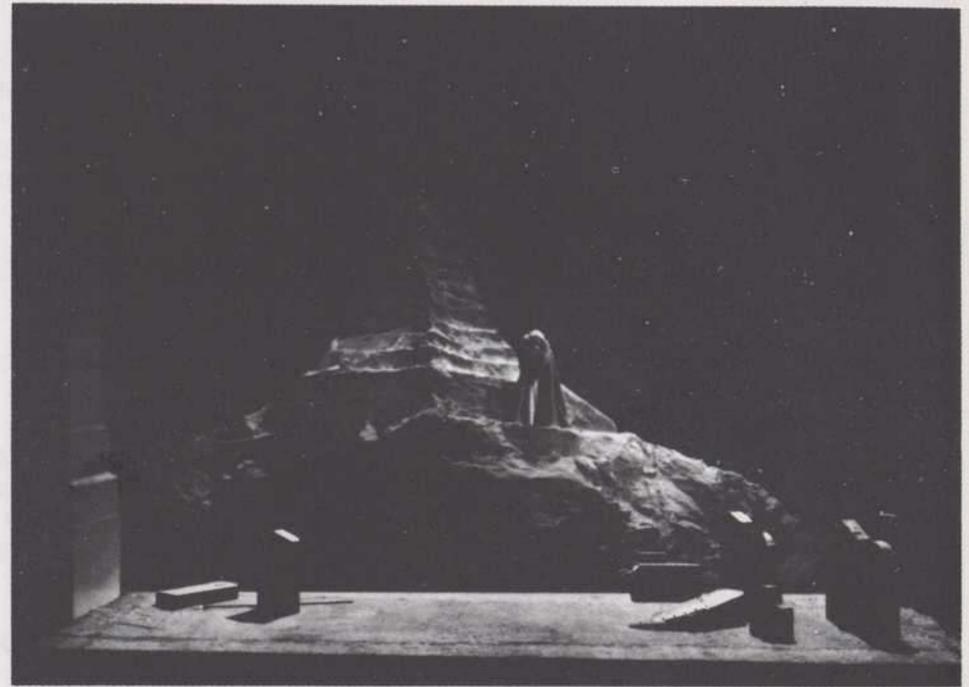
7. **La Walkyria:** Segundo acto. Wagner: Bravías montañas rocosas. Chéreau/Peduzzi: El gabinete de "Wotan" en la Walhalla.



8. **La Walkyria.** Segundo acto. La muerte de "Sigmundo". Wagner: Bravías montañas rocosas. Chéreau/Peduzzi: Claro en el jardín o bosque de "Hunding".



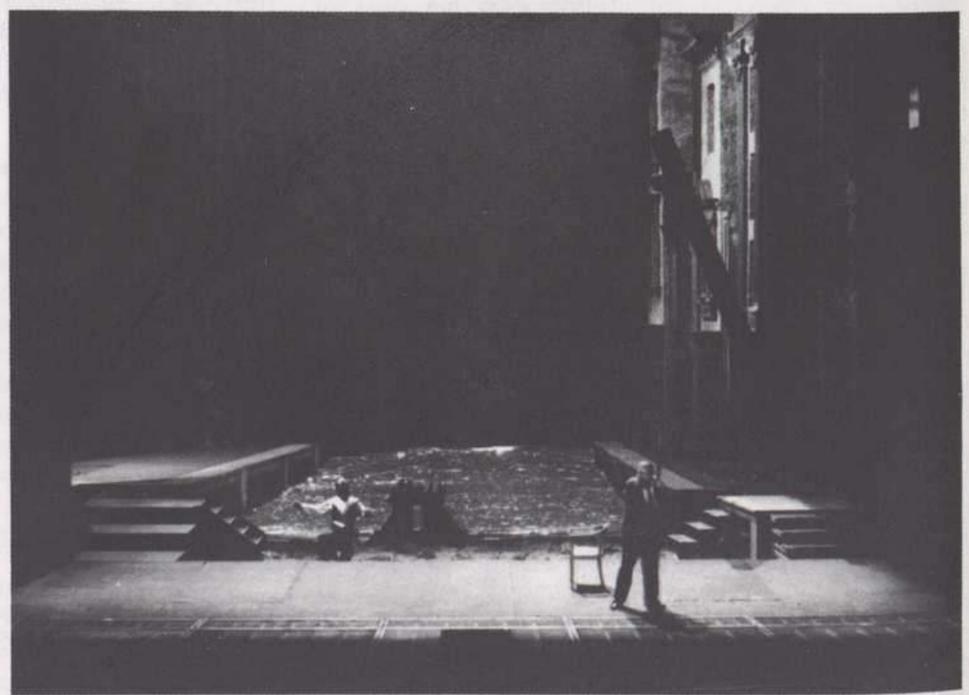
9. **La Walkyria.** Tercer acto: Cabalgata de las walkyrias. Wagner: En la cima de una montaña (La "roca de Brunilda"). Chéreau/Peduzzi: Un cementerio.



10. **La Walkyria.** Tercer acto. Despedida de "Wotan". Wagner: La «roca de Brunilda». Chereau/Peduzzi: Cementerio y minimontaña.



11. **Ocaso de los dioses:** Prólogo. Segunda escena: La "roca de Brunilda". Chéreau/Peduzzi. Cementerio y mini-monte Cervino.



12. **Ocaso de los dioses:** Segundo acto. Juramento de «Brunilda». Wagner: Ante la sala del palacio de «Gunter». Chereau/Peduzzi: Atracadero y puente levadizo.

fascinado por una gran música del pasado, que no es la suya. Un completo acierto escénicamente, con pocos fallos en la decoración y en la dirección de actores, que serán corregidos el año próximo. A pesar de esto, ¿por qué ese hirviente odio de algunos espectadores? Ha de ser a causa del auténtico ser de la obra y su actualidad, tan claramente puesta de manifiesto esta vez: **El anillo del nibelungo** como burgués teatro «final» lleno de codicia y deseo de muerte. Representado, escenificado y con música.»

ERICH RAPPL

«En este año (1972) Wolfgang Wagner ha desistido del desafortunado intento de mostrar a un grupo de hombres presenciando como espectadores el ocaso de los dioses al pie del plato escénico.» (Crónica de la **Tetralogía** de 1972.)

* * *

«La lógica dramática de una interpretación que introduce al pueblo guibichungo como factor de la acción trata de liberarse de las representaciones que consideraban como definitiva la catástrofe final, habituales en los años de la postguerra, para retornar a las acotaciones de escena del propio Wagner, que dicen: "Entre las ruinas, hombres y mujeres miran con profunda emoción el creciente resplandor ígneo que se extiende por el cielo."» (Del programa a la representación de **El ocaso de los dioses** en Munich, 16 de julio de 1976.)

* * *

«Una clara repulsa se manifestó de nuevo en el tercer acto de **El ocaso de los dioses**: gritos y protestas ya durante la representación, y al final un estruendo de pitos, gritos de repulsa y "bravos" que aún alcanzó mayor volumen que tras la "première".» (Crónica al segundo ciclo de la **Tetralogía**, 11 de agosto de 1976.)

* * *

«Por el contrario, hoy como ayer permanece para mí insatisfactoria la mezcla estilística del segundo y del tercer acto de **El ocaso de los dioses**, especialmente en la escena final, que sume al público en completa desorientación, porque ella misma se muestra totalmente desorientada. Para el año que viene tiene que encontrarse una solución final que se concuerde con la realista acción general... El director de escena tiene que mostrar aquí, de forma sencilla, lo que quiere decir, en lugar de introducir más embrollos con la confusa superposición de los momentos (finales) de la acción... Y si se intenta comprender las intenciones comunes a ambas representaciones del río —la húmeda de **El oro del Rin** y la reseca de **El ocaso de los dioses**—, la cosa no marcha. Las "hijas del Rin", que han tenido que ir a tierra al faltar el agua, han de recoger su anillo de entre las llamas para festejar de nuevo al oro en una suerte de taberna portuaria... ¿Qué quiere decir esto? ¿Qué sentido tiene entonces todavía el canto final de "Brunilda"? Otra experiencia: Chéreau se ha metido en aventuras que no afrontaría un director de ópera experimentado: comienzan con los gigantes a caballo de un forzado y siguen con las vueltas y ascensiones por el minimonte Cervino, la larguísima ropa de "Brunilda" en **El ocaso de los dioses**, la malla de la que tiene que salir "Erda", retorciéndose, en **Sigfrido**. (¡Durante la segunda representación la cantante no acertaba a meterse de nuevo en el saco, de manera que tuvo que ser ayudada por "Wotan", lo que fue un éxito cómico!) El es-

pectador se inquieta con estos riesgos: "¿No tropezará?" "¿Cómo puede bajar la walkyria de su roca?" "¿Y si se cae el gigante?"

«No obstante, la mayor parte de las críticas contrarias que han podido estar justificadas frente a esta producción no afectan a la dirección de escena, sino a los decorados. Porque si se puede reconocer que es base estilística de esta técnica del "collage" su rechazo de las proyecciones, del color, etc., también es cierto que su fallo principal está en su escasa expresividad, renunciando así a posibilidades que hubieran evitado la decepción del público. Una montaña rocosa que se muestra totalmente desproporcionada tan pronto como suben a ella los hombres, un ciclorama que cuelga con arrugas y que no es ni gris ni blanco, un bosque de ramas que es movido de un lado para otro por tramoyistas visibles al público, un proscenio que permanece iluminado siempre desvaidamente, como para un ensayo... Todo esto es irreconciliable con el fenómeno óptico "gran ópera". Esto es como si **El anillo** fuese tocado sólo "mezzoforte" durante trece horas.

«Y en el mismo sentido ha de plantearse el problema del vestuario: ¿no rompe con el propio estilo de la escenografía que los cantantes aparezcan de repente sin pelucas, ni caracterización, ni vestuario "ad hoc", y se muestran como Herr Rundgren, Herr Arvison y Frau Auroora. ¿Es en verdad expresivo el "smoking", algo así como un símbolo? ¿Un tal simbolismo puede congeniarse con una escenografía que precisamente busca rechazarlo?» (Crónica al segundo ciclo de la **Tetralogía**, 11 de agosto de 1976.)

* * *

«La estructuración musical por Boulez acusó fuertes contradicciones, pues a diferencia de **El oro del Rin** o de **Sigfrido**, no siempre se tuvo la impresión de que tras ella hubiese una gran concepción. Así, mientras la "marcha fúnebre" resultó lenta y plana, la escena de "Waltrauta", el coro de hombres y las escenas dramáticas del segundo acto fueron llevadas muy de prisa, casi con precipitación... Hubo en la orquesta fallos harto audibles, que hay que atribuir a falsas entradas dadas por el director. No obstante, no ha de ahorrarse aquí a la orquesta alabanza. Pues si le ha sido posible a Boulez, en su primera confrontación con **El anillo**, desarrollar en muchos momentos una importante concepción propia, se debe en buena medida a la fuerza de la experiencia y de la coherencia formal que la orquesta ha adquirido gracias a Horst Stein en los últimos años.» (Crónica al primer **Ocaso de los dioses**, 31 de julio de 1976.)

* * *

«Si se consulta la prensa, el centenario de Bayreuth en este verano ha sido un éxito deslumbrante. Se abrieron nuevas puertas, ha entrado aire fresco, y Wagner se ha mostrado repentinamente actual en una medida que podría ser envidiada por los iniciadores de otros festivales de Bayreuth. Por supuesto, el enorme esfuerzo que ha realizado Wolfgang Wagner para ir adelante con el equipo francés es correcto e inteligente. Pues Bayreuth, en los últimos años, ya no tenía salidas para su "visión final del mundo."» (Resumen final de **El anillo** del centenario, 26 de agosto de 1976.)

* * *

«Por otra parte, el director del Festival se enfrenta a la calamidad de que una parte de su público de base, incluso algu-

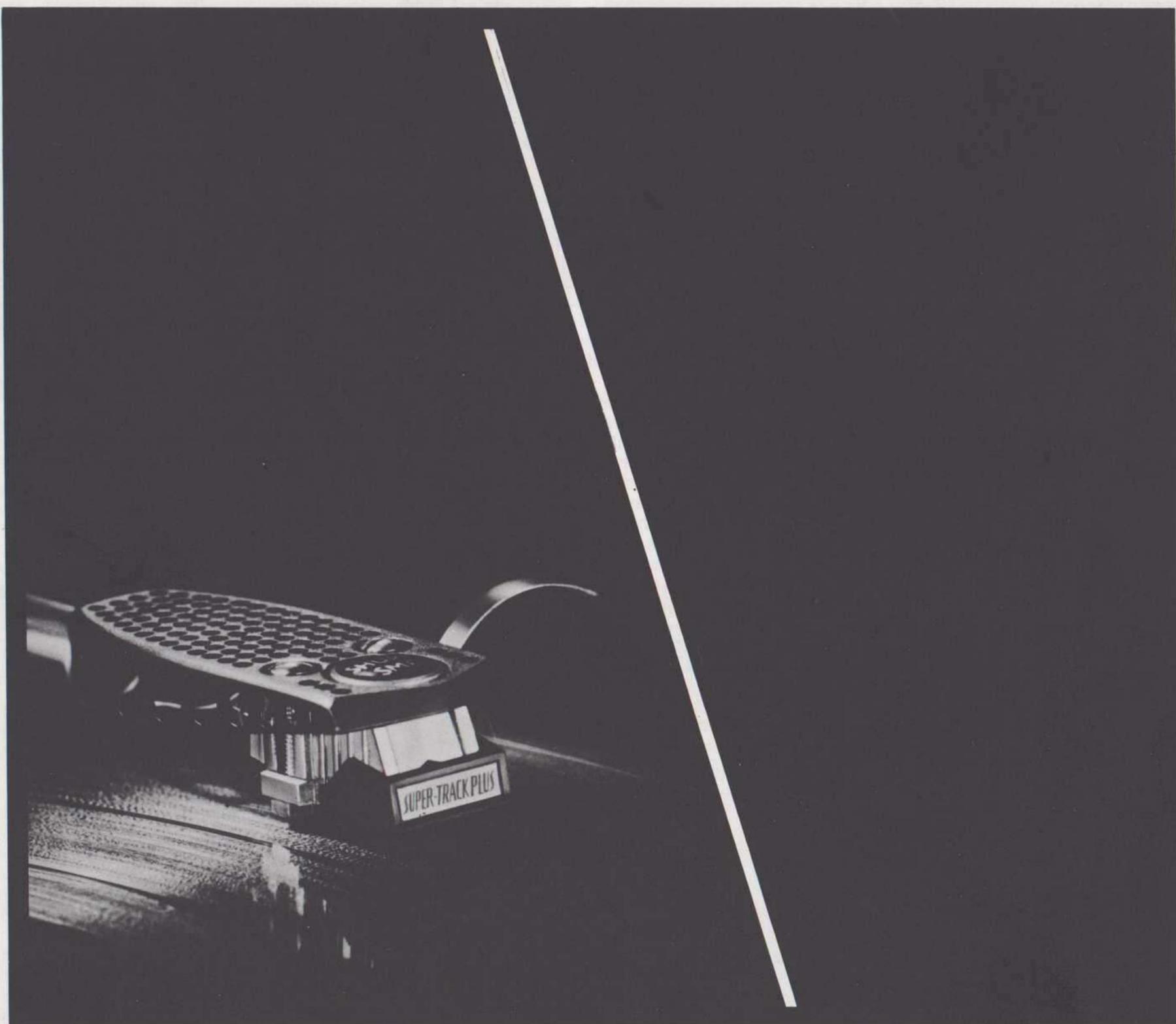
nos de los "mecenas" de la Sociedad de Amigos de Bayreuth, decida abandonarlo. Cabe esperar que esta situación tormentosa pueda ser superada por la mayoría. Ahora, hay algo perfectamente claro: si en este instante Wolfgang Wagner decidiese dar marcha atrás, rompiendo con el equipo Chéreau-Boulez, las consecuencias serían catastróficas para Bayreuth. Pues no sólo significaría la capitulación ante las presiones, sino también la entrada en un aislamiento que justificaría todos los alegatos contra la continuidad de Bayreuth, dado que aquí, sin atención al cambio del espíritu y de los tiempos, se produciría Wagner para los wagnerianos, y este teatro cada vez más sería visto como un refugio de una "visión artística" en la que se mezclan ilusionismos pseudofilosóficos y pseudoreligiosos con añoranzas nacionalistas.» (Resumen final de **El anillo** del centenario, 26 de agosto de 1976.)

* * *

«Desgraciadamente, casi todas las cartas de protesta enviadas a la Dirección del Festival o de este periódico van en esa dirección. Se apostrofa allí al "vergonzoso discurso de Scheel" (se ha atrevido a igualar a Wagner con Verdi y Mousorgsky); se habla de la ocasión perdida de una representación conmemorativa "digna y distinguida" ("El público tiene derecho a vibrar espiritualmente y a disfrutar", escribe uno.); de la herida causada "a sentimientos sagrados y de profunda raíz interior"; de la "burla a sentimientos teológicos y religiosos" (¿desde cuándo **El anillo** es "religioso"?); y, finalmente, hay un auténtico "canto del odio" contra los "deshonradores del patrimonio de la cultura alemana"... Se ha llegado incluso a proclamar credos que todo hombre sensato creía ya desde hace tiempo enterrados y olvidados: "¡La enemiga de Scheel contra Wagner es la obra de Judas. Sión está contra todo lo que sea alemán!"; "Desde **El anillo** de 1976, en Bayreuth de nuevo he aprendido a odiar profundamente a la nación francesa y a los franceses". Incluso un americano amenaza de muerte a Chéreau.» (Resumen final de **El anillo** del centenario, 26 de agosto de 1976.)

* * *

«Hay que preguntarse: ¿con qué sociedad puede vincularse a hombres que para demostrar sus prejuicios previos entraron ya en **El oro del Rin** con silbatos? ¿Quiéren así demostrar su terrorismo ideológico, al igual que esos estudiantes de la extrema izquierda que braman en las aulas contra lo que no les gusta? Pero incluso cuando detrás de tales manifestaciones asoma la oreja una cuestión política, el pitar en el teatro siempre es, aun limitado a pura manifestación de criterio, un abuso y una impertinencia contra los que piensan de otra manera, y sobre todo contra los cantantes y los músicos, que, naturalmente, no poseen la robusta 'Psyche' de los futbolistas. ¿No deberían advertir estos pitadores que así se interfieren en la atmósfera de trabajo, que así hacen imposible el por ellos deseado "gran nivel artístico", que así ellos mismos degradan a los actores al nivel de gladiadores a sueldo? Esto podría llevar, consecuentemente, a que los grandes cantantes dejasen Bayreuth porque en otros lugares encuentran condiciones de trabajo más amistosas (deseamos que esto no suceda), o a que, por su parte, la compañía cierre filas en una oposición contra el público, lo que impediría ya toda comunicación (y esto sería también una tristeza para Bayreuth).» (Resumen final de **El**



La nueva V-15 tipo III.

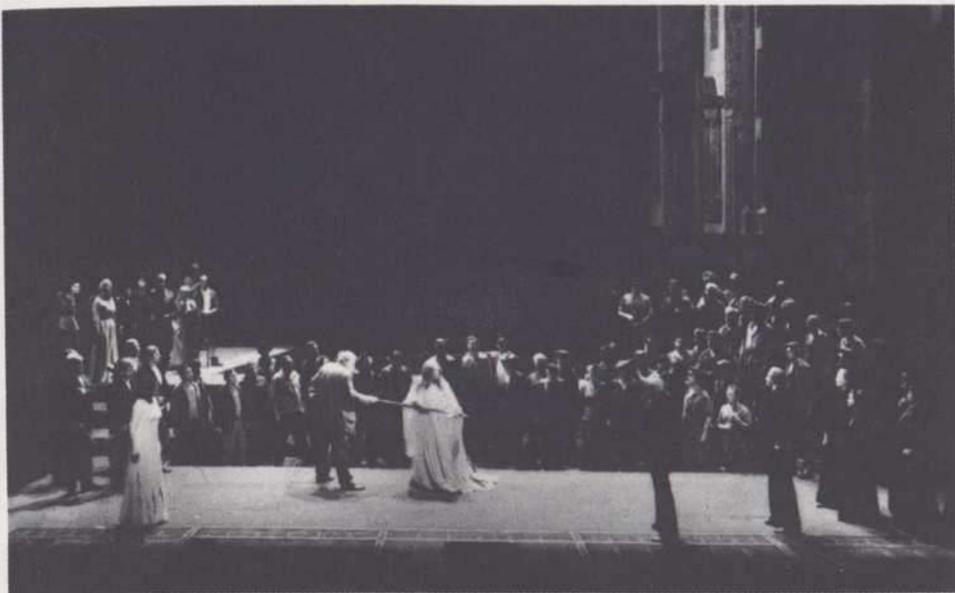


Hace tiempo, SHURE decidió superar la mejor cápsula existente. Las computadoras dijeron que la estructura de nuestra cápsula y aguja V-15 Tipo II, "Improved", es lo máximo que se podía conseguir. Durante estos últimos años, sin embargo, hemos desarrollado una nueva estructura para una cápsula laminada y una nueva aguja con un 25 % de reducción de su masa efectiva. Resultados: óptima habilidad de lectura a una fuerza de apoyo sumamente ligera ($\frac{3}{4}$ a $1 \frac{1}{4}$ g); respuesta verdaderamente plana y una gama dinámica más extensa de lo que parecía posible, sin sacrificar el nivel de salida. El sonido de la V-15 Tipo III le gustará cada día más. Su ausencia de coloración es un dato convincente. De hecho, utilizar otra cápsula después de conocer ésta es simplemente impensable.

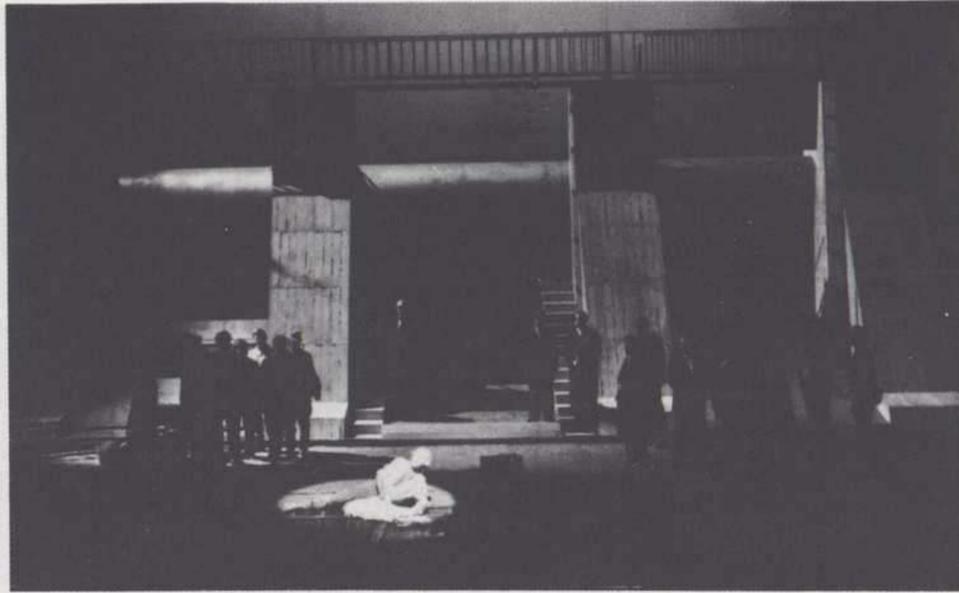
Solicite información a VIETA AUDIO
ELECTRONICA, S.A. Diputación, 317
Barcelona-9



SHURE



13. **Ocaso de los dioses:** Segundo acto. Juramento de "Brunilda" Ante la sala del palacio de "Gunter". Chéreau/Peduzzi: Atracadero y puente levadizo.



14. **Ocaso de los dioses:** Tercer acto. Muerte de "Sigfrido". Wagner. Calvero del bosque junto al Rin. Chéreau/Peduzzi: La presa de El Oro del Rin.

anillo del centenario, 26 de agosto de 1976.)

* * *

«La conclusión de este turbulento Festival ofrece la posibilidad de la reflexión, la posibilidad de una temperancia de las emociones contra una producción que —como ha sucedido varias veces en el Festspielhaus con otros montajes— obviamente todavía puede ser madurada y mejorada con la participación de otras experiencias y, naturalmente, con buena disposición por parte del público. Y cabe esperar que la mayoría bien intencionada del público también esta vez se muestre positiva ante este principio del "taller" Bayreuth del desarrollo y del cambio (donde argumenta el ciego odio, por supuesto no hay argumento estético posible).» (Resumen final de **El anillo** del centenario, 26 de agosto de 1976.)

* * *

También hay que desear a Wolfgang Wagner que su "equipo", del que he hablado con tanto orgullo, no le abandone en este período de crisis, que desarrolle a su lado, sin duda con fundadas esperanzas en un éxito mayor que el de este verano, lo que ha empezado con tantas ilusiones y dedicación. Hay también fundadas esperanzas de que este camino abierto —escénica, lírica y orquestalmente— por este inhabitual hecho teatral vivo sea motivo de obligación y permanencia para los artistas participantes. Una posición de "sin mí" contradeciría el espíritu de estos Festivales.» (Resumen final de **El anillo** del centenario, 26 de agosto de 1976.)

* * *

DE AQUI Y DE ALLA
EN LA PRENSA INTERNACIONAL

RONALD CHRICHTON
(«FINANCIAL TIMES»)

«Patrice Chéreau... aporta a **El anillo**, de Wagner, una comprensión no previamente conformada por tradiciones operísticas, pero posiblemente sí predeterminada por ideas teatrales y cinematográficas igualmente peligrosas. Como podía esperarse, al mismo tiempo ha traído ideas buenas y malas... A pesar de la real inventiva de los mejores momentos, corre a través de la producción una veta de irresponsabilidad en relación a la música...»

«¿Y Boulez? En muchos momentos, **Sigfrido** brilló y bulló con el mismo color agudo, con el mismo «élan» y la misma vitalidad rítmica que habíamos hallado en **El oro del Rin**. Estas dos obras, en su ma-

yor parte, y en algunos instantes las otras, han sido dirigidas en una real correspondencia con el drama. En el resto, se produjo un comentario musical de variable interés. En un caso o en otro, Boulez ha contribuido más que nadie a hacer del sonido de bronce de Bayreuth un sonido de hojalata. En **El ocaso de los dioses** la orquesta comenzó a dar muestras de aburrimiento. Desde luego, por un lado y por el otro, **El anillo** del centenario es una aventura.»

ENZO RESTAGNO («IL TEMPO»)

«En el montaje de **La walkyria** no se reconoce una fórmula única, sino la utilización de un desordenado pero inteligente eclecticismo... La cabaña de "Hunding" forma una placeta a la que dan imponentes quintas con vestíbulos formados por misteriosas columnas neocorintias... Sobre esta arquitectura un poco funeraria; al lado izquierdo, domina una gran rueda metálica que crea una "contaminación" surrealista de signo contrario; y en el centro de la plaza, el tronco de un árbol de verdad que trae a la memoria ciertas imágenes de Salvador Dalí... La escena que abre el acto tercero... asume el aspecto de un cementerio semidevastado, en el que puede reconocerse la musa fúnebre de Arnold Böcklin...»

«Pierre Boulez..., suave y delicadísimo al dirigir el "liederístico" nocturno amoroso de "Sigmundo" y "Siglinda"; con una orquesta que parecía reproducir las palpitaciones del corazón humano en la desesperación de "Wotan" constreñido a sacrificar a su hijo "Segismundo"...»

«Es difícil imaginar hoy para **La Walkyria** un reparto de cantantes mejor que el escuchado...»

PIERRE JULIEN («L'AUREORE»)

«Si la gloria se mide hoy con estas manifestaciones de opinión extremas, sin duda se puede decir que Patrice Chéreau ha conquistado en Bayreuth sus galones de gran «vedette» mundial, y añadir que la resonancia universal del centenario del Festival y de su **Tetralogía** hace imposible que, en lo sucesivo, su nombre sea ignorado en el planeta, pues seiscientos periodistas de todos los países pasarán por la "colina sagrada" hasta el 28 de agosto y llevarán de lado a lado de la tierra el eco de esta conmemoración única...»

«A veces (las escenas) son sublimes, como el segundo acto de **El ocaso**, donde riela la luna sobre el camafeo (?) gris del Rin, y después refulgen los primeros ra-

yos del sol, en un decorado depurado, en el que se ve el perfil del palacio de Gibich al lado del jardín y un embarcadero al lado del patio...»

«Los que mostraban su furia en este instante (cuando "Sigfrido" aparece con "smoking") no habían caído antes en la cuenta de que, al beber "Sigfrido" el filtro, se lleva desfalleciente la mano al costado, prefigurando así el sufrimiento de "Amfortas". He aquí una idea que toca en lo sublime.»

«Como el prólogo y las dos primeras jornadas, Pierrez Boulez dirige **El ocaso de los dioses** con un rigor, un refinamiento, una maravilla de colores, una organización de los relieves (4) sonoros y un lirismo calculado, pero "a flor de corazón", absolutamente ejemplares. ¡Como es difícil superar las clasificaciones, aún habrá quien le reproche su "frialdad"!»

JACQUES LONCHAMPT («LE MONDE»)

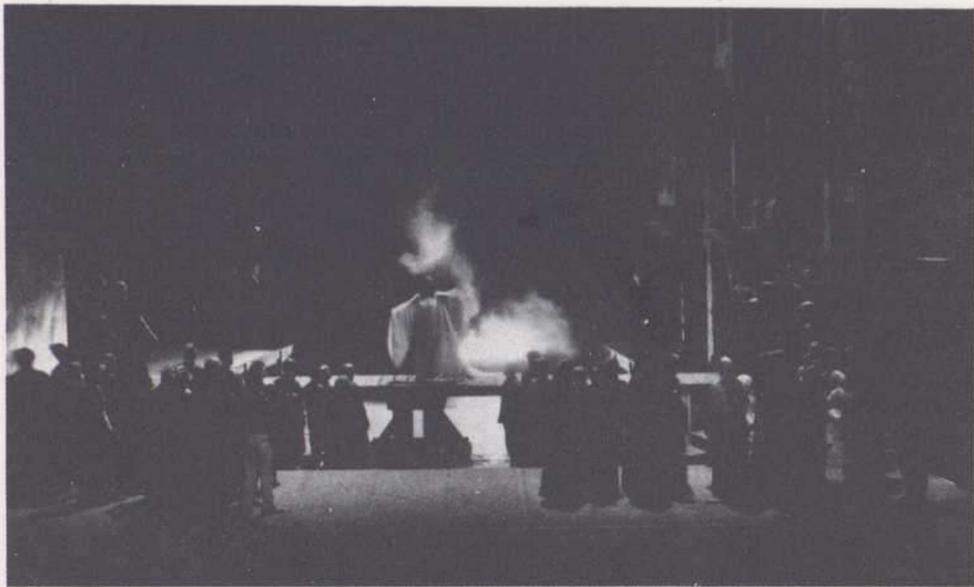
«Con el palacio de los guibichungos abiertos sobre el Rin, Richard Peduzzi ha reencontrado un paisaje familiar de Chéreau: el de una villa romántica, a la vez nórdica y veneciana, bañada por el cielo y por el agua, con admirables claros de luna, de alba o de crepúsculo... La muerte de "Sigfrido" en la presa (ahora seca) donde evolucionaban las "hijas del Rin" es digna de los "gangsters" de Chicago... También pertenece al Chéreau más grande el interludio, donde, alrededor del cadáver de "Sigfrido" expuesto delante del telón, se congregan los personajes (5), entrando uno a uno como los "leit-motiven" de la marcha fúnebre.»

PIERRE PETIT («LE FIGARO»)

«... Esperábamos que Patrice Chéreau terminase "en belleza". Hay que decir que, a pesar de brillantes cualidades y de momentos excepcionales, como todo el segundo acto, este **Ocaso de los dioses** no ha sido el "fuego de artificio" deseable. Claro que la responsabilidad no es achacable, en primer término, a la puesta en escena... Jess Thomas ha sido un "Sigfrido" completamente pálido...»

(4) Es de suponer que M. Julien quiere decir «planos sonoros». (Nota del recopilador.)

(5) Debo advertir que no se trata de una reunión de los «personajes» de la **Tetralogía**, como puede deducirse de lo que dice M. Lonchampt (una idea que hubiera sido adorablemente infantil), sino de un grupo de hombres y mujeres anónimos que sirven para que Jess Thomas, «Sigfrido», tapado por ellos, se escabulla de nuevo al interior del escenario por debajo del telón o por un lateral. (Nota del recopilador.)



15. **Ocaso de los dioses:** Tercer acto. "Brunilda" prende fuego a la pira. Wagner. En la sala del palacio de "Gunter". Chéreau/Peduzzi: Atracadero y puente levadizo.



16. **Ocaso de los dioses:** Tercer acto. Wagner. If foto 15. Final. En la sala del palacio de «Gunter».

»Por cuarta y última vez ha estallado el escándalo, y los viejos wagnerianos se han sentido directamente atacados por una representación en la que, en el segundo acto, "Gunter" y "Sigfrido" aparecen en... "smoking". Pero esto es la consecuencia normal del punto de partida adoptado por Chéreau. El oro del Rin transcurría a finales del siglo pasado, y es natural que dos generaciones más tarde nos encontremos en una propiedad lujosa de los años treinta o cuarenta...

»Los silbatos, las carracas y las trompetas infantiles han luchado al final bravamente contra los aplausos, y Patrice Chéreau, fraternalmente apoyado por Boulez, ha hecho frente con arrogancia a un público que manifiestamente no estaba dispuesto a convertirse a la libertad.»

JOACHIM KAISER («SUDDEUTSCHE ZEITUNG»)

«En *El oro del Rin*, tras el preludio, la escena de las ondinas, para oírla mejor con los ojos cerrados. Muy logradas la concepción de "Loge" y la escenografía del Niebelheim. El final, vago, borroso.

»**Walkyria:** primer acto, interesante cine Wagner; segundo, desde insípido a subyugante; el tercero, al comienzo, arrebatador.

»**Sigfrido:** primer acto, excelente; segundo, musicalmente débil; tercero, inmaduro pero con posibilidades de mejorar.

»**Ocaso:** Escenas de las "Nornas" y primer acto, irritantes; segundo, equivocado; tercero, confuso.»

DIETMAR POLACZEK («FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG»)

«Si Chéreau trabaja con soluciones naturalistas, ¿por qué no un caballo más (al final de *El ocaso*), ya que a él dirige "Brunilda" parte de su perorata? ¿Y por qué no, al menos, un automóvil con el nombre cariñoso de "Grane" (6)?... Y si los músicos han decidido tocar bajo la dirección de Boulez, ¿por qué no se comportan todos con la obligada decencia? Al igual que un par de bárbaros entre los espectadores (7) puede aterrorizar a todo un teatro, los bríos de un trompa, de un trombón o de un flautista que claramente se diferencian de sus compañeros o se retardan en la entrada llevan al ánimo de toda una orquesta la sospecha de una obstrucción.»

HEINZ JOSEF HERBORT («DIE ZEIT»)

«La heterogeneidad es manifiesta. Pero en seguida se aprecian líneas generales

y tendencias que permiten ver un mecanismo acoplado. Siempre se advierte que Patrice Chéreau pretende una suerte de pluralismo espacio-temporal que, en verdad, crea al principio una impresión de quiebra estilística, pero que revela una asociación teatral de distintos planos y motivos: así, por ejemplo, transportar en sacos de plástico el oro de la fábula mitológica de los nibelungos; o mostrar a la guardia personal del director "Hunding" armada con porras "neandertales"; o cuando los dioses llevan sobre la levita burguesa túnicas de terciopelo transidas de mitología; o cuando la sabia protomadre "Erda" aparece como una cargante e importuna gitana. En el "engrase" ambiental de la presa en el Rin y en los ángeles-ex votos (devocionales) de las tumbas de los héroes se trasluce claramente una continuidad entre pasado, presente y futuro; de la mitología de Grimm, que inspiró a Wagner; de la época central del siglo XIX, a la que pertenece la ópera; de la actual teoría social y de la ya no tan increíble «ciencia-ficción».

KLAUS GEITEL («DIE WELT»)

«Chéreau ha encontrado en su decorador Richard Peduzzi una deslumbrante ayuda. Introduce hallazgos sorprendentes, soluciones de extraordinario poderío visual y dramática perfección. Jamás se había visto así la escena de las profundidades del Rin: el frente escalonado de una presa llena de vapor, con taludes resbaladizos, bajo un gigantesco émbolo rotatorio.»

KARL LOBL («WIENER KURIER»)

«*El ocaso de los dioses* produjo al final el total desenmascaramiento de una dirección de escena cuyo concepto consiste, fundamentalmente, en caer en el absurdo... Naturalmente, hay gentes dispuestas a explicar que detrás de esto hay una filosofía... Al final, una garrulería escénica como la aquí ofrecida no permite ordenar una verdadera dramaturgia. Queda una suma de "gags" escénicos de dudoso gusto, en lugar del curso escénico que hubiéramos deseado ver.»

GERHARD W. KOCH («KOLNER STADT-ANZEIGER»)

«Las protestas no eran completamente espontáneas. Un americano había com-

(6) «Grane»: nombre del caballo de «Brunilda». (Nota del recopilador.)

(7) D. Polaczek se refiere a los portadores de silbatos. (Nota del recopilador.)

prado quince silbatos y los repartió entre sus correligionarios. En el caso de los numerosos fallos técnicos en la escena hay que preguntarse si fueron simplemente casualidades o contratiempos. Algunas de las chapuzas en la orquesta, donde debe haber habido fuerte discrepancia con Boulez, sonaron como deliberadas. Naturalmente, esto no se puede demostrar. Pero que pueda sostenerse con fundamento tal sospecha, revela algo del clima que impera hoy en Bayreuth. Es significativo también que Karl Ridderbusch, quien recibió como "Hagen" aplausos tan demostrativos como justificados, ha retirado su colaboración el año próximo, en protesta contra la escenografía de Patrice Chéreau. La verdad es que el todo no ha sido ni tan irritante ni tan vergonzoso como piensan los "guardianes del Grial" de la colina verde. La misma escenografía apenas habría provocado alboroto en Frankfurt, Kassel o Nürnberg, donde se han vivido algunos regulares "meneos" operísticos. En Bayreuth los límites para la irritación se muestran mezquinos, y especialmente en *El ocaso de los dioses*, porque aquí el hundimiento de un sistema, el asesinato del héroe oficial, con pomposo entierro estatal, y la actividad paramilitar de una horda despierta recuerdos de la historia nacional.»

«DEUTSCHES HANDELSBLATT»

«Es el mismo eterno espíritu de ayer, el mismo eterno espíritu reaccionario del tradicionalismo wagneriano que paraliza todo impulso espiritual. Es la misma intolerancia que (antes, sin embargo, menos vulgar que ahora) ya condenó como sacrilegio la cautelosa renovación de *Parsifal* por Siegfried Wagner, la que culpó a Wieland y a Wolfgang Wagner de destruir el patrimonio cultural nacional, la que denunció una manipulación comunista en Götz Friedrich. Ha resultado nuevo, sin embargo, saber que los wagnerianos "chauvinistas" no sólo están en Alemania, sino que hay fanáticos reaccionarios en Francia, Inglaterra y en USA, que hacen de su visita a Bayreuth una demostración de irreflexivo, y mortal para el espíritu, culto al consumo.»

EL REGOCIJO DE «DER SPIEGEL»

En su número de 2 de agosto de 1976, en la sección titulada «Cultura», *Der Spiegel* publica un artículo editorial al que pertenecen estos conceptos «culturales»:

«La "alta señora" de otros tiempos expresó su juicio ya durante el ensayo general. "Ahora es", se le escapó a Wini-

fred Wagner, de setenta y nueve años, en el palco de la familia, "cuando los errores andan de verdad sueltos".»

* * *

«La última semana, el templo Wagner de Bayreuth se convirtió exactamente en un manicomio, y la "comunidad festivalera" en chusma gritadora. Con jamás oída estridencia bramaron rabiosos, en la colina verde, viejos camaradas y jóvenes peregrinos, alemanes, americanos y franceses, al unísono contra lo que ofrecía el centenario de Bayreuth: una nueva escenografía de **El anillo del nibelungo**.»

* * *

«Ya tras **El oro del Rin**, el "prólogo" a este coloso de los dioses y de los germanos, rompió el grito de ira de cientos de viejos wagnerianos a través de su santuario. Tras **La walkyria**, los silbatos convirtieron el coro de protestas en tumulto. Durante **Sigfrido**, los pitos sonaron en la representación, y **El ocaso de los dioses** concluyó sumido en un escándalo de trompetas y bocinas. Al comenzar el tercer acto bramaron los alborotadores: "¡Abajo el telón!" No se podía oír la música, y poco después se produjeron varios fallos. Pues también en el «foso místico», en el seno de una tan brillante orquesta, se había organizado, según rumores, una oposición contra los directores. Para el centenario habían despertado de nuevo los «educados-cretinos» de Bayreuth, como dijo Nietzsche.»

* * *

«Intrépido como su **Anillo** se exhibió Chéreau en el escenario: en camisa, sin

camiseta y con "vaqueros" azules, exactamente igual que un vagabundo que se ha perdido en el Grial.»

* * *

«Tampoco sorprende que los extranjeros (8) deshonradores del templo atizasen también la insurrección de la ante todo amable Sociedad de Amigos de Bayreuth. Ya en la mañana del martes, cuando **El anillo** había sido forjado sólo hasta su mitad, se agrupó en el restaurante-autoservicio una fuerte jauría contra los "trabajadores-huéspedes" franceses (9). Los "mecenas"... los "señores del dinero"... "también quieren participar en las decisiones artísticas". En otro caso, las aportaciones de los 2.105 socios —510.000 marcos este año— serán drásticamente reducidas. Contra estos ataques apenas pudo defenderse el "manager" del Festival, Wolfgang Wagner. Cuando anunció que se debería considerar conveniente continuar el próximo año con **El anillo** de los franceses, rugieron los llamados "Amigos": "¡No!" Y exigieron la inmediata suspensión. El nieto del compositor abandonó, con el rabo entre las piernas, el campo de batalla.»

* * *

«Dos días más tarde pareció que sus asuntos privados iban mejor. Un mes des-

(8) *Der Spiegel* utiliza aquí el adjetivo «wetsch» en un sentido peyorativo equivalente a nuestros gachacho o franchute. (Nota del recopilador.)

(9) *Der Spiegel* llama a Boulez y Chéreau «Gastarbeiter», sustantivo que hizo triste fortuna para denominar a los emigrantes laborales en Alemania. (Nota del recopilador.)

pués de divorciarse de su mujer, Ellen, con la que llevaba treinta años de matrimonio, Wolfgang Wagner, de cincuenta y siete años, se casaba con su ya desde hace tiempo colaboradora Gudrun Mack, de treinta y dos. El periódico local sabía el porqué: "Frau Mack está siempre allí donde es necesario." Pero, como es habitual en la casa, tras la alegría en seguida han venido nuevos problemas: así ha saludado Wolfgang a su sucesor en el trono: "En la primera generación de la familia", aclaró en una entrevista, "no hay todavía nadie sobre quien se pueda discutir...". "Mi tío fanfarronea y tiene la lengua demasiado larga", ha sido la respuesta del sobrino Wolf-Siegfried ("Wummi"), de treinta y dos años, hijo de Wieland, y se proclamó príncipe heredero de Bayreuth a pesar de sus fracasos como escenógrafo en teatros de provincias: "Al fin y al cabo, me llamo Wagner..." También sus dos hijos se han vuelto contra Wolfgang Wagner. Gottfried, quien en este año aún ha podido ser asistente de escena en Bayreuth, se comunica con él sólo por escrito, y por simpatías con él, Eva, "chica para todo" en la administración del Festival, corre el peligro de quedarse sin el empleo.»

* * *

Wolfgang Wagner: «Al igual que este Festival (de 1976) pasará..., yo no me retiraré.» ¿Por qué? A su lado está la fuerte «Gudrun», quien se prepara para la escalada a la colina verde como nueva «alta señora».

KOAN EN EDICIONES ALPUERTO



Caños del Peral, 7 - Teléf. 247 01 90 - MADRID - 13

¿Qué se puede esperar hoy de los creadores del primer auricular estereofónico?*

**(SP-3, año 1958)*

Una gama que responda a todas las necesidades de los exigentes en Alta Fidelidad.

A usted le interesa conocer hasta dónde ha llegado KOSS en el campo de los auriculares electrostáticos y dinámicos; o bien, cuáles son sus últimas aportaciones en cuadrafonía; o cómo, desarrollando la técnica "High Velocity", ha conseguido una extraordinaria dinámica de reproducción en auriculares de tipo abierto.

Formule estas preguntas a los especialistas de la Alta Fidelidad en España:

*VIETA AUDIO ELECTRONICA, S.A.
Bolivia, 239 - Barcelona-5
Representante en España de
KOSS CORPORATION.*

KOSS



Deseo recibir información de los auriculares KOSS

- Dinámicos High Velocity
 Electrostáticos Cuadrafónicos

D. _____

Domicilio _____

Población _____ Dto. _____

Provincia _____

CURSO DE EDUCACION Y ENSEÑANZA MUSICAL EN HUNGRIA

Recientemente se ha celebrado en Madrid una comida de presentación del «Primer Curso de Pedagogía Musical para españoles», que se celebrará entre el 22 de marzo hasta el 2 de abril del próximo año de 1977.

El curso está organizado por Editio Música Budapest con la colaboración de la empresa española Real Musical, S. A.

Este curso se ha realizado pensando en la actual aplicación de nuestra ley de educación en su apartado referente a la música. Se intenta con él el que los profesores que van a enseñar a nuestros niños las primeras ideas sobre la música, reciban la influencia del método Kodály, de pedagogía musical, influencia que intenta ser lo más directa y efectiva posible, puesto que van nuestros profesionales hasta la propia Hungría, cuna del método KODALY, para buscar las mejores fuentes y la más nítida información.

RITMO recomienda este curso de pedagogía musical a todos aquellos profesionales que deseen tomar contacto con el método KODALY «in situ».

Proyecto

Educación y enseñanza musicales en Hungría

Curso profesional

20 de abril - 1.º mayo de 1977

El objetivo del curso es de divulgar los principios de la metodología concerniente a la educación musical ligada al nombre de Zoltán Kodály, que se emplea en varios países, y examinar la organización, los métodos y los resultados de la enseñanza musical en Hungría. El anfitrión del programa profesional es el Instituto de Pedagogía Musical «Kodály Zoltán» con sede en Kecskemét, ciudad natal del compositor, a una distancia de 85 kilómetros de Budapest.

20 de abril: Llegada al aeropuerto de Budapest. Viaje a Kecskemét en autobús.

21-26 de abril: Programa pedagógico en el Instituto. Clases diarias: 2 horas de solfeo (en dos grupos), 1 ó 2 horas de metodología, 1 hora de confe-

rencia (o una película documental) sobre organización de la enseñanza musical, ediciones musicales, el movimiento de aficionados en Hungría. Estos programas se complementarán con visitas a clases (1 ó 2 horas diarias) a la cercana escuela primaria y secundaria especializada en canto y música que lleva el nombre de Zoltán Kodály.

27 de abril: Excursión (cuyo lugar se indicará oportunamente; probablemente a Kalocsa) con programa folklórico y concierto.

28-30 de abril: Programa profesional en Budapest y en ciudades del interior (Debrecen, Székesfehérvár).

Clases diarias:

1. Visita de clases en la Facultad de Música Vocal y Dirección de Coro de la Escuela Superior de Música «List Ferenc». Estas clases serán dictadas por la catedrática Erzsébet Szónyi y la profesora Erzsébet Hegyi (Budapest).

2. Visita de clases en la Escuela Superior para la Formación de Profesores de Música (Debrecen).

3. Visita de clases:

a. En la sección especializada de canto y música de escuelas primarias (en Budapest y en el interior).

b. En escuelas primarias sin especialización (en Budapest y en el interior).

c. En liceos y escuelas secundarias (en Budapest y en el interior).

d. En escuelas secundarias para la formación de puericultoras (en Budapest y en el interior).

e. En escuelas secundarias especializadas en música (en Budapest y en el interior).

Las clases-modelo serán dictadas por distinguidos profesores y maestros húngaros.

1.º de mayo: Viaje de regreso de los participantes desde el aeropuerto de Budapest.

Cuota de participación: 21.870 pesetas (suplemento en caso de habitación con una cama: 6.195 pesetas). Coste del vuelo: 12.050 pesetas.

Información y Reservas: REAL MUSICAL. Carlos III, 1 - MADRID-13. Teléfonos 248 09 24 - 247 63 65.



El Comisario Nacional de la Música, don Enrique de la Hoz, dirigiendo unas palabras a Mr. Sarlus, director de Editio Música Budapest.



Don Miguel Alonso, de la Comisaría Nacional de la Música, Moreno Bascuñana, director del Conservatorio de Madrid, Enrique de la Hoz, Tomás de Julián y Encarnación López de Arenosa.



Fernández Cid, Ramón Giménez (REAL MUSICAL), Mr. Sarlus, Rodríguez Polo y Manuel Angulo.



Mr. Sarlus, de Editio Música Budapest, Rodríguez Polo (RITMO) y Manuel Angulo, catedrático de la Escuela Normal.

DESPUES DE UN VIAJE A HUNGRIA

Por ENCARNACION LOPEZ DE ARENOSA



Para un pedagogo músico de la Europa occidental en general, y, ceñido a nuestro caso, para un maestro de Música español, Hungría viene a ser algo utópico. Es contemplar, plasmado en estructuras, programas, material pedagógico y, sobre todo, en la enseñanza viva encarnada en aquellos chiquillos, la fantasía optimista del más inquieto docente.

Si ahora me dejara guiar de la vehemencia y el entusiasmo que el conocer aquel mundo me ha provocado, lo calificaría, sin matices, de perfecto.

Zoltán Kodály es el nudo donde todo el sistema se origina. Pese a la convulsa historia de su país, sacudido por eventos bélicos y políticos de gran espectro, en su mente emerge y se dibuja precisamente un ambicioso proyecto, que es también una imperiosa vocación: la educación musical de todos, del pueblo húngaro. Su gran entidad musical, de una parte; la fuerza de su deseo, de otra, le señalan pronto cómo lograr tal objetivo. El resultado es lo que hoy conocemos como «Sistema Kodály».

Kodály conoce la voz y la expresión del pueblo cuando, con Bartok, se dedica a la recogida del folklore húngaro y a su través —una vez ordenado y dosificado pedagógicamente con tanta sabiduría como amor— ofrece a los suyos el asomarse al mundo de la música, usando, antes que nada, su propio lenguaje, impidiendo que lo olvide, haciendo que lo ame.

Lo que hubiera sido un esfuerzo aislado de eficacia limitada si no hubiese salido del ámbito personal consigue, al ser respaldado por el Estado, la implantación de un sistema único para todo el país. Y aquí empieza ese gran edificio que es hoy la educación musical en Hungría, y empieza, claro es, por los cimientos: la escuela primaria.

Durante los ocho años que el niño pasa en esta escuela (nuestra E.G.B.) recibe dos o seis horas semanales de clase de Música. Dos, en todas las escuelas del país. Seis, en las escuelas especiales —130 en toda Hungría—, en que la clase de Música es diaria.

Haré la salvedad de que este tipo de escuelas nada tiene que ver con nuestros Conservatorios, que son, originalmente, Centros pensados para la formación de profesionales músicos. No. Aquéllas son simples escuelas, en las que se dedica un interés preferente a la enseñanza de la Música, reflejado en clase diaria de esta materia.

Y antes de nada, como base, como fundamento, el niño canta. Comienza por aprender unas canciones que, adaptadas a su edad y necesidades, y basadas en su folklore, le acompañan siempre. Tal vez uno de los grandes logros del sistema sea la gran cantidad de material y lo apetecible que ante el escolar aparece su adquisición. Son incontables las canciones de juego en las que el niño, antes de «saber», ejercita melodías y ritmos; y es sólo a partir de las canciones, y extrayendo de ellas en cada caso el fragmento que interesa, como se le va introduciendo en el conocimiento de lo musical.

Las escalas pentatónicas y las modales, tan ligadas al folklore húngaro, le devienen algo absolutamente familiar; sus intervalos más simples se repiten insistentemente en las canciones que maneja. Nuevos sonidos —provocando, lógicamente, nuevos intervalos— se van introduciendo de forma paulatina para hacer cons-

ciente su conocimiento sólo una vez que, ampliamente, han sido utilizados y gozados en su repertorio de canciones.

Otro tanto con los ritmos. Tras «sentirlos» en el juego, a través del movimiento —andar, palmear, percutir—, el conocimiento de las grafías musicales que los representan. Y cada nueva adquisición es un hacer luz sobre lo ya conocido, sobre ese gran manojito fragante y vivo de canciones que el escolar conoce.

El canto coral es punto clave del sistema. Kodály dice que solamente a través de la polifonía se llega a la entonación monódica justa; pero, además, se utiliza el canto coral como vía hacia el sentimiento armónico, la música de cámara, etcétera. Una vez más, aquí el material es amplio y graduado. Baste, como muestra, ese gran monumento de los cuatro volúmenes del **Bicinia húngara**.

El canon es la primera etapa hacia la polifonía. Y es curioso, respecto al ejercicio de la práctica polifónica, las mil maneras amenas por las que se obliga sin esfuerzo al niño no ya a entonar su voz, sino a escuchar la o las de los demás. Entonación de una canción percutiendo simultáneamente su ritmo en canon; aplicación de «ostinatos» rítmicos; aprendizaje de las dos o más voces de una canción intercambiándolas a un signo dado entonación de una vez percutiendo el ritmo de la otra, etc.

La solmisación relativa —cuyo uso no es exclusivo del sistema Kodály, sino ampliamente extendido por el mundo— facilita de forma asombrosa la entonación, ya que, conocida una escala mayor: la de «do», y la correspondiente menor —«la»—, conocidas todas: Cualquier tónica del mayor será **do**, y **la** cualquiera del menor. Esto lo llegan a lograr situando desde el primer momento estos sonidos en diferentes puntos del pentagrama. Además de resolver el farragoso estudio de las claves, obliga al alumno a un análisis de funciones armónicas para descubrir en cada caso la tónica del fragmento a entonar. No olvidan por ello la importancia del oído absoluto, para lo que el sonido estará representado por la notación alfabética usada en los países germanos y anglófonos.

El entrenamiento intenso del oído, de la memoria, del sentimiento armónico y formal, de la improvisación, se va desarrollando en etapas de aparente lentitud e indudable eficacia, y así, progresivamente, la mente infantil se abre al conocimiento de los grandes maestros de la Música, de sus estilos peculiares; al de los timbres de los diversos instrumentos, al reconocimiento de las formas, que primero se han manejado en los sencillos esquemas de la canción popular, que han practicado luego a través de su propia improvisación sobre tipos formales propuestos por sus maestros.

Si pensamos que un niño a nivel de sexto curso de Básica puede, amén de cantar con justeza a una y varias voces, leer y entonar a primera vista, reconocer y escribir los ritmos de las canciones, intervalos, acordes de 5.º, 6.º 6/4 y 7.º, o aplicarlos como acompañamiento a los fragmentos musicales que se le proponen; descubrir el tipo de escala en que se desenvuelve una canción, reproducir ésta por escrito en diferentes tonalidades, etc., no será difícil imaginar el nivel de aquellos niños que asisten paralelamente a los Centros específicos musicales para el estudio de un instrumento y la profundiza-

ción en sus conocimientos generales de Música.

Es obvio que estos alumnos serán los que se han manifestado como más aptos, como mejor dotados en sus escuelas, con lo que se logran dos cosas básicas. Primera: los Centros específicamente musicales parten ya de un material humano cualificado, seleccionado a través de una práctica sistemática en la escuela. Segunda: el pueblo, todo el pueblo, convenientemente educado, será el consumidor natural, respetuoso y exigente del producto musical. El círculo está cerrado y perfecto. A la escuela de música secundaria —Conservatorio— sólo accederán mediante pruebas para cursar simultáneamente los estudios musicales y los generales. En secciones especiales de estas mismas escuelas reciben instrucción únicamente musical los muy jóvenes especialmente dotados, los mayores que por alguna razón llevan sus estudios desfasados respecto a los estudiantes de tales Centros, que ingresan a los catorce y terminan a los dieciocho años de edad.

Si a efectos de pura pedagogía son incontables las consecuencias que de la observación de aquel mundo pueden obtenerse, a los de estructuración general de la enseñanza de la Música no son menores. Duele volver la vista a nuestros lares y contemplar un estado de cosas, en el orden pedagógico musical, absolutamente anárquico y desordenado.

En los Centros de Educación General, a nivel de primaria, sólo honrosísimos y meritorios esfuerzos aislados que no pueden trascender. A nivel de B.U.P., una Orden de reciente cuño por la que se **faculta** a los músicos titulados a impartir la Música, considerada asignatura básica. Como no es sólo la Orden ministerial, sino también la mentalización de cuantas personas de alguna manera participan en la contratación de profesorado de Institutos y de los propios directores de éstos, poco o nada se ha avanzado en este curso respecto al anterior.

Pero es más. Aun dando por supuesto que la mencionada Orden alcance su plena vigencia y efectividad, no es a los catorce o quince años momento de comenzar la educación musical. Es en la escuela primaria donde la Música entra por los intactos sentidos infantiles, haciéndoles amarla para siempre y prestando al niño, en justa reciprocidad, ocasión de desarrollar física y mentalmente sus mejores aptitudes.

Los Conservatorios españoles son víctima propiciatoria de este estado de cosas. Pensemos que por el mero hecho automático de la matriculación acceden a sus aulas gentes de cualesquiera edades —el único límite es de ocho años, como mínimo—, de muy diversos niveles intelectuales y de metas musicales tan distintas cuanto distantes. Gentes que acuden, en los mejores casos, sin una cualificación ni formación musical, cuando no totalmente deformados en este orden de ideas. Gentes, eso sí, admirables, que sienten una inquietud y una curiosidad por ese mundo inmenso de lo sonoro que no han podido satisfacer en la escuela, su lugar natural.

Todo esto habría de tenerse en cuenta antes de dirigir a nuestros Centros musicales las duras críticas de que tantas veces son objeto.

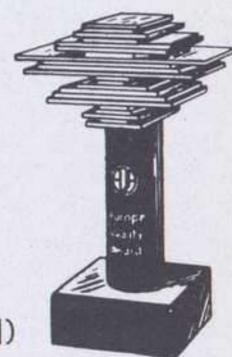
En fin, que Hungría hoy nos parece un sueño. Ojalá que también nosotros encontremos el camino para hacerlo realidad un día no lejano.

PETROF



TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974 - 75

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



PREMIO CALIDAD EUROPA 1975

(Por referendum realizado por Compiter internacional)

importador: **SPA MUSIC S. A.** Avda. de las Arboledas, 23 - Poligono Industrial
LA POSTURA Km. 25 carretera Andalucía
VALDEMORO (Madrid) - Teléfono 895 11 49



En Oviedo: RIVERA. Instrumentos musicales
Trinitarios, 22

En Málaga: REAL MUSICAL HERPE
Alameda de Capuchinos, 17

En Barcelona: IBER MUSICAL
Avda. José Antonio, 496

En León: ANGEL AREVALO
Alvaro López Núñez, 51 (Tel. 224172)

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

En Salamanca: MUSICAL IGLESIAS
Avda. Mirat, 27

Los Cursos de Verano de Darmstadt han sido, para la música nacida tras la última guerra mundial, la quilla que abría surco y, hasta cierto punto, timón que marcaba la dirección a tomar.

Nacen los Cursos, gracias a la iniciativa de W. Steinecke, como una necesidad de llenar un hueco de doce años (1933-1945), en los que la «Kulturpolitik» del partido nazi aisló a los compositores alemanes del resto del mundo y jugó maniqueamente con la tradición musical (como todos los absolutismos) a buenos y a malos.

Así, mientras se ensalzaba a Wagner («Señor» de todos nosotros, dirá Hitler), se invitaba a beber en las puras aguas «arias» de Schütz, Praetorius o Hassler, y se permitía a R. Strauss como lo más moderno, se menospreciaba lo romántico por débil, el impresionismo por francés y degenerado, se prohibía a Mahler por judío, y todo lo que sonase a Schönberg o dodecafónico por ser ya el colmo de los males.

Tras los años de afianzamiento del Curso (1946-1947), en los que se deja sentir el peso de Stravinsky o Hindemith, la escuela de Viena (Schönberg, Berg, Webern) se convertirá en la tríada omnipotente, fuente de todo bien. René Leibowitz (alumno de Webern) explicará Dodecafonía en 1948. Y se invitará al propio Schönberg (exiliado en California) a asistir al Curso de 1949, aunque debido a una enfermedad no podrá, finalmente, hacerlo.

En 1949 será Messiaen quien explique en Darmstadt, donde compone su primera obra serial: *Mode de valeurs et d'intensités*. En 1950 y 1951 explican, respectivamente, Varèse y Krenek.

Tras estos años de transmisión y asimilación, los jóvenes tomarán el relevo en obras ya maduras y que llevan a sus últimas consecuencias todo lo aprendido: en 1950 (durante el Curso) se estrena con tumulto *Variationi Canoniche*, de Luigi Nono, y en 1952 aparecerá por primera vez en público un joven compositor alemán: Stockhausen, quien, con Boulez, se pone a la cabeza del serialismo.

Darmstadt se convierte en paso obligado para todo compositor que quiera estar al día: allí se canoniza a la nueva generación de maestros: Stockhausen, Boulez, Pousseur, Nono, Berio, Maderna...

Darmstadt será durante la década de los cincuenta la capital del serialismo, y allí expondrá más tarde Cage sus teorías sobre el azar, en 1958, y dará a conocer sus obras, que ya algunos iniciados habían podido escuchar en Donaueschingen, cuatro años antes.

La tormenta que Cage generará en Darmstadt será de lo más fructífero para la música de los años sesenta, al romper con el monolitismo estructuralista vigente y al generar diversas posturas frente a la utilización del azar en la obra de arte. Las primeras obras importantes que acusan una toma de postura ante Cage son la

Klavierstück XI, de Stockhausen (1956), y la Tercera sonata para piano, de Boulez (1957).

El año 1961 muere W. Steinecke, que había fundado y dirigido el Curso hasta entonces, y le sucede Ernst Thomas, que lo dirige todavía hoy.

El Curso de 1964 estuvo monográficamente dedicado al estudio de las nuevas grafías, con ponencias de Earle Brown, R. Haubenstock, Ramati, Mauricio Kagel, György Ligeti, Caskel, Aloys Kontarsky, Siegfried Palm y el musicólogo Carl Dahlhaus. Todos ellos (menos Brown) vinculados al Curso como profesores año tras año.

Pero Darmstadt se convierte con el tiempo en el feudo de Stockhausen. Sucesivamente, Nono, Berio, Boulez van enfrentándose a él, quien permanecerá como centro del Curso año tras año. Stockhausen, que había asistido por primera vez como alumno el año 1951, da Cursos de Análisis en 1957 y 1958, y a partir de 1959 da clases de Composición, en las que selecciona y reduce al mínimo los alumnos. Entre los de su primer Curso se encuentran: Amy, Bussotti, Kelemen y La Monte Young, quienes más tarde se apartarán de la influencia de Stockhausen.

Estos Cursos dictados por Stockhausen, tras los primeros años de celebrada efectividad, se convirtieron en una ocasión de lucimiento personal, que llegó, al final de los años sesenta, a una autoadulación insostenible. Por otra parte, esta postura se encontraba estimulada y apoyada por toda una cultura oficial alemana que encuentra en el «artista» Stockhausen la sublimación del héroe (Übermensch) neocapitalista y neoimperialista. Esta política cultural llegaría a su culminación cuando se puso al servicio de Stockhausen el auditorio esférico del Pabellón Alemán de la Feria Mundial de Osaka de 1970, donde durante ciento ochenta y tres días veinte solistas de cinco países diferentes tocaron música de Stockhausen durante cinco horas y media al día. Se supone que alrededor de un millón de auditores asistieron a estos conciertos.

El Curso cayó en un anquilosamiento a finales de los años sesenta, del que no se ha recuperado a pesar de los intentos de reestructuración y remozamiento, sobre todo tras la contestación de que fue objeto, principalmente el año 1970, en que la soberbia de Stockhausen y el «chauvinismo» alemán no tuvieron límites.

Desde entonces estos Cursos, algo diferentes, se organizan cada dos años. Este verano ha faltado por primera vez el dios Stockhausen, aunque su sombra estaba allí entre sus intérpretes de siempre y los discípulos-esclavos que ahora le suceden, como R. Gehlhaar, ascendido a coordinador del estudio de Composición.

Este Curso de 1976 ofrecía como plato fuerte los seminarios dictados por Cristóbal Halffter, Mauricio Kagel y György Ligeti; como entremés, las conferencias de

30 AÑOS DE VANGUARDIA EN DARMSTADT

G. Becker, Brian Ferneyhough, Tilo Medek, Sinopoli, Dalhaus y H. Kühn, y como postre, obras de los alumnos del Curso (cuatro conciertos).

ESPAÑOLES EN DARMSTADT

El Curso de Darmstadt ha sido lugar de peregrinaje casi obligado para la vanguardia española (sobre todo, la madrileña), que tras la autarquía cultural impuesta por el franquismo tiene necesidad de entroncar con las corrientes renovadoras que aparecen unidas al Curso de Darmstadt.

Esta ciudad ofrecía la posibilidad de contactar con compositores, editores e instrumentistas, o discutir problemas estético-musicales afines a toda una generación. Allí se relacionaron no sólo la escuela española emergente y la «élite» consagrada (Maderna, Boulez, Cage...), sino escuelas que, como la polaca, estaban en unas condiciones similares a la española y que han sido fecundas en intercambios.

JUAN HIDALGO

Siempre a la vanguardia del arte español, estrena en Darmstadt su obra *Ukanga* (dirigida por Bruno Maderna), en 1957, el año de composición de los *Gruppen*, de Stockhausen, y de la Tercera sonata para piano, de Boulez. En 1958 estrenará *Caurga*, en el Curso al que asiste Cage. Su contacto y amistad con John Cage será fundamental para su vida, y andando el tiempo también lo será para la vanguardia española, que tendrá en Zaj, creación de Juan Hidalgo y W. Marchetti (1964), uno de los pivotes sobre los que girará la década de los sesenta en España.

Más tarde, en el Curso de 1965, Bruno Maderna dirigirá la obra de Hidalgo, homenaje a Cage, *Ja-u-la*.

El año 1959 hace su primer viaje a Darmstadt Luis de Pablo, y más o menos por estos años llega también Cristóbal Halffter.

En 1961 Pedro Espinosa toca el Libro del pianista, de Luis de Pablo, y al año siguiente Bruno Maderna dirigirá *Polar*. En 1965 será Pierre Boulez quien dirigirá en el marco del Curso los *Módulos I*, de Luis de Pablo.

Tomás Marco asiste al Curso por primera vez en 1962, convirtiéndose desde entonces en asiduo asistente. En 1967 forma parte del equipo de compositores que trabajaban con Stockhausen en la composición de la obra colectiva *Ensemble*.

En 1964 Carmelo Bernaola asiste a las clases de Bruno Maderna. A. González Acilu, a las de Ligeti.

En el año 1969 asisto por primera vez al Curso y encuentro a bastantes españoles: Tomás Marco, Eduardo Polonio, Julián Llínas, Pilar Ozaita y Lorenzo Ondarra.

En 1964 asisten como conferenciantes Tomás Marco y Mestres-Quadreny, y como alumnos Alfredo Aracil, J. M. Berea, Tomás Garrido, José Evangelista, Angel Oliver, Luis Callejo i Creus.

MARIA ESCRIBANO Y LA GENERACION DEL POST-FRANQUISMO

Este Curso ha conocido una invasión de españoles inusitada, no sólo por la cantidad, sino también por la procedencia tan diversificada. Junto al grupo de Madrid (Oliver, Otero...), varios vascos y los valencianos del grupo Actum.

La presencia de estos españoles fue activa y constante a lo largo del Curso, pero resultó ser una mujer, María Escribano, quien descolló como portavoz de una nueva generación de españoles.

María Escribano, en una sesión de estudio pública, hizo un análisis del contexto musical español actual: «El franquismo (que, sin Franco, continúa hoy todavía vigente), cuyo desinterés por la cultura forma parte de su visión política, ha generado una pobreza de infraestructura musical que todos sufrimos: falta de planificación, escasez de medios, esclerosis en la enseñanza de la música, superficialidad y centralismo de la administración, etc..., todo lo cual lleva al compositor a un aislamiento que mata, pues junto a los problemas económicos sufre una crisis de identidad, ya que compone para una «élite» cultural. Los pocos intérpretes a los que tenemos acceso tienen grandes problemas de subsistencia, como lo demuestra la ajetreada vida de Koan, *Diabolus in Musica*, *Lim* o los últimos grupos formados, *Glosa* y *Actum*».

A continuación se escucharon y comentaron las siguientes obras: *Cum plenus forem entusiasmus*, de José Ramón Encinar; Breve introducción a la historia del silencio, de María Escribano, y *Xenias pacatas*, de Francisco Guerrero.

Alentados por el interés del público se organizó otra sesión de estudio, que presentó Cristóbal Halffter, quien resaltó lo importante que era el poder apadrinar a una nueva generación, ya que la suya, a causa del trauma de la guerra y la dispersión de la generación de la República, nació huérfana y aislada.

María Escribano interpretó al piano Puig Antich, silencio viu, de Llorenç Barber, obra que fue prohibida por la Comisaría de la Música cuando se iba a estrenar en Madrid, el año pasado. Acto seguido pudimos oír las obras *Omicron 73*, de Angel Oliver; *Endecha* para una encordadura, de Francisco Otero, y *Continuo-discontinuo*, de José Luis Berenguer, quienes se encontraban allí presentes.

Destaquemos que la obra colectiva *Sis caps*, compuesta durante el Curso por María Escribano, Max Lipshits, José Luis Berenguer, León Biriotti, Llorenç Barber y Helena da Costa, fue interpretada por los profesores del Curso: A. Kontarsky, C. Caskel, H. Deinzer y A. Rosin. La obra fue finalista del Premio Kranishtein de Composición.

CRISTOBAL HALFFTER: PACIFISMO Y VIOLENCIA

El protagonismo español del Curso tenía su «líder» incuestionable en Cristóbal Halffter, del que pudimos oír el *Concierto para violoncello y orquesta* y el *Estudio II para flauta sola*.

Su seminario, seguido por los asistentes con el máximo interés, estuvo centrado en el análisis de tres obras: *Planto* por las víctimas de la violencia, *Gaudium et Spes-Beunza* y *Elegías*.

Dejando para otra ocasión el análisis

formal de tales obras, por lo demás, como toda la producción de Cristóbal Halffter, equilibradas y fáciles de entender, centremos la atención en el nivel pretendidamente pragmático de las mismas.

En Darmstadt, C. Halffter explotó su imagen de artista comprometido, que «testimonía» estar «contra toda violencia, venga de donde venga». Este es el mensaje que propone en obras como *Planto* (ninguna referencia explícita a aquel tenso diciembre del 70 en que fue concebida), o en las *Elegías* (en las que medita sobre el exilio, la cárcel y el asesinato por causa de las ideas).

Estas obras, tanto por lo convencional del lenguaje musical utilizado como por lo abstracto de tales ideas, son «fruicionadas» estéticamente sin la menor «catharsis», y como si de Líneas y puntos se tratara. No es casual que haya venido a colación esta obra: los materiales básicos en que se basa *Elegías* son fundamentalmente dos: sonidos y silencios largos (líneas) y sonidos y silencios breves (puntos).

Pero la obra *Gaudium et Spes-Beunza* es otra cosa. La concreción que rezuma da efectividad y fuerza a un mensaje que hoy, en España, poco tiene de pacifista:

— Beunza es un luchador cuyo historial es conocido por muchos policías y militares.

— El material sonoro utilizado incluye, junto al texto del «Kyrie», las *Bienaventuranzas* o *Isaías*, el texto que Beunza trató de leer (no se le permitió hacerlo) para defenderse durante el primer juicio que sufrió como objetor de conciencia.

— Este texto no ha sido neutralizado en mor del arte, sino, por el contrario, potenciado al máximo al utilizarlo perfectamente inteligible, según técnicas de comunicación de masas hoy preponderantes (técnicas de lectura propias de la radio o la televisión).

Todo este cúmulo de concreciones explican que la obra no se pueda oír todavía hoy en España, y ello es importante en un autor como C. Halffter, que ha gozado y goza de bula dentro de nuestra sociedad, corroborando «a posteriori» la efectividad de la obra.

Una buena batalla a ganar sería poder oír en vivo la obra en España, y eso aun a sabiendas de que el mundo musical español peca de omnipresentes (C. Halffter entre ellos) y de olvidos injustos (Juan Hidalgo o Cercós, entre tantos otros).

Es urgente exigir una AMNISTIA MUSICAL como paso previo para una real y justa igualdad de oportunidades, así como el control democrático de organismos como la Comisaría de la Música y Radiotelevisión Española, hasta ahora feudo de funcionarios a las órdenes del Poder al que sirven.—LLORENÇ BARBER.





PRESENTA SU OFERTA ESPECIAL LIMITADA 1976-77

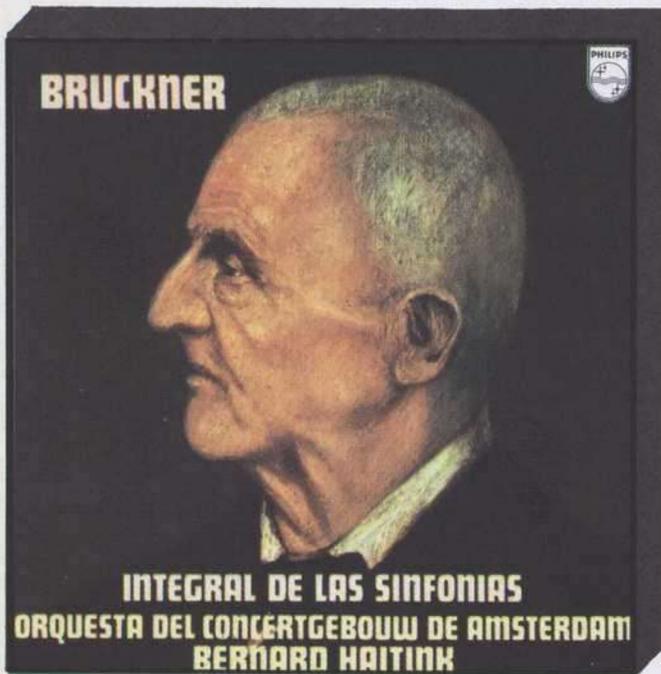
QUINCE GRANDES ALBUMES EN EDICION LIMITADA Y A UN PRECIO REDUCIDO HASTA EL 31 DE ENERO

LOS PRECIOS QUE FIGURAN EN ESTE ANUNCIO SON MAXIMO SUGERIDO

fonogram
s.a.



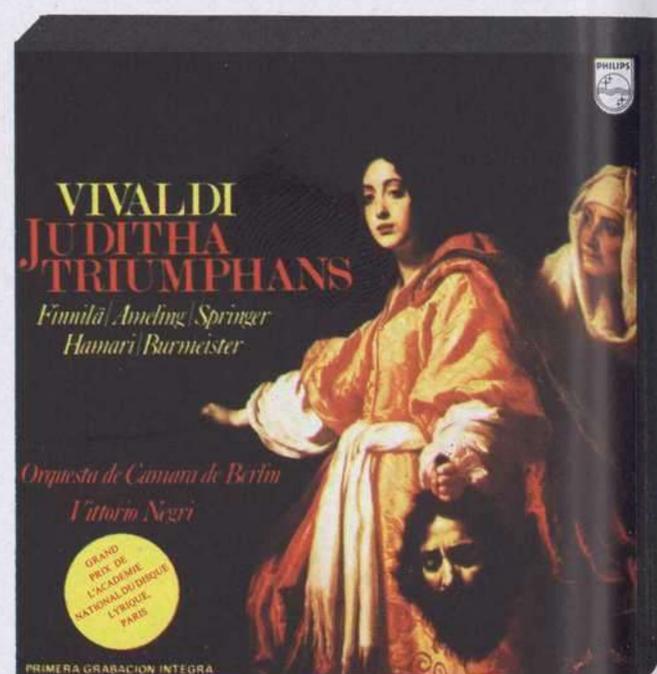
ATENCION: SI DESEA RECIBIR AMPLIA INFORMACION SOLICITELA AL APARTADO DE CORREOS 35019 - MADRID



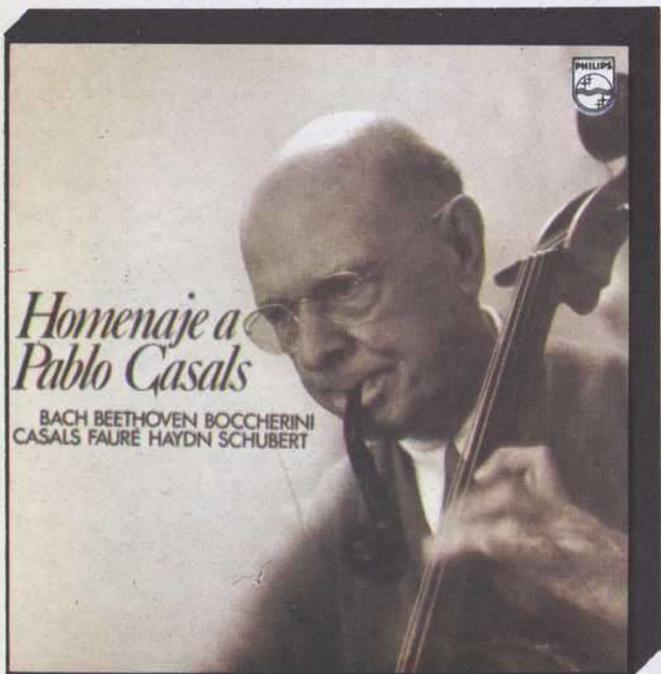
BRUCKNER
INTEGRAL DE LAS SINFONIAS
ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE AMSTERDAM
BERNARD HAITINK
67 17 002/12 (12 Long-plays)
Precio normal: 5.100,- Ptas. **oferta: 3.600,- Ptas.**



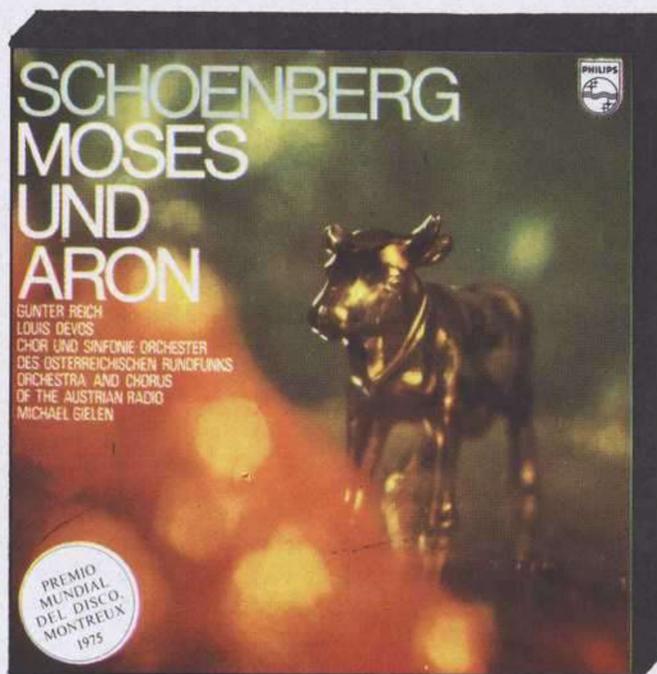
MONTEVERDI
MADRIGALI LIBRI 8-9-10
GLYNDEBOURNE OPERA GROUP
RAYMOND LEPPARD
67 99 006/05 (5 Long-plays)
Precio normal: 2.100,- Ptas. **oferta: 1.680,- Ptas.**
C. MONTEVERDI
MADRIGALES: Libros VIII, XIX y X



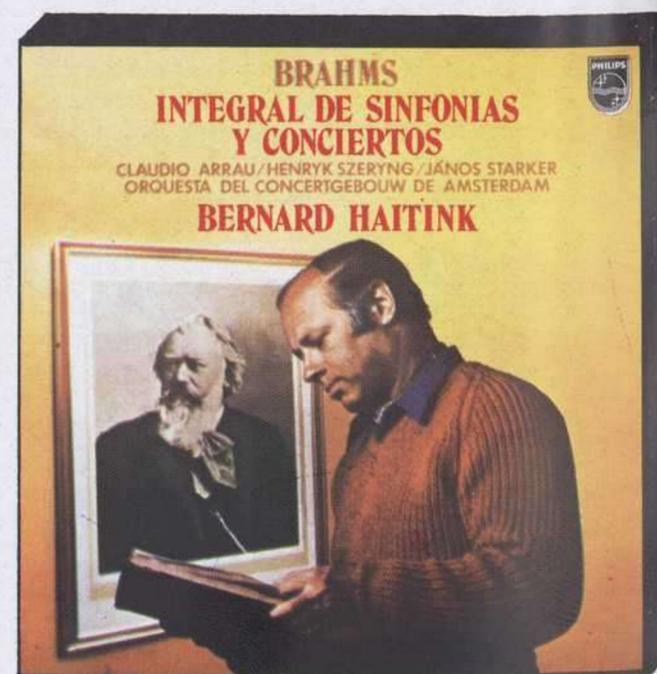
VIVALDI
JUDITHA TRIUMPHANS
Famila / Ancling / Springer
Hamari / Burnmeister
Orquesta de Camara de Berlin
Vittorio Negri
GRAN PREMIO DE L'ACADEMIE NATIONAL DI DIRIGTE LYRIQUE PARIS
PRIMERA GRABACION INTEGRA
67 47 173/03 (3 Long-plays)
Precio normal: 1.325,- Ptas. **oferta: 1.060,- Ptas.**
VIVALDI
JUDITHA TRIUMPHANS



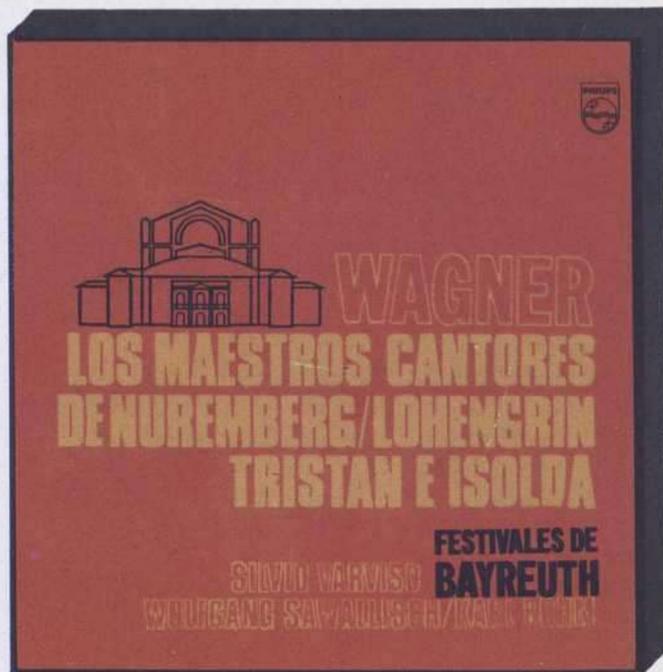
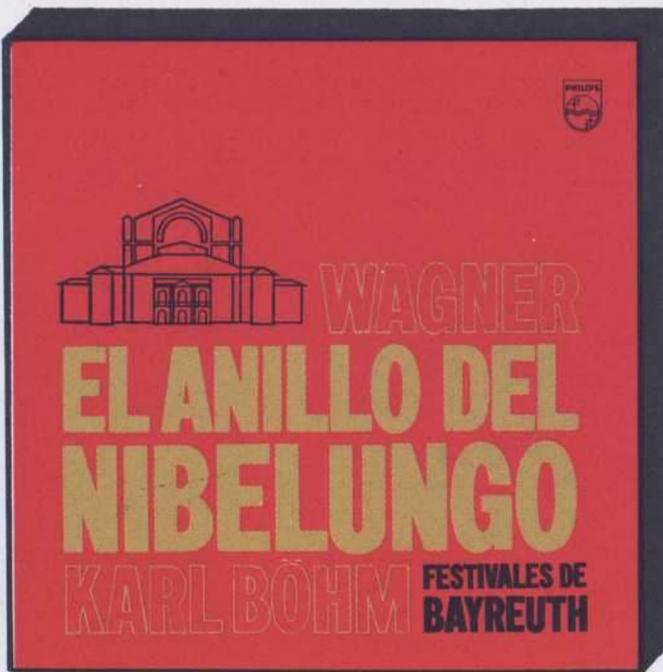
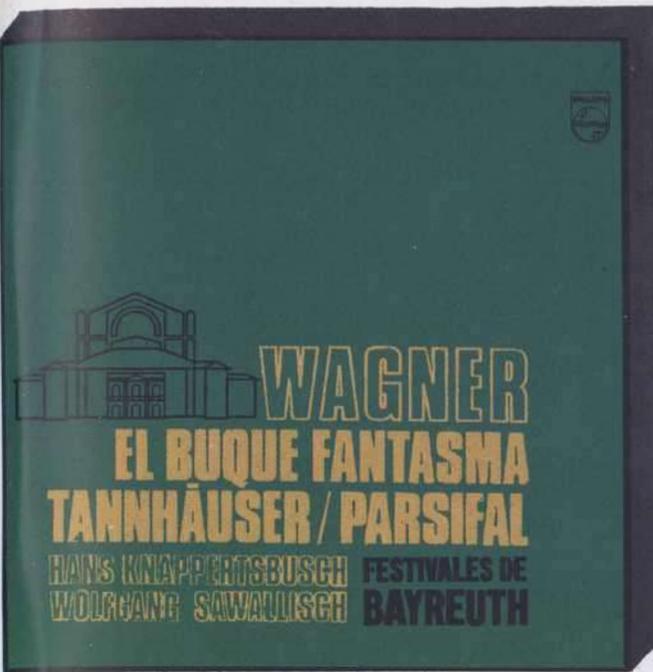
Homenaje a Pablo Casals
BACH BEETHOVEN BOCCHERINI
CASALS FAURE HAYDN SCHUBERT
67 47 124/07 (7 Long-plays)
Precio normal: 2.975,- Ptas. **oferta: 1.960,- Ptas.**
HOMENAJE A PABLO CASALS
OBRAS DE BACH, BEETHOVEN,
BOCCHERINI, CASALS, FAURE,
HAYDN y SCHUBERT



SCHOENBERG
MOSES UND ARON
GUNTER REICH
LOUIS DEVOS
CHOR UND SINFONIE ORCHESTER
DES OSTERREICHISCHEN RUNDFUNKS
ORCHESTRA AND CHORUS
OF THE AUSTRIAN RADIO
MICHAEL GIELEN
PREMIO MUNDIAL DEL DISCO MONTREUX 1975
67 00 084/02 (2 Long-plays)
Precio normal: 950,- Ptas. **oferta: 760,- Ptas.**
SCHOENBERG
MOISES Y AARON



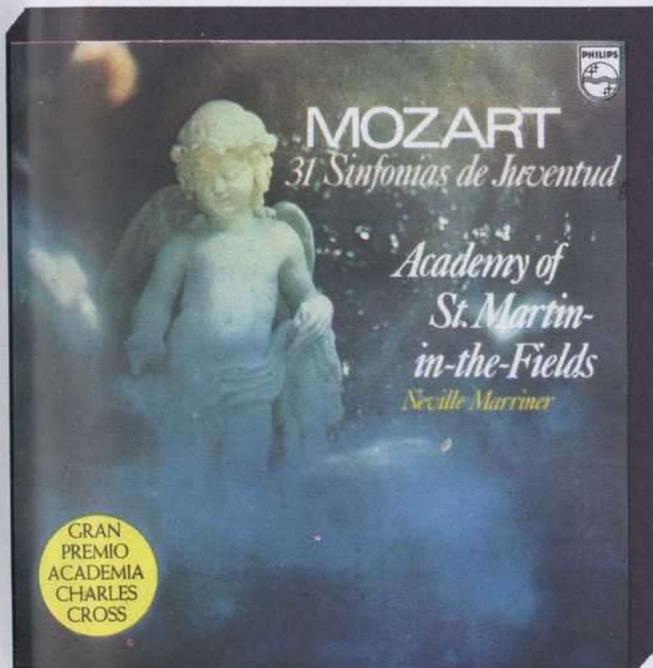
BRAHMS
INTEGRAL DE SINFONIAS Y CONCIERTOS
CLAUDIO ARRAU / HENRYK SZERYNG / JÁNOS STARKER
ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE AMSTERDAM
BERNARD HAITINK
67 47 270/08 (8 Long-plays)
Precio normal: 3.400,- Ptas. **oferta: 2.640,- Ptas.**
BRAHMS
INTEGRAL DE SINFONIAS
CONCIERTOS



67 23 011/11 (11 Long-plays)
 Precio normal: 4.400,- Ptas. **oferta: 3.200,- Ptas.**
RICHARD WAGNER
 EL BUQUE FANTASMA-TANNHÄUSER-
 PARSIFAL

67 47 037/16 (16 Long-plays)
 Precio normal: 6.400,- Ptas. **oferta: 4.480,- Ptas.**
RICHARD WAGNER
 EL ANILLO DEL NIBELUNGO
 (EL ORO DEL RHIN - LA WALKYRIA -
 SIGFRIDO - EL OCASO DE LOS DIOS)

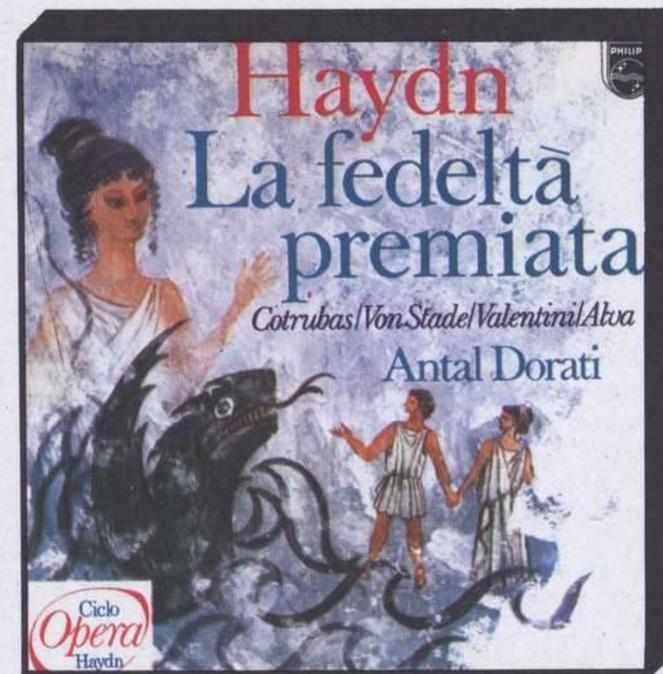
67 47 243/14 (14 Long-plays)
 Precio normal: 5.600,- Ptas. **oferta: 4.088,- Ptas.**
RICHARD WAGNER
 LOHENGRIN - TRISTAN E ISOLDA -
 LOS MAESTROS CANTORES DE
 NUREMBERG



67 47 099/08 (8 Long-plays)
 Precio normal: 3.300,- Ptas. **oferta: 2.640,- Ptas.**
MOZART
 31 SINFONIAS DE JUVENTUD

67 07 025/04 (4 Long-plays)
 Precio normal: 1.700,- Ptas. **oferta: 1.360,- Ptas.**
MOZART
 COSI FAN TUTTE

67 03 067/03 (3 Long-plays)
 Precio normal: 1.275,- Ptas. **oferta: 1.020,- Ptas.**
ROSSINI
 ELISABETTA



67 03 064/03 (3 Long-plays)
 Precio normal: 1.325,- Ptas. **oferta: 1.060,- Ptas.**
VERDI
 I MASNADIERI

67 07 028/04 (4 Long-plays)
 Precio normal: 1.700,- Ptas. **oferta: 1.360,- Ptas.**
HAYDN
 LA FEDELTA PREMIATA

67 11 007/06 (6 Long-plays)
 Precio normal: 2.250,- Ptas. **oferta: 1.800,- Ptas.**
MOZART
 LAS 16 GRANDES SONATAS
 Y 2 SERIES DE VARIACIONES
 PARA PIANO Y VIOLIN

LA OPINION DE SERGIO CELIBIDACHE SOBRE GRABACIONES FONOGRAFICAS Y OTRAS COSAS

«Las grabaciones fonográficas o de cualquier otra clase son la destrucción de la Música.» Quien se expresa de esta forma tan terminante es nada menos que Sergio Celibidache, un director que en muchos medios musicales del mundo goza del más alto prestigio.

Celibidache, que cuenta actualmente sesenta y tres años, dialogó recientemente sobre temas de grabación musical con el Dr. Klaus Lang, un joven técnico que trabaja para una emisora alemana, la Sender Freies Berlin. Celibidache se manifiesta así: «No se puede escuchar una grabación en las mismas condiciones en que fue realizada, y resulta una verdad incontrovertible que la acústica tiene una función vital, por ejemplo, en la elección de los tiempos. El tiempo que un director tiene que elegir para una sala de conciertos en Berlín puede no valer para una sala de Londres, pongamos por caso. Los tiempos de reverberación constituyen un criterio esencial y diferente, como es lógico, de unas salas a otras. Si no se tienen en cuenta estas reglas de carácter matemático puede producirse una gran confusión en la interpretación musical».

Sigue Celibidache manifestando al joven Dr. Lang: «Usted mismo es enemigo de las grabaciones. Lo que sucede es que no se ha dado cuenta porque es usted sordo. Claro que usted cree que no es sordo porque, por ejemplo, me está oyendo a mí hablar en este momento. Lo que yo quiero significar es que usted está sordo para lo que realmente importa en música. Un micrófono es capaz de amplificar unos tonos y cancelar otros. Una grabación puede contener sonidos interesantes y atractivos, pero desde un punto de vista completamente heterodoxo desde un ángulo estrictamente musical. ¿Qué hay de auténtico, entonces, en una grabación?».

De hecho, Celibidache ha sido consecuente con sus ideas, y el número de sus grabaciones es limitadísimo: el Concierto para violín, de Mendelssohn (con Siegfried Borries); la Sinfonía Escocesa, ambas obras con la Filarmónica de Berlín para la firma Electrola; la Sinfonía 25 de Mozart y la Quinta de Tchaikowsky, ambas para Decca con la Orquesta Filarmónica de Londres.

Con respecto a los conciertos radiados, Celibidache se expresa en idéntico sentido: «Yo no doy conciertos para radiarlos, doy simplemente conciertos. Si una emisora quiere transmitirlos o grabarlos, no puedo negarme a ello, porque si quisiera mantener mi criterio al respecto tendría que buscarme otra profesión o morirme. Ahora bien, si tuviera suficiente dinero para financiar yo solo el concierto, éste ni sería grabado ni radiado; creo que sería mucho mejor».

Al hablar de sus métodos y técnica de dirección afirma: «El medio esencial para preparar la interpretación de una obra es el análisis, pero un tipo de análisis que la mayoría de los directores ignoran por completo: el análisis fenomenológico». En otras consideraciones el maestro rumano se pasa al campo de la filosofía y aun de la matemática para explicar la razón de ser de sus quehaceres: «Tomemos una nota cualquiera; la sucesión y la combinación de los intervalos que la preceden están contenidos en la misma, y así en lo sucesivo».

En sus declaraciones a Paul Moor sienta la teoría de que el número de ensayos para preparar un concierto depende de la calidad de la orquesta, pero al revés de lo que la mayoría de la gente piensa: a mayor calidad, mayor número de ensayos. «Cuanto mejor es una orquesta, más hay que ensayar, sencillamente porque el director dispone de un abanico mayor de posibilidades de las que puede aprovecharse para obtener una interpretación.»

Para Celibidache, la Filarmónica de Viena es una orquesta mediocre sin el menor interés. Dice que sus miembros son incapaces de comprender la estructura y el orden natural del sonido. «Imaginen ustedes que se trata de una orquesta que hace cortes en Mozart, lo que se ha convertido en una especie de dogma. Pues bien, semejante orquesta ha grabado veinte sinfonías de Mozart a las órdenes de un director (suponemos que se refiere a Karl Böhm) que jamás abre la boca. Para mí eso no es música, y no puedo dedicar mi tiempo a tal clase de orquesta.»

Su punto de vista sobre los directores de la nueva ola: «No hay ni uno que sepa realmente nada de música ni que sea capaz de comprender la diferencia que existe entre el contexto general de la música y las notas. Son, simplemente, cazadores de notas, y la Música no tiene nada que ver con eso. Las notas no son otra cosa que el vehículo para materializar una sustancia, pero dicha sustancia no está en ni tiene nada que ver con las notas. Me encuentro como flotando en un baño de ignorancia musical que el mundo no ha conocido nunca hasta ahora. Estamos sin técnicos actualmente». «¿Por qué se considera decisiva la personalidad de un director? Realmente, se trata de una condición indispensable que un director sea capaz de imponer su criterio, sus ideas, a la orquesta; pero nadie se ha preguntado seriamente qué es lo que la mayoría de los directores impone a la orquesta: simplemente, vulgaridad y trivialidad.»

«¿Qué se sabe, en general, acerca de las intenciones, de la voluntad de un compositor? A lo largo de ciento cincuenta años ha quedado probado que no se sabe nada. Bajo la batuta de Wagner, el



Idilio de Sigfrido duraba media hora. Bernard Haitink lo toca en doce minutos. Presumo que Wagner conocía mejor la obra. Para mí esto es un escándalo, lo mismo que fue un escándalo y un fraude Hans Knappertsbusch. Todo el mundo elogiaba y hablaba de sus «tiempos amplios». Yo creo que aquéllo no eran tiempos amplios, sino simplemente la negación de la Música hasta el último grado. Carecía de la más elemental sensibilidad para relacionar los relieves horizontal y vertical, que es justamente la base para toda matización musical. ¿Qué nos dejó Furtwängler de música auténtica? En mi opinión, ni una sola frase. ¿Quién comprende hoy la intención de un compositor? Seguro que ni Maazel, ni Mehta, ni ningún otro.»

Concluye Celibidache: «De mí no voy a hablar. No voy a decir si puedo o no hacer música. Afirmando, simplemente, que lo que oigo por ahí no es música. A los demás toca juzgar si lo que yo hago es música».

Lo tajante y a veces exagerado de las afirmaciones del gran director rumano no excluye la posibilidad de la meditación. Realmente, lo que dice en torno a las grabaciones es cierto casi al cien por cien. Lo que oyen los melómanos en casa difiere en mucho de lo que produce una orquesta o un solista, por muy perfecto y avanzado que sea un equipo de reproducción, y no por culpa del equipo, sino por causa de las grabaciones en sí. Oí decir una vez a Kubelik que un mal menor sería hacer las grabaciones directamente en el concierto. Personalmente, suscribo tal afirmación; las mejores piezas de mi discoteca son discos grabados directamente en concierto. A veces cabe imaginar, oyendo ciertas cosas, que los técnicos que se ocupan de las grabaciones no están demasiado interesados o no entienden la música que graban. Otto Klemperer ejercía un control muy estricto sobre el trabajo de los ingenieros de sonido; no todos los intérpretes hacen esto.

Lo que dice Celibidache sobre los diferentes tiempos de reverberación de las salas de conciertos o grabación es, en verdad, muy importante. No es un descubrimiento suyo, por supuesto. Ya antes de él ha habido directores que han considerado estos elementos de condicionante acústico como criterio primordial para moldear una interpretación determinada, y realmente así debe hacerse. Hans Richter y Willem Mengelberg, por ejemplo, durante los ensayos se desplazaban de un lado a otro de la sala para comprobar el sonido de un grupo de instrumentos determinado, para posteriormente introducir las correcciones necesarias en su caso. Se trata de un principio fundamental de gentileza y respeto al público oyente para que le llegue la partitura en condiciones óptimas.

En otro orden de cosas, nuestro hombre se erige en juez implacable de muchos de sus ilustres colegas, algunos, como Furtwängler y Knappertsbusch, figuras míticas de la dirección de orquesta. Recuerdo que durante los ensayos de la Quinta sinfonía de Beethoven con nuestra Orquesta Nacional (de la que nos ofreció una versión memorable) se puso, en un momento de esos de medio descanso para la orquesta, a imitar histriónicamente a Furtwängler en el inicio de la sinfonía referida. Después hizo lo propio con relación con Karajan, y a renglón seguido una pequeña conferencia para demostrar que realmente ningún director, excepto un rumano llamado Sergio Celibidache, sabía llevar correctamente el tiempo de la Quinta. De Celibidache podría decirse lo que un crítico inglés ha dicho de Stokowsky: «Es grande hasta en sus defectos».

ALFREDO OROZCO

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 27 DE AGOSTO Y EL 25 DE OCTUBRE

(Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán)

I. ORQUESTAL

- BACH: **El arte de la fuga**. Collegium Aureum. Basf, 75 93 145, 2 discos. 850 ptas.
- BARTOK: **Divertimento. Cinco Canciones para coro de niños y orquesta de cámara**. Coro Bodra Smyana. Orquesta de Cámara de Sofía. Director: V. Kasandjiev. Edigsa, BCE 1101. 425 ptas.
- BARTOK: **Divertimento. VIVALDI: Concerti grossi, op. 3, números 10 y 11**. Orquesta de Cámara de Moscú. Director: R. Barshai. Decca, SDD 417. 255 ptas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 5**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: C. Kleiber. DG 25 30 516. 450 ptas.
- BEETHOVEN: **Las 9 Sinfonías. Oberturas**. Lorengar, Minton, Burrows, Talvela. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir G. Solti. Decca, 11 BB 188/96, 9 discos. Precios normal y oferta: 3.285 y 2.655 ptas.
- BRAHMS: **Las Sinfonías, los Conciertos, las Oberturas y Variaciones «Haydn»**. Arrau, Szezyng, Starker. Orquesta Concertgebouw. Director: B. Haitink. Philips, 67 47 270/08, 8 discos. Precios normal y oferta: 3.400 y 2.640 ptas.
- BRUCKNER: **Sinfonía número 8**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. DG 27 07 085, 2 discos. Precios normal y oferta: 900 y 650 ptas.
- BRUCKNER: **Las 9 Sinfonías**. Orquesta Concertgebouw. Director: B. Haitink. Philips, 67 17 002/12, 12 discos. Precios normal y oferta: 5.100 y 3.600 ptas.
- CHAUSSON: **Poema**. RAVEL: **Tzigane**. SAINT-SAENS: **Introducción y Rondó caprichoso**. Perlman, Orquesta de París. Director: J. Martinon. EMI, 065-02 635 Q, cuadrafónico. 415 ptas.
- CHOPIN: **Concierto para piano número 2. Balada número 3. Nocturno número 17. «Sherzo» número 3. Barcarola**. Ashkenazy. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: D. Zinman. Decca, SXL 6693. 365 ptas.
- DEBUSSY: **Imágenes para orquesta** (Gigas, Iberia, Rondas de primavera). **Juegos**. Orquesta Nacional de la RTF. Director: J. Martinon. EMI, 065-12 793. 415 ptas.
- DUTILLEUX, LUTOSLAWSKI: **Conciertos para violoncelo**. Rostropovich. Orquesta de París. Directores: S. Baudo y W. Lutoslawski. EMI, 065-02 687 Q, cuadrafónico. 415 ptas.
- DVORAK: **Danzas eslavas números 1-5**. GLINKA: **Obertura de Ruslan y Ludmila**. SMETANA: **Moldau**. Orquesta Concertgebouw. Director: B. Haitink. Philips, 65 00 958. 400 ptas.
- DVORAK: **La obra para instrumentos solistas y orquesta**. Ricci, Nelsova, Firkusny. Orquesta Sinfónica de San Luis. Director: W. Susskind. Vox-Hispavox, HVOS 810-01/03, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.140 y 900 ptas.
- ELGAR: **Introducción y «Allegro. Sospiri. Serenata. Elegía»**. «Suite» de **La Dama Española**. Academia St. Martin-in-the-Fields. Director: N. Marriner. Decca, SXL 29 101. 365 ptas.
- HAENDEL: **Los 12 Concerti grossi, op. 6**. Collegium Aureum. Basf, 93 93 275, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.275 y 975 ptas.
- HAENDEL: **Los Conciertos para órgano**. R. Ewerhart, Collegium Aureum. Basf, 94 53 692, 4 discos. Precios normal y oferta: 1.700 y 1.275 ptas.
- HAYDN: **Sinfonías números 82 («El Oso») y 83 («La Gallina»)**. Collegium Aureum. Director: F. J. Maier. Basf, 37 93 221. 425 ptas.
- HAYDN: **Sinfonías números 90 y 92 («Oxford»)**. Orquesta Philharmonia Hungarica. Director: A. Dorati. Decca, SDD 412. 255 pesetas.
- HAYDN: **Sinfonías números 94 («Sorpresa») y 99**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: J. Krips. Decca, SDD 174. 255 ptas.
- LULLY: **«Suite» de Amadís**. LECLAIR: **Concierto para violín en Re mayor**. Maier, Collegium Aureum. Director: R. Peters. Basf, 37 93 181. 425 ptas.
- MAHLER: **Sinfonía número 2 («Resurrección»)**. Cotrubas, Ludwig, Coro de la Opera del Estado de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Z. Mehta. Decca, SXL 6744/5, 2 discos. Precios normal y oferta: 730 y 590 ptas.
- MOZART: **Conciertos para piano números 6 y 26 («Coronación»)**. Barenboim, Orquesta Inglesa de Cámara. Director: D. Barenboim. EMI, 063-02545. 395 ptas.
- MOZART: **Conciertos para piano números 12 y 27**. Demus, Collegium Aureum. Basf, 3753166. 425 ptas.
- MOZART: **Conciertos para piano números 25 y 27**. Gulda, Orquesta Filarmónica de Viena. Director: C. Abbado. DG, 25 30 642. 450 ptas.
- MOZART: **Serenata número 13, K 525 («Pequeña música nocturna»)**. **Divertimento número 7, K 205**. Collegium Aureum. Basf, 37 93 120. 425 ptas.
- MOZART: **Sinfonía número 21. Idomeneo: obertura y «ballet»**. Orquesta Sinfónica Miskolc. Director: P. Mura. Hungaroton - Hispavox, HUNS, 660-13. 380 ptas.
- PAGANINI: **Los 6 Conciertos para violín**. Accardo, Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Ch. Dutoit. DG, 27 40 121, 5 discos. Precios normal y oferta: 2.250 y 1.500 ptas.
- PROKOFIEV: **Las 7 Sinfonías**. Orquesta Sinfónica de la Radio de la U.R.S.S. Director: G. Rojdestvenski. Melodia-Hispavox, 610-103/08, 6 discos. Precios normal y oferta: 2.280 y 1.800 ptas.
- RAVEL: **La obra para orquesta** (incluyendo los dos **Conciertos para piano y Tzigane**). Ciccolini, Perlman, Orquesta de París. Director: J. Martinon. EMI, 165-02 583/87 Q, 5 discos cuadrafónicos. Precios normal y oferta: 2.175 y 1.725 ptas.
- RAVEL: **La obra para orquesta**. Orquesta Sinfónica de Boston. Director: S. Ozawa. DG, 27 40 120, 4 discos. Precios normal y oferta: 1.800 y 1.250 ptas.
- RAVEL: **La obra para orquesta**. Orquesta de Minnesota. Director: S. Skrowaczewski. Vox-Hispavox, HVOS 810-04/06, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.140 y 900 ptas.
- SHOSTAKOVICH: **Las 15 Sinfonías**. Solistas, Coro de la Academia de la U. R. S. S. y Orquesta Filarmónico-Sinfónica de Moscú. Director: K. Kondrashin. Melodia-Hispavox, 4 álbumes: HMES 610-109/12 (4 discos), 113/15 (3 discos), 116/18 (3 discos) y 119/21 (3 discos). Album de 4 discos. Precios normal y oferta: 1.520 y 1.200 ptas. Albumes de 3 discos. Precios normal y oferta: 1.140 y 900 ptas. Precio total: 3.200 ptas.
- STOCKHAUSEN: **Ceylon. Bird of Passage**. Solistas. Director: K. Stockhausen. Ariola, 27 516-1. 410 ptas.
- TCHAIKOWSKY: **Concierto para piano número 1**. Berman, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. DG, 25 30 677. 450 pesetas.
- TCHAIKOWSKY: **Sinfonía número 4**. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director: Z. Mehta. Decca, SXL 6323. 365 ptas.
- TELEMAN: **Obras para trompeta: Concierto en Fa menor, Sonatas en Mi bemol mayor y en Do menor, Divertimento y «Suite» en Re mayor**. M. André, Orquestas y Solistas. Directores: A. Beaucamp, A. Birnbaum y H. Winschermann. Philips, 65 11 016. 290 pesetas.

II. CAMARA

- BACH: **Las 3 Sonatas para viola «da gamba»**. J. Koch, G. Leonhardt. Basf, 37 93 198. 425 pesetas.
- BEETHOVEN: **Los cuartetos de cuerda de la época media (números 7-11)**. Cuarteto Vegh. Telefunken, SPA 25096-1/3, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.095 y 885 ptas.
- BEETHOVEN: **Los cuartetos de cuerda de la última época (números 12-17)**. Cuarteto Vegh. Telefunken, SKA 25113-1/4, 4 discos. Precios normal y oferta: 1.460 y 1.180 ptas.
- BEETHOVEN: **Cuartetos números 10, op. 74, y 11, op. 95**. Cuarteto Weller. Decca SDD 309. 255 ptas.
- BERG, SCHOENBERG, WEBERN: **La obra para cuarteto de cuerda**. Cuarteto La Salle. DG, 2720029, 5 discos. Precios normal y oferta: 2.250 y 1.500 ptas.
- BRAHMS: **Las 2 Sonatas para viola**. R. Moog, W. Genuit. Basf, 3753815. 425 ptas.
- BRAHMS: **Sonata para violín número 1**. TARTINI: **Sonatas para violín «El trino del diablo» y «Dido abandonada»**. D. Oistrakh, F. Bauer. Melodia-Hispavox, HMES 610-96. 380 ptas.
- FRANCK: **Sonata para violín y piano**. BRAHMS: **Trío para trompa, violín y piano**. Perlman, Ashkenazy, Tuckwell. Decca, SXL 6408. 365 ptas.
- MENDELSSOHN: **Los Cuartetos para cuerda completos**. Cuarteto Bartholdy. Basf 9453818, 4 discos. Precios normal y oferta: 1.700 y 1.275 ptas.
- MOZART: **Las 16 grandes Sonatas para violín y piano**. S. Goldberg, Lupu. Decca, 13 BB 207/12, 5 discos. Precios normal y oferta: 1.825 y 1.475 ptas.
- MOZART: **Las 16 grandes Sonatas y Variaciones para violín y piano**. Szeryng, Haebler. Philips, 6711007/06, 6 discos. Precios normal y oferta: 2.250 y 1.800 ptas.
- MOZART: **Los Quintetos de cuerda**. Solistas y Cuarteto Danés. Telefunken, SLA 25097-1/5, 5 discos. Precios normal y oferta: 1.825 y 1.475 ptas.
- SCHONBERG: **Quinteto para instrumentos de soplo, op. 26**. Quinteto Danzi. Basf 37 93007. 425 ptas.
- SCHUBERT: **Quinteto «La Trucha»**. Gilels, Cuarteto Amadeus, Zepperitz. DG, 2530646. 450 pesetas.
- SCHUBERT: **Los cuartetos para cuerda completos**. Cuarteto Melos, de Stuttgart. DG, 2740123, 7 discos. Precios normal y oferta: 3.150 y 2.070 ptas.

III. INSTRUMENTAL

- ALBENIZ: **Piezas para guitarra: Torre Bermeja, Sevilla, Cádiz, Tango, Oriental, Asturias, Córdoba, Granada, Zambra granadina**. E. Bitetti. Hispavox.
- BACH: **Pequeño Libro de Ana Magdalena Bach (fragmentos)**. «Suite» francesa número 5. **Fantasia crónica y fuga**. J. Demus (piano). Ariola, 88285. 410 ptas
- BACH, HAENDEL, GLUCK: **Transcripciones para piano**. Kempff. DG 2530647. 450 ptas.
- BACH: **El arte de la fuga**. G. Leonhardt (cémbalo). Basf 7593175, 2 discos. 850 ptas.
- BACH: **El clave bien temperado**. F. Gulda (piano). Basf 9753608, 7 discos. Precios normal y oferta: 2.975 y 2.250 ptas.
- BEETHOVEN: **Sonatas para piano números 8 («Patética») y 14 («Claro de Luna»)**. **Dos Rondós. Estudio en Si bemol mayor. Minueto número 6**. J. Demus. Ariola, 88287. 410 pesetas.
- BEETHOVEN: **Sonatas para piano números 12 («Marcha fúnebre») y 16**. Gilels. DG 2530654. 450 ptas.

BEETHOVEN: **Las 32 Sonatas para piano.** Backhaus. Decca, SXL 6452/61, 10 discos. Precios normal y oferta: 3.650 y 2.950 ptas.

BRAHMS: **4 Baladas op. 10. Fantasías, op. 116.** Gilels. DG 2530655. 450 ptas.

CHOPIN: **Los 24 Preludios.** Rubinstein. RCA, LSC-1163. 400 ptas.

CHOPIN: **Los 24 Estudios, op. 10 y 25.** Ashkenazy. Movieplay, S-32859. 410 ptas.

CHOPIN: «Mi Chopin preferido», III: **Valses números 2, 3 y 11. Andante «spianato» y gran polonesa. Nocturnos números 9 y 15. 2 Mazurcas. Scherzo número 3.** Rubinstein. RCA, LSC-3339. 400 ptas.

CLERAMBAULT: **Libro de órgano: «Suites» del primero y segundo tomo.** G. Weir. Decca, SXL 29099. 365 ptas.

FALLA: «Homenaje a Falla: **Cuatro Piezas españolas. Fantasía Bética. Danzas de la Molinera y Del fuego.** L. Milá. Ariola, 27100-I. 410 pesetas.

LISZT: **Las Rapsodias húngaras.** G. Cziffra. EMI 165-14021/23, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.305 y 1.035 ptas.

LISZT: **Las Rapsodias húngaras.** R. Szidon. DG 2720072, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.350 y 970 ptas.

LISZT: **Sonata.** SCHUBERT: **Fantasía «El Caminante».** Rubinstein. RCA LSC-2871. 400 ptas.

MOZART: **Sonatas para piano números 3, K281; y 8, K310. Fantasía K397. Variaciones «Paisiello», K398.** Gilels. DG 2530061. 450 ptas.

MOZART: **6 Sonatinas vienesas para piano, K439 b.** H. Kann. Intercord S-32861. 425 ptas.

MOZART: **Minuetos K1 y 335. Fantasía K397. Rondó K511. Pequeña giga y andantino, K236. Variaciones «Ah, vous dirai-je, maman». Allemande y courante, K399. Sonata K396 (fragmento).** J. Demus. Ariola, 88286. 410 ptas.

RACHMANINOV: **Los 24 Preludios para piano.** Ashkenazy. Decca 5 BB 221/2, 2 discos. Precios normal y oferta: 730 y 590 ptas.

SCHUBERT: **Momentos musicales impromptus. Sonatas números 18 y 21. 3 Piezas D946. Variaciones Diabelli.** J. Demus. Basf, 9453708, 4 discos. Precios normal y oferta: 1.700 y 1.275 ptas.

SCHUBERT: **Dos Impromptus. Momento musical. Air Russe. Valses nobles, op. 77. Variaciones «Rosamunda». «Allegro» en Do menor. Pieza D 946, 2. Adagio en Mi mayor.** J. Demus. Ariola, 88288. 410 ptas.

SCHUBERT: **Sonata número 18 en Sol mayor, op. 78.** Ashkenazy. Decca, SXL 6602. 365 pesetas

SCHUMANN: **Fragmentos de «Fantasiestücke»; Escenas infantiles; Albrunblätter. Estudio Paganini número 12. Variaciones «Abegg».** J. Demus. Ariola, 88289. 410 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: **Cantatas BWV 19, 58, 63, 72, 81, 109, 151, 155, 187 y 191.** Solistas, Coros y Collegium Musicum de Stuttgart. Director: H. Rilling. Erato-Hispavox, HES 60-200/04, 5 discos. Precios normal y oferta: 1.900 y 1.500 pesetas.

BACH: **Magnificat. Cantata BWV 110.** Altmeyer, Nimsgern. Coro de Niños de Tolz, Collegium Aureum. Director: G. Schmidt-Gaden. Basf, 3753710. 425 ptas.

BACH: **Oratorio de Navidad.** H. Bucchierl, A. Stein, Th. Altmeyer, B. McDaniel. Coro de Niños de Tolz, Collegium Aureum. Director: G. Schmidt-Gaden. Basf, 9353323, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.275 y 975 ptas.

BEETHOVEN: **Misa en Do mayor.** C. Mayer, E. Schmidt, A. Baldin, E. Illerhaus. Coro y Orquesta de la Cantoría de Birnau. Director: K. Reiners. Basf, 3793025. 425 ptas.

CHERUBINI: **Requiem en Re menor.** Coro Ambrosian, Orquesta New Philharmonia. Director: R. Muti. EMI, 065-02589 Q, cuadrafónico. 415 ptas.

DUFAY: **Misa «Se la face ay pale». Himnos «Conditos alme siderium» y «Christe Redemptor omnium».** Solistas, Coro de Niños de Tolz, Collegium Aureum. Director: G. Schmidt-Gadem. Basf, 3793177. 425 ptas

GABRIELI, Giovanni: **Motetes. Sonata.** LASSO: **Magnificat. Motetes.** Coro de Niños de Tolz, Pro Cantione Antiqua, Collegium Aureum, Pro Musica Antiqua, Hamburgo. Basf, 3753586. 425 ptas.

HAENDEL: **Antífonas. Oda a Santa Cecilia.** Solistas, Coro del King's College, Cambridge. Academia St. Martin-in-the-Fields. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: D. Willcocks. Decca, 1BBA 1001/4, 4 discos. Precios normal y oferta: 1.460 y 1.180 ptas.

HAENDEL: **Israel en Egipto.** Solistas, Coro de la Christ Church Cathedral de Oxford, Orquesta Inglesa de Cámara. Director: S. Preston. Decca, SXL 29120/1, 2 discos. Precios normal y oferta: 730 y 590 ptas.

HASSLER: **Misa a 8 voces. Tres Motetes.** Pro Musica Antiqua, Hamburgo. Director: R. Pohl. Basf, 3793174. 425 ptas.

LISZT: **Christus.** Solistas, Coro y Orquesta Nacional Húngara. Director: M. Forrai. Hungaroton-Hispavox, HUNS 660-10/12, 3 discos. Precio normal y oferta: 1.140 y 900 ptas.

MACHAUT: **Misa «Nostre Dame» a cuatro voces.** PEROTINO: **Sederunt principes. Dos conductus anónimos.** Deller Consort. Collegium Aureum. Basf.

MOZART: **Misa núm. 16 («De la Coronación»). Vesperae solemeronnes de Confessore.** Buckel, McKinnon, Winkler, Wollitz. Coro y Collegium de Stuttgart. Director: H. Rilling. Intercord, S-32860. 400 ptas

MOZART: **Requiem.** H. Bucchierl, M. Krähmer, W. Krenn, B. McDaniel. Coro de Niños de Tolz. Collegium Aureum. Director: G. Schmidt-Gaden. Basf, 37 53 623. 425 ptas.

ORFF: **Carmina Burana.** M. Cousins, B. McDaniel, R. Hermann. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Director: F. Leitner. Basf, 3753652. 425 ptas.

ORFF: **Catulli Carmina.** R. M. Pütz, D. Grobe. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Director: F. Leitner. Basf, 3793210 425 ptas.

ORFF: **Música Poética, I (Obra didáctica): Spiellieder, Rufe, Reime.** Director: C. Orff. Basf, 3753570. 425 ptas.

ORFF: **Música Poética II (Obra didáctica): Tanzlieder, Spiele, Sprüche.** Director: C. Orff. Basf, 3753571. 425 ptas.

RAMEAU: **Las Indias Galantes.** Solistas, Conjunto vocal A Coeur de Joie. Orquesta J. F. Paillard. Director: J. F. Paillard. Erato-Hispavox, HES 60-205/08, 4 discos. Precios normal y oferta: 1.520 y 1.200 ptas.

SCHOENBERG: **Gurrelieder.** M. Arroyo, J. Baker, A. Young, O. Wolstad, N. Möller, J. Patzak. Voro de la Radio del Estado y Orquestas Sinfónica y de Concierto del Estado. Dinamarca. Director: J. Ferencsik. EMI, 165-02 504/05, 2 discos. Precios normal y oferta: 870 y 690 pesetas.

TELEMAN: **Armonías para el culto divino (cuatro cantatas).** L. Schädle. Conjunto de Stuttgart. Intercord, S-32827. 400 ptas.

VERDI: **Requiem.** Harper, Veasey, Bini, Sotin. Coro de la London Philharmonie, Orquesta Royal Philharmonia. Director: C. Paita. Decca, PFS 30520/1, 2 discos. Precios normal y oferta: 810 y 590 ptas.

VIVALDI: **Gloria en Re mayor.** MARCELLO, Alessandro: **Concierto para oboe en Re menor.** C. Mayer, D. Mader, D. Brinkmann. H. Elhorst. Coro y Orquesta de la Cantoría de Birnau. Director: K. Reiners. Basf, 3793248. 425 ptas.

V. OPERA

BELLINI: **I Capuleti e i Montecchi.** Sills, Baker, Gedda, Lloyd, Herincx. Coro John Alldis. Orquesta New Philharmonia. Director: G. Pata-

né. EMI, 165-02713/15 Q, 3 discos, cuadrafónicos. Precios normal y oferta: 1.305 y 1.035 ptas.

BELLINI: **I Puritani.** Sutherland, Pavarotti, Cappuccilli, Ghiaurov. Coro del Convent Garden, Orquesta Sinfónica de Londres. Director: R. Bonyngé. Decca, SET 587/9, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.215 y 885 ptas.

HAYDN: **La fedeltà premiata.** Cotrubas, Von Stade, Alva, Valentini, Loväas, Mazzieri. Titus, Landy. Coro de la Suisse Romande, Orquesta de Cámara de Lausana. Director: A. Dorati. Philips, 6707028/04, 4 discos. Precios normal y oferta: 1.700 y 1.360 ptas.

KODALY: **Häry János (selección).** L. Palocz, G. Melis, E. Komlossy, M. Laszlo, O. Szonyi. Coro del Festival de Edimburgo, Orquesta Sinfónica de Londres. Director: I. Kertesz. Decca, SXL 6631. 365 ptas.

MASCAGNI: **Cavalleria Rusticana. Recital de Jussi Björling.** Tebaldi, Björling, Bastianini. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Director: A. Erede. Decca. GOS 634/5, 2 discos. 510 ptas.

MOZART: **Così fan tutte.** Della Casa, Ludwig, Dermota, Kunz, Loose, Schöffler. Coro de la Opera del Estado y Orquesta Filarmónica de Viena. Director: K. Böhm. Decca, GOS 543/5, 3 discos. 765 ptas.

MOZART: **Don Giovanni.** Waechter, Sutherland, Schwarzkopf, Alva, Taddei, Sciutti, Cappuccilli, Frick. Coro y Orquesta Philharmonia. Director: C. M. Giulini. EMI, 165-00 504/7, 4 discos. Precios normal y oferta: 1.740 y 1.380 ptas.

MOZART: **La flauta mágica.** Gueden, Simoneau, Lipp, Berry, Schöffler, Böhm, Losse, Jaresch, Hellwig, Ludwig, Rössel-Majdan. Coro de la Opera del Estado y Orquesta Filarmónica de Viena. Director: K. Böhm. Decca, GOS 501/3, 3 discos. 765 ptas.

MUSSORGSKY: **Khovanchina.** Solistas, Coro y Orquesta de la Opera Nacional de Belgrado. Director: K. Baranovich. Decca, GOS 619/21, 3 discos. 765 ptas.

PFITZNER: **Palestina.** Gedda, Fischer-Dieskau, Weikl, Ridderbruch, Donath, Fassbänder, Prey, Steinbach, Nienstedt, Kesteren, Meven, Lenz. Coro de Niños de Tolz, Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. Director: R. Kubelik. DG, 27110/13, 4 discos. Precios normal y oferta: 1.800 y 1.250 ptas.

PROKOFIEV: **El Angel de Fuego.** Collard, Depraz, Rhodes, Cottret, Giraudeau, Vessières. Coro de la Radiodifusión Francesa, Orquesta de la Opera Nacional de París. Director: Ch. Bruck. Decca, GOS 652/4, 3 discos. 765 ptas.

RIMSKY-KORSAKOV: **El Gallo de Oro.** Solistas, Coro y Orquesta Lírica de la Radio de la URSS. Directores: A. Kovaler y Y. Akulov. Melodia Hispavox, HME 610-91/93, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.140 y 900 ptas.

ROSSINI: **Eisabetta, Regina d'Inghilterra.** Caballé, Carreras, Masterson, Benelli, Creffield, Jenkins. Coro Ambrosian Opera, Orquesta Sinfónica de Londres. Director: G. Masini. Philips, 6703067/03, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.275 y 1.020 ptas.

TCHAIKOWSKY: **Eugenio Oneguín.** Weikl, Kubiak, Ghiaurov, Burrows, Reynolds, Hamari, Sénéchal, Van Allan. Coro John Alldis. Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director: Sir G. Solti. Decca, SET 596/8, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.215 y 885 ptas.

VERDI: **Falstaff.** Gobbi, Schwarzkopf, Barbieri, Pannerai, Merriman, Moffo, Alva, Zaccaria. Coro y Orquesta Philharmonia. Director: H. von Karajan. EMI, 165-00442/4, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.305 y 1.035 ptas.

VERDI: **Luisa Miller.** Caballé, Pavarotti, Milnes, Reynolds, Gaiotti, Van Allan. Coro de la Opera de Londres, Orquesta Nacional Filarmónica. Director: P. Matg. Decca, SET 596/8, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.215 y 885 ptas.

WAGNER: **El buque fantasma** o **El Holandés errante**. Crass, Silja, Greindl, Uhl, Paskuda, R. Fischer. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: W. Sawallisch. **Tannhäuser**. Windgassen, Silja, Bumbry, Greindl, Waechter, Crass, Stolze. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: W. Sawallisch. **Parsifal**. J. Thomas, I. Dalis, London, Hotter, Talvela, Neidlinger. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: H. Knappertsbusch. Philips. 6723001/11, 11 discos. Precios normal y oferta: 4.400 y 3.200 ptas.

WAGNER: **Los Maestros Cantores de Nüremberg**. Ridderbusch, Sotin, Cox, Bode, Reynolds, Hirte, Weikl, Stricker. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: S. Varviso. **Lohengrin**. J. Thomas, Silja, Crass, Vinay, Varnay. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: W. Sawallisch. **Tristán e Isolda**. Nilsson, Windkassen, Ludwig, Waechter, Talvela. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: K. Böhm. Philips, 6747243/14, 14 discos. Precios normal y oferta: 5.600 y 4.088 ptas.

WAGNER: **La Tetralogía, El Anillo del Nibelungo** («El Oro del Rin», «La Walkyria», «Sigfrido», «El Ocaso de los Dioses»). Nilsson, Silja, Dysanek, Mödl, Köth, Windgassen, King, Wohlfahrt, Adam, Nienstedt, Greindl, Stewart, Neidlinger, Talvela, Böhme. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: K. Böhm. Philips, 6747037/16, 16 discos. Precios normal y oferta: 6.400 y 4.480 ptas.

VI. RECITALES

¡ALELUYA! **Música festiva** con el Coro de niños de Tolz. Director: G. Schmidt-Gaden. Basf, 3753684. 425 ptas.

CANTOS GREGORIANOS: **Ciclos festivos de Navidad, Mariano y de Pascuas de Resurrección y de Pentecostés**. Capella Antiqua de Munich. Director: K. Ruhland. Basf, 9453561, 4 discos. Precios normal y oferta: 1.700 y 1.275 pesetas.

CASALS: **Homenaje a: Obras de Bach, Beethoven, Boccherini, Casals, Fauré, Haydn y Schubert**. Con Vegh, Gendron, Kempff, Horszowski y Engel. Philips, 67 47 124/07, 7 discos. Precios normal y oferta: 2.975 y 1.960 ptas.

CONCIERTO EN LONDRES EN TIEMPOS DE HAENDEL. Piezas diversas de Haendel. Diversos intérpretes. Hispavox, 5001807/8 S, dos discos. 550 ptas.

DANZAS DEL RENACIMIENTO (Siglo XVI). R. de Zayas y Conjunto Instrumental Pro Musica Hispaniarum. Director: R. Pla. Hispavox, HHS 22. 380 ptas.

GALWAY, James: **Piezas de «show» para flauta**. Con la Orquesta Nacional Filarmónica. Director: Ch. Gerhardt. RCA, LRL 1-5094. 400 pesetas.

LITURGIA GOTICA DEL SANTO PADRE JUAN CRISOSTOMO. Coro del Seminario de Sacerdotes Misioneros del Santo Espíritu. Director: J. Wipper. Basf. 425 ptas.

MACHADO: Antonio: **Homenaje a. BERNAOLA: Ayer soñé... que soñaba**. DE PABLO: **Al son**

que tocan. MARCO: **Ecos de Machado**. Conjunto instrumental. Director: J. M. Franco Gil. RCA SRL 2-2444, 2 discos. 800 ptas.

MUSICA DE DANZA DEL PERIODO ROCOCO. **Danzas** de C. P. E. Bach, Rameau y Starzer. Conjunto Eduard Melkus. Archiv, 25 33 303. 475 pesetas.

MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA. GUINJOAN: **Triptico**. R. DE SANTIAGO: **Tersura musical**. CERVELLO: **Capriccio**. CRUZ DE CASTRO: **Pente**. Quinteto de Viento Aulos. Director: J. Pañella. Ariola, 27508-I. 410 ptas.

MUSICA ISABELINA. Obras de Allison, Byrd, Campian, Dowland, Johnson, Morley, Philips y Anónimos. The Julian Bream Consort. RCA, LSC-3195. 400 ptas.

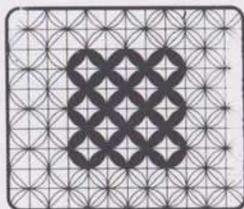
MUSICA PARA LAUD DEL RENACIMIENTO, de Alemania, Italia, Francia e Inglaterra. W. Gerwig. Basf, 9353101, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.275 y 975 ptas.

PRESTON, Simon: **Cuatro siglos de Música para órgano**. Obras de Bach, Brahms, Britten, Elgar, Franck, Hindemith, Liszt, Haxwell Davies, Messiaen, Mozart, Purcell, Reger, Vierné y Vidor. Decca, 5 BBA 1013/5, 3 discos. Precios normal y oferta: 1.095 y 885 ptas.

ROMANTICOS ESPAÑOLES: **Piezas para piano** de Adaid, Brull Ayerra, Malats, Masarnau y Sánchez Allú. Ruiz-Pipó. EMI, 063-21192. 395 ptas.

WILLIAMS, John: **Obras para guitarra de Bach, Daquin, Mozart, Purcell, Telemann y Vivaldi**. Con solistas diversos. CBS, S73487. 430 ptas.

ferysa

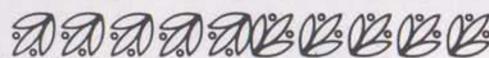


PORQUE ESPAÑA NO TERMINA
EN MADRID, BARCELONA,
SEVILLA, BILBAO y VALENCIA

SE HA CREADO

ferysa

VENTA DE DISCOS DE MUSICA
CLASICA POR CORRESPONDENCIA
Información: Apartado 151036 MADRID

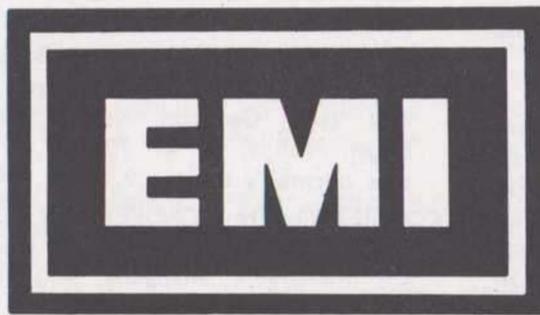


o o o e

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

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

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



anuncia con satisfacción
que dos de los
GRANDES PREMIOS
del reciente
**CONCURSO INTERNACIONAL
DE MONTREUX**



GRAND PRIX MONDIAL



GRAN PREMIO KOUSSEVITZKY

están a la venta en
todas las tiendas del ramo.



UN DOCUMENTO HISTORICO DEL BAYREUTH DE WIELAND WAGNER

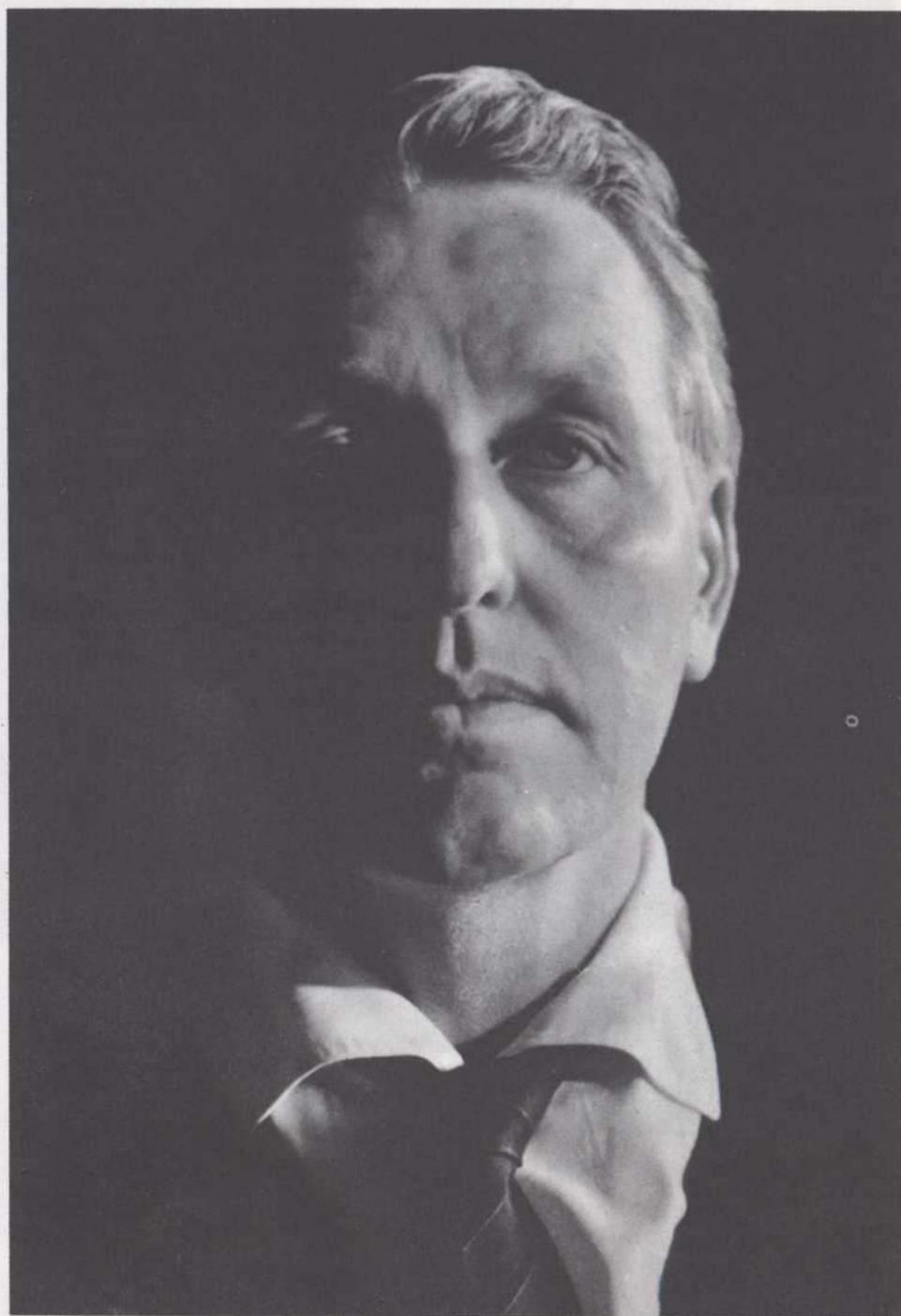
Llega a España, todavía dentro de plazo —primer aplauso a Fonogram española y su departamento clásico—, la afortunada edición Philips de grabaciones «en vivo» de la «integral» de las obras de Wagner que se representan en el Festspielhaus de Bayreuth (**Rienzi** y, más justificadamente, **La prohibición de amar** y **Las hadas** no tienen acceso al escenario de **Parsifal**).

Cuarenta y un discos con comentarios y textos, traducidos, se reparten en tres voluminosas y atractivas carpetas. Una está de nuevo dedicada exclusivamente a la **Tetralogía** de Böhm, que tan merecido éxito, delirios aparte, obtuvo en nuestro país hace ya varios años. Otra acoge sendas reediciones del **Holandés** de Sawallisch y del segundo **Parsifal** discográfico de Knappertsbusch, mal lanzados al mercado español en su día, más la novedad entre nosotros del **Tannhäuser** de Sawallisch. La tercera incluye, junto al **Tristán** de Böhm, que puede adquirirse suelto con el sello de Polydor, dos «novedades» mundiales: **Los maestros cantores** de Varviso y el **Lohengrin** «maldito» de Sawallisch. Aunque el precio total de la gigantesca edición es inevitablemente respetable para el «homo economicus» medio, la oferta es, en verdad, generosa, razonable y comparativamente barata: segundo aplauso a Fonogram española.

Tiene la edición un carácter de aluvión que se acentúa en su versión hispánica. Cuando Decca dejó de prestar atención a Bayreuth, Philips sondeó la posibilidad de grabar **Holandés**, **Tannhäuser**, **Lohengrin** y **Parsifal**. Sawallisch, director-revelación en el Festival de 1957, tenía contrato con la Firma holandesa, y Knappertsbusch, marginado ya definitivamente por Decca, no planteaba problemas de contratación. No debió ser difícil ni caro obtener de Wieland Wagner la conformidad al proyecto, que se acometió entre 1961 y 1962 con resultado muy positivo. Posteriormente, Polydor grabó varios de los ensayos y ciclos de la **Tetralogía** del binomio Wieland-Böhm, 1965 a 1967, pero estas tomas quedaron archivadas «sine die» al desarrollarse el proyecto Karajan para la misma Compañía. La afortunada circunstancia de ser Philips y Polydor Empresas fraternas facilitó la cesión de las matrices, y Philips, además de publicar este importante **Anillo**, quedó en situación privilegiada de acometer la tarea, pocos años antes utópica, de culminar una «integral» de Bayreuth. Tampoco debió ser ya difícil obtener de la vanidad y de la pasión económica de Wolfgang Wagner autorización para grabar, en 1974, sus pequeño-burgueses **Maestros cantores** y para dar luz verde al **Lohengrin** de 1962. Por último, Polydor prestó su **Tristán** para esta edición conmemorativa, y he aquí que lo que parecía imposible ha llegado a ser feliz realidad.

El carácter de aluvión se advierte también en los comentarios a cada obra. Aunque algunos han sido sustituidos en la nueva edición y se ha procurado causar impresión de unidad mediante breves artículos sobre Bayreuth y la técnica de grabación «en vivo», que se repiten en varios cuadernos, es evidente que no obedecen a un plan general previo. Tampoco existe unidad en la técnica de grabación empleada, que va desde la muy realista y respetuosa con la acústica del Festspielhaus (**Holandés**, **Tannhäuser** y, especialmente, **Parsifal**), pasando por la aséptica de Polydor en el **Anillo** y **Tristán**, si bien la **Tetralogía** se ha beneficiado de la revisión de las matrices originales por los ingenieros de Philips, hasta el brillantísimo alarde de **Maestros cantores**, donde se ha conseguido un detallismo orquestal y vocal de sala de grabación, en detrimento de la atmósfera acústica que rodea al espectador de Bayreuth. De aquí las complejas explicaciones que ha dado y da Volker Strauss, director técnico de la grabación, y esta discutible petición de principio que ha expuesto en **Revue du Son**, mayo de 1976: «Efectos que resultan maravillosos vividos en la sala (del Festspielhaus), aparecen a renglón seguido en el disco como totalmente incomprensibles. Por ello, el registro no debe ser la fotografía de un acontecimiento acústico, sino su traducción, tanto artística como técnica, a otro idioma.» Podría decirse a Strauss que, para tales resultados, no se justifican las grabaciones «en vivo»; pero sí hay que reconocer que **Los maestros cantores** es la obra que menos se hermana con las especiales condiciones sonoras del Festspielhaus, mientras que **Parsifal** está escrita a la medida de este teatro. Para cerrar estas «reservas» hay que decir que la utilización en España de los distintos prensados preexistentes y de traducciones también en aluvión no ha ayudado obviamente a paliar las incoherencias de origen.

Con todo, no dejemos que los árboles nos impidan ver el bosque. Abstracción hecha de **Maestros cantores**, ejemplo del desfallecido Bayreuth de la última década, la edición es una aportación cultural de primer orden, que revela y explica por qué Bayreuth era



la cumbre estética del mundo lírico en vida de Wieland Wagner. No importa que algunas de las voces no sean de clase o no atravesasen su mejor forma. No importa la disparidad estilística de las batutas, desde la genuina de Knappertsbusch a la desigual de Sawallisch (**Lohengrin** es la cara de su moneda; **Tannhäuser**, la cruz; y **Holandés**, el canto) y la hirviente de Böhm. No importa tampoco que la versión utilizada para **Tannhäuser** sea una mixtura de las de Dresde y París, que **Lohengrin** tenga un importante corte entre la narración del caballero y la segunda aparición del cisne, y que en la obertura de **Holandés** se emplee la coda menos afortunada de las dos escritas por Wagner. Aun a falta de la vivencia visual de la escena, la audición transmite al oyente toda la fuerza dramática del teatro wagneriano. Cada personaje es una entidad individual dibujada en función de su interacción con los otros, hasta el punto de poderse hablar de empaste escénico en respuesta al orquestal. Dos generaciones de auténticos cantantes-actores wagnerianos (también podemos decir wielandianos) recrean el «dramatis personae» del autor de **Parsifal** con acentos de veracidad no alcanzados antes de 1951 y ya casi inalcanzables en el futuro. De la «vieja guardia» del «nuevo Bayreuth», Hotter, London, Mödl, Varnay, Windgassen, Neidlinger, Greindl, Vinay... Quiero llamar la atención sobre el tenor chileno, en el retorno a su cuerda original de barítono, porque, aunque la voz aparece descuadrada y ya apenas controlable, la expresión dramática requerida por Wieland Wagner es servida con una eficacia impensable «a priori», dada la penosa decadencia vocal del gran cantante. Como en el caso de Martha Mödl, la lección explica que con un instrumento ya inadecuado puede realizarse aún una prestación positiva si el temperamento dramático del actor es puesto a prueba por el director de escena. De la generación «intermedia», Adam, Crass, King, Thomas, Rysanek, Stewart, Talvela, Nilsson, Silja... El caso de Anja Silja, muy joven en estas grabacio-

nes, es a su vez ejemplo de voz inmadura, empleada sin control, torrencial, ingrata en ocasiones, pero de enorme convicción dramática en el contexto de la acción lírica. Orquesta y Coro, a la altura de sus mejores días, también por el momento casi irrepetibles. Toda la brillantez técnica de **Maestros cantores** no puede ocultar que Varviso no es ni siquiera Sawallisch y que Norbert Balatsch tampoco es Wilhelm Pitz, ciertamente.

El documento ganará aún mayor valor histórico y prestigio en los próximos años. Del gran Bayreuth de la década de los cincuenta, con la «vieja guardia» en plena forma y «Kna», Keilberth, Crauss, Jochum o Cluytens en el foso, sólo conservamos el primer **Parsifal** de «Kna», **Holandés** y **Lohengrin** de Keilberth, y los titubeantes **Maestros** que dirigió Karajan en 1951. La anunciada edición en Teldec, ¡a veinticinco años del hecho!, de **El ocaso de los dioses** de 1951, pese a Culshaw; la circulación furtiva y en precario de una toma pirata (Estro Armónico) de toda la **Tetralogía** de 1957, y el lanzamiento próximo por Basf de otra «integral» de **El anillo** de 1958, todo ello dirigido por Knappertsbusch, van a poner muchas cosas de nuevo en su sitio, pero no restarán a la edición de Philips un ápice de su importancia como testimonio del Bayreuth de Wieland Wagner y como más que probable canto de cisne del Festspielhaus en cuanto teatro de magisterio lírico. Porque limitado a hechos estéticos aislados —pienso en el **Tristán** de Carlos Kleiber— y tambaleándose entre el agotamiento de su director responsable, Wolfgang Wagner, y la negra confusión que han aportado en 1976 Patrice Chéreau y Pierre Boulez, es muy difícil que otras Empresas gramofónicas tengan oportunidad de grabar, en los próximos años, otra «integral» parangonable artísticamente a la que ahora damos la bienvenida.

Una consideración final sobre **Lohengrin**. Decía en mi comentario al registro de Kubelik (RITMO, junio-julio 1976): «Irene Dalis,



Wieland y Wolfgang Wagner el año de la reapertura del Festival, 1951.

«Ortrud», recibió una ovación insólita durante el segundo acto al atacar con gran valentía la invocación a los dioses paganos: "Entweihte Götter- Helft jetzt meiner Rache!" El incidente, casi sin precedentes en el Festspielhaus, no interrumpió la representación, pero quedó recogido en la toma en medio de la consternación del equipo técnico. En el registro que ahora se edita, "Ortrud" es Astrid Varnay, quien alternaba aquel año con Irene Dalis.» La parca explicación oficial atribuye los catorce años de retraso en la edición a una expresa desautorización de Wieland Wagner (¿quizá a causa de la insuficiencia vocal, no dramática, de Ramón Vinay, abucheado incluso, y bien injustamente, por un sector del público?). Pero ¿por qué no volvió a tomarse otra representación con Irene Dalis o, al menos, el fragmento estropeado, un minuto de música o poco más? ¿Y Astrid Varnay? Yo creo recordar que la gran soprano, efectivamente, sustituyó en 1962, al menos en una ocasión, a la Dalis, pero no he podido verificar mi recuerdo con los datos que conservo. La Varnay había cantado «Ortrud» en 1958, 1959 y 1961 (este año, alternando con Rita Gorr). Directores, respectivamente: Cluytens (1958), von Matacic y Tietjen (!) (1959), y Leitner y Maazel (1960). La audición atenta del registro no descubre fisura alguna en el discurso orquestal, cambio en el estilo o modificaciones de color y «tempi», lo que creo que sería perceptible si, según se dice, la parte de la Varnay ha sido interpolada por un alquimista-ingeniero en el contexto de una representación de 1962. Como esto me parece irrealizable en los concertantes, tengo que inclinarme por hipotéticas dificultades contractuales existentes entonces entre las Compañías hermanas Philips y Polydor (para ésta grababa la Varnay), que ahora no se quiere sacar a la luz. Mas un duendecillo ha ido dibujando en mí esta pregunta mientras escribía lo que antecede: ¿fue espontánea la ovación a Irene Dalis? Yo creo que sí, pero imagen la extraña historia que podría construirse desde una respuesta negativa. La única realidad tangible, hoy, es que este **Lohengrin** tiene peso específico propio y constituye uno de los mejores atractivos de la esforzada «integral» Bayreuth de Philips. Enhorabuena a quienes le hagan en su colección el amoroso espacio que demanda.—ANGEL F. MAYO.



Wolfgang Sawallisch, triple protagonista de la Edición de Philips.

WAGNER, R.: **El holandés errante**. Josef Greindl («Daland»), Anja Silja («Senta»), Fritz Uhl («Erik»), Res Fischer («Mary»), Franz Crass («Holandés») y Georg Paskuda («Timonel»). Orquesta y Coro del Festival de Bayreuth 1961. Wolfgang Sawallisch, Wilhelm Pitz, Wieland Wagner. Philips.

El tríptico de grabaciones en Bayreuth con Sawallisch se inició con este **Holandés errante** (inadecuadamente denominado **Buque fantasma** en la edición española, de acuerdo con la tradición francesa e italiana), que también abrió el conjunto de registros de Philips. La versión de 1961 difiere en algunos puntos de la utilizada por Keilberth (Decca, 1955) y Böhm (Polydor, 1971). Por una parte, se atiene a la solución convencional de representar la obra en tres actos con sus correspondientes descansos. Wagner había concebido inicialmente la obra en tres cuadros ejecutados sin interrupción, pero hubo de aceptar un plan más tradicional ante las insuperables dificultades de 1843, año del estreno en Dresde, para cambiar los decorados en cuestión de minutos. En Bayreuth se volvió a la idea original en 1901, y desde entonces ambas alternativas han tenido su oportunidad en varias ocasiones. Es difícil inclinarse por una de ellas en términos absolutos. El tercer acto de la obra es muy corto. Los acontecimientos se precipitan en él hacia una solución inevitable, fatal, pero que puede parecer en exceso predeterminada. Si el director de orquesta y el de escena no aciertan a construir con amplitud la curva ascendente que describe la obra hasta llegar a la revelación de la personalidad del Holandés e inmediata conclusión, el final resulta insuficiente y demasiado torrencial. Por esta razón la versión ininterrumpida perjudica al registro de Böhm, mientras favorece al de Keilberth, a la vez que la versión convencional resulta más apropiada a la vehemente dirección de Sawallisch y a la tensión histórica de la «Senta» que creó Anja Silja a solicitud de Wieland Wagner.

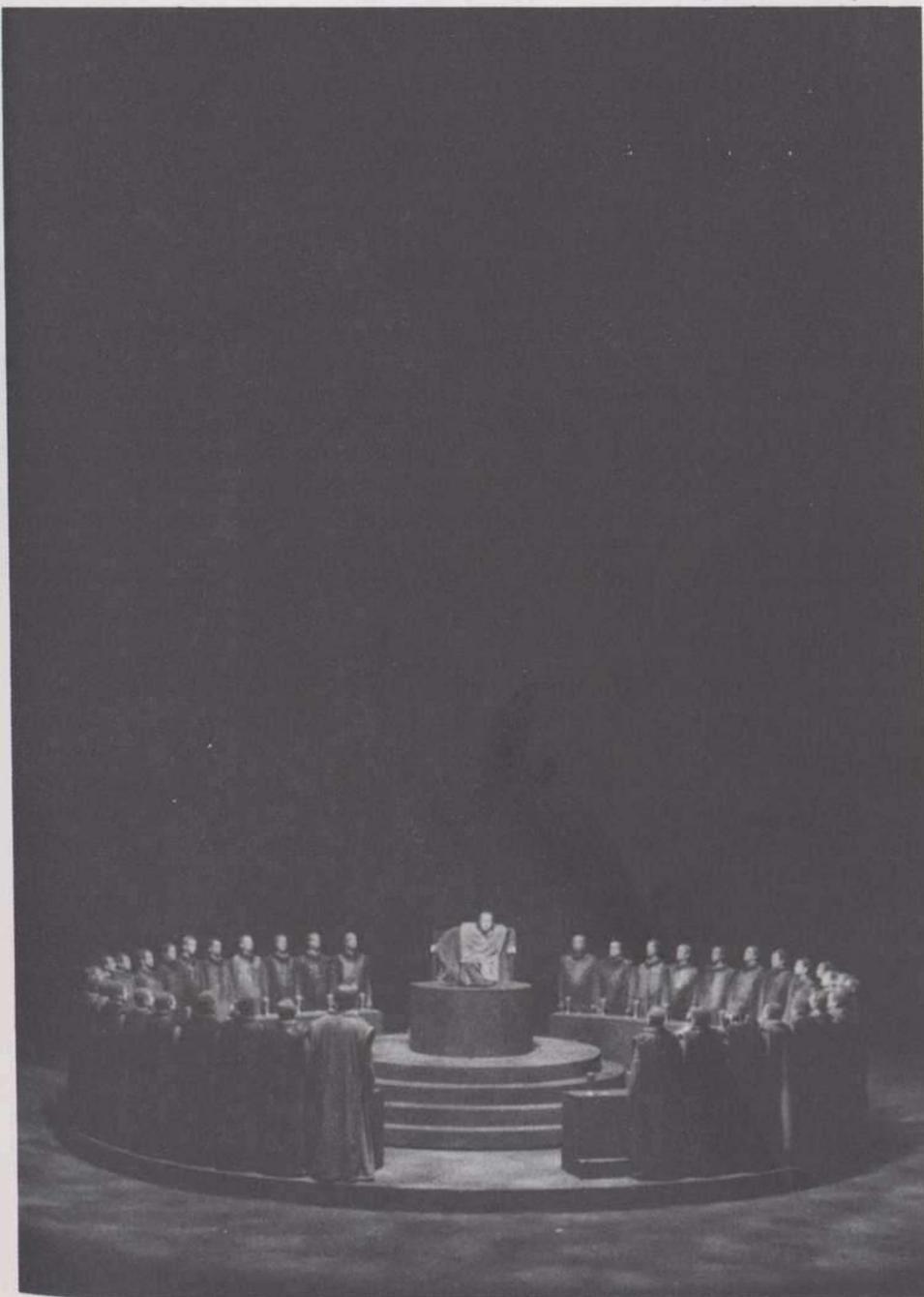
Por otra parte, Sawallisch y Wieland escogieron, a mi juicio desafortunadamente, la versión original de la obertura, reproducida igualmente al final de la obra, que dispone una coda menos concentrada y expresiva que la revisión de 1860. Por el contrario, la selección de la balada de «Senta» en su versión inicial, tonalidad de La mayor, que Wagner traspuso ante las dificultades en el registro agudo de la gran creadora de su bella criatura, Wilhelmine Schröder-Devrient, conviene al temperamento y timbre de la jovenísima Anja Silja (veintidós años) mientras la versión habitual es mucho más apropiada a la voz de Astrid Varnay (Keilberth).

Este **Holandés**, escenográficamente soberbio, reúne probablemente el elenco más débil en el total de las diez obras que integran la edición, aunque hay que decir en seguida que es aún superior al muy pobre del registro con Böhm. Anja Silja, que no resiste un análisis serio de su voz y de su técnica, tiene momentos conmovedores de espontaneidad y pasión. Escénicamente, había causado sensación en su «debut» de 1959. A su lado, Franz Crass, de hermosa voz y muy superior escuela, queda empalidecido, monótono, falto del aliento trágico que poseían Hotter y Uhde (éste, en Keilberth, 1955). Greindl y Res Fischer, pese a notorias insuficiencias vocales, recrean con convicción —Greindl era escénicamente una maravilla— a «Daland» y a «Mary»; pero Uhl y Paskuda, sobre todo éste, cantan mal y sin inspiración sus líricos papeles. Extraordinario el coro, aunque perturbado el empaste por la riqueza del movimiento en la escena, y a gran nivel la orquesta en los buenos momentos de un Sawallisch que da lo mejor de sí en los pasajes más «weberianos» de la obra. Hoy, como ayer, creo que el mejor registro de **El holandés** tomado en Bayreuth es el de 1955, con Uhde, Weber y Varnay más Traxel en inspirada forma, aunque con la desdichada inclusión de Rudolf Lustig como «Erik» el mismo año que Windgassen cantó, dirigido por Knappertsbusch, el auténtico «Erik» del «nuevo Bayreuth».

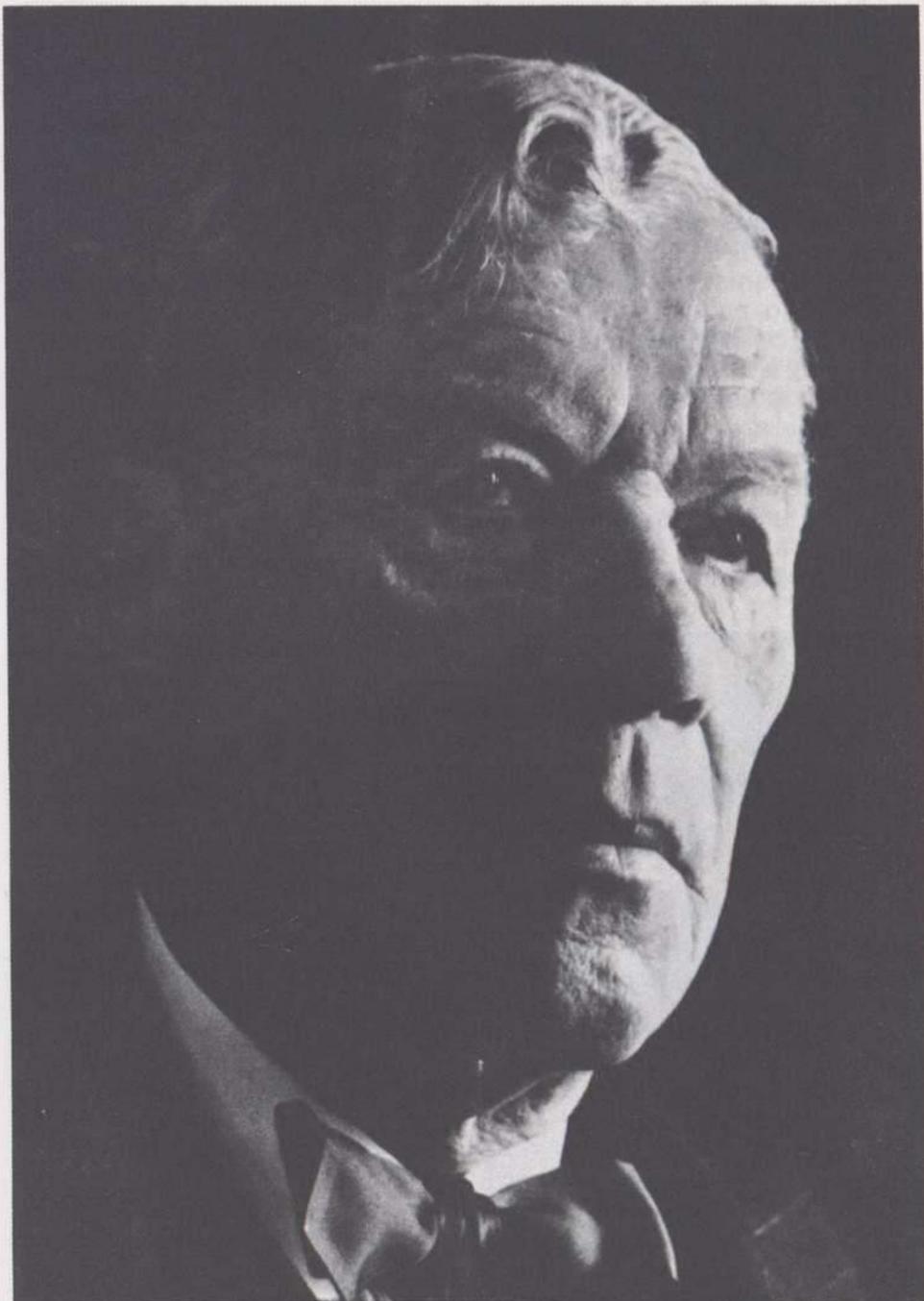
Una vez más la política discográfica ha impedido que hoy disfrutemos de un **Holandés** excepcional. Mas dejémonos de añoranzas y misterios para acoger también «con amor» a este otro **Holandés** de Wieland Wagner, hijo siempre de una voluntad artística, a pesar de sus imperfecciones.—ANGEL F. MAYO.

WAGNER, R.: **Parsifal**. Jess Thomas («Parsifal»), Georg London («Amfortas»), Hans Hotter («Gurnemanz»), Gustav Neidlinger («Klingsor»), Martti Talvela («Titirel»), Irene Dalis («Kundry»), Niels Möller, Gerd Nienstedt («Caballeros del Grial»), Sona Cervená, Ursula Boese, Gerhard Stolze, Georg Paskuda («escuderos»), Gundula Janowitz, Anja Silja, Else-Margrete Gardelli, Dorothea Siebert, Rita Bartos, Sona Cervená («muchachas flor»), Ursula Boese (solo de contralto). Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth 1962. Hans Knappertsbusch. Wilhelm Pitz. Wieland Wagner. Philips.

En su estudio «Cuatro grandes **Parsifal**» (RITMO, julio-agosto de 1974) José Luis Pérez de Arteaga analizaba ya la anterior edición,



«Parsifal», Acto I: El templo del Grial y el monólogo de Anfortas, en el montaje de Wieland.



El «Parsifal-dirigent» por excelencia, el impasible Hans Knappertsbusch.

independiente, del segundo documento que ha preservado la industria gramofónica en la larga, fructífera y legendaria relación de Hans Knappertsbusch con la última obra de Richard Wagner. Remito al lector a aquel excelente análisis, y yo me limitaré ahora a algunas breves consideraciones.

Decía Pérez de Arteaga que Knappertsbusch era el «celebrante» de la obra, al tiempo que recogía unas certeras frases de Pierre Boulez: «"Parsifal" trata de manifestar el impulso de una idea metafísica que oscila entre la plenitud y la decadencia.» Apreciación y frases (éstas algo difusas) están bien orientadas. Yo quisiera añadir una de las lapidarias sentencias del impasible «Kna»: «Para dirigirlo (**Parsifal**) hay que haber apurado antes todo lo que la vida y el arte pueden ofrecer. Yo ya lo he apurado dos veces...» Boulez y otros han escrito o diseñado (pienso en la cruz simbólica de Wieland Wagner) lúcidas aproximaciones a la misteriosa obra, pero nadie la ha dirigido como Hans Knappertsbusch, porque nadie como él poseía la percepción a flor de piel de la crisis humana, sexual, intelectual, sensitiva que sufrió Richard Wagner al penetrar en las penumbras de la ancianidad. Al igual que **Los maestros cantores** fueron concebidos inicialmente como apéndice satírico a **Tannhäuser**, **Parsifal** es a la vez resumen de toda la aventura wagneriana y apéndice redentor a la pesimista **Tetralogía**. Paz, compasión, panteísmo, el perfume de las flores en las praderas del Viernes Santo suceden a la violencia, a la ambición, al materialismo filosófico, a la Naturaleza ensoñecida en su sueño de escarcha. Dormido el sexo, es ya el anciano de nuevo como un niño, y su plegaria: «¡Salvación para el Salvador!», asciende al reino luminoso de la esperanza colectiva.

Aun cuando la versión de 1951, que está a la venta en la serie «Ace of Diamonds», de Decca, continúa en su puesto, a mi juicio, inalcanzable, tan cimero como, por ejemplo, el **Tristán** de Furtwängler, este postrer testimonio del arte del último de los verdaderos grandes «celebrantes» wagnerianos (no olvido a Kempe, al que he llamado gran «director» wagneriano) es imprescindible en el estudio de la obra de Richard Wagner. Un conjunto de cantantes-actores ferviente y disciplinado, si bien inferior al elenco de 1951, orquesta, coro y una grabación de insuperada fidelidad a la acústica del Festspielhaus contribuyen a la mágica e irreplicable experiencia.—ANGEL F. MAYO.

WAGNER, R.: **Tannhäuser**. Wolfgang Windgassen («Tannhäuser»), Eberhard Wächter («Wolfram von Echenbach»), Anja Silja («Elizabeth»), Grace Bumbry («Venus»), Josef Greindl («Landgrave»), Gerhard Stolze («Walther von der Vogelweide»), Franz Crass («Biterolf»), etc. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth 1962. Wilhelm Pitz, Wolfgang Sawallisch, Wieland Wagner. Philips.

Wagner nos da en esta obra una particular visión del mundo religioso y caballeresco medieval, motivo de fábulas y leyendas especialmente caras al romanticismo alemán. A través de un producto no del todo equilibrado y falto de unidad dramática nos pone en evidencia, pese a todo, una serie de factores muy válidos. En líneas muy generales, parte de la idea básica «redención por amor», y establece la contraposición de valores (paganismo-cristianismo, sensualidad-pureza, sociedad-individuo...). Una interpretación de la ópera que los resalte y nos los haga actuales, otorgando en lo musical y escénico una fluidez dramática que evite que el conjunto se convierta en una suma inconexa de números y disimule los convencionalismos (poco «wagnerianos») de libro y música, será loable. Hay que aplaudir, por ello, que al fin se distribuya entre nosotros



Wolfgan Windgassen, el cantante más señero del «nuevo Bayreuth».

esta versión, representación «en vivo» que aparece dominada por el instinto y sabiduría escénicos de Wieland Wagner, lo que se percibe estudiando los distintos elementos de la grabación, que forman un todo unitario y trascendente. Sawallisch se pliega, en general, a esta concepción prestando apoyo sonoro desde las perspectivas que siempre han caracterizado su estilo: magnífica construcción, dominio notable de los conjuntos, incisividad en el color y en los «tempi», poco calor en la expresión, fraseo demasiado recortado, falta de amplitud (raras veces sostiene y «mima» al cantante). Su dirección es, en cualquier caso, muy efectiva, realizada sobre la versión de Dresde, incluyendo introducción y «Venusberg» de la de París.

Vocalmente hay que destacar, ante todo, a Windgassen. Su color nunca fue el de un «heldentenor», como podían serlo los de los legendarios Tichatshek y Niemann, creadores del personaje en Dresde y París, o como los más modernos Völker, Melchior o el maduro Lorenz; sus facultades fueron siempre, por otra parte, algo justas en la extensión y el volumen, y quedan a veces lejos de lo que exige esta temible parte de tenor. No importa. Su peculiar timbre, cálido y efusivo, y su fraseo, amplio, contrastado e intencionadísimo, así como su inmenso talento dramático, otorgan a su interpretación la ambivalencia requerida, poniendo de relieve la lucha interior que devora al héroe. Asombrémonos escuchando (pese al, en ocasiones, peligroso énfasis), como ejemplo de esa dialéctica, las estrofas de su dúo con «Venus» del primer acto, que comienzan con las frases «Dank deiner...» y «Doch ich...». Descubrámonos ante su narración del viaje a Roma del tercer acto y compartamos su sentida emoción; el pasaje está cantado como quería Wagner: «dulcemente y no como un gran "aria" de ópera».

A su lado queda a buen nivel el «Wolfram» de Waechter, lírico y varonil, y la «Venus» de la Bumbry, no muy sutil y con un alemán defectuoso, pero fácil e intensa. Palidece, sin embargo, la Silja en la delicada parte de «Elizabeth», ya entonces, y a pesar de su ju-

ventud (veintidós años), dotada de una voz grande pero dura, des-templada y nada efusiva. Es lástima que la grabación no se hubiera hecho en alguna de las representaciones en las que participó, en este papel, Victoria de los Angeles. Greindl está, en el «Landgrave», forzado y fatigado, con esa su tan característica y desagradable nasalidad, lo que no impide que reconozcamos sus altas condiciones interpretativas al otorgar al «Conde Hermann» empaque y dolorida dignidad. El resto de voces es muy plausible (algunas, como la de Crass, posteriormente famosas), destacando el peculiar y extraño timbre de Stolze en los conjuntos. Orquesta y Coros del Festival aportan su experiencia y calidad para hacer de la grabación un buen exponente del nivel interpretativo de Bayreuth.

En definitiva, una muy estimable versión de **Tannhäuser**, en especial por su sentido teatral y sabor directo y por la señera interpretación de Windgassen, el que mejor ha «visto» la problemática del personaje protagonista. Podrá preferirse, no obstante, la majestuosa, rica, flexible y contrastada dirección de Solti, favorecido por la impresionante toma de sonido (Decca) en la versión de París, o la más pálida de Konwitschny (EMI) en base al conjunto de su reparto, en el que al lado del tosco Hopf figuran nada menos que la Grümmer, Dieskau, Frick y Wunderlich. A señalar el reparto asimismo de la editada por DG, en donde aparece también Windgassen, aunque, ya muy maduro, no iguale su anterior interpretación y en la que la dirección de Gerdes carece de personalidad.

El registro viene acompañado de una muy ceñida, exacta, pero al mismo tiempo lógica y flúida, traducción de A. F. Mayo, que, afortunadamente, ha huido de toda retórica, en tantas ocasiones presente, permitiéndonos así encajar en su sitio el verdadero sentido del poema.—ARTURO REVERTER.



La escena de la cámara nupcial de «Lohengrin» (Wieland Wagner, 1962). En escena Anja Silja y Jess Thomas.

WAGNER, R.: **Lohengrin**. Jess Thomas («Lohengrin»), Anja Silja («Elsa»), Astrid Varnay («Ostrud»), Ramón Vinay («Telramund»), Franz Crass («Rey Heinrich»), Tom Krause («Heraldo»), etcétera. Coros y Orquesta del Festival de Bayreuth 1962. Wolfgang Sawallisch, Wilhelm Pitz, Wieland Wagner. Philips.

Lohengrin, «ópera romántica en tres actos», como señalara Angel F. Mayo en su comentario a la interpretación de Kubelik (RITMO, núm. 462, junio-julio 1976), fue una de las cimas personales de la etapa final de Wieland Wagner. De siempre fue justamente famosa en su montaje la escena de la cámara nupcial, con su mosaico polimórfico de figuras estáticas en compañía-vigilancia mural de los dos protagonistas, lúcida manifestación del tema de «la pareja amorosa en una estructura social de poder», apuntado por Mayo. Wieland «vio» la obra como un conflictivo «misterio dramático» de fuerzas en contraposición: magia-materialidad, piedad-perversión. Hoy es moda (el reciente montaje en Salzburg de Karajan resultaba paradigma) hacer de **Lohengrin** un **Parsifal** en semilla, con una consiguiente estilización de movimiento y actitudes en escena; en el disco, Kubelik ha fraguado su versión sobre los cánones del oratorio. En Wieland nada más lejos de la posible, hasta previsible, «parsifalización»: dentro de una absoluta humanización de la trama, sus personajes, aun los más aptos para el mitologismo, son hombres y mujeres inconfundibles, no emblemas o signos móviles- con pasiones y sentimientos propios de entes corpóreos. El protagonista de la obra es buena muestra de esta actitud, que le dota de múltiples y diferentes matizaciones de carácter. Queda todo esto muy lejos de la estatua parlante que en el montaje de Salzburg fuera René Kollo en este 1976. Wieland buscó con afán dar vida a un documento romántico y rehuyó la propuesta, tan a la Orff, de la «cantata escénica».

Para Wolfgang Sawallisch, este **Lohengrin** dormido durante catorce años en los archivos de Philips constituye su mayor triunfo entre las tres producciones de Bayreuth llevadas al disco bajo su batuta. Sawallisch, como Kubelik, como Kempe, es protagonista musical de su versión en un trabajo formidable, sin fisuras, del que se destaca como hito la totalidad del segundo acto. El tercer responsable, Pitz, el director de coros, halla en el póstumo testimonio de estos discos el mejor legado que nos queda de su gigantesca labor en el Bayreuth de Wieland. ¡Qué lástima la

ausencia en discos de unos **Meister singer** en Bayreuth durante su etapa! Estos coros de **Lohengrin** nunca son, como los de Kubelik o los próximos de Karajan, espectadores de la acción, sino copartícipes de la misma.

En la labor de los intérpretes hallamos un doble nivel, el de la indiscutibilidad y el de la polémica. Los indiscutibles son, esta vez, los dos representantes del «mundo del prodigio y de la magia», volviendo a la terminología de Mayo, «Lohengrin»-Jess Thomas y «Ortrud»-Astrid Varnay. La labor del primero es irreprochable, es el trabajo de un verdadero artista, que comprende y ama a su personaje y que busca transmitir a través de su voz, purísima, hermosa y rotunda, y de su inteligencia dramática el fondo humano, amoroso y heroico en este orden, de su misterioso personaje. Su «Lohengrin» es un idealista con tintes de vaga tristeza, una encarnación que, aún más vívidamente, pero menos concentrada, volvería a repetir al año siguiente en la grabación de Rudolf Kempe. Varnay es la poseedora de una voz inconfundible, que se hace presente hasta en los más densos pasajes del conjunto; su «Ortrud», viscosa, «nibelungica», es el elemento de la negación y la antítesis, aquí sí, un «Klingsor» femenino de elocuencia dramática alucinada y desgarrada. Cuando «Telramund», tras la mención por «Ortrud» de la palabra «Gott», comenta: «¡Qué siniestro suena en tu boca ese nombre!», no hace sino reflejar la impresión del propio oyente.

Ramón Vinay fue, durante las representaciones de aquel Bayreuth 1962, centro de agrias discusiones y protestas. Yo, personalmente, aplaudo su labor. Su voz está ya descuadrada, el color es indeterminado, la afinación imperfecta y la medida a menudo incorrecta; no importa, es tal la expresividad que su trágico «Heinrich» comporta, la hondura teatral con que el «rôle» se ha revestido, que los defectos vocales quedan difuminados en el contexto de una interpretación casi genial, angustiada, irreprimible y entregada. Algo parecido cabe predicar de la «Elsa» de la entonces jovencísima Anja Silja. Muchas palabras de su discurso se pierden por problemas de «fiato», a veces la pronunciación resulta supergermánica (constante «guegueo» de las «erres», los agudos fuertes en más de un instante se resuelven en inmisericordes «gallos», pero la visión (más de Wieland que de ella misma) es de un calor y humanidad tales que los defectos apuntados sólo tienen valor de constatación; la suya es una «Elsa» para ser amada, una espontánea mixtura de candor místico y pasión sensual. Como

en el caso de Vinay, voto por ella. Grümmer (Kempe), Janowitz (Kubelik), Tomowa-Sintow (Karajan), nos iban a dar visiones del personaje más contemplativas y dulces; ninguna de ellas, sin embargo, lograría la síntesis extraña y atrayente de amor e inquietud que conforma su actuación en la escena (inolvidable) de la cámara nupcial.

Franz Crass y Tom Krause entran en el terreno del lujo. Los tonos graves, puro «Sarastro», de Crass brindan a un rey tenso, adusto a ratos, compasivo en otros. Sin llegar al énfasis de Gottlob Frick (Kempe), Crass huye de una visión estatuaría del monarca para incorporar a un ente humano de carácter fuerte y sensibilidad a flor de piel. Krause es el «Heraldo» de heraldos, un «bien sunuario» en una grabación de por sí sobresaliente: su anuncio de la condena de «Telramund» se hace con rabia, casi con odio, excluyente de la indiferencia de locutor televisivo que ha pesado tanto tiempo sobre su personaje.

La presentación española, suficiente, correcta, sin tampoco especiales excelencias, incluye el texto traducido por Juan Ignacio de la Peña para la versión DGG de Kubelik; esta estupenda versión está adaptada, naturalmente, al registro de Polydor, detalle que sólo parcialmente han tenido en cuenta los responsables de Fonogram: digo esto porque el corte inferido por Wieland al último acto, tras el narrativo de **Lohengrin** sobre su origen, de importancia relativa, no aparece reflejado en el texto del libreto, es decir, que se incluyen las cuarenta líneas no cantadas en la grabación, me imagino que con la consiguiente sorpresa del auditor al leer algo que no está escuchando. De otra parte, el paso de la cara 4 a la 5 está asimismo mal indicado en el libreto.

El saldo ha de cerrarse positivamente: estos cuatro discos (no cinco, excelente trabajo de condensación en caras de largo minutaje sin detrimento sonoro alguno) representan un documento del mejor Bayreuth de Wieland Wagner. Preferible esta versión a la de Kubelik, el **Lohengrin** 1962 de Wieland-Sawallisch se sitúa junto al de Kempe como mejor alternativa española de la obra, incluso superando en varios puntos al muy buen resultado del maestro sajón. Pendiente una edición al día del Bayreuth 1953 de Keilberth (Decca) y aplazado hasta 1978 el registro de Karajan, con la previsible incursión en la obra de un Solti, la versión comentada es un testimonio de conocimiento (y enamoramiento) más que aconsejable.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

HOY MISMO

PIDA CUALQUIER DISCO DE LA OFERTA PHILIPS (WAGNER) A FERYSA, O CUALQUIER OTRO DISCO QUE DESEE, POR SUPUESTO, Y TENGA LA SEGURIDAD DE QUE EN 10 DIAS LO TIENE EN SU DOMICILIO.

FERYSA. Apartado 151036. MADRID

WAGNER, R.: **El anillo del nibelungo**. Theo Adam («Wotan», «Wanderer»), Annelies Burmeister («Fricka», «segunda Norna»), Kurt Böhm («Fafner»), Sona Cervená («Rosswisse»), Helga Dernesch («Wellgunde», «Ortlinde»), Ludmila Dvorakova («Gutrune»), Hermin Esser («Froh»), Josef Greindl («Hagen»), Rut Hesse («Flosshilde»), Gertraud Hopf («Waltraute», en **La walkyria**), Marga Höffgen («Primera Norna»), James King («Siegmund»), Danica Mastilovic («Gerhilde»), Erika Köth («Waldvogel»), Gustav Neidlinger («Alberich»), Gerd Nienstedt («Donner», «Hunding»), Birgit Nilsson («Brünhilde»), Martha Mödl («Waltraute», en **El ocaso de los dioses**), Leonie Rysanek («Sieglinde»), Elisabeth Schärtel («Grimgerde»), Dorothea Siebert («Woglinde»), Anja Silja («Freia», «tercera Norna»), Vera Soupoukova («Erda»), Thomas Stewart («Gunther»), Liane Synek («Helmwige»), Martti Talvela («Fasolt»), Sieglinde Wagner («Schwertleite», «Flosshilde»), Wolfgang Windgassen («Loge», «Siegfried»), Erwin Wohlfahrt («Mime»). Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth 1966, 1967. Karl Böhm, Wilhelm Pitz, Wieland Wagner. Philips.

Al igual que en el caso de **Parsifal**, remito al lector al importante y pionero estudio comparativo de las versiones discográficas de la **Tetralogía**, entonces en circulación, que publicó Pérez de Artega en RITMO, número 435, octubre de 1973. También me limitaré aquí a unas pocas precisiones tras animar a Pérez de Artega a darnos una ampliación de su estudio en función de las ediciones dirigidas por Furtwängler (La Scala, 1950), Knappertsbusch, Goodall y otros que ya han sido lanzadas al mercado internacional o van a serlo próximamente.

Se ha hablado mucho entre nosotros de **El anillo** de Böhm —un director muy querido en España, aunque aquí ha actuado en contadas ocasiones—, pero yo prefiero hablar de **El anillo** de Wieland Wagner. Böhm fue un servidor, si bien el primero, de las geniales intenciones del hoy más que nunca llorado director de escena. Wieland quería un director de probada experiencia operística y sinfónica, claro, con tendencia a aligerar los «tempi», más vinculado a una visión clásica o prerromántica del sonido orquestal que a la postromántica encarnada por el gigantesco (pero para Wieland en exceso subjetivo e inflexible) director de su anterior montaje en Bayreuth, Knappertsbusch. Por otra parte, Karajan había tendido sus redes para atrapar en ellas a Wieland y dirigir su nueva **Tetralogía**, aguardada con expectación mundial sin precedentes, reuniendo así en su mano el triple cetro de Berlín, Salzburg y Bayreuth. Wieland no cayó en el copo y llamó a Böhm (su director de **Tristán** de 1962 a 1964), en un claro gesto contra-Karajan, que fue recibido magníficamente en el mundo de los wagnerianos que no nos chupamos el dedo. Böhm hizo un gran favor a Wieland, y Wieland se lo hizo a Böhm. Las atronadoras ovaciones que recibió entre 1965 y 1967 el director austriaco expresaban, por tanto, no sólo el reconocimiento a su casi siempre bella labor, sino el plebiscito multitudinario de Bayreuth: «¡Böhm, sí; Karajan, no!»

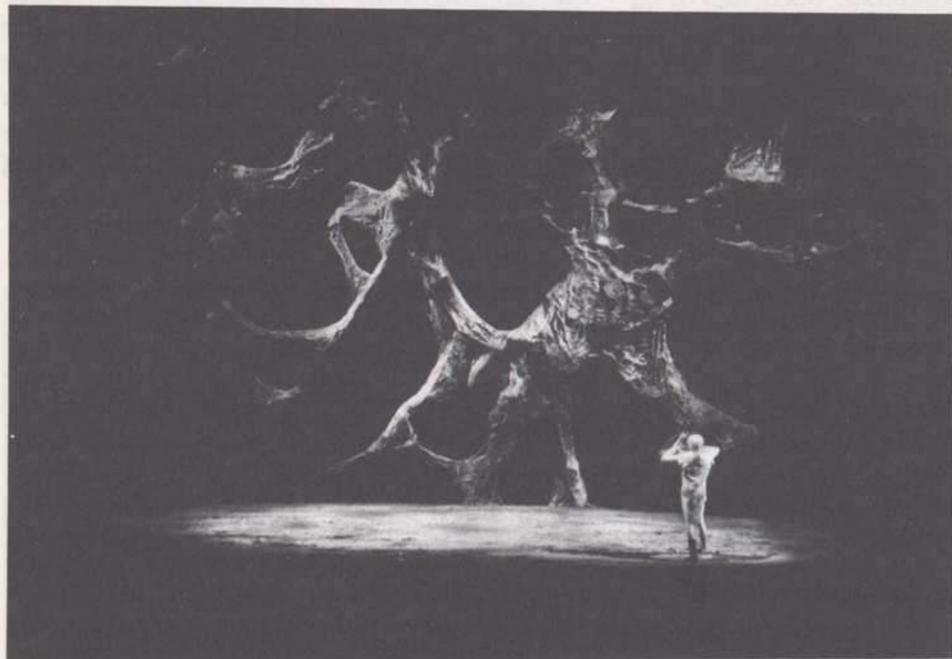
Vistas así las cosas, insisto en que no se puede hablar de **El anillo** de Böhm como hablamos de los de Furtwängler, Karajan y Solti, aunque me apresuro a aclarar que personalmente considero a Böhm un intérprete de la obra superior a Solti y muy superior a Karajan. Las grabaciones de estos otros directores están dominadas por sus personalidades, compartida en el caso de Solti con la de John Culshaw, director técnico del registro. Por el contrario, la **Tetralogía** de Bayreuth nos llega en primer término con toda la potencia teatral que Wieland imprimió a su parábola sobre el origen y el final de la civilización burguesa, sin olvido del carácter lírico-musical (aquí se inserta Böhm) y de obra de arte total que atesora en grado superlativo el tremendo ciclo. La muerte de Wieland, en el otoño de 1966, cayó como una losa sobre Bayreuth y la interpretación wagneriana. Lo sabíamos ya en 1966 y lo corroboramos diez años más

tarde con angustia. Este **Anillo** preservado por Philips ha venido a ser así, inevitablemente, algo que habría horrorizado al iconoclasta e inquieto nieto de Wagner: un monumento de su Bayreuth, la última cristalización de un concepto a la vez musical y escénico, crítico y estético, racional y poético, lúcido y mágico en la interpretación de la obra, hoy perdido sin remedio, olvidado e incluso parodiado. Estos discos, verdadero tesoro del nibelungo, nos devuelven también a Windgassen, «Loge» preclaro y aristocrático y último «Siegfrido» realizándose en el descubrimiento de la mujer (hasta cierto punto es divertido leer ahora los elogiosos comentarios a una interpretación que en 1965 fue recibida con reservas ante las debilitadas condiciones vocales de este incomparable artista); a Birgit Nilsson, última «Brunilda» cósmica; a Theo Adam, último «Wotan» lírico no instrumentalizado; a Greindl, último «Hagen» arquetipo del odio...

Como en el caso de **Lohengrin**, hay una cuestión de grabación a dilucidar. En 1965 y 1966 fue cortada la escena de «Gutrune» entre la marcha fúnebre y la entrada de «Hagen» por delante del cortejo que trae el cadáver de «Siegfrido». Esta escena aparece restituida en los discos que comento. Se ha dado como año de grabación, aunque con reservas, 1966 para **Oro del Rin** y **Siegfrido**, y 1967 para **Walkyria** y **Ocaso**. De aquí se ha deducido que la escena de «Gutrune» fue grabada posteriormente y «ex profeso». Los defensores de esta hipótesis sitúan el hecho en el Festival de 1970, olvidando que Ludmila Dvorakova no cantó ese año en Bayreuth. En 1971 volvió para cantar «Ortrud», mientras Böhm dirigía sólo **El holandés errante**, pero este año no conviene a la hipótesis, porque la edición ya estaba publicada o a punto de publicación. Probablemente, la confusión nace de creer que el corte se mantuvo mientras se montó este **Anillo**, hasta 1969. La verdad es que ya en 1967, último año que participó Böhm en esta **Tetralogía**, la obra volvió a tocarse íntegra. Como en 1967 la Dvorakova fue de nuevo «Gutrune», salvo demostración fehaciente en contrario no hay razón para ver brujas en lo que tiene tan fácil explicación. En todo caso, debemos felicitarnos por disponer en su inmaculada totalidad de este documento de la belleza lírica del Bayreuth de Wieland Wagner.—
ANGEL F. MAYO.



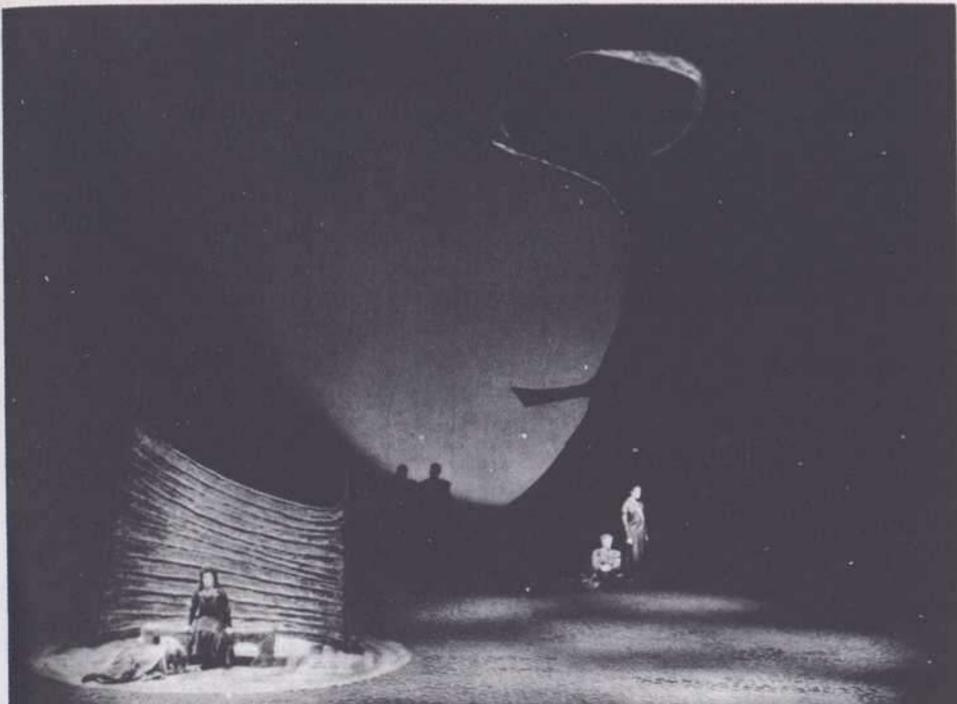
El «Loge» de Windgassen.



«Siegfrido», Acto II.

WAGNER, R.: **Tristán e Isolda**. Wolfgang Windgassen («Tristán»), Martti Talvela («Rey Marke»), Birgit Nilsson («Isolda»), Eberhard Waechter («Kurwenal»), Claude Heater («Melot»), Christa Ludwig («Brangania»), Erwin Wohlfahrt («Un pastor»), Gerd Nienstedt («Un timonel»), Peter Schreier («Un joven marinero»). Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth 1966. Karl Böhm. Wilhelm Pitz. Wieland Wagner.

En 1962 Wieland Wagner acometió con su segundo **Tristán** bayreuthiano la corta etapa de su estilo «neoplástico», truncada por inmisericorde muerte. Con la excepción de 1963, «viví» este montaje todos los años que se programó hasta el canto de cisne de 1970. En 1962 ayudé, es un decir, a colocar con mis propias manos la estilizada proa fálica del primer acto, la estela céltica que preside el nocturno dúo del segundo bajo el signo de la muerte y la imposible vela de forma latina que llenaba de esperanza la agonía de «Tristán». Esta versión es parte de mi vida, y ruego por ello a



La fállica proa del barco de «Tristán» (Acto I; 1962).

quienes lean este comentario que disculpen los excesos de mi devoción.

Hoy este **Tristán** permanece, definitivamente, como un monumento a Windgassen. No atravesaba ya el tenor su gran forma de los años cincuenta, pero había madurado hasta límites inefables la tragedia personal de «Tristán», el hombre de orden, el caballero victorioso heredero de un reino, el vasallo fiel a su rey y obediente a las leyes, el triunfador que en la plenitud de su vida y de su prestigio es lacerado hasta la aniquilación por desbordada e incontenible pasión amorosa, arrasadora de todas las coordenadas de su conducta. He de recordar las reservas internacionales, singularmente las procedentes de Inglaterra o de U. S. A., hacia la calidad vocal del «Kammersänger» de Stuttgart. Lauritz Melchior había sido elevado, no sin razón, a modelo para todo tiempo y lugar, y como Windgassen no daba la misma medida de extensión, facilidad, potencia y terciopelo en el timbre, muchas veces fue descalificado injustamente. Este mismo 1966, en París, soportó los pitos de un público primo hermano del que hoy aclama a mediocres artesanos de la interpretación wagneriana. En Bayreuth, donde Windgassen pudo dar de la mano de Wieland Wagner la verdadera medida de su calidad interpretativa, frases como: «Wohin nun Tristan scheidet, willst du, Isold', ihm folgen?» eran escuchadas con las lágrimas enturbiando las miradas. Todo su tercer acto comunicaba a la sala del Festspielhaus la calentura del cuerpo herido de «Tristán» y la consunción de su alma, devorada por el fuego del anhelo amoroso. Cuando el motivo de la «consagración a la muerte» aplastaba contra la tierra al cuerpo moribundo de «Tristán», en el momento de la postrera llegada de «Isolda», este hombre de elevada talla se recogía sobre sí mismo, indefenso, añorado, y su mano arañaba en el aire la luz del definitivo delirio. Después, su última palabra: «¡Isolde!», venía ya desde más allá de la frontera física de la muerte, única, eterna, helada y a la vez ardiente.

Wolfgang Windgassen es el gran protagonista de esta grabación. A su lado, Birgit Nilsson —merecedora de un análisis que ahora no puedo desarrollar—, Martti Talvela y Christa Ludwig y Peter Schreier en sus únicas apariciones en Bayreuth, precisamente para el registro de Polydor. Karl Böhm, sin alcanzar el nivel de Furtwängler, nos ha regalado aquí también su mejor interpretación wagneriana. Versión imprescindible. La nueva edición conserva el ensayo del tercer acto que ya incluía la inicial de Polydor, lo que aumenta el atractivo de la «integral» de Philips.—ANGEL F. MAYO.

WAGNER, R.: **Los maestros cantores de Nuremberg**. Karl Ridderbusch («Sachs»), Hannelore Bode («Eva»), Jean Cox («Walther»), Hans Sotin («Pogner»), Klaus Hirte («Beckmesser»), Anna Reynolds («Magdalene»), Friedrich Stricker («David»), etc. Coros y Orquesta del Festival de Bayreuth 1974. Silvio Varviso, Norbert Balatsch, Wolfgang Wagner. Philips.

Los tiempos en Bayreuth han cambiado para mal: ésta es la conclusión que queda flotando tras la audición de estos **Meistersinger**, exageradamente bien grabados, chatamente escenificados, mediocrementemente dirigidos y aberrantemente cantados. Para los que no somos asiduos de Bayreuth, la colección de Philips representa una oportunidad de confrontación impagable con una de las más atrayentes empresas escénico-musicales de la postguerra mundial. Y a este nivel, exclusivamente auditivo, la comparación de estos **Maestros** «made in Wolfgang Wagner» con el montante de las óperas hermanas, regidas todas por Wieland, es decisivo y definitivo: en 1974, si esta función representa una media de calidad, Bayreuth y su Festival periclitaban peligrosamente hacia la rutina, la «aurea mediocritas» y el asepticismo.

La historia de **Meistersinger** en el Bayreuth de los últimos cuarenta años es una fábula dorada, felizmente llevada al disco en

varios de sus pasajes, con un final, el presente, no apto para almas devotas de «Hans Sachs» y su anécdota. La ecuación Wieland Wagner-**Maestros** empieza temprano: nada menos que en 1943, dirigiendo Furtwängler y con un Wieland casi adolescente de director de escena. Sólo el presente curso, transcurridos muchos años de ira y condena contra unas representaciones marcadas por el estigma nazi, nos ha devuelto en disco la soberana interpretación de Furtwängler aquel «verano del»... 43 (desgraciadamente, cercenado el quinteto del acto tercero por fallos de grabación). Tras el colapso germano, vuelven los **Maestros**, en 1951 y 52, de la mano de Karajan (también existe, fuera de España, como en el caso de Furtwängler, plasmación en disco de las representaciones del 51), en rectoría compartida con Knappertbusch; Wieland opera un nuevo montaje, 1955 a 58, esta vez con Cluytens, que se repite en el 60 bajo la batuta de «Kna». En 1964 es Böhm quien estrena el último trabajo escénico de Wieland sobre la obra. Fallecido Wieland, sólo tarda Wolfgang dos años en dar a conocer su visión del tema: de nuevo es Böhm el hombre del foso, pero su actuación empieza y termina el año del estreno, 1968. En los años 70 reitera Wolfgang su tratamiento, pero a los nombres del ayer suceden otros, segundos y aun menos, que con su mismo enunciado delatan la crisis del Bayreuth presente: Heinrich Hollreiser, Barislav Klobukar o el «Kampelmeister» de turno el 74, Silvio Varviso.

Wolfgang Wagner ha nacido, no hay duda, para contable. En sus manos la morada de «Sachs» se convierte, no en taller de zapatero, sino en «bunker» hogareño de mobiliario confortable, por no decir apartamento en zona jardín con cocina y dos dormitorios. De no ser por la emotiva interpretación de Ridderbusch, «Sachs» sería un acomodado rentista; a «Walther» no hay quien le libere del emblema de noble arruinado; «Eva» es un buen partido, y basta; «Beckmesser», un cazafortunas, y «Pogner», un banquero con ideales. La misma población de Nuremberg, otrora bullidora y protagonista, pasa a ser un grupo de ciudadanos aburguesados, bien alimentados, que se marchan el día de San Juan de «camping» en plan dominiguero, sustituyendo el «transistor» por un concurso de canto al aire libre. Wolfgang puede atribuirse para la historia el mérito inefable de haber transformado **Meistersinger** en un sainete de pleitos económicos; no es poco.

El gran peligro de esta versión para el auditor no advertido es su magnificante, suntuario sonido: los ingenieros de Fonogram,



Karl Böhm: «Tristán», «Anillo» y «Meistersinger» en sus manos; de éstos últimos no quedaría testimonio para el disco.

como el productor Wolker Strauss explica en el libreto, «cubrieron» literalmente el Festspielhaus de micrófonos. El resultado es, además de abigarrado y lujoso, disparatado: la obsesión por «que se oiga todo» llega al paroxismo irónico de que también se escucha, maravillosamente por cierto, al apuntador del teatro, lo que hace hilarante la audición de varios pasajes; como ejemplo extremo, el Pregón de «David» en el tercer acto, «Am Jordan Sankt Johannes», en el que cada línea del texto se puede oír dos veces, una en el apuntador y otra en el cantante.

La labor de un director «in love» con la obra podría haber salvado muchas cosas, pero no ocurre así con Varviso, un artesano eficiente, pulcro a ratos y al que no le faltan momentos felices (el final del Coral que abre la pieza, la Coda del acto primero, el acompañamiento al «Fliedermonolog» de «Sachs», la entrada de «Beckmesser» en la casa del zapatero); pero veinte minutos de esplendor orquestal no bastan para poner en pie una obra de duración cercana a las cuatro horas y media, más aún si el resto apenas va más allá de una rutina bien aprendida. Los momentos culminantes brillan por su carencia de adecuado soporte en la orquesta, y como muestra sobra el preludio al acto tercero, en el que asistimos al acto físico de tocar meramente una sucesión coordinada de notas. A Varviso «le sale» la obra, no la recrea, como hicieran sus antecesores. No hace falta irse al año 43 y a Furtwängler, las dos versiones del catálogo español superan con creces la propuesta de Varviso, Karajan-Dresde (EMI), y especialmente ese milagro que es la interpretación de Knappertbusch en Decca, con más de veinte años a sus espaldas y todavía sorprendente.

Al llegar al protagonista encontramos la única oferta válida del álbum de Philips. El disco ha deparado múltiples encarnaciones de «Hans Sachs», el primer líder socialista de la ópera romántica («... permitid también que el pueblo sea juez...», «... en lugar de tolerar que se os acerque el pueblo, fuerais vosotros quienes os volverais hacia él...»). Jaro Prohaska (Furtwängler), muy a tono con la época, hacía de «Sachs» un amistoso líder solitario. Schöffler («Kna») lo vivía como un accesible héroe popular. Con Otto Edelmann (Karajan, 1951) encontrábamos a un amigo afectivo. Theo Adam (Karajan, 1971) ha sido la encarnación de un filósofo. Ridersbuch, ahora, propone un enfoque paternal del personaje: «Sachs» es como un padre, casi un «Grossvater» en muchos momentos. De todas estas concepciones, yo me quedaría, por razones diversas, con Paul Schöffler, admirando, y mucho, las restan-

tes. Nadie, de momento, nos ha dado un «Sachs» poeta. Quizá alguien en el futuro (¿Dieskau?) aborde esa perspectiva.

El resto del elenco de Philips no admite este tipo de comparaciones. Hannelore Bode es una «Eva» muy por debajo de la media, privada de sensibilidad. No hablo ya de Maria Müller o de Schwarzkopf, Hilde Gueden con «Kna» y la misma Helen Donath (Karajan, 1971) saben dar sobradamente a «Eva» un abanico de actitudes y gestos que a Fraülein Bode le están vedados. Pensar que esta mujer ha vuelto a grabar el papel para Solti me hace temer cosas poco reconfortantes de la grabación de Sir Georg. Jean Cox, «Walther» del momento, se ha equivocado de Wagner: toda la obra la canta convencido de que se llama «Siegmund», que «Beckmesser» es su enemigo «Hunding» disfrazado de escribano y «Sachs» una versión burguesa de su padre, «Wotan». Cuando en el acto segundo lanza su diatriba contra los «Maestros», desafina de tal manera que «Beckmesser» podría haber llenado a gusto su pizarra anotando las faltas. Nunca me han gustado los «Beckmesser» histriónicos y Klaus Hirte es cantante propenso al ridículo: con todo, algunos de sus parlamentos (confrontación con «Sachs» del tercer acto, parcialmente la Serenata) pertenecen a lo más salvable de la versión; en el resto, como a Cox, se le nota que se ha equivocado de obra, pues él es «Mime», reemplazado el martillo por un laúd. De esta quema quizá habría que salvar a Friedrich Stricker, un «David» muy aceptable y convincente, aunque inferior al impagable Dermota o a Schreier.

Ni los coros, macilentos, chillones y dubitativos, se pueden medir con los dirigidos por Wilhelm Pitz en las otras interpretaciones de la colección. Es lástima que la presentación de este monumento a la mediocridad sea la mejor que hayan tenido en nuestra patria los **Maestros**: el libreto, aparte de un magnífico ensayo de Gottfried Wagner sobre la intervención del pueblo en la pieza, lleva una traducción del texto magistral y directísima, con notas aclaratorias de los intrincados juegos de palabras y procedimientos lingüísticos esgrimidos por Wagner, debida a nuestro compañero Angel F. Mayo, versión castellana que se convierte en obligado modelo para cualquier intento posterior de traducción.

Es triste que el punto final al análisis de la «Serie Bayreuth» de Philips no deje muchos resquicios al optimismo futuro. Quizá, por el momento, la ciudad alemana y su Festival han cumplido una misión: estos discos revelan en qué medida la labor se ha vuelto una lección.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

XAVIER MONTSALVATGE

SUM VERMIS

Poema de JACINTO VERDAGUER

PARA SOPRANO, DOS PIANOS Y DOS PERCUSIONISTAS

Carrera de San Jerónimo, 26
Arenal, 18
MADRID

Paz, 15
VALENCIA

ORQUESTAL

BEETHOVEN, Ludwig van: **Concierto triple en Do mayor, para piano, violín violonchelo y orquesta, op. 56.** Paul Badura-Skoda, Franzjosef Maier, Anner Bijlsma. Collegium Aureum. Primera grabación con instrumentos originales. (BASF, Harmonia Mundi, 37 53780, «estéreo». Precio: ptas.)

El **Concierto triple** es obra que mira hacia atrás, estéticamente detenida, y esta grabación no pretende ocultarlo. El **Concierto** es hijo espiritual de Mozart, heredero formal de la «sinfonía concertante», producto fungible destinado inicialmente al «salón» del archiduque Rudolf. Ciertamente, resulta, en principio, difícil admitirlo como coetáneo de la **Sinfonía «Eroica»**, a la que sigue inmediatamente en el catálogo. Mas el «Allegro» inicial anticipa la amplia y hermosa introducción orquestal del **Concierto para violín y orquesta**, escrito tres años después. Y el meditativo «Largo» contiene acentos del **Concierto número 4, para piano y orquesta**, y de **Fidelio**, contemporáneos absolutos, aunque el largo «Rondó» final «alla Polacca» sitúa definitivamente al **Concierto triple** en el marco convencional para el que fue pensado.

BASF echa aquí una importante brazada de leña al fuego de la polémica sobre utilización de instrumentos de época. Obviamente, Badura-Skoda y las huestes convocadas habrían propuesto siempre una lectura estilística en los antípodas de la ofrecida, por ejemplo, por el trío ruso, Richter, Oistrakh, Rostropovitch, en colaboración con von Karajan. El empleo de instrumentos «originales» agranda a abismo las diferencias de concepto. Normalmente, en este **Concierto** es protagonista el violoncelo. Introduce los temas y los desarrolla. Piano y violín cumplen preferentemente funciones ornamentales de arcaico sabor. Por el contrario, el motor de este empeño es el piano, un Broadwood de 1816, aproximadamente, apagado, sin resonancia, frío, mucho más apropiado para valores rítmicos antes que para los melódicos, al que la orquesta, muy reducida, y los dos solistas de cuerda prestan colaboración voluntariamente «discreta». No hay dramatismo en el «Largo», otras veces más conmovedor. No hay vehemencia en la «Polacca», otras veces más excitante. Retorna el **Concierto** a su perfumado, risueño y gentil hogar. ¿Puede hablarse, por tanto, de vuelta al auténtico origen? No iría yo tan lejos con la conciencia tranquila. Sí quiero destacar que, obviado en parte, por el «discreto» concepto en la ejecución, el problema de balance que plantea siempre la grabación del **Concierto triple**, es el disco de BASF un modelo de ponderación, orden, gracia

y, por decirlo una vez más, «discreto» resultado.

Conclusión: Una buena oportunidad para los amantes de los instrumentos «originales» y para curiosos y paseantes que nunca han escuchado el sonido de un Broadwood de 1816.—A. F. M.

GEORG FRIEDRICH HAENDEL: **Conciertos.** Concentus Musicus Wien. Director, Nikolaus Harnoncourt. (Telefunken, SAWT-9618, «estéreo». P. V. P.: 365 pesetas.)

Cuatro **Conciertos** y una **Sonata** a tres componen el programa del presente disco. Las obras pertenecen en su totalidad al período de juventud creadora del músico de Halle, y son fiel exponente de lo que más tarde desarrollaría Händel de modo absolutamente genial en cada uno de los **Concerti grossi** de la Opus 6. El disco comienza con el **Concierto para órgano, dos oboes, cuerda y continuo.** Este **Concierto**, como todos los de Händel en los que interviene el órgano, no está compuesto para el instrumento que actualmente denominamos como tal, sino para el pequeño positivo del Foundlings, pequeño instrumento sin pedal y con cuatro registros (8', tapado; 4', flauta; 2', principal; címbalo); los dos oboes forman «colla-parte», que es acompañada por un continuo de clavicémbalo, para así separarla convenientemente del órgano. Esta obra fue denominada para su estreno como «the cucoo and the nightingale», explicación programática que más servía para desarrollo improvisatorio del instrumento solista que para efectuar sencillas imitaciones de la Naturaleza (en la partitura se encuentra con frecuencia la indicación «ad libitum», y en el tercer movimiento entero se detalla «Organo ad libitum, ex A 3/4»). Siguen después de este concierto el en **Re menor, para flauta, cuerda y continuo**, y el **Concierto en Sol mayor para oboe, cuerda y continuo.** En ambos es evidente el carácter de diálogo del instrumento solista, pues se oponen a la orquesta en los diversos movimientos con material absolutamente independiente. El registro se completa con el **Concierto en Re menor para dos violines, violoncello y continuo**, y la **Sonata en Fa mayor para oboe, fagot y continuo**, obras de menor envergadura constructiva que las anteriores, pero poseedoras del característico «modus facienti» de todas las composiciones händelianas.

Nikolaus Harnoncourt y el Concentus Musicus de Viena efectúan brillantes interpretaciones, no exentas de honda humanidad, fundiendo en un solo término el rigor formal y una espontánea vitalidad. Sin embargo, pese a las cotas de alto nivel interpretativo, no se llega a poseer el grado de capacidad expresiva que otros conjuntos de cámara (véase, por ejemplo,

la English Chamber Orchestra o la Academy of St-Martin in the Fields) tienen en manera idónea para la música händeliana. Ello no es óbice para considerar las lecturas de Harnoncourt y su conjunto como válidas y plenamente eficaces.

El disco posee un sonido francamente deslumbrante, al que se le añade un prensado español perfecto (¡ya era hora!) —aunque no sea, precisamente, a los discos Decca-Telefunken a quienes haya que achacar la deficiencia de prensado.

Conclusión: Excelentes interpretaciones con una modélica toma de sonido.—E. P. A.

F. J. HAYDN: **Sinfonía número 103, en Mi bemol mayor («Redoble de timbal»).** **Sinfonía número 88, en Sol mayor.** Orquesta de Cámara de Praga. Discophon, «estéreo» (S), 4232.

Me pregunto por qué no ha editado Decca todavía, en España, su integral de sinfonías de Haydn de Dorati. Son muchas las que nos faltan aún. El disco que se comenta nos propone, en tanto, interpretaciones de dos de las más conocidas y grabadas (aunque en nuestro catálogo dispongamos ahora mismo únicamente de una versión de la **88**, junto con la presente, y de dos de la **103**).

Se trata de obras muy distintas, que obedecen a diferentes épocas y presupuestos creadores, pero que coinciden en el esquema formal general y en el empleo, constante en el autor, de motivos populares (danzas croatas, magyares...). La escrita en Sol mayor es animada, de una vitalidad extraordinaria; su movimiento final, «Allegro con spirito», se ha hecho justamente famoso por su ritmo incesante y la gracia de su planteamiento. La escrita en Mi bemol mayor destaca por su misteriosa llamada del timbal del primer movimiento; posee quizá una mayor riqueza y variedad en las combinaciones armónicas y contrapuntísticas, a la par que una mayor densidad, claramente beethoveniana. En ambas brilla la personalidad tímbrica y el buen humor de su creador.

La Orquesta de Cámara de Praga es un conjunto compuesto por 25 ó 30 profesores que actúan habitualmente sin director. Son buenos profesionales, excelentes músicos, perfectamente medidos y ajustados. Sus planteamientos son impecables; el estilo, adecuado; la claridad de voces, perceptible. No obstante, las versiones se me antojan algo secas, monótonas, en cierto modo asépticas. Falta en ellos una verdadera calidad de sonido (violines y metales son duros), encanto en el fraseo y variedad. Así, aunque sus «tempi» son muy plausibles, quedan algo cortos en los desarrollos, pálidos en los «menuetos» y poco vibrantes en los «finale». Estaba mejor el grupo, con Bernard Klee al frente,



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

*La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

Deutsche
Grammophon

PRESENTA
**EL CONCIERTO
MAS GRANDE DEL MUNDO**

ESPECIAL OFERTA
LIMITADA

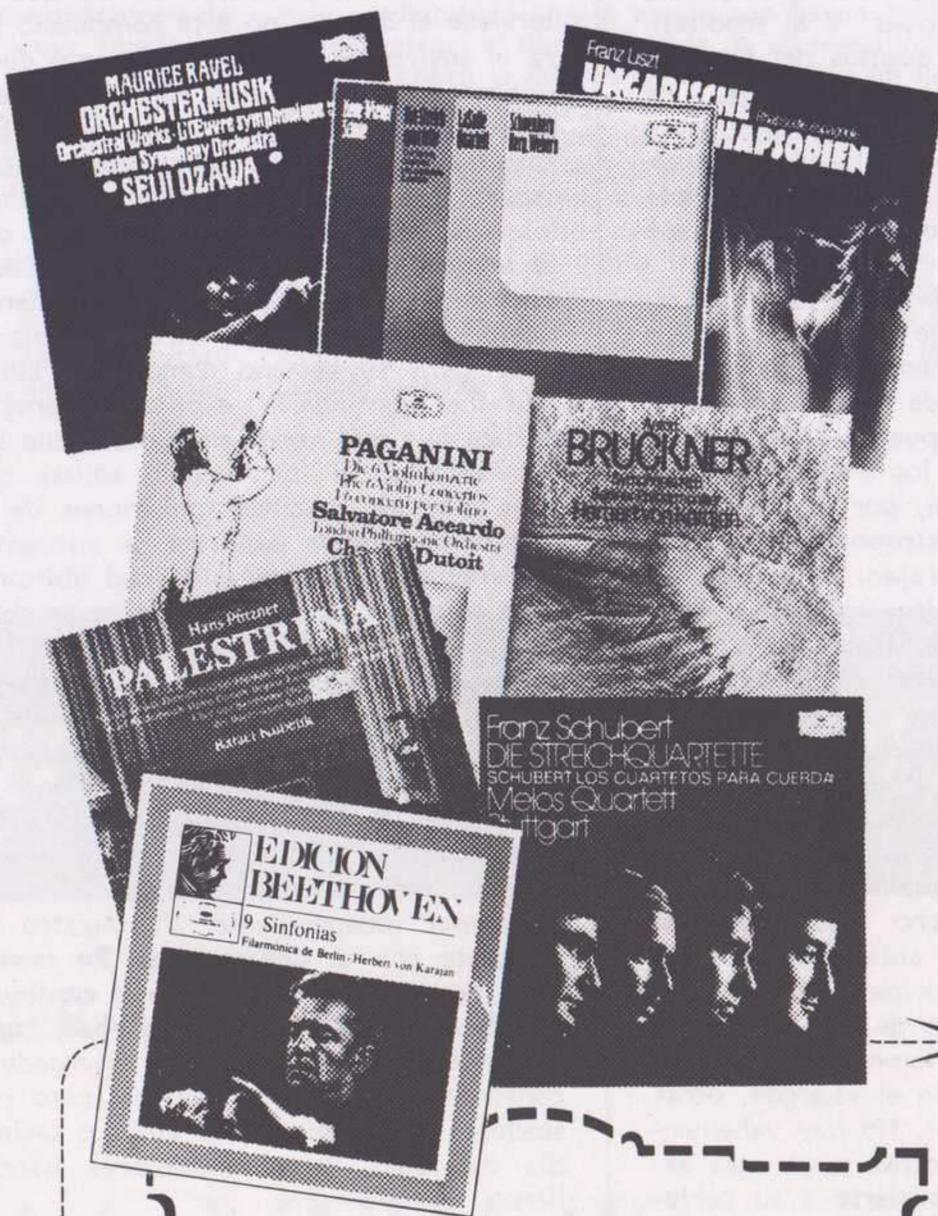
Programa:

- LA OBRA DE BEETHOVEN
76 Lps. en 12 álbumes que pueden ser adquiridos individualmente.
- RAVEL: OBRA PARA ORQUESTA
4 Lps. Precio oferta: 1.250 Ptas.
- BRUCKNER: SINFONIA N.º 8
2 Lps. Precio oferta: 650 Ptas.
- PAGANINI: LOS CONCIERTOS PARA VIOLIN
5 Lps. Precio oferta: 1.500 Ptas.
- SCHUBERT: LOS CUARTETOS PARA CUERDA
7 Lps. Precio oferta: 2.070 Ptas.
- LISZT: RAPSODIAS HUNGARAS
3 Lps. Precio oferta: 970 Ptas.
- SCHOENBERG, BERG, WEBERN: CUARTETOS
5 Lps. Precio oferta: 1.500 Ptas.
- PFITZNER: PALESTRINA
4 Lps. Precio oferta: 1.250 Ptas.

Un espectacular desfile de autores e intérpretes reunidos especialmente para usted durante un tiempo limitado.

Además, continúan las ofertas especiales limitadas de la fabulosa GRAN GALA DE LA MUSICA (con EL BARBERO DE SEVILLA, LA CANCION DE LA TIERRA, EL CAZADOR FURTIVO Y LÖHENGRIN), LOS 11 ALBUMES DE LA EDICION BACH Y LOS 12 ALBUMES DE EL MUNDO DE LA SINFONIA.

¡¡ATENCIÓN!! CUANDO SE TERMINA ESTE CONCIERTO NO SE TERMINA LA MUSICA
Por eso, usted seguramente desea seguir informado de todas nuestras ediciones. Sólo tiene que llenar el cupón adjunto y enviarlo a POLYDOR S.A.(Deutsche Grammophon) Apartado 35.018, Madrid. Y que siga la musica!



Nombre _____
Dirección _____
Localidad _____
Provincia _____



Lleva la batuta.

en su traducción del «tríptico» comentada recientemente.

Conclusión: Disco interesante, por reunir dos obras admirables. Interpretación de gran corrección, sin más (lo que no es poco). Lejos quedan las «grandes»: Furtwangler y Klemperer para la **88**; Beecham y Szell, para la **103**.—A. R.

WAGNER, R.: **Tannhäuser**, obertura y bacanal. **Lohengrin**, prelude del primer acto. **Tristán e Isolda**, prelude del primer acto y «Muerte de amor». **Los maestros cantores**, prelude del primer acto. **El holandés errante**, obertura. **Lohengrin**, prelude del tercer acto. **Parsifal**, preludios de los actos primero y tercero. Orquesta Filarmónica de Berlín. Coro de la Opera de Berlín (en la bacanal de **Tannhäuser**). Herbert von Karajan. EMI, 1 J065-02603/4 Q. «Karajan dirige Wagner». Dos discos que no forman álbum. Cuadrafónico. 000 pesetas cada disco.

Enésima edición de los más conocidos preludios y oberturas de Wagner. Sorprende la insistencia en repetir estos archimanidos fragmentos en una época definitivamente desinteresada de su programación en las salas de conciertos. Hace cuarenta, treinta, incluso veinte años, cuando eran raras las ediciones completas de las óperas y los dramas musicales del autor de **Parsifal**, se justificaba el disco de oberturas. Por el contrario, el oyente interesado hoy en el arte de Wagner dispone de un amplio abanico de versiones «íntegras», aunque, desgraciadamente, no están todas las que son (o debieron ser) ni son todas las que están. Personalmente, cada vez encuentro más insatisfactorio escuchar la obertura de **Tannhäuser**, y después un prelude de **Lohengrin**, y a continuación la obertura de **El holandés errante**, por hablar sólo de las «óperas románticas». Acudiendo a un símil muy descriptivo, es algo así como escoger los tres platos de sopa de tres cubiertos completos y además beber agua para acompañarlos.

Se ha llegado a una situación de identidad en los procedimientos comerciales de las Compañías gramofónicas y, por ejemplo, de la industria automovilística. La gran industria EMI lanza modelo tras modelo bajo la acreditada marca Von Karajan, como la no menos grande Decca los ofrece con la marca Mehta, etc., etc. No es cada disco un hecho artístico y cultural irreplicable, nacido con voluntad de permanencia, sino una pieza efímera y fungible en una cadena de producción que jamás se interrumpe. La utilización de la cuadrafonía viene a agravar aún más el diagnóstico. Escucho, no sin fatiga, estos discos magníficamente grabados, en los que se oyen con diafanidad notas que había que adivinar en los registros «estéreo», y con mayor motivo en los monoaurales, y descubro que mi aceptable equipo ya no me vale para reproducir la gama dinámica del pp al ff que utilizan aquí Karajan y sus ingenieros. En los «fortissimo» atrueno la casa y en algunos «pianissimo» no oigo nada: ejemplo, la frase en la cuerda grave que finaliza el prelude de **Tristán e Isolda** y los dos «pizzicatos» conclusivos. Es decir, hay que

ir pensando en gastar un mínimo de cincuenta mil duros para poder reproducir estos exquisitos productos cuadrafónicos. Creo que el tema, esbozado aquí muy llanamente, es complejo y merece estudio y atención.

En cuanto a las lecturas de Karajan, conocidos son su perfeccionismo, la claridad de textura, la amplia utilización de los reguladores a que antes he aludido, unido todo ello a cierta inhabilidad para variar internamente la expresión musical dentro de un mismo «tiempo» (su prelude del acto primero de **Lohengrin**, uno de los más lentos y lánguidos de la historia del disco, resulta extremadamente monótono por esta causa), a una evidente estrechez del regulador expresivo o emotivo, sin el que esta música pierde su erotismo estructural («forzandos», «rubato», empaste y peso específico de todos los sectores graves de la orquesta, participación emocional del director y de los instrumentistas), y a un creciente amaneramiento en el sentido que da el diccionario a la acción de amanerarse: «Tratándose de artistas, contraer el vicio de usar ciertas maneras o procedimientos, con daño de la variedad y espontaneidad de las obras». Estas características positivas y negativas se entremezclan en la mayor parte de los fragmentos ejecutados. Por ejemplo, el «Andante maestoso» inicial de la obertura de **Tannhäuser** está expuesto con convicción y magníficamente contrastado con el «Allegro» subsiguiente. Incluso el retorno de la melodía himnica de «Tannhäuser» a «Venus» se ofrece matizado, más vehemente, más autoestimulado en respuesta a la seducción de la diosa. La bacanal, por el contrario, crea más la impresión de una bulliciosa «kermesse» que de una desatada orgía. La laxitud final de esta exacerbada página se diluye en pudorosos vapores rosáceos, y la utilización instrumental del coro de sirenas no aporta ya más que un elemento meramente decorativo. En dos momentos Von Karajan se aparta de su propio nivel en estos discos. Para mal, en la obertura de **El holandés errante**, una de las peores que he escuchado, auténtico concierto para timbal y orquesta. Aquí la falta de figurativismo en la cuerda grave y el exceso de abstracción obtienen resultados inaceptables. Para bien, sorprendentemente, en los dos preludios de **Parsifal**, y especialmente en el del acto tercero. Karajan se ha mostrado hasta el presente poco ligado a esta obra. Es obvio que debe acariciar el proyecto de montarla algún día en Salzburg, y grabarla. Quizá no ha olvidado el comentario de «Kna», en 1951, y ha aguardado a apurar todo lo que la vida y el arte pueden ofrecer antes de enfrentarse en serio al «festival escénico sagrado». Pues bien, el alambicado empleo del regulador dinámico y el sostenimiento de la tensión sonora en cuerdas y madera durante muchos compases logran una visión nueva y original de la partitura, estrechamente emparentada con la estética de la «segunda escuela de Viena». **Superficie I** y **Superficie III** podrían titularse, con razón, estos preludios. He aquí un inesperado fruto de la reciente incursión de Karajan en los dominios de Schönberg, Berg y Webern. «Su» hipotético **Parsifal** íntegro se ofrece así como renovada esperanza de la alternativa que

Boulez no fue capaz de exponer con hechos sonoros, y no sólo con palabras, frente a la lección práctica magistral de Knappertsbusch.

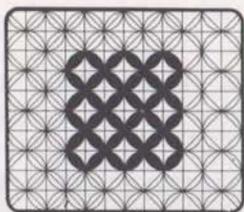
Conclusión: Cuadrafonía para millonarios. Confiemos en que Karajan nos ofrezca pronto a todos el **Parsifal** que, por fin, le haga acreedor, en justicia, a su hoy muy discutible título de gran director wagneriano.—A. F. M.

INSTRUMENTAL

LUDWIG VAN BEETHOVEN: **Sonata para piano, número 30, en Mi mayor, op. 109; Sonata para piano, número 31, en La bemol mayor, op. 110.** Maurizio Pollini, piano. DG 2530 645. P. V. P.: 430 ptas.

Sin duda alguna, Pollini es hoy el pianista de moda. Bastante justificadamente, creo yo. A su juventud (ronda la treintena) une una biografía muy atractiva, con premios internacionales, retiradas «para estudiar y madurar», retornos fulgurantes, escauceos políticos, conciertos para los obreros y una muy bien enfocada publicidad. Pero es que, además —y esto lo podemos confirmar en esta grabación, por si alguna duda existiera—, Pollini es un gran pianista (no me atrevo, todavía, a decir «un gran artista»).

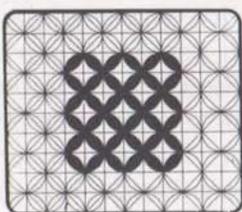
Las dos obras que sirven para hacer su presentación como intérprete de Beethoven se sitúan entre las más difíciles del repertorio, no ya mecánicamente, o incluso técnicamente, sino **musicalmente**. Particularmente, la **Op. 110** entraña problemas que muy pocos se encuentran en condiciones de resolver. La estructura temática (más que de temas puede hablarse, según Michel P. Philippot, de «partes constituyentes») y armónica de su primer movimiento, «Moderato cantabile molto espressivo», en el que no sobra ni una nota, ni siquiera aquellas que pudieran parecer ornamentales; la intensidad y brevedad del «Allegro molto» («Scherzo»); la originalidad formal del final «Adagio»-«arioso»-«fuga» necesitan, para adquirir su verdadera relevancia, de rigor expositivo, claridad de dicción y capacidad para poner en evidencia la atmósfera de claroscuro en que se desarrolla la obra y el variado juego de tensiones que la anima. La versión de Pollini es de una pureza diamantina, perfectamente planificada, dotada de la dinámica justa y combinando con gran habilidad y medida pasión los contrastes «forte»-«piano». Sensacional el «Scherzo» y arrollador y radiante el «Final», en donde resplandecen las principales virtudes del pianista, que resulta aquí más preciso, nítido y brillante que Brendel, de cuya interpretación me ocupaba recientemente en estas páginas. He de señalar, sin embargo, que prefiero la versión de este último, más rica y variada, más jugosa y cuidada en el detalle, capaz de resaltar todas las sutilezas constructivas (en especial, las del primer movimiento), a la manera de un Schnabel o un Fischer (su maestro), pero desde una óptica moderna. Así, a la vibración algo externa y espectacular de Pollini, Brendel opone una mayor densidad expresiva y, en definitiva,



LE LLEVARA LOS DISCOS DE MUSICA CLASICA HASTA LA PUERTA DE SU CASA

Información y pedidos: Apartado 151.036. MADRID

Aunque viva en la población más recóndita ferysca



una mayor profundidad, que, a mi juicio, sirven mejor a la pieza.

Si, a pesar de todo, la interpretación del pianista italiano puede considerarse de primera línea, la que nos ofrece de la **Op. 109** ha de calificarse de magnífica. La obra, más lírica y de menor complejidad que la **110**, se nos expone con toda la fuerza y efusión de que la dotó su autor en el —para él— gozoso año de 1820. Se trata, como dice Romain Rolland, de «un juego del ensueño y del amor», cuyo latido más intenso lo encontramos en las admirables variaciones de su tercer movimiento, «Andante molto cantabile ed espressivo», emparentadas con las del «Adagio» de la **Op. 111** y con las **Diabelli, op. 120**. La serena belleza y frescura de la sonata está presente en la traducción de Pollini, concisa, elocuente y «clásica».

Grabación y prensado son de gran calidad, aunque aquélla quizá algo seca. A resaltar que no aparece el más mínimo comentario en la carpetilla, y que la duración total del disco, en la nada morosa lectura del pianista, es de treinta y cuatro minutos veintiséis segundos, lo que convierte a este registro en uno de los más caros que puedan encontrarse en el mercado. ¿Tan difícil hubiera sido incluir otra sonata breve?

Conclusión: Un Beethoven más bello que profundo. Puntuación muy alta en todo caso.—**A. R.**

VOCAL Y CORAL

Canto gregoriano. Semana Santa. **Domingo de Ramos:** Antífona de bendición. «Procesión de los ramos.» Antífonas de «Introito», «Ofertorio» y «Comunión». **Jueves Santo:** «Responsorio-gradual» y «Responsorios II, III, IV y VIII». **Viernes Santo:** «Improperios» y «Responsorios IV y VIII». «Aleluya pascual.» J. S. BACH: «Coral número 27» del **Orgelbüchlein** (sobre «Victimae paschali Laudes»). Coro de monjes de la Abadía de San Pedro de Solesmes. Director, Dom Joseph Gajard, O. S. B. Organo, Gastón Litaize. (Decca, SXL 20542/3, «estéreo». Precio: ptas.)

Este precioso álbum que Decca suma a su largo catálogo «solesmiano» nos propone motivos a la vez para el deleite y la inquietud. Deleite ante su contenido: texto, «partituras» y reproducciones estilísticas de antífonas, responsorios y el aleluya pascual. Inquietud por las posibilidades actuales y futuras de esta música miniada, pura, inmarchitablemente bella, pero, al mismo tiempo, hoy poco menos que «inútil».

Procuraré deshilar un poco la madeja: desde los remotos orígenes judíos, griegos y romanos hasta su actual refugio en los intemporales dominios de eruditos y abadías, no es peyorativo recordar que la historia del **gregoriano** va unida a la historia de la **Iglesia** de Roma como el vestido se ciñe al cuerpo. El **gregoriano** concretó en los siglos centrales de la Edad Media el primer sueño de unidad europea desde la nostalgia del Imperio Romano, que es, ante todo, la nostalgia de un orden común: la palabra como

raíz; el latín como idioma universal; la cultura escrita como transmisión exacta de la ley, unido al rito único como vínculo de la fe y al dominio espiritual de Roma como autoridad moral antes que política en un mundo en trance de disgregación. En consecuencia, no bastan esquemas escuetamente musicales para estudiar la dialéctica de la polifonía frente a la homofonía del **gregoriano**. La polifonía respondió en el alborar del Renacimiento a necesidades de expresión plural, más flexible, más individual y libre, facilitadas precisamente por lo que se combatía: siglos de decantación de una regla cada vez más codificada.

Aquí comienzan las paradojas en torno al **gregoriano**. Cuando por un momento Trento pareció volverse a la vieja fuente homofónica, actuaba de nuevo sentimentalmente la vieja nostalgia del orden común, de la voz al unísono. Pero era otro el espíritu de los tiempos, y la Contrarreforma se revistió, al fin, de grandiosa pompa polifónica, en consciente y casi último intento de recuperar el fantasmagórico cetro de la unidad extinguida. Quedó así relegado el **gregoriano** a un plano menor, y se «nacionalizó». Su codificación actual no hubiera sido posible sin las investigaciones francesas de los siglos XVII al XIX, y sobre todo sin la poderosa centralización de San Pedro de Solesmes desde 1835. Si escuchamos con atención estos discos de Decca descubriremos con sutiles matices gálicos del llamado «sistema solesmiano»: medida, orden, claridad, precisión y, por supuesto, el inevitable aire francés en la pronunciación latina. Tanta belleza formal, tanta perfección no han bastado para «restaurarlo». Tras el Vaticano II, el **gregoriano** es hoy más que nunca nostalgia, a la par que un asunto francés (nacional) antes que romano (universal). Por ello, la inquietud que esbozaba al comienzo este comentario ha de concretarse en la penúltima paradoja: coincide hoy el momento de más precisa definición estética del **gregoriano** con su creciente pérdida de valor universal y litúrgico. Roma carece voluntariamente de lenguaje musical propio. Abadías y eruditos «conservan» la vieja palabra «única» delicadamente modulada. Son también hoy otros los tiempos. Que cada oyente deduzca sus propias conclusiones. Por mi parte, el **gregoriano** me lleva a pensar, no sé bien por qué, en una narración de ciencia-ficción ya clásica: **Cántico a San Leibowitz**, de Walter W. Miller. Y me anima a recomendarles, aquí sé bien por qué, el atento estudio del **Palestrina**, de Pfitzner, que llega en estos momentos a nuestro mercado de la mano de Polydor.

Conclusión: Album importante. Sobrecoige siempre la levedad mística del Si o del Do natural en el sistema de Solesmes. Pero hay que preguntarse si aún habrá lugar para la última paradoja o si la dialéctica del **gregoriano** ha concluido.—**A. F. M.**

JOSQUIN DES PREZ: **Motetes.** «Benedicta es coelorum regina.» «Tu solus qui facis mirabilia.» «Dominus regnavit.» «Ave María.» «Miserere mei, Deus.» «Inviolata, integra et casta es.» Solistas del Coro de Muchachos de Tölz. Conjunto «Pro Cantione Antiqua». Miembros

del Collegium Aureum. Miembros del Círculo de Instrumentos de Viento para Música Antigua. Director, Bruno Turner. (BASF, «Harmonia mundi», «estéreo», 37 53541. Precio: ptas.)

Recuerdo que la gacetilla sobre Sergiu Celidibache en los programas de los conciertos de la Orquesta de la Radiotelevisión Española, cuando actuaba este gran director, incluía invariablemente la cita de un misterioso trabajo suyo, creo recordar también que siempre inconcluso o al menos no publicado, sobre fenomenología sonora en Josquin Des Prez. Como, salvo para círculos de eruditos, intérpretes o aficionados muy especializados, este nombre era, a lo sumo, uno más entre los perdidos por los rincones de la historia de la música anterior a Palestrina, aquel desvelo de Celidibache sonaba entre nosotros a rareza del director. El disco de BASF que llega ahora al mercado español nos revela cumplidamente algo que el solitario testimonio de Archiv (2533145, Des Prez y Ockaghem) hacía ya sospechar: que aquí los de verdad «raros» somos quienes hasta ahora, por unas causas o por otras, desconocíamos este hermoso capítulo de la música de todos los tiempos.

Josquin Des Prez (1440-1521, aproximadamente), discípulo espiritual de Johannes Ockaghem, señala la cumbre técnica y estética de la primera edad de oro de la polifonía liberándose de la tiranía del «cantus firmus». Su arte original, capaz de «crear una nueva forma de motete» (Bernard Gagnepain), debió resultar deslumbrante en su época. Des Prez trabajó en Italia durante más de cuarenta años como supremo representante de la polifonía de origen francés y flamenco. La prepotencia musical francesa en Italia se explica por la larga permanencia (1305-1377) de la sede papal en Aviñón. Durante todo el siglo XV la corte pontificia continuó conociendo una mayoría de prelados no italianos, que se rodeaban de músicos procedentes de sus mismos países. De aquí la actividad de Des Prez en Italia. Sólo el Concilio de Trento puso «políticamente» fin a la expansión de la escuela francesa, y la grandiosa polifonía de la Contrarreforma sepultó bajo sus monumentales galas a los antiguos maestros de aquella primera hora de libertad.

Esta es la gran virtud que domina en los bellos motetes de Des Prez: la libertad. Una libertad formal, técnica y expresiva. Des Prez no se plantea ninguna suerte de dogmatismo. Para él, la palabra tiene un valor semántico, de comunicación. La palabra implora o agradece, lamenta o exalta. Y Des Prez escribe música espontánea, sincera, sintiendo lo que la palabra quiere transmitir. Entre «Tu solus qui facis mirabilia», motete casi hemófono en modo menor, austero, espiritual como la plegaria que contiene, y el «Benedicta es coelorum regina», motete de extraordinaria flexibilidad imitativa, hay una distancia expresiva como, a título ilustrativo, la que existe entre un cuarteto y una sinfonía de Beethoven. Es decir, Des Prez se muestra en estos motetes como un artista de amplio registro, capaz de tratar con idéntica maestría medios expresivos diferentes.

Bruno Turner obtiene excelente resultado de las cuatro agrupaciones participan-

tes en el disco. Los instrumentos de viento subrayan finamente el texto coral. Grabación y prensado, inatacables. Texto y un comentario anónimo, suficiente, completan esta importante aportación al catálogo.

Conclusión: Afortunadamente, cuando Celidibache vuelva a dirigir a la Orquesta de RTVE, si es que vuelve, ya no nos parecerá raro que año tras año siga preocupado con la fenomenología sonora en Josquin Des Prez, maestro de la Música.—**A. F. M.**

STRAUSS, R.: **Música Coral. Motete alemán**, op. 62. **La tarde**, op. 34, número 1. **Himno**, op. 34, número 2. Textos de Friedrich Rückert (**Motete e Himno**) y de Friedrich Schiller (**La tarde**). Coro Schütz, de Londres. Director, Roger Norrington. Solistas: Jessica Cash, Jean Temperley, Wynford Evans y Stephen Varcoe. Decca, SXL 29104, «estéreo». Precio: ptas.

¿Quién tenía noticia de estas obras mágicas de Richard Strauss, y no me estoy refiriendo únicamente a España? Para mí, el disco de Decca ha aportado a la rutina del consumismo discográfico la sorpresa del descubrimiento de unas obras perfectamente desconocidas para casi todos y el perfume de una música a la vez sensitiva y abstracta, que además es una afirmación estética de las posibilidades tonales que aún se ofrecen a la música de «todo» tiempo, dicho esto en términos alternativos y de máxima flexibilidad.

El **Motete alemán** —es obvia la asociación semántica con el **Réquiem alemán**, de Brahms— aparece catalogado en proximidad a la **Alpensinfonie**, y, sin embargo, cuán distante y renovador se muestra en comparación con esta caduca partitura descriptiva (hago abstracción de la «regeneradora» versión de Kempe). La utilización de un coro «a capella» dividido en dieciséis partes, más siete intervenciones solistas, no es un ejercicio confuso y abrumador. La palabra procede del panteísta poema de Rückert, pero Strauss se interesa por los valores fonéticos, colorísticos y silábicos del lenguaje en sí mismo, hasta el extremo de que me atrevería a hablar de una visión cubista de la palabra que se organiza de forma prismática —para refractar toda la gama del arco iris— en torno a la esperanza metafísica que concluye la genial partitura: «¡Tú, luz; tú, luz; oh, vela en mí!» Al lado de esta obra de absoluta madurez, **La tarde e Himno**, corales de los que Norrington nos dice que «han sido inaccesibles durante muchos años» y que «para realizar esta grabación fue necesario incluso preparar una nueva edición del escaso material existente», también escritos para dieciséis partes, introducen la duda, pese a su belleza, de si constituyen etapas en el ejercicio de alquimia que llevó al **Motete alemán** o reelaboraciones del propio Norrington partiendo de las estructuras del increíble **Motete**. Es imposible, en mi caso, la respuesta. La interpretativa que da el Coro Schütz, de Londres, es sencillamente sensacional. No quiero ahora rastrear en mis recuerdos para descubrir una actuación coral tan hermosa, porque me parece en exceso pobre el maximalismo para atribuir primacías a lo que merece esta definición: incomparable.

Pida Caprice

cuerdas de calidad
para guitarra



Caprice, S. A.

Apartado 854

VALENCIA

Conclusión: Aportación capital para una nueva dimensión cultural de Richard Strauss. Disco indiscutiblemente de premio, pero, que yo sepa, no premiado. Parafraseando a Santa Televisión Española, «prémiese» usted escuchándolo.—**A. F. M.**

HUMPERDINCK, E: **Hänsel und Gretel** («Juanito y Margarita»). Theo Adam («El Padre»); Gisela Schroter («La Madre»); Ingeborg Springer («Hänsel»); Renate Hoff («Gretel»); Peter Schreier («La Bruja golosa»); Renate Kraemer («El Duendecillo de la arena»; «El Duendecillo del rocío»). Kreuzchor de Dresde. Staaskapelle de Dresde. Director, Otmar Suitner. Telefunken, estereo, SAT 22521/2. Grabación original VEB Deutsche Schallplatten. Precio: 000 pesetas.

He aquí de nuevo entre nosotros esta pieza lírica singular: cuento con música «para» niños; ópera romántica que añora el modelo de **Der Freischütz**; colección de popularísimas canciones insertadas en una acción teatral; familiar «festival infantil», como —con la admiración puesta en Wagner— definió el propio Humperdinck a la primera versión de su pequeña obra maestra.

De la nutrida producción escénica de Humperdinck hoy sólo conocemos su cuento sobre «Juanito y Margarita», la «Bruja golosa» y su casa hecha de rico mazapán. ¿Estamos, en consecuencia, ante un ejemplo de compositor mediocre que acertó una sola vez con la diana? Me atrevo a esbozar una respuesta negativa. Tanta maestría orquestal, esta inspiración fluida y organizada, el delicado perfume burgués que exhala de este cuento de la «abuelita», no pueden ser resultado de un momento estelar irreplicable. Creo que la revisión de **Casamiento a la fuerza**, **Gaudeamus** o **La cantinera** puede darnos gratas sorpresas, sobre todo a nivel discográfico. Mas, ¿por qué ha permanecido **Hänsel y Gretel** en el repertorio de los teatros de ópera, abstracción hecha de su innegable calidad musical?

En teatros de temporada larga, la Navidad era y es época propicia para montar un cuento con música, para niños, de éxito económico seguro: reparto pequeño, orquesta relativamente reducida, un par de escolanías (siempre baratas), decoración de «cuento», sin pretensiones, y asistencia masiva de una chiquillería traída al teatro en ceremonia de iniciación por padres y madres melómanos. Todo enternecedor y tan dulce como una figurita de mazapán. Sin embargo, la ópera ha ejercido y ejerce también fascinación sobre los adultos. ¿Quizá porque al presenciarse se sienten también un poco niños? Puede ser, pero no es bastante. A pesar de que Adelheid Wette, hermana de Humperdinck y autora del excelente texto, eludió algunas de las connotaciones más agrias en el original de Grimm (aquí la madre era una madrastra que detestaba a los hijastros y los enviaba al bosque consciente de la existencia de la bruja), permanecen las coordinadas generales o «físicas» de la siniestra historia: un medio rural subdesarrollado y hambriento, donde la institución familiar es, antes que conjunto afectivo, unidad de producción y consumo sometida a la tiranía del señor o propietario. Muchas historias de los hermanos Grimm tienen como motor de sus acciones el hambre. Y esos ogros y brujas pantagruélicos —sin desconocer su procedencia mítica— por fuerza habían de inspirarse en el modelo cercano de los grandes y despóticos propietarios y señores rurales. No voy a sostener que los cuentos de Grimm y la ópera de Humperdinck son «sociales». Pero sí he de concluir que su atracción subterránea de ayer y de hoy sobre lectores y oyentes trasciende a la que ejercerían, por senderos de la nostalgia, simples historias infantiles.

Por su procedencia (Dresde) y por el hecho de que la «Bruja golosa» sea interpretada por un tenor (Peter Schreier), en lugar de una «mezzo» de edad avanzada, como es tradicional (ejemplo: Res Fischer en la grabación de Fritz Lehmann, Polydor), pocas dudas me quedan acerca de que este registro corresponde a una concepción «socialista» de la obra. No hay indicio de ello, sin embargo, en la carpeta de Telefunken. La portada ofrece un montaje habitual de la escena que se desarrolla ante la casita de mazapán. En el interior, un comentario interesante, pero convencional, del hijo de Humperdinck, la sinopsis de la acción y algunas ilustraciones. Nada más. Tanta asepsia, unida al lamentable escamoteo del texto, no resta un ápice a la calidad e importancia del registro, único aparecido en España desde el muy bello de la pareja Grümmer y Schwarzkopf, dirigida por el Karajan de principios de los años cincuenta. Theo Adam canta espléndidamente su «canción del hambre», mientras coloca sobre la mesa «tocino, mantequilla, harina, salchichas, catorce huevos, judías, cebollas y, ¡oh, maravilla!, hasta cien gramos de auténtico café». Gisela Schroter, Ingeborg Springer, Renate Hoff y Renate Kraemer sirven sus personajes con convicción y lirismo. Peter Schreier se erige, en fin, en protagonista de la obra con una encarnación sensacional de la «Bruja golosa». Afalsetado, grotesco, matizado, el coco adquiere de improviso un sentido real, ve-

rificable, creíble. La Orquesta y Coros de Dresde son un regalo jamás disfrutado en anteriores grabaciones de la ópera, aunque Otmar Suitner no pasa de ser un «Kapellmeister», y además a nivel de República Democrática. Escuchada la excelente versión con la atención que merece, al final, cuando papá escobero pronuncia su muletilla, que todos repiten: «Cuando la necesidad llegue a ser extrema, / Dios, el Señor, os extenderá su diestra», uno imagina a «Gretel» mirando maliciosamente sus propias manos, con las que empujó a la bruja al interior del horno, para poner así exacto «fin al miedo».

Conclusión: Compre a sus niños esta grabación de «Juanito y Margarita». Si no tiene chicos, no se quede con las ganas; cómpresela para usted mismo sin temor a pasar entre las amistades por un tipo raro. ¡Ah!, se recomienda saborear durante la audición figuritas de mazapán, pero con moderación.—A. F. M.

«PIU PPPP...»

● Entre el 20 y el 28 del pasado septiembre la Filarmónica de Berlín y su titular, Herbert von Karajan, han mantenido una de las series de grabación más exhaustivas acaecidas en la historia de la orquesta. Tras su enfermedad, Karajan ha de recuperar a toda costa el tiempo perdido y cumplir los múltiples compromisos pendientes con las firmas fonográficas. Aplazadas las tomas definitivas de **Lohengrin** hasta diciembre de... 1977 (!), los dos primeros días se dedicaron al inmediato integral piano-orquesta de Beethoven, con Alexis Weissenberg en la parte solista. Completado en un día el **Tercer concierto** y parte del **Primero**, el ciclo quedará ultimado antes de Navidad con la grabación de esta obra y del **Segundo concierto**. EMI cerró su intervención en la primera parte del «marathón» discográfico con las grabaciones, en un solo día, el 21, de las **Variaciones sobre un tema de Haydn**, de Brahms; **Finlandia**, de Sibelius, y la **Quinta sinfonía** del músico finés. El registro de esta obra fue particularmente impresionante para todos los presentes, ya que la **Sinfonía** se grabó íntegra en una toma, sin necesidad de repeticiones. El mismo equipo técnico, dirigido por Michel Glotz y Wolfgang Güllich, se mostraba asombrado de los resultados conseguidos al escuchar los «play-backs», más aún teniendo en consideración que la Filarmónica no ha tocado la pieza desde hace doce años.

● Finalmente, el 25, EMI retornaba a la Philharmoniehaus para impresionar el **Réquiem alemán**, de Brahms. Van Dam y Tomowa-Sintow volvían a ser protagonistas del registro, junto al reputado Wiener Singverein, permanente asociado de Karajan en sus grabaciones de música coral. El remanente de sesiones aún había de permitir completar una primera toma de la **Cuarta** de Sibelius, que, junto a la citada **Quinta**, **Finlandia**, **Vals Triste**, **Tapio** y **El Cisne de Tuonela**, se editará en un álbum triple el próximo año.

● En París, entre el 1 y el 3 de octubre, Daniel Barenboim grabó para CBS el

Te Deum, de Berlioz. Junto a la Orquesta de París, cuya rectoría descansa en las manos de Barenboim, el disco comportaba el debut fonográfico del Coro de la Orquesta, la novísima formación preparada por Arthur Oldham, el director coral del Festival de Edimburgh, buen amigo de Barenboim. El siempre nervioso «Danny» no dejaba de manifestar su entusiasmo por la labor del joven coro, y si los proyectos burbujeantes de grabar a Barenboim la **Novena** de Beethoven (y van...) toman cuerpo, el maestro argentino-israelí no dudará en utilizar a esta formación coral como base de su labor.

● Otra incorporación notable a la «escudería» CBS es Lorin Maazel. Renovado su contrato con la Orquesta de Cleveland y recién nombrado director asociado de la New Philharmonia, Maazel llevará al disco dos de las piezas que componen el **Tríptico**, de Puccini: **Suor Angelica**, con Renata Scotto, Marilyn Horne e Ileana Cotrubas, y **Gianni Schicchi**, obra para la que Maazel no ha vacilado en pedir al todavía insuperable Titta Gobbi para el «rôle» principal, al lado de Plácido Domingo y, nuevamente, Ileana Cotrubas. En esta obra la orquesta empleada será la London Symphony, pero Maazel volverá a colaborar con la New Philharmonia en el registro del **Requiem alemán**, de Brahms, versión en competencia directísima con la más arriba anunciada de Karajan. Los solistas de Maazel serán Hermann Prey y, naturalmente, Ileana Cotrubas.

● Al recobrar su pulso en el campo clásico, CBS se ha lanzado a producir una insólita serie de óperas hoy apenas escuchadas. Abrió el camino **Louise**, de Charpentier, la página hipervalorada por Alma Mahler, álbum que ya está en el mercado franco-británico y que encabezan George Prêtre en la dirección, la New Philharmonia como instrumento orquestal, y en la sección solista Plácido Domingo, Jane Berbié, Gabriel Becquier, más la intervención como protagonista de... adivina, adivinanza...; sí, en efecto, Ileana Cotrubas. El ciclo ha de continuar con **Le Prophète**, de Meyerbeer, dirigido por Henry Lewis a su esposa, Marilyn Horne; el resto del reparto lo integran Renata Scotto, James Mac Cracken y Jules Bastin. La orquesta de esta grabación, ya terminada, ha sido la Royal Philharmonic. La etapa más inmediata habrá de ser **Mignon**, de Ambroise Thomas, que cantarán Teresa Berganza, José Carreras y la joven Ruth Welting. Por si hubiera dudas, precisaré que en estas dos últimas óperas **no trabaja** CBS-Cotrubas.

● La Firma holandesa prosigue, por su parte, su apreciable ciclo de óperas de Haydn, realizado en cooperación con las emisoras de la Unión Europea de Radiodifusión. Aunque todavía no se ha re- puesto el incansable Antal Dorati de su reciente afección pulmonar, el «hombre-Haydn» de nuestro tiempo prepara ya **Orlando Paladino**, que Philips grabará en estrecha unión con la Suisse Romande; Benjamín Luxon, Arleen Auger y Elly Ameling serán las voces protagonistas. **Orlando** será la tercera propuesta de una empresa que comprende doce composiciones escénicas del autor de **La Creación**.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

«ROCK & POP»

VIVAN EL «POP», EL «ROCK» Y TODO LO DEMAS

Ya en otra ocasión manifesté mis dudas sobre la existencia de una frontera entre el «rock» y el «pop». Este último puede estar muy bien hecho, por los «progresos» de la industria, que pueden hacer que «algo» nos suene a lo que quieren que nos suene. Y veo a toda la industria detrás cuando escucho a Eric Carmen. Ya sé que eso sucede con todo el mundo, pero en este caso la veo de una forma ostensible. Mezclada con un sentimiento de nostalgia de los sesenta y del «entertainment» y el «show-business» yanquis, sobre los que, además, giran algunas letras, las de los temas más interesantes: **That's R & R** y **No hard feelings**, que en una estrofa dice: «Fuimos violados, reformados y, tratando de escapar, cogidos en el tiempo del «rock & roll...», lo demás es nostalgia o pseudo.—SHV.

¡CUATRO GRANDES INSTRUMENTISTAS, CUATRO!

En el último disco de Return to Forever. Y pido perdón a quien corresponda por no llamarles músicos, sino **sólo** instrumentistas, porque en este **Guerrero romántico** se muestran como tales. Podría hacerse la excepción de Al DiMeola, cuyo tema **Majestad Dance** es lo mejor, lo más vivo y con más fuerza de todo el álbum. El resto son alardes, virtuosismos a veces, pero envolviendo «poca chicha». Alguien dijo que este tipo de música tenía el gran fallo o la gran virtud de ser música para músicos. Si se escucha en plan técnico, se puede disfrutar horrores oyendo el dominio de unos instrumentos. El Corea se ha «europeizado» un tanto, aunque tampoco sea como para compararle con el Wakeman, como he oído por ahí. Como dicen los castizos, «quien tuvo, re-tuvo» y «todavía hay clases».—SHV.

SHIRLEY & COMPANY: «SHAME, SHAME, SHAME»

Otro más de discoteca. Y el caso es que la voz podría hacer algo interesante. SHV.

GRANADA: ¿CAMINOS PROPIOS PARA EL «ROCK» ESPAÑOL?

Hace ahora un par de años, nació Gong con propósitos ambiciosos. Seis grupos pudieron hacer, más o menos, lo que querían. Algo que hasta entonces era la excepción en la discografía española «no veraniega» se convertía en norma dentro de su sello. La experiencia no debió resultar muy positiva, económicamente hablando, y sólo un grupo de los seis ha vuelto a grabar: Granada, si bien ha su-

frido varios cambios. De su formación original sólo queda Carlos Cárcamo, compositor y teclero fundamentalmente, aunque toca varios otros instrumentos y arregla temas para muchos otros artistas. Con él forman Granada Miguel Bullido a la batería y Chicho Hipólito al bajo. Esta conversación tuvo lugar a principios de verano, recién aparecido su segundo disco, **España año 75**, y por problemas redaccionales no ha podido publicarse hasta ahora. Entre tanto, Granada ha tenido varios éxitos en actuaciones, festivales multitudinarios, como Canet, León, Torrelavega..., y pudo haber tenido más de no haber sido por «la Autoridad competente», que impidió la celebración de algunos otros, como los de la plaza de Vista Alegre, de Madrid. Empezamos hablando de su segundo disco, del que están contentos, sobre todo por el avance que supone con respecto al primero.

—Efectivamente, el gran fallo del primer disco nuestro era que sus dos caras eran diferentes y una era como muy floja. Quizás cuando salió era bueno. Es algo que pasa con frecuencia. Que una cosa es buena un año y al siguiente es mala. Pero cuando una cosa es buena, lo será siempre. Creo que este disco, nuestro segundo, podría sacarse igual dentro de dos años y tener la misma calidad y respuesta, aunque no esperamos que nos lleve al número uno, ni tampoco es eso lo que queremos. Es preferible ir hacia arriba poco a poco, porque te da una seguridad de que no te vas a caer al pozo en un momento. Esto es lo que pasa a quienes suben en un momento. Nosotros vamos asentando una base. España año 75 demuestra una evolución sobre nuestro primer disco. Eso es lo bueno, lo que buscamos: que no haya estancamiento.

—De este segundo disco de Granada, lo que más destaca al escucharlo por primera vez son las mezclas, con una complejidad no usual en los discos españoles. ¿Es cierto que las habéis hecho en diez horas?

—Sí, totalmente. Creo que las mezclas debe hacerlas el músico, que es el que sabe lo que quiere decir y de qué manera puede usar la técnica para que el resultado sea el que quiere. Es cuestión de sacar el máximo jugo a todos los medios que tienes en un estudio de grabación.

En el caso de este disco hemos contado con un gran técnico, Alan Florenc, que nos ha permitido que el disco salga con esto que tú dices, por lo bien que capta este hombre los sonidos. Por supuesto, hay que darse cuenta de que hay que plantearse una grabación de forma diferente a una actuación en directo, porque son cosas distintas.

—Aparentemente, vuestra música no se

pone demasiado por la radio, no entra en la onda de muchos disqueros...

—Sí, pero no lo vemos como un problema de promoción. La promoción es tocar, tener sitios para hacerlo. Aquí hay como un círculo cerrado, por varios motivos. Los disqueros, que son de otra onda y no nos pinchan. Otros porque no tienen un nivel crítico. Es decir, no se puede juzgar nuestra música si sólo se escuchan los principios de los temas una vez. Otros nos ponen mal por enemistad con nuestro productor, debida ellos sabrán a qué. Pero lo que te he dicho del nivel crítico es importante. Hay gente que sólo acepta lo que le entra a la primera.

—Esto es interesante en vuestro segundo LP...: las escalas españolas que, a primera audición, aparecen «porque sí»...

—Pero no es así. Nos basamos en lo español porque nos gusta y creemos que es una postura coherente. Tenemos temas que son puramente jotas, muñeiras...; bueno, la muñeira es un proyecto. Pero las tocamos con los medios y los conocimientos de que disponemos hoy. Nos parece mejor que copiar otros «rollos» extranjeros.

—¿Nunca habéis pensado en cantar?

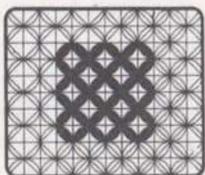
—En primer lugar, cantamos muy mal, y creemos que es mejor no hacerlo. Además, todo puede decirse con la música. Cantar implica unas letras decentes, limita tu «rollo». Concibo la voz como un instrumento más; aquí meto voz como puedo meter trompeta, pero el instrumento tiene más posibilidades de todo tipo: tesitura, variaciones electrónicas..., y además está el problema del equipo, hay que tener un juego de voces que hoy por hoy no está al alcance de cualquiera.

—Lo peor son las discotecas. Debiera estar regulado que en todas hubiese trabajo para los músicos, como en muchos otros países, donde pueden vivir. No hay sitios para tocar.

Luego está el impuesto de lujo; los instrumentos son nuestras herramientas, más los impuestos de aduana, y los precios de los instrumentos nacionales, que son altísimos para lo que luego te suenan... No existe un control sobre las Casas de discos para saber con certeza tus «royalties...» Los «managers» se llevan una «pasta» enorme, sobre el veinte por ciento... Se gana mucho menos, cuando se gana, que en cualquier país, y el material es mucho más caro, y luego te comparan con Pink Floyd... Los músicos somos los últimos de todo el cotarro, menos que nadie... No hay tampoco un interés como en otras partes...; pero esto tiene que cambiar. No vamos a andar siempre con unos cuantos siglos de retraso.

Que así sea.

SANTIAGO HERRERO



ferysa

INFORMACION: APDO. 151036. MADRID



«BODAS DE PLATA» DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER

Sumando los distintos espectáculos que se han presentado este año en las «Bodas de Plata» del Festival Internacional de Santander, le dan un relieve extraordinario. No es que se haya echado la casa por la ventana, como muchos esperaban, pero sí que supone un gran esfuerzo la presentación de todas estas «atracciones» que han conformado los programas que tuvieron lugar en la Plaza Porticada, claustro de la catedral y santuario de la Bien Aparecida, singular Patrona de la Montaña (lugar donde, por otra parte, se celebran unas actividades musicales de gran prestigio en la provincia, y que por la distancia que del lugar separa al crítico de la capital santanderina no le es posible acudir a ellas, pero que de muy buena gana lo haría). Pues contar con un Plácido Domingo en el mejor momento de una carrera brillante; las más importantes estrellas de la danza en el ámbito internacional; un Paúl Tortelier; la Orquesta de Cámara Inglesa con nuestro compatriota José Luis García Asensio como concertino-director de la misma; el Teatro de Londres de Danza Contemporánea; la aportación del Ballet Nacional de Festivales de España... Espectáculos que el comentarista no ha podido contemplar ni escuchar, puesto que es imposible ser testigo de cerca de una veintena de «atracciones» que duran casi treinta días. Tal como están hoy los presupuestos de las entidades...

Esto es lo que yo calificaría como la primera parte del Festival de la Montaña, atractiva e importante, para luego dar paso a una segunda, con dos breves ciclos de conciertos sinfónicos, con diversas interpolaciones de sesiones camerísticas de piano, canto, cuarteto, guitarra..., protagonizadas por rutilantes «estrellas» de la especialidad. Ello parece suficiente como para aplaudir ese esfuerzo a que antes se hacía referencia, manteniendo un indudable interés, mediatizado por presupuestos iguales a los de años precedentes, con los «cachets», que han sufrido una alteración muy sustanciosa, «dispa-

rándose» con la necesidad que impone el encarecimiento a todo a nivel mundial.

Hemos sido testigos, los representantes de la Prensa española, aficionados, melómanos... de actuaciones muy significativas, que claramente están dirigidas a la juventud, la cual no para en barreras y exige que para ella se piense una programación adecuada con las estéticas actuales. Puede que éste sea el punto más «flojo» del Festival Internacional de Santander, dado que tanto en las orquestas como en los solistas de cámara los autores son totalmente tradicionales. ¿Pero quién obliga a todos los artistas que se contratan a que incluyan obras contemporáneas? Ello puede lograrse con un compromiso previo a la firma de los contratos. Cosa que se obtiene en bastantes agrupaciones que nos visitan, como también la inclusión de páginas españolas, algunas de estreno absoluto, o la participación de solistas nacionales con los conjuntos extranjeros.

EL TRIO JACQUES LOUSSIER

Uno de los atractivos para la juventud sería la intervención de un conjunto de «jazz» como el Trío Jacques Loussier, que ofrece música de Juan Sebastián Bach, pero ateniéndose a lo que está escrito en la partitura y realizando aquellos cambios de ritmo que la improvisación y el «trance» exigen a los artistas del grupo; preludios, gavotas, sicilianas, conciertos, corales..., son base de la actuación de estos artistas, que ofrecen interpretaciones de buen nivel, calidad y arte; así despiertan el aplauso espontáneo del auditorio, éste bien amplio en la ocasión que se cita, puesto que el aforo de la Porticada se vio al completo, con muy escasos espacios vacíos, más bien sueltos. cosechando los intérpretes un destacado éxito.

RECITAL DE MARIOARA TRIFAN

El punto «conflictivo» para el crítico es la presencia en el Festival del ganador en

el Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea» el año anterior, según está preceptuado en las reglas del certamen. Se le presenta como un concertista más, y entonces el crítico no puede pasar por alto cosas que serían toleradas en un principiante. Este es el caso de la norteamericana (natural de California) Marioara Trifan, que el pasado año se alzó con el triunfo en dicho Concurso. Ella es una artista con calidad; tiene una buena mecánica dominadora del teclado; pero no llega a ser artista completa con técnica, musicalidad y expresión, tres elementos muy necesarios en todo concertista que se precie de ello. Estos «defectos» se pueden apreciar en las composiciones de su recital en el recinto catedralicio, especialmente en Haydn, Beethoven y Liszt, siendo el Rachmaninov lo más logrado, pero con expresión un tanto pesante para el oyente. Carece de madurez y, por tanto, no alcanza ninguna brillantez; todo es muy rígido, amusical, y el curso de la interpretación sin la dinámica precisa. A pesar de todo, fue muy aplaudida; casi llenaría el claustro, y el auditorio la recibió con calor, como recuerdo a su pasado éxito en el Concurso Internacional que tuvo lugar en el palacio de la Magdalena.

EL «Ballet» NACIONAL FOLKLORICO «KOLO»

Para quienes hemos presenciado las evoluciones de conjuntos folklóricos de «ballet», la actuación del Nacional Folklórico «Kolo», de Yugoslavia, no tiene aliciente, pues se incide en lugares comunes; se reiteran una serie de influencias que ya se apreciaron en otros grupos que pasaron por el escenario de la Plaza Porticada; pero, a pesar de ello, no se descarta alguna novedad de carácter musical, tanto en los bailes como en las canciones del pueblo. Dos horas de un espectáculo ameno que se hace corto, a pesar de la duración, por la rapidez que se imprime a su desarrollo. Destacando la belleza de sus mujeres y la simpatía de sus hombres, con una ambientación alegre y

bella de colorido en los atuendos que se emplean por todos.

RECITAL DE TERESA BERGANZA

Lleno absoluto para presenciar la actuación de Teresa Berganza, en el claustro de la catedral, acompañada por Félix Lavilla. Un bello mosaico de páginas musicales, de gran versatilidad, que la «mezzosoprano» madrileña supo interpretar con esa personalidad y donaire tan peculiares en ella, lo mismo en la parte foránea, con Vivaldi, Pergolesi, Rossini, Schubert y Fauré, que con la «indígena» de Nin y Falla, teniendo que ampliar el programa a cuatro «extras»; Félix Lavilla tocó de forma personalísima, dando todo el carácter que cada una de las obras precisaba, tanto, éste más bien perturba las audiciones, siendo el hombre-orquesta con el teclado. Fíjese sería motivo para que ambos recibieran, en noche de aciertos, el aplauso entusiasta del auditorio, concentrado en el recinto catedralicio.

OTRO RECITAL DE WATTS

Apenas nada que decir sobre la actuación del pianista de color André Watts. Sigue una línea muy personal, donde la técnica y la mecánica son sus elementos colaboradores más sobresalientes, pues con ellos arrastra a los públicos, que se rinden a su forma subjetiva de construir el edificio sonoro de aquellas páginas que se integran en sus recitales. En esta ocasión dos compositores: Schubert en la primera parte y Liszt en la segunda. Falta profundidad en ambos maestros y resultando un tanto aburrido para quienes hemos tenido la ocasión de escucharle con reiteración, tanto al piano solo como en conciertos con orquesta; persiste en el percutido de sus pies sobre el escenario, y dado su desbordante temperamento en la matización como en la dinámica, que discurren sin pena ni gloria. Al menos para el crítico. Sólo concedió una «propina», para corresponder a la acogida de que fue objeto por parte del público de la Porticada.

ACTUACIONES DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO

Dos obras en el cartel de actuaciones de la Compañía Nacional de Teatro, con las representaciones de **Julio César**, de Shakespeare, con adaptación y dramaturgia de Juan Antonio Hormigón, junto con **Sombra y quimera de Larra**, original de Francisco Nieva. En opinión de quien escribe, considera que es muy superior la primera a la segunda, sin que ello vaya en detrimento de nuestro autor; pero la fuerza de contenido del dramaturgo inglés y las expresiones que se vierten en el texto español están tan en consonancia con nuestro tiempo, que es un estar al día. Luego la perfecta sincronía de los actores en sus «parlamentos», que sirven para lucimiento de Guillermo Marín, Gemma Cuervo, Pablo Sanz, Javier Loyola, Ana María Barbany..., y un amplio reparto de principales actores que diéronse la réplica con acierto.

La segunda pieza se diría que es teatro sobre teatro y tono costumbrista, como era «Fígaro» en sus trabajos originales. Nieva ha sabido hacer un retrato del personaje y traído a escena una representación adecuada a las características de la época en que transcurre la acción teatral. La mano de José María Morera se pone de manifiesto, y la acción discurre con toda flexibilidad natural, como una acción sacada de la misma vida.

YEPES, EL CUARTETO DE PRAGA Y VASARY

No es comprensible que unas actuaciones del mismo carácter y género se desarrollen en la catedral y otras en la Porticada: caso Yepes, Cuarteto de Praga y el pianista Vasary, que habrían necesitado más la Porticada que Watts; pero nuestro guitarrista y el Cuarteto lo hicieron en el recinto catedralicio, y el tercero en la Porticada. No es éste artista para llenar aquélla, como bien se comprobó con unos mil y pico asistentes (cuando el aforo de la plaza es de casi tres mil). Yepes llenó el suyo, y lo mismo ocurriría con los artistas de Praga. Nuestro compatriota (con la guitarra de diez cuerdas) hizo una actuación con el sello de genialidad que suele imprimir a todas ellas cuando la inspiración acude en su ayuda, y así «cantó» materialmente las páginas de nuestros compositores y las extrañas; rindió homenaje de afecto y cariño para Falla y Esplá; de éste, una obra muy poco escuchada y que creo recordar era la primera vez que se la escuchaba al intérprete. Solamente ofreció un «extra», pero, ¿por qué el imaginario telón descendió y no se alzó en el momento propicio, apagándose las ovaciones que recibiría a lo largo de su actuación, muy rica en expresión, valor de intensidades y planos que dieron la medida del excelente guitarrista que es Yepes? Por su parte, el Cuarteto de Praga gustó a la audiencia, muy especialmente en Mozart y Dvorak, por el «encaje de bolillos» que trazaron musicalmente hablando y la belleza sonora empleada; se le obligó a prolongar la actuación en medio de grandes aplausos. Y, por último, el pianista Tamas Vasary, que escogió una selección de obras de Beethoven, Liszt y Chopin, todas ellas muy conocidas, pero de menor frecuencia entre los especialistas del teclado. Tocó con gusto, técnica y mecánica suficientes; Liszt parece que va más a su condición de intérprete; fue obligado a conceder dos «propinas».

ACTUACIONES DE LA ORQUESTA NACIONAL

En esta conmemoración de las «Bodas de Plata» del Festival Internacional no podía faltar la colaboración de la Orquesta Nacional de España y el Orfeón Donostiarra, que tantas noches de gloria alcanzaran guiados por nuestro Argenta en jornadas de imperecedero recuerdo y éxitos deslumbrantes.

Como resumen de varias efemérides, que se multiplicaron hasta la desaparición del ilustre montañés castreño, se tuvo un programa Beethoven que incluía la **Octava** y **Novena** sinfonías; la primera, fría y superficial; la segunda, más cálida. Al final de ésta casi se volvió a reproducir aquella gran ovación de 1953, en la noche del 9 de agosto, que culminaría el ciclo del maestro de Bonn y sus nueve sinfonías; una ovación mantenida durante casi quince minutos, que siguió a la interpretación de la «Coral», precedida de unas palabras de ofrecimiento por Rafael Frühbeck, como homenaje de la Nacional, Orfeón Donostiarra y en su nombre para Argenta y Gorostidi, titulares de ambos conjuntos varios años, en los que realizaron una labor que todavía perdura. Una sesión emotiva, más por el significado humano que tenía que por el signo artístico ofrecido, con la colaboración de los cantantes Jennifer Smith, Bárbara Robothan, Dieter Ellenbeck y John Brocheler, que pasaron sin pena ni gloria.

Esta jornada estuvo precedida por otra más intensa en el arte brillante de todos

sus protagonistas, que fue dedicada a Falla (en su centenario) en la interpretación de las **Noches en los jardines de España**, con Alicia de Larrocha al piano, y **La vida breve** (versión de concierto), interpretada por un destacado elenco de figuras muy significativas en su campo respectivo, por cuanto merece destacar las intervenciones de Enriqueta Tarrés, Inés Rivadeneyra, Evelio Esteve y Julio Catania, entre los cantantes; la bailarina Lucero Tena; el «cantaor» Manolo Mairena y el guitarrista Carmelo Martínez; con una dirección espléndida del maestro Frühbeck, como espléndida fue la ejecución por parte de la Nacional y el conjunto vasco.

CLAUSURA POR LA SINFÓNICA DE LONDRES

La Orquesta Sinfónica de Londres es uno de los grandes conjuntos de la Gran Bretaña que está a la altura de las agrupaciones de solera del citado país. Sus intervenciones en dos jornadas consecutivas han dejado grato recuerdo entre los asistentes a sus actuaciones dentro del programa de las «Bodas de Plata» del Festival santanderino, siempre a las órdenes del director, de origen ruso, Yuro Ahornovitch (bien conocido de los melómanos madrileños).

En la primera jornada se incluyó la **Sinfonía en Re menor**, de César Franck, junto con la **Rapsodia sobre un tema de Paganini**, de Rachmaninov, interviniendo como solista Tamas Vasary; este artista ya había dado la medida de su arte en noche precedente, y poco se puede añadir a lo ya escrito sobre su intervención, muy ajustada y sobria en todo instante; para cerrarse el programa con la obertura de **Rienzi**, de Wagner.

La segunda sesión, que sería la que clausuraba el Festival, se iniciaba con la obertura del **Príncipe Igor**, de Borodin, para luego dar paso al **Concierto de piano y orquesta**, de Schumann, que fue bellamente interpretado por nuestra compatriota Cristina Bruno, desafiando todo tipo de nervios y actuando con seguridad, multiplicando los planos y matices expresivos de la página. Su presencia por vez primera en el Festival es un buen refrendo a su arte, del que más de una vez se ha destacado la técnica y mecanismo de los que es poseedora. Tuvo en el maestro ruso un colaborador excelente, y ello fue bien visible a lo largo del desarrollo de la página citada; por su parte, las versiones realizadas de las páginas orquestales ya nombradas y la **Cuarta sinfonía** de Chaikowsky, que ponía broche a la jornada, fueron de notable calificación, hasta el extremo de que cada solista del cuadro orquestal recibió las felicitaciones públicas del director, quien manifestó su contento por el resultado artístico y la colaboración prestada por el conjunto a su circunstancial batuta.

Este ha sido el resultado de estas «Bodas de Plata», las cuales, a pesar de ser muy efímeras en su duración, serán permanentes en el recuerdo de quienes han sido testigos de su desarrollo, contando con el beneplácito de los espectadores que en muchas noches han llenado Porticada y claustro, en forma tal, que de haberse reiterado todos los días del Festival, éste habría resultado con un mayor éxito económico; pero lo importante es que en lo artístico ha rebasado la superioridad de otras ediciones que le han precedido. Sería interesante que a partir de ahora se cambiara el signo de esta demostración artística y en ediciones sucesivas adquiriera el signo de triunfo que todos deseamos para ella.

Fernando LERDO DE TEJADA

BARCELONA

LA NUEVA TEMPORADA DEL LICEO

Promete ser una de las más ambiciosas de las treinta que lleva organizadas la empresa Pamias.

Se conmemoran tres centenarios: el del nacimiento de Falla, representando **La vida breve** y **El amor brujo**; el del estreno absoluto de **El ocaso de los dioses**, poniendo en escena la obra, y el del nacimiento de E. Wolf-Ferrari, reponiendo **El secreto de Susana**.

Tendrán lugar tres estrenos en España: **Medea**, de Cherubini (París, 1797); **La Reine morte**, de Renzo Rossellini (Montecarlo, 1973), considerada la obra maestra de este compositor, y **Benvenuto Cellini**, de Berlioz (París, 1838), obra de gran espectáculo.

Se efectuarán cinco reposiciones: **El príncipe Igor** (Borodin), **Romeo y Julieta** (Gounod), **Thaïs** (Massenet), **Arabella** (R. Strauss) y **El secreto de Susana**.

Completarán la temporada: **Boris Godunov** (Mussorgsky), **Mefistofele** (Boito), **Elisir d'amore** (Donizetti), **Fedora** (Giordano), **Manon Lescaut** y **Tosca** (Puccini),

El barbero de Sevilla (Rossini), **Salomé** (R. Strauss), **Nabucco**, **Otello**, **Simon Boccanegra** y **El trovador** (Verdi) y **Parsifal** (Wagner).

La temporada se inaugurará el 4 de noviembre, con **Boris Godunov**, y se clausurará el 27 de febrero, con **Parsifal**; alfa y omega de máxima solemnidad. Constará de 67 representaciones (49 de noche y 18 de tarde) de 23 óperas, de las cuales, 12 italianas, cuatro alemanas, cuatro francesas, dos rusas y una española.

Cifras elocuentes: actuarán 19 batutas, 15 registas, 35 sopranos, 17 «mezzos», 28 tenores, 22 barítonos y 19 bajos; la Orquesta Sinfónica del Liceo, de 80 profesores; el Coro titular, que cuenta con 85 voces, y el Cuerpo de baile, compuesto por 30 danzarines de ambos sexos, al frente del cual figuran Asunción Aguadé y Fernando Lizundia. Teatro sin protección oficial, estas cifras dan la medida de un fabuloso esfuerzo por mantener el prestigio y la tradición operísticos de Barcelona.

Actuarán artistas españoles y extranje-

ros de fama mundial, como Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto y Virginia Zeani; Plácido Domingo, Pedro Lavirgen, Nicola Rossi-Lemeni y Vicente Sardinero, entre otros muchos, y por primera vez en España, cuarenta y ocho artistas asimismo de prestigio internacional, como Reni Penkova, Astrid Schirmer, Helia T'hezán, Margarita Wallmann, Giovanni de Angelis, Hermin Esser, Tom Krause e Ingvar Wixell. Y la Compañía del Teatro Nacional de la Opera de Sofía, completa, con su coro de ochenta voces, su «ballet» de setenta bailarines, sus técnicos y sus decorados. Entre los directores de orquesta figuran tres españoles: Enrique García Asensio, Gerardo Pérez Busquier y Ernesto Xancó.

Como protagonizaciones sensacionales señalaremos: Montserrat Caballé, en **Tosca**, **Medea** y **Salomé**; Virginia Zeani, en **Fedora**; Plácido Domingo, en **Otello**; Pedro Lavirgen, en **El trovador**, y Francisco Lázaro, en **Manon Lescaut**.

INTERINO

VALENCIA

CERTAMEN DE BANDAS DE MUSICA

Se celebró el tradicional Certamen de Bandas de Música que organiza el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, y en cuya realización colabora la Federación Regional de Sociedades Musicales de Valencia.

Muchas fueron las agrupaciones que, con gran ilusión, acudieron a la Plaza de Toros, lugar donde se acostumbra a celebrar este Certamen, para dejar constancia del trabajo realizado no sólo en la preparación de las obras a interpretar, sino también de la labor continua de formación de nuevos músicos, como se aprecia en la juventud de aquellos que componen la mayoría de las plantillas, numerosas por cierto, de las Bandas.

Dado el gran número de Bandas concurrentes, se programaron tres audiciones. En la primera de ellas actuaron las Bandas inscritas en las Secciones segunda y tercera.

Tras el desfile de cada una de ellas, comenzó la audición propiamente dicha con la intervención de las pertenecientes a la Sección tercera. Como obra obligada interpretaron la selección de **La alegría de la huerta**, de Chueca. Tuvimos ocasión de oír a la Unión Musical, de Bocairente (40 plazas), dirigida por Francisco Belda Ferre, y que había seleccionado como obra libre **Las Hilanderas**, de Serrano. A continuación intervino la Agrupación Musical «La Lírica», de Silla (40 plazas), bajo la dirección de Francisco Roberto Forés Asensi; obra libre: **Raymond**, de Thomas. En tercer lugar actuó la Sociedad Musical «La Artística Manisense», de Manises (37

plazas); director, José Micó Castellano, y obra libre: **France**, de Buot. Finalizó esta Sección con la intervención de la Unión Musical, de Yátova (40 plazas), siendo su director José Onofre Díez Monzó, que había seleccionado **Un día en Viena**, de Suppé.

A continuación actuaron las cinco Bandas inscritas en la Sección segunda. Como obra obligada figuraba la selección de **Las Hilanderas**, de Serrano. Estas Bandas fueron: Unión Musical Casinense, de Casinos (50 plazas); director, Amador Martínez Faubel; obra libre, **Lugdunum**, de Allier. Asociación Musical Santa Cecilia, de Alcácer; director, Francisco Fort Fenollosa; obra libre, **Le Roi d'Ys**, de Lalo. Unión Musical Santa María del Puig, de El Puig (50 plazas); director, Bartolomé Raga Fortea; obra libre, **Rienzi**, de Wagner. Sociedad Musical «La Popular», de Pedralba (49 plazas); director, Francisco Alegre Torrijos; obra libre, **Porgy and Bess**, de Gershwin. Sociedad Unión Musical, de Montserrat (50 plazas); director, Daniel Martínez Marín; obra libre, **Déjanire**, de Saint-Saëns.

Finalizada esta primera audición, el Jurado, formado bajo la presidencia del señor Lainosa y compuesto por los señores Peñarocha Arastey, Llácer Pla y Tamarit Fayos, con el señor Nebot como secretario, emitió el siguiente fallo: Sección segunda: primer premio, Asociación Musical Santa Cecilia, de Alcácer; segundo premio, Sociedad Musical «La Popular», de Pedralba, y tercer premio, Unión Musical Casinense, de Casinos, y Sociedad Unión

Musical, de Montserrat, que obtuvieron el mismo número de puntos.

Sección tercera: primer premio, Sociedad Musical «La Artística Manisense», de Manises; segundo premio, Agrupación Musical «La Lírica», de Silla, y tercer premio, Unión Musical, de Yátova.

Con el desfile de las Bandas inscritas en las Secciones primera y especial «B» dio comienzo la segunda audición del Certamen. Interpretaron como obra obligada **Bocetos del Cáucaso**, de Ivanow, los de la Sección primera, y **Maese Pérez el organista**, de Julio Gómez, las de la Sección especial «B».

Actuaron según el orden establecido, previo sorteo, las Bandas de la Sección primera: Agrupación Musical Santa Cecilia, de Sedaví (69 plazas); director, Rafael Taléns Pello; obra libre, **Quinta sinfonía de Shostakovich** (IV tiempo). Unión Musical, de Aldaya (70 plazas); director, Manuel Romero Bru; obra libre, **La Gruta de Fingal**, de Mendelssohn. Centro Artístico Musical, de Moncada (61 plazas); director, Miguel Gorrea Garrigues; obra libre, **Rapsodia húngara número 2**, de Liszt-Varela. Unión Artística Musical, de Tabernes de Valldigna (70 plazas); director, Eduardo Arnau Moreno; obra libre, **Romeo y Julieta**, de Tchaikowsky. Unión Alacuasense Musical, de Alacuás (70 plazas); director, José Medina Ferrer; obra libre, **Los preludios**, de Liszt.

Y en la Sección especial «B», Unión Musical, de Torrente (85 plazas); director, Mariano Puig Yago; obra libre, **Sinfonía número 4** de Tchaikowsky (II y IV tiem-

pos). Educación y Descanso, de Mislata (90 plazas); director, Roberto Sáez Cambres; obra libre, **Sinfonía Fantástica** (V tiempo), de Berlioz.

El Jurado, que para esta segunda audición —y también para la tercera— estaba formado, bajo la misma presidencia, por los señores Moreno Torroba, Pich Santasusana y Dotras Vila, dio el siguiente Fallo: Sección especial «B», primer premio, Unión Musical, de Torrente, y segundo premio, Educación y Descanso, de Mislata. Sección primera: Unión Artística Musical, de Tabernes de Valldigna, primer premio; el segundo premio, al Centro Artístico Musical, de Moncada, y tercer premio, a la Agrupación Musical Santa Cecilia, de Sedaví.

Y, finalmente, con la tercera audición se cerró el Certamen de Bandas de Música de 1976. Si siempre la actuación de

las diferentes Bandas despierta el interés de todos, no es exagerado afirmar que la presencia de las Bandas inscritas en la Sección especial «A» marca el punto culminante del mismo, y a cuya brillantez hay que añadir la actuación de la Banda Municipal de Valencia. Tras el desfile que sirve de presentación de las Bandas actantes interpretaron la obra obligada, y seguidamente la de libre elección. También para este año se seleccionó como obra obligada aquella que había obtenido el Premio «Ricardo Villa», de Madrid, 1974. Fue ésta, **Imágenes**, del compositor alicantino Manuel Berná. Obra nada fácil, que puso en evidencia el trabajo realizado por estas Bandas en su preparación y posterior interpretación. Actuaron: Sociedad Musical Instructiva Santa Cecilia, de Cullera (121 plazas); director, Luis Sanjaime Meseguer; obra libre, **Variaciones sobre un tema de Paganini**, de Blacher.

Centro Instructivo Unión Musical, de Liria (123 plazas); director, Pablo Sánchez Torrella; obra libre, **La Consagración de la Primavera**, de Stravinsky (primera parte). Ateneo Musical Cullerense, de Cullera (111 plazas); director, Ramón Herrero García; obra libre, **Sinfonietta**, de Leos Janacek (1.º, 3.º, 4.º y 5.º tiempos).

Los premios fueron concedidos en este orden: primero, Unión Musical de Liria; segundo, Sociedad Musical Instructiva Santa Cecilia, de Cullera, y tercero, Ateneo Musical de Cullera.

Como decía antes, cerró esta última audición la Banda Municipal de Valencia, que bajo la dirección de su director titular, José Ferriz, y en conmemoración del centenario del nacimiento de Manuel de Falla, interpretó «Danza española», de la **Vida breve**; «Danza del fuego», del **Amor brujo**, y «Farruca y Jota», del **Sombrero de tres picos**.—MAS QUILES, JUAN VTE.

MADRID

ANTE LA NUEVA TEMPORADA LIRICA EN LA ZARZUELA

Al fin, por los diarios y medios de comunicación supimos la dirección y programación para la nueva temporada lírica en el Teatro de la Zarzuela. Joaquín Deus, reconocido director teatral, es el que asume la responsabilidad de dicha dirección. Desde aquí mi sincera felicitación. No sólo por su valía personal, sino por verse apoyado a nivel ministerial y saber paladear el favor de la confianza depositada en él.

Ahora bien: analizando y pensando objetivamente la situación de nuestro género lírico y socialmente hablando, ¿está resuelto el problema, continuando la tradición, de que un solo director se beneficie exclusivamente de toda una temporada teatral en Madrid? Esa política de reparto equitativo entre otras empresas que vienen demostrando año tras año su valía, perseverancia y superación, que se habló de llevar a efecto, y yo fui testigo, con motivo de la disolución de la Compañía Lírica Nacional, ¿en qué quedaron esos propósitos? ¿Por qué no se han llevado a efecto? Y así tener posibilidades de menos favoritismos, al seguir monopolizando un género que debiera estar repartido, el más leve beneficio, entre todos los que

realmente luchamos y trabajamos en él. Quitar ese concepto de una «única» Compañía Lírica «buena» y un resto de «mediocres».

Mi opinión, como la de muchos compañeros, no ya en contra del señor Deus, ni del señor Tamayo, cuando ocupaba ese puesto. Cada uno respetable en lo personal. Voy y vamos en contra de que sea una sola Compañía la beneficiaria. Creo, a mi juicio, y así era el sentir a nivel ministerial, en el mes de abril pasado, que la Temporada Lírica madrileña debería ser repartida entre las Compañías vigentes actuales, demostrada su capacidad, a lo largo de todo un peregrinar por los Festivales de España. El resultado: todo lo contrario a lo propuesto o imaginado; desilusión para empresarios tan merecedores como Antonio Amengual o Juan José Seoane o Luna (¿por qué no?), o Luis Balaguer, triunfador en una breve, pero feliz, temporada veraniega en el Barceló, pero ignorada, como otras breves temporadas que actualmente se vienen realizando. Ignoradas por falta de interés y cariño y porque tal vez no tengan esa «categoría» que sólo con suficiente ayuda económica

se puede conseguir. Un círculo vicioso que no se sabe su comienzo, pero las realidades son las que cuentan y éstas realidades son y siguen siendo las de siempre: que con la ayuda a una sola Compañía Lírica, **sea la que fuere**, no se consigue equilibrio lógico y justo ni suficientes puestos de trabajo para los que «aún» quedamos profesionales, al amparo de formaciones particulares que, por su costo, suelen ser las mínimas, y más aún cuando esas mínimas sufren el desaliento de la falta de un estímulo necesario.

¡Reparto!, sería lo justo en todos los aspectos, y con esa esperanza se luchaba.

Somos una minoría. Un foco de cultura no imprescindible, pero es necesario que se nos escuche y se nos atienda como a cualquier trabajador más, como así entiendo ser y somos.

De nuevo desde aquí mi felicitación a esa nueva Compañía Lírica, a ese Teatro de la Zarzuela, tan querido y tan nuestro, y ojalá que esta felicitación sea y fuera a una verdadera colectividad de Compañías y compañeros merecedores, todos ellos, de igual suerte.—LUIS VILLAREJO (barítono).

Baleares

PALMA DE MALLORCA

En un espacio de pocos días los aficionados palmesanos han podido recrearse en dos recitales pianísticos chopinianos de singular magnitud: uno, celebrado en el «Auditorium», y el otro, en la Cartuja de Valldemosa, conmemorando así solemnemente el primer centenario del fallecimiento de «George Sand». Malcuzyński fue el intérprete genial —musicalidad y técnica— del primer programa, constituido por la *Polonesa en Mi bemol menor*; *Fantasia en Fa menor*, op. 49; dos *Nocturnos en Do menor y Fa mayor*; *Polonesa en Fa sostenido menor*, op. 44; cuatro *Mazurkas* y el *Scherzo número 2*, en *Si bemol menor*.

La pianista rusa Irina Zaritzkaya, la espectacular protagonista del segundo, a base de la *Polonesa-Fantasia*, op. 61; *Balada en Fa menor*, op. 52; *Seis estudios*, op. 10; *Seis Mazurkas* y *Andante Spianato - Gran Polonesa Brillante*, op. 22. El último recital fue patrocinado por el Ayuntamiento de Valldemosa, el Patronato F. Chopin y «George Sand», en Valldemosa, y Juventudes Musicales de Palma. Las dos audiciones, concurrendísimas, y los artistas tuvieron que corresponder, los dos, a las enervadas ovaciones ampliando sus respectivos programas con tres obras cada uno.

RECUERDO A MARCOS REDONDO

Con asistencia de valiosos elementos del arte lírico local y

numerosos melómanos del mismo, se celebró en la iglesia de los PP. Capuchinos de esta ciudad una misa en sufragio del alma del gran divo Marcos Redondo, recientemente fallecido en Barcelona. El religioso acto fue promovido por la Empresa Roses-Tous, evocando los innumerables éxitos que vincularon al desaparecido cantante con el público entusiasta mallorquín, que siempre le siguió. Durante la ceremonia el prestigioso barítono mallorquín Francisco Bosch interpretó adecuadas composiciones.

XV FESTIVAL DE POLLENSA

Sin duda alguna, el Festival de mayor solera de cuantos se celebran en Baleares es el que tiene lugar todos los años, durante los meses de agosto y sep-

tiembre, en el esbelto claustro de Santo Domingo de Pollensa, cuya existencia se debe al creador del mismo, que lo inició en 1952, el violinista Philip Newman. Hemos recibido atento saludo del Patronato del Festival con el programa de los artistas que el presente año toman parte en el mismo; éstos son: flautista, Jean-Pierre Rampal, con la orquesta Pollensa Festival Strings y el violinista-director E. Prokop; pianista André Watts; violinista León Spierer; pianista Ernst Gröschel; arpista Nicanor Zabaleta; cantante María Orán y el pianista Miguel Zanetti.

JUVENTUDES MUSICALES DE BALEARES

Dentro de sus respectivas esferas (entiéndase Palma, Ma-

Primer Concurso Internacional de Guitarra

Patrocinado por la
DELEGACION NACIONAL DE CULTURA
a través de la
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LA GUITARRA

La Delegación Nacional de Cultura, consciente de la importancia mundial de la música y arte de la guitarra, en su deseo de promover y patrocinar la difusión de la misma, anuncia la convocatoria del Primer Concurso Internacional de Guitarra a través de la Sociedad Española de la Guitarra.

B A S E S

Primera. Dicho Concurso se celebrará en Madrid durante los días 5, 6, 7 y 8 de diciembre de 1976, quedando abierta la inscripción a guitarristas de todas las nacionalidades y de ambos sexos.

Segunda. El plazo de admisión finalizará el día 21 de noviembre de 1976.

Tercera. Los concursantes deberán dirigir su inscripción a la Delegación Nacional de Cultura, calle Barquillo, número 13, 3.º, Madrid-4, adjuntando a su solicitud dos fotografías tamaño carné y documentación acreditativa de edad, nacionalidad, domicilio y «curriculum».

Cuarta. Serán por cuenta de los concursantes los gastos de desplazamiento.

Quinta. Los gastos de alojamiento en Madrid, en régimen de pensión completa desde el día 4 de diciembre, serán por cuenta de la Organización del Concurso hasta que finalice la eliminatoria previa. Para los concursantes que superen dicha prueba, los mencionados gastos de alojamiento serán por cuenta, igualmente, de la Organización hasta el 8 de diciembre.

Sexta. El orden de participación en el Concurso será establecido por sorteo.

Séptima. Todas las obras deberán ser interpretadas de memoria, si bien las interpretaciones podrán hacerse en el orden que elija el propio concursante.

Octava. El Primer Concurso Internacional de Guitarra constará de dos fases: PRUEBA ELIMINATORIA y PRUEBA FINAL, que se llevarán a cabo en los siguientes días:

- Día 5 de diciembre (en sesión privada): Prueba eliminatoria (para superar esta prueba habrán de ser interpretadas DOS OBRAS elegidas libremente entre las siguientes): «Giga» de la **Suite número 1 para laúd**, de J. S. Bach; **Preludio y fuga, BWV 998**, de J. S. Bach; **Madroños**, de Federico Moreno Torroba; **Vals venezolano**, de Jorge Cardoso (primer premio de Composición en el Concurso de Salta de 1971); Estudio **El abejorro**, de E. Pujol; Un Estudio de los doce de H. Villalobos; **Recuerdos de la Alhambra o Sueño**, de F. Tárrega; algunas de las **Variaciones** de F. Sor.

Nota.—Las partituras exigidas en este Primer Concurso Internacional de Guitarra podrán solicitarse a la Biblioteca de la Sociedad Española de la Guitarra en el momento de formalizar la inscripción, quien facilitará las mismas gratuitamente.

La Sociedad Española de la Guitarra se reserva el derecho de permitir la interpretación de dos obras de análoga dificultad a las anteriores, previa consulta al cursar la inscripción.

- Días 6 y 7 de diciembre (prueba final en sesión pública). Obras obligadas. De la «Suite» **«Platero» y yo**, de Eduardo Sainz de la Maza: «Platero», «Azotea», «Fuerte», «Paseo». **Homenaje a Debussy**, de Manuel de Falla; **Zapateado**, de Joaquín Rodrigo.
- Día 8 de diciembre: Fallo del Jurado y entrega de premios.

Novena. Los premios que se establecen son los siguientes: Primer premio, de 250.000 pesetas, Medalla de Oro y Diploma.

Segundo premio, de 125.000 pesetas, Medalla de Plata y Diploma.

Premio tercero, una guitarra valorada en 60.000 pesetas.

Décima. Los tres ganadores del Concurso vendrán obligados a interpretar públicamente, tras recibir sus premios, obras de su repertorio cuya duración en total no exceda de treinta minutos.

Undécima. No se declarará desierto ninguno de los premios, y éstos serán indivisibles.

Duodécima. La Delegación Nacional de Cultura y la Sociedad Española de la Guitarra se reservan el derecho de dirimir sobre cualquier tipo de circunstancias que no se hallen previstas en estas Bases.

Decimotercera. El Jurado calificador constará de un Presidente y seis Vocales. El Presidente será designado por el Delegado Nacional de Cultura. Vocales: un representante de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; un representante de un Conservatorio; una personalidad extranjera de reconocido prestigio en el mundo de la Música; dos directivos de la Sociedad Española de la Guitarra; un socio (por sorteo) de la Sociedad Española de la Guitarra.

Decimocuarta. El fallo del Jurado será inapelable.

Delegación Nacional de Cultura: Barquillo, 13. Madrid 4.

hón y Ciudadela), las Juventudes Musicales Baleáricas han continuado sus correspondientes quehaceres con destacadas actuaciones. Recordemos las últimas actividades de las de Palma con las brillantes actuaciones del Sexteto Nacional de Viento y del Dúo Internacional de Guitarra Clásica, ambas audiciones en el claustro del Convento de San Francisco; en Mahón, el éxito de la organista María Teresa Martínez, y en Ciudadela el del violoncellista Mineo Hayashi, clausurando el IV Festival de Música de aquella linda ciudad menorquina.

CONCIERTO POLIFONICO-VOCAL EN EL TORRENT DE PAREIS

Con extraordinaria asistencia y brillantez se celebró en el sensacional paraje del Torrent de Pareis el tradicional concierto que desde hace varios años viene realizándose gracias al generoso mecenazgo del excelente pintor catalán, afincado en Mallorca, José Coll Bardolet. El citado acontecimiento viene desarrollándose desde su inicio con las desaparecidas Capella Clásica y Coral Sollerense hasta la actual protagonista, Capella Mallorquina. Es admirable observar la concurrencia masiva de gentes de todas las clases sociales absortas por la belleza de la Música en aquel portentoso escenario de la Naturaleza. ¡Per molts d'anys, amic Coll Bardolet!—
LORENZO GALMES CAMPS.

Bilbao

A. B. A. O. inaugura su Festival de Opera, que cumple este año su XXV edición, con *I Masnadieri* ("Los bandidos"), de Verdi.

A pesar de tratarse de una ópera desconocida para nuestro público, la asistencia demuestra que el mundo verdiano tiene muchos adeptos.

De tal forma, *I Masnadieri* gustó, comenzando con un prelude que se asemeja en sus trazos a un concierto de violoncelo y orquesta, y desde aquí toda la música de la ópera va enlazando escenas.

La interpretación puede calificarse de excelente, destacando al maestro Veltri y el barítono Matteo Manuguerra. El tenor Pedro Lavirgen, ya en el último acto, brilló espléndidamente. Cristina Deutekon dominó la escena, y su voz alcanzó bien los agudos. El bajo Gaiotti tuvo también una actuación brillante, así como el resto del elenco.

La representación de *La forza del destino*, de Verdi, ha reunido a nombres de gran prestigio, los cuales hicieron honor al mismo, resultando, por tanto y en conjunto, una versión merecedora de los aplausos que dedicó el público, ovaciones que no faltaron en todo momento. La soprano Angeles Gulin encarnó el papel de "Leonora", de espléndida voz y seguridad con que siempre se produce y tuvo una gran actuación. Lo mismo debemos decir del tenor Carlo Bergonzi, cuya actuación fue verdaderamente colosal, pues a pesar de los años que no acude

a estos Festivales de Opera, conserva aquellas facultades que le situaron en primera línea de los de su cuerda.

Con éste también hay que señalar al excelente barítono Matteo Manuguerra, que cantó con arte y buena voz, así como el resto de los actuantes, que estuvieron muy acertados en sus misiones. Bien los coros, orquesta y director Arena, que hacía su presentación, siendo todos muy aplaudidos.

• *Werther*, de Massenet, tuvo una buena representación, siendo, como de costumbre, el triunfador el tenor Alfredo Kraus, siguiendo en méritos el barítono Vicente Sardinero y la "mezzosoprano" Ruza Baldani, que ha reflejado con fortuna el drama interior de los personajes: bondad, nobleza, amor han encontrado en ellos una acertada expresión, mas luego el ambiente de los niños, la lectura de las cartas y poesías, etc. Bien también Dolores Cava en "Sofía", el bajo Casarini y barítono Nino Carta, así como el resto de los actuantes; excelente el maestro Veltri y profesores de la orquesta.

• La cuarta función del XXV Festival de Opera, *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti, ha tenido una excelente acogida por parte del público, así como lo viene haciendo en cada sesión. En esta célebre ópera había dos figuras principales y en las que todos habíamos puesto cierto interés; una era la del tenor Carlo Bergonzi, y otra la soprano Cristina Deutekon; ésta, desde el comienzo, con su aria "Regnava nel silenzio" hasta la escena de la locura, realizó una actuación espléndida. El tenor Bergonzi no tuvo su noche, aunque tuvo algunos bellos momentos; pero, en general, no logró superar una actuación que todos esperábamos de acuerdo con su categoría.

• *Otello*, de Verdi, ha sido la más floja de las óperas, no gustando a la mayoría del público. Debutaba el tenor Gilbert Py; no se vio en él una seguridad tonal ni igualdad de color; el personaje de "Otello" exige una línea vocal tersa, cuyos agudos se alcancen por los caminos de la musicalidad, y este tenor no llegó a cuajar en esa representación que hubiéramos deseado para bien de él y público.

El barítono Manuguerra hizo su papel de "Yago" con seguridad y aplomo; la "mezzosoprano" Fondevila realizó su papel con discreción, así como Mangano, Manzaneda y cuantos intervinieron en el reparto. Si algo hubo a destacar, el gran concertante del acto tercero, en donde los coros se lucieron en una fusión con la orquesta; el director, Veltri, estuvo acertado.

• *La Favorita*, de Donizetti, ha constituido un nuevo triunfo del tenor Alfredo Kraus, compartido con la "mezzosoprano" Bianca Berini. Ya de entrada, Alfredo Kraus cantó la cavatina "Un angiol di Dio" con exquisita sensibilidad, voz cálida, dicción clarísima y unos agudos firmes y sostenidos; desde ese momento al clamor con que fue recibida su aria "Spirto gentil", ya al final de la ópera, fue jalando una actuación espléndida de voz, matices, de inflexiones, de una calidad lírica insuperable. Ante un silencio impresio-

nante, Kraus fue desgranando las notas y frases del famoso "Spirto gentil" soberbiamente; voz y estilo, delicadeza, asombrosos pianísimos, limpios agudos, claros, largos, mantenidos en el mismo "color", sin énfasis, terminando en un profundo intimismo, y de tal forma, el teatro estalló en la más larga ovación de las que se hayan producido en óperas anteriores del Festival, pues incluso hubo petición de "bis" y "bravos". De la "mezzosoprano" Bianca Berini hay que destacar también una interpretación de "Leonora" con toda su fuerza apasionada y matices expresivos, voz limpia, bella, con agudos brillantes; bien el dúo con "Fernando", "Ah mio bene", el dramático recitativo y aria del tercer acto y al final, en su ambiente trágico, donde la cantante, con voz clara, lírica, apasionada, se fundió con la voz del tenor Kraus, en un final fuerte y denso.

El barítono Vicente Sardinero estuvo a la altura de sus compañeros, e igualmente el bajo Giaiotti en su papel del monje "Baldassarre". Con todos ellos, Dolores Cava, José Manzaneda y los coros, poniendo sus voces al mejor arte lírico. El maestro Arena fue el feliz director de esta ópera, y así, el final fue de grandes ovaciones, de cuya representación guardaremos feliz recuerdo.

● Con la ópera *Carmen*, de Bizet, se ha clausurado el Festival de Opera de la A. B. A. O., que ha sido una representación, en términos generales, muy aceptable. Los principales protagonistas pusieron celo y ganas en sus respectivos papeles, y de tal forma resultó un final grato.

El tenor Gilbert Py ("Don José") mejoró con creces su anterior actuación en *Otello*, puesto que se movió en escena con soltura y cantó con cierta brillantez. La soprano Carmen Hernández ("Micaela") y la "mezzosoprano" Ruza Baldani en "Carmen", de espléndidas voces, tuvieron una actuación muy brillante, siguiendo en méritos el bajo Casarini y barítono Franco Bordoni, cumpliendo también el resto del elenco. Los coros estuvieron espléndidos y la orquesta respondió ampliamente bajo la batuta del maestro Veltri.

● Según viene siendo habitual en los Festivales de Opera de la A. B. A. O., este año también ha invitado al crítico musical de ABC y colaborador de TVE, don Antonio Fernández-Cid, a pronunciar una conferencia dentro del Festival; así, de tal forma, el día 10 de septiembre, en la Biblioteca Municipal y ante numerosísimo público, trató de la figura universal de Pablo Casals, con motivo del centenario de su nacimiento. Hizo una acertada exposición biográfica del genial violoncellista fallecido hace pocos años. Trató de sus viajes, amistades, honores y galardones que le fueron ofrecidos por todo el mundo; de la admiración de sus colegas, los más prestigiosos violoncellistas, que le seguían con verdadero cariño.

La conferencia fue salpicada por anécdotas —como es costumbre en el conferenciante— que venían a valorar y resaltar los rasgos más característicos del gran violoncellista. —JOSE DE URQUIJO.

Cádiz

NUEVO EXITO DEL PIANISTA JOSE RIOS, EN BARBATE

Recientemente tuvo lugar un concierto en Barbate de Franco, a cargo del pianista José Ríos, en acto organizado por la Junta Local de Jóvenes y en colaboración del Ayuntamiento del bello pueblo marinero.

Fue presentado, haciendo acto seguido comentarios sobre obras a interpretar, por el que esto escribe.

El concierto en sí constituyó un éxito más de los muchos que está consiguiendo en estos últimos meses José Ríos. Pianista enormemente dotado, captó desde el primer momento la voluntad de sus paisanos (Pepe es de Barbate) y de los veraneantes amantes de la buena música. Con obras del P. Soler, Turina, Albéniz, Rodrigo, Halffter y Falla, Pepe Ríos dio toda una lección de cómo se debe interpretar la música española.

El concierto tuvo lugar en el patio del Ayuntamiento, asistiendo numeroso público, que, como decimos, se "entregó" desde la primera obra, para terminar verdaderamente entusiasmado, lanzando esos "bravos" que son característicos en esta clase de actos cuando el artista se apodera verdaderamente del auditorio.

Pepe Ríos puede estar satisfecho de este nuevo concierto suyo en el pueblo donde vio por vez primera la luz y en donde hacía más de veinte años que no tocaba.

Al final del concierto programado, y ante los insistentes aplausos, hubo de interpretar una pieza "regalo", una farruca del linense Molleda, que terminó de entusiasmar a los oyentes. Una pieza rítmica donde las haya, que Pepe Ríos cantó con ese sabor andaluz, con esa forma inconfundible con que él sabe decir la música eminentemente flamenco-andaluza. Tal vez para ello sea preciso nacer por estas tierras sureñas gaditanas. —DIEGO NAVARRO MOTA.

Castellón de la Plana

HERMANAMIENTO ENTRE LA HISTORIA Y LA GRAN MUSICA ACTUACION DE LA ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA, "CAPELLA MALLORQUINA" Y BANDA MUNICIPAL, CON MARIO MONREAL

CASTELLON.—(Especial para RITMO de nuestro Corresponsal F. VICENT DOMENECH.)

Las conmemoraciones del VII Centenario de la muerte del glorioso Rey Don Jaime I, "El Conquistador" en Valencia, han tenido en Castellón de la Plana especiales vibraciones. Fundó el buen Rey "aquesta Vila" mediante "Carta Pobla" otorgada en la ciudad de Lérida el 8 de septiembre de 1251, propiciando su traslado desde el hoy ruinoso "Castell Vell" o "de Fadrell" a la espléndida Plana que hoy ocupa, naciendo así la moderna entidad de población, hoy capital de la provincia de su nombre.

Interesa destacar de toda la apretada programación oficial

—auspiciada al mecenazgo del Ayuntamiento, la Germandat dels Cavallers de la Conquesta, Sociedad Castellonense de Cultura y Caja de Ahorros y Monte de Piedad—, la grande y ambiciosa aportación musical. Un auténtico deleite para el espíritu que, por sernos dado gozar pocas veces, ha sido aún motivo de mayores elogios. Cabe la principal iniciativa al espíritu selecto de nuestro actual Alcaldede, don Vicente Plá Broch que, secundado por la Corporación y las antes mencionadas entidades, ha llevado hasta el pueblo de Castellón unos conciertos dignos de las épicas efemérides conmemoradas, aun arrastrando la nada despreciable carga de un elevado desembolso. Pero aquí también cabe decir aquello de que "a tal señor, tal honor". Jaime I lo significa todo para Castellón. Y Castellón ha sabido honrar su memoria.

Citemos, en primer lugar, la actuación de la Orquesta Municipal de Valencia en el teatro "Principal", que, bajo la dirección del joven maestro José María Cervera Collado, inició el protagonismo de estas galas inolvidables. En la primera parte, ofrecieron: *Romeo y Julieta*, fantasía de P. Tschaikowsky; *Quatre danses i una albada*, del ilustre compositor castellonense Vicente Asencio, que, acompañado de su esposa, Matilde Salvador, compartió la platea del Alcalde de la Ciudad y señora, por invitación de éste. Al concluir la interpretación de esta obra, el maestro Asencio, ante las aclamaciones del público, tuvo que salir al escenario a compartir el triunfo con director y profesores. En la segunda parte, la Orquesta Municipal de Valencia ofreció la *Quinta sinfonía en Do menor*, de L. van Beethoven. Buen pórtico para el continuado éxito del corto pero más que meritorio ciclo de grandes "sucesos" musicales. Al final se interpretó el *Himno regional valenciano*.

Siguió en la programación de los felices días la gira provincial llevada a cabo por la Capella Mallorquina, gracias al mecenazgo de la entrañable Caixa d'Estalvis (Caja de Ahorros). La Capella, dirigida por el maestro Bernardo Juliá, interpretó, en el marco de la Catedral de Santa María, de Castellón, un programa cuajado de aciertos, en el que figuraban obras de Victoria, Gorziski, Juliá, Pagot, Chopin-Glinski, Schubert-Juliá, Pau Casals, Pedrell, Abril, Dvorak, Vives y Mozart-Thomas. Espléndidas voces las de sus cuarenta componentes, con una meritísima dirección del maestro Juliá.

El epílogo lo puso el concierto ofrecido por la Banda Municipal de Castellón, bajo la dirección del maestro don Juan Garcés Queralt, con el pianista Mario Monreal.

La noche fue pródiga en aciertos, respondiendo a la expectación que el acto había despertado y que propició un entradón en el teatro Principal, con el alentador detalle de comprobar la presencia de un público mayoritariamente joven. En la primera parte, la laureada Banda Municipal de Castellón ofreció: *Boris Godunow* ("Fantasía"), de Mussorgsky; *Marcha Burlesca*, de Palau, y *Perla flor del liri Blau* (poema Sinfónico), de Joaquín Rodrigo. Las ovaciones fueron tan pródigas como merecidas. Muestras de entusiasmo que se acentuaron en la segunda parte en que la Banda, con Mario Monreal en un excelente mo-

mento de plenitudes artísticas, interpretó *Concierto en Re menor*, para piano y banda, de Grieg. Todo el concierto fue un auténtico encaje de primores, estallando, bajo la histórica cúpula del Principal castellonense ovaciones dignas de sus mejores tiempos teatrales. Una y otra vez profesores, director y pianista tuvieron que corresponder a los aplausos. Al finalizar el acto, Mario Monreal, correspondió a tanta gentileza prolongando su actuación con dos obras más.

Cabe decir, finalmente, que dentro de estas manifestaciones artísticas, en el pabellón municipal de La Pérgola, del parque de Ribalta, se celebró el denominado Festival de Danses de la Corona d'Aragó, con aplaudidas intervenciones de grupos y rondallas de Jijona (Alicante), Mogente (Valencia), Valderrobes (Teruel) y la Sección Femenina de Castellón. Felicitémoslos y felicitemos —es justo— al Ayuntamiento y a las asociaciones que con él han colaborado. Enhorabuena y... ¡que se prodiguen esta clase de actos con más frecuencia!

Las Palmas

MUSEO CANARIO

Tres artistas grancanarios: el compositor Juan José Falcón Sanabria —director de la Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros—, el guitarrista Blas Sánchez, residente en París y profesor de este instrumento en uno de sus Conservatorios, y el tenor Alfredo Kraus, ingresan como miembros de esta prestigiosa entidad, presentados por el musicólogo Lothar Siemens Hernández. En el acto de ingreso de Juan José Falcón Sanabria, la Coral Polifónica de la C. I. A., bajo su dirección, interpretó un selecto programa. Blas Sánchez ofreció la primera audición de sus *Salmos a Neruda*, para guitarra y guitarra-arpa —curioso instrumento de su invención, de recia sonoridad—, partitura sumamente interesante y de gran calidad, en la que el compositor-intérprete deja constancia de su relevante competencia para ambas facetas. Alfredo Kraus pronunció una charla con el título "La Opera, la Música, la Voz", siguiendo a la misma un animado coloquio sobre temas líricos.

HOMENAJE A ALFREDO KRAUS

Organizado por el Neo-Tea y después del acto académico del Museo Canario, se celebró en los salones del Real Club Náutico de Gran Canaria un homenaje al eximio tenor, al que testimoniaron su adhesión los principales teatros operísticos, entidades y personalidades musicales nacionales y locales —entre las que destacó la del glorioso tenor Giacomo Lauri-Volpi, que delegó su representación en este cronista—, Corresponsalia de RITMO en esta ciudad y numerosos amigos y admiradores del cantante canario. Hizo el ofrecimiento del homenaje el crítico musical Agustín Quevedo Pérez, y pronunciaron discursos el Alcalde de la ciudad, Fernando Ortiz Wiott; el Presidente del Cabildo Insular y Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas,

CAPSULAS MAGNETICAS EMPIRE



Una completa gama
a su disposición.

Tanto entre las cápsulas para cuadrafonía de la serie 4.000, como en las estereofónicas de la serie 2.000, encontrará el modelo adecuado para su sistema de sonido.

Modelo	Respuesta en frecuencia (Hz)	Fuerza de apoyo (grs.)	Separación entre canales
4000D/III	5-50.000	0,25 a 1,25	mayor de 35 dB
4000D/II	5-45.000	0,5 a 1,5	mayor de 35 dB
4000D/I	10-40.000	0,75 a 1,5	35dB
2000E/III	5-35.000	0,5 a 1,5	35dB
2000E/II	6-33.000	0,5 a 1,5	35dB
2000E/I	8-32.000	0,75 a 1,5	35dB
2000E	10-30.000	1 a 3	30dB
2000	10-28.000	1 a 3	30dB

Las cápsulas Empire le ofrecen, en cualquiera de sus modelos, la posibilidad de captar toda la información musical de sus discos con plena fidelidad.

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



Representado en España por
ATAIO INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16
Enrique Larreta, 10-12
Tels. 733 05 62 - 733 37 00
Telx 27249 -Cable: Teleataio

BARCELONA-8
Ganduxer, 78
Tel. 211 44 66

BILBAO-13
Simón Bolívar, 27
Tel. 42 20 50

SEVILLA-11
Avda. Ramón de Carranza, 12
Tel. 45 18 30

VALENCIA-8
Avda. del Cid, 2
Tel. 326 72 00

Lorenzo Olarte Cullen, y el procurador en Cortes Juan Marrero Portugués, a los que contestó con breves y emocionadas palabras Alfredo Kraus, agradeciendo este testimonio de afecto. Con motivo de este homenaje se han reanudado las relaciones de Amigos Canarios de la Opera —que se adhirieron especialmente al mismo— y Alfredo Kraus, que anunció su participación en el Festival de 1978, noticia que fue acogida con una calurosa y prolongada ovación. Se cerró esta cordial velada con la brillante actuación del conjunto folklórico Los Granjeros, de Montaña Cardones, del municipio de Arucas.

CIRCULO MERCANTIL

Con motivo del XCVII aniversario de su fundación, se desarrolla un programa de actos municipales, en los que interviene la pianista cubana Georgina Losa, en un grato recital, en el que acredita sus notables cualidades interpretativas con obras de Schumann, Franck, Brahms y Chopin. Actuación de la Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros, con su titular, Juan José Falcón Sanabria, con un repertorio muy ecléctico. Concierto de arias, romanzas y dúos de ópera y zarzuela por la soprano Maravillas Losada, que tuvo una feliz actuación, y el tenor José Gabriel Vivas, que no estuvo afortunado, aunque sí demostrase unas condiciones aprovechables con unos estudios adecuados. Fueron acompañados discretamente por el pianista Luis Nuez.—CARMELO DAVILA NIETO.

UNA MARINA HISTORICA

Auspiciada por el Plan Cultural de la Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas y el Ayuntamiento local, en una agradable noche veraniega y ante una audiencia de 6.000 personas, aproximadamente, se celebró en el Estudio Insular una representación al aire de la ópera, de Emilio Arrieta, *Marina*. "Jorge" tuvo un intérprete excepcional en Alfredo Kraus —el más grande "belcantista" de nuestra época, según la exacta definición de Lauri-Volpi—; Cecilia Núñez-Albanese fue una excelente "Marina" por línea de canto y musicalidad; Francisco Kraus compuso un "Roque" muy ajustado en lo musical y escénico, ratificando sus notables facultades vocales y buena escuela; Manuel Bello cumplió digna, correcta y valientemente como "Pascual". Los Coros Agustín Angel, de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera, estuvieron afortunados en sus intervenciones, realizando una entusiástica, ejemplar y elogiada labor, por lo que es obligado citar a su director, Jesús Fariña. La Orquesta Sinfónica de Las Palmas, dirigida con equilibrio y seguridad por Eugenio M. Marco, respondió aceptablemente, con más homogeneidad en el viento, superior a la cuerda, con mención especial para el trompa Manuel Montesino Arrúe, que afrontó con total acierto el difícil solo del prelude del tercer acto. La escenografía de Sergio Calvo, muy bien concebida, resolvió satisfactoriamente los problemas que se le planteaban. Fue admirable el comportamiento del multitudinario auditorio, que escuchó con gran atención y recogimiento la obra. Final-

mente hay que destacar que, con las excepciones de la soprano (venezolana) y director orquestal, esta memorable e histórica *Marina* puede considerarse canaria por la procedencia regional de todos los que en ella intervinieron.

SOCIEDAD FILARMONICA

Nueva y magistral actuación de Meureen Forrester, en esta ocasión con el impecable acompañamiento de Miguel Zanetti en un sugestivo programa, del que destacó las *Cinco canciones para Mathilde Wesendonk*, de Wagner; *La Fraicheur et le feu*, de Poulenc, y *Liederkreis*, de Schumann.

Interesante concierto protagonizado por el De Saram Trío, integrado por Rohan de Saram (violoncello), Angela Malsbury (clarinete) y David Pettit (piano).

Uno de los acontecimientos no sólo de la temporada, sino de la historia de la Filarmónica en el memorable y antológico recital del prodigioso flautista Jean Pierre Rampal, que tuvo un eficaz acompañante al clavecín en R. Veyron-Lacroix.

Nada convincente Alexis Weissenberg en su recital Chopin. Las obras del compositor polaco sonaron desdibujadas, en unas versiones personalísimas, con excesos de velocidad. En la sonata *Marcha fúnebre* consiguió un distanciamiento más apropiado del teatro de Bertold Brecht que de la música de Federico Chopin.

El Cuarteto de Vos confirma la buena impresión que produjo el pasado año en el mismo marco: iglesia de Santo Domingo. Interesante programa, con repetición —a petición— del *Cuarteto número 1* de Surinach.

Cierra la temporada el pianista Antonio Baciero, en un interesantísimo recital dedicado exclusivamente a dos compositores: Antonio Cabezón y J. S. Bach, de los que Baciero es relevante especialista y profundo investigador.

"BALLET" CONTEMPORANEO LAS PALMAS

Sobre la obra *Ciclos* —basada en *Las cuatro estaciones*, de Vivaldi—, de Teddy Bautista, fundador del conjunto Los Canarios, Gelu Barbu ha realizado una magnífica coreografía complementada con la notable concepción escenográfica de Lorenzo Godoy. El "Ballet" consiguió su mejor actuación, con gran madurez en los solistas y perfecta sincronización en el cuerpo de baile. Aquí se despidió Simona Stefanescu, primera bailarina de la Opera de Bucarest, que durante año y medio ha permanecido en la Academia de Gelu Barbu, realizando una importante labor docente e interviniendo como solista en todos los "ballets" programados.

CORAL POLIFONICA DE LA CAJA INSULAR DE AHORROS

En el Pérez Galdós, actuación de esta prestigiosa agrupación bajo la dirección de su titular, Juan José Falcón Sanabria, con un programa de joyas polifónicas de González Montañés, Miguel de Yoldi y Diego Durón, pertenecientes al archivo catedralicio; estreno mundial de *Regina Coeli*, de Heraclio Quintana, actual Maestro de Música de

la Catedral. También se interpretó el *Himno a Santa Cecilia*, de Bernardino Valle, primer director de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica, y obras de Schubert, Bruckner, Brahms y Verdi (muy interesante y bella su *Ave María*, en escala enigmática).

COMPANIA LIRICA ISAAC ALBENIZ

Quinto Festival de Zarzuela, con la reposición de *La Corte de Faraón*, de Vicente Lleó, en una lucida actuación de todo el elenco —salvo algún exceso en el gesto, innecesario, porque el libreto es suficientemente expresivo—, buena puesta en escena y deslumbrante vestuario, cercano al revisteril. En *La viejecita*, ampliada a dos actos con inclusión de números de *El cabo primero*, Luis Villarejo, en el personaje de "Carlos", consiguió su mejor actuación en el Festival, especialmente como actor. En *Maruxa* destacó Esteban Astarloa encarnando a "Rufo". Fernando Carmona tuvo intervenciones afortunadas en las obras que protagonizó. Pilar Abarca, Luis Quirós, Carmen Decamp, Isidoro Gavari y Marieli Merino completaron el elenco. Aparte de los títulos ya citados, también se escenificaron *La del Soto del Parral*, *La Revoltosa*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *La del manojo de rosas*, *Los Gavilanes* y *El Conde de Luxemburgo*. La orquesta —muy reducida—, bajo la dirección rutinaria de Dolores Marco, muy floja. — CARMELO DAVILA NIETO.

Lérida

En Lérida, los últimos actos musicales de la temporada han sido el XII Curso Internacional de Guitarra, Laúd y Vihuela "Emilio Pujol", a cargo de este maestro leridano, al que se le ha dedicado un homenaje —con motivo de cumplir el XC aniversario— en el Real Círculo Artístico de Barcelona. El acto fue presentado por el crítico Jordi Maluquer y fue ilustrado por Alberto Ponce, discípulo de don Emilio Pujol y actual profesor en L'École Normale de París, venido expresamente para el acto, que interpretó varias de sus composiciones. Al acto asistió una nutrida representación del Ayuntamiento de Lérida, así como de la Excm. Diputación de Barcelona, que le entregó la Medalla de oro de la provincia. Asistieron asimismo representantes del Patronato Pro Música, de los Conservatorios Superiores Municipal y del Liceo, Juventudes Musicales, Escola Masana. Amics de Granados, Cercle Artístic Sant Lluç y el compositor Federico Mompou.

La Asociación de Música nos presentó la Orquesta de Cámara Francesa "La Folia", dirigida por su primer violín, Miguel de la Fuente. Interpretaron un programa barroco y una obra de muy moderna factura, *Incantation*, de Daniel Kaiser, también violinista de la Orquesta; pieza muy interesante para trompetas, clave, percusión y conjunto de cuerda, ha sido uno de los mejores conciertos de la temporada.

Como cierre de todos los actos celebrados para conmemorar el centenario del nacimiento del pianista leridano Ricardo Viñes,

la Asociación de Música, con la colaboración del Círculo Medina y bajo el patrocinio del Excelentísimo Ayuntamiento y las Cajas de Ahorros y Monte de Piedad y Caja de Pensiones para Ahorros y de la Vejez, organizó una conferencia-concierto, en la que intervinieron monseñor Federico Sopeña y el pianista Pedro Espinosa, el mismo que protagonizó los otros conciertos del centenario.

Este concierto se celebró en la Seo Vieja de Lérida, magnífico escenario para este concierto excepcional, al que asistieron doña Elvira Viñes, sobrina del homenajeado, así como todas las autoridades de la ciudad y un numerosísimo público, que llenó por completo el amplio recinto.

Para este recital, la Casa "Real Musical", de Madrid, cedió un piano Petroff de gran cola, gracias al cual el recital tuvo los medios materiales idóneos que la ocasión requería. Parece mentira, en Lérida no se dispone de ningún piano apto para un concierto de esta categoría, ya que el que posee la Asociación de Música no es precisamente una joya, muy al contrario, y las restantes entidades públicas no poseen ninguno, a pesar de que la Asociación lo ha pedido en diversas ocasiones a la Comisaría.

Monseñor Federico Sopeña nos evocó la figura de Ricardo Viñes, al que conoció cuando ejercía como crítico musical y Viñes dio sus últimos recitales en Madrid. Nos lo presentó como una de las personalidades más brillantes de su época, en pleno florecimiento del impresionismo, del que fue el gran intérprete y divulgador, amigo de los más renombrados compositores de aquella época: Ravel, Debussy, Falla... También nos recordó la amistad que le unió con otros dos ilustres leridanos, Granados y Pujol, con los que compartió tantas horas. No es preciso añadir que la disertación de monseñor Federico Sopeña fue, además de muy documentada, aménísima, ya que combinó con arte sumo lo puramente musical con la anécdota personal. Don Federico ostentaba la representación oficial de la Real Academia de Bellas Artes; al final leyó un telegrama de adhesión al acto del Director general del Patrimonio Artístico y Cultural, don Antonio Largo Carballo.

Pedro Espinosa interpretó una selección de las obras compuestas o estrenadas por Viñes y obras dedicadas en vida o a su memoria. De este programa todos recordamos aún con emoción la exquisita interpretación que nos hizo de la *Cathedrale engloutie*, de Debussy, en que logró conmovir a todo el auditorio; difícilmente oiremos una interpretación tan acabada y tan sugeridora de una obra impresionista.

Redondeando esta serie de éxitos, la severa decoración que presidía el busto de Viñes, y la iluminación (especiales para la ocasión) que se montó en la antigua catedral romano-gótica contribuyó con su magnífico aspecto a la brillantez del acto.

Monseñor Federico Sopeña y Pedro Espinosa intervinieron igualmente en la inauguración de la Academia de Música "Ricardo Viñes", filial del Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona, dirigida por Alicia Font, acto que se vio asimismo muy concurrido.

Así ha finalizado un centenario que ha sido pródigo en actos

de gran valía musical, que ciertamente nos ha sorprendido, y esperamos que sirva de acicate para revalorizar la un tanto lánguida vida musical de nuestra ciudad.

Aunque no ocurrió en Lérida, es un deber reseñarlo en esta crónica, por su vinculación con el centenario Viñes, el homenaje que se le tributó en el Colegio de Lecaroz (Navarra), ya que Ricardo Viñes solía acudir allí cada año, en compañía de Ravel, para visitar al padre "Donostia"; con este motivo, Viñes dedicaba un recital al Colegio; además estrenó varias de las obras pianísticas de "Donostia". Como recuerdo de estas efemérides se organizó en el mismo Colegio un homenaje, que protagonizó igualmente Pedro Espinosa. Un detalle emocionante fue el que se organizara en el mismo salón y con el mismo piano que usara Viñes. Asistieron al recital doña Elvira Viñes y una gran cantidad de insignes invitados, entre los que recordamos a familiares del P. "Donostia" y de Valle-Inclán. El éxito más rotundo coronó la feliz iniciativa del Colegio. — ALICIA FONT.

Orense

Fiestas de Santiago Apóstol.— Como en años anteriores, tuvieron lugar en el barrio de "El Puente", de esta ciudad, las tradicionales fiestas del Apóstol, que también en esta ocasión fueron amenizadas por la Banda de Música de Orense, que a la una de la tarde del día 25 de julio interpretó un breve, pero interesante concierto con arreglo al siguiente programa: 1, *Destreza* (pasodoble - marcha), Antonio del Río; 2, *Sinfonía* (sobre motivos de zarzuelas), Barbieri; 3, *Homenaje a Chapí* (II fantasía sobre las mejores obras de Chapí), Mariano Sanmiguel; 4, *Bellas Artes* (pasodoble de concierto), Aurelio Martínez.

Este concierto, magníficamente dirigido por su director titular de la misma, dio, como siempre, gran colorido y realce a las citadas fiestas, siendo entusiásticamente aplaudidas por el público, que en gran número presenció el mismo y que se deleitó plenamente, todas las interpretaciones, demostrando a la vez la citada Banda la preparación y conjunción que tiene actualmente, haciendo gala una vez más del nivel y calidad artística conseguidos, lo cual está basado en las cualidades que poseen todos sus componentes.

Gustó y emocionó a los oyentes, los que con sus inusitados y reiterados aplausos dejaron huella del entusiasmo que revisió el acto, al que, a decir verdad, a todos nos dejó plenamente satisfechos. — EVENCIO BANNOS RODRIGUEZ.

Santiago

XIX CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA EN COMPOSTELA

Creo que Música en Compostela es la única experiencia musical que sale a la calle en nuestra ciudad. Me explicaré. La Plaza de la Quintana es lugar de reunión de gran número de jóvenes apenas hay un tiempo medianamente aceptable. Pero después de

las once de la noche es también lugar donde se va a cantar y a tocar. Los alumnos del Curso no escaparon a esta costumbre, y así pudimos, durante casi un mes, oír allí a cantantes, guitarristas, solistas de cuerda... Parto de la base de que, a nivel público, es lo que más simpatías ha captado para el XIX Curso.

Por lo que corresponde a la cara oficial, la experiencia creo que ha sido también positiva. Por lo menos, a nivel musical. El nivel social también estuvo presente; pero como todos conocemos este tipo de mascaradas, creo que perdería miserablemente el tiempo hablando de esto. Simplemente, dar fe de dos hechos un tanto anacrónicos. Uno fue la invocación al Apóstol Santiago que doña Margarita Pastor, Presidente del Curso, hizo a raíz de la peregrinación de los participantes, y que nos sonó un poquitín a épocas, por fortuna, ya en vías de ser sobrepasadas. El otro, la carta que Andrés Segovia envió con motivo de la clausura, y en la que se hacía un ataque bastante claro contra la música de vanguardia.

Este año las cátedras fueron: Piano (Rosa Sabater y Antonio Iglesias), Clave (Genoveva Gálvez), Organo (Montserrat Torrent), Guitarra (José Tomás), Violín (Agustín León Ara), Violoncelo (Marcial Cervera), Canto (María Orán), Composición (Rodolfo Halffter), Musicología y Canto coral (Miguel Querol), y Música de cámara. Fue invitado de honor Federico Mompou, quien sólo permaneció en Santiago la mitad del Curso. Por lo que hablé con los alumnos en general, la impresión fue satisfactoria. Creo que sólo oí quejas repetidas acerca de dos profesores: Antonio Iglesias y Miguel Querol. Del primero, porque sus clases parecían más de lectura que de interpretación, no tocando él el piano en ningún momento. El segundo, porque los alumnos pasaron el tiempo ensayando el concierto final, siendo la Musicología tema tangencial. Si bien para un grupo de alumnos sudamericanos lo fundamental era cantar, para la mayoría parece que eso no interesaba, en tanto son teóricos y no intérpretes. Sobre los demás profesores, los alumnos coincidían en los elogios, con las consabidas "pegas" personales, ninguna de gravedad suficiente como para ser reproducida. Además, creo de interés el hecho de la gran comunicación y amistad que casi todos los profesores consiguieron con sus alumnos.

Otra faceta es la de los conciertos que profesores y profesionales invitados dan tradicionalmente. María Orán, Genoveva Gálvez, Agustín León Ara y José Tordesillas, José Tomás y el Cuarteto Tomás Luis de Victoria fueron los que este año hicieron estos conciertos. Por razones de salud, Rosa Sabater no pudo tocar, lo que (y no es sólo cortesía) sentimos todos sus admiradores.

Más importantes considero los conciertos de los alumnos. Teniendo en cuenta que se ensayó en un tiempo "récord" y que los intérpretes eran muy jóvenes, he de decir que el nivel fue muy alto. De entre todos, quisiera destacar a la pianista japonesa Michiko Tsuda, alumna de Del Pueyo, y que creo va a ser una auténtica revelación como intérprete de música española. El lado negativo lo dio la clase de Canto coral, con un concierto de

cepcionante. Creo que el problema fue el profesor Miguel Querol. Me baso en que: 1.º) La mayor parte de los alumnos no son cantantes; 2.º) El equilibrio de registros era inexistente; 3.º) Querol no es un buen director de coros; 4.º) El programa requería un alto nivel de especialización. Por esta razón creo que hubiera sido preferible que la cátedra de Canto coral renunciase al concierto antes que desacreditarse con un producto menos que mediocre.

El seminario de Música de cámara presentó un excelente cuarteto de arco, cuyas interpretaciones sólo se resintieron de la defectuosa conjunción, consecuen- te al escaso tiempo que tuvieron para tocar juntos. Presentaron en estreno la obra-encargo de la Comisaría, *Sphaerae*, de Miguel Alonso. Como la partitura está editada por Alpuerto, a ella remito para un estudio cuidadoso. Por mi parte diré que la obra me gustó. Se trata de un cuarte-

to en seis movimientos, muy bien estructurado en torno a un elemento inamovible que es el "glissandi". Esta explotación a fondo de las posibilidades del "glissandi" va unida al uso de espejos y repeticiones, que si bien hacen caer a la obra en la monotonía, aseguran su consistencia. Es necesario aclarar que, en contra de lo que cierto crítico aseguró, no es una obra íntegramente serial. Creo que tiene más de Xenakis que de Schönberg, y la influencia de los vieneses quizás se revele más en la concisión de algunos momentos que en el uso del método. La obra, pensada para el Curso, es de gran sencillez, siendo este factor el que le confiere mayor encanto, siendo en ciertos momentos el factor de "ambiente sonoro" el que predomina. Hago notar que todo esto lo escribo bajo la impresión de una única audición; mi único contacto con la partitura fue un vistazo general al terminar el concierto. Por eso remito a la

edición, siendo mis palabras simple opinión subjetivísima.

La obra de Alonso me gustó, pero lo que no me gustó fue que no se estrenase ninguna obra de un estudiante de Composición. Hubiera sido bastante más lógico. Tampoco le veo demasiado sentido a que la Comisaría nos venga siempre a estrenar obras de no gallegos. Tanto más cuanto se trata de un cuarteto, forma en la que Rogelio Groba ha obtenido tan excelentes resultados.

Por último, algunas "pegas". Resulta que los alumnos recibieron una carta, en la cual se les confirmaba la beca. Al llegar a Santiago se les notificó que debían realizar un examen. El problema, por lo informal, afectó a todos, si bien especialmente a los clavecinistas, que con el Conservatorio cerrado no tienen dónde ensayar. Se oyó la frase célebre: "Si no tienen clave, no son clavecinistas". ¡Sí, señor! Como todo el mundo sabe, los directores de orquesta tienen una Filarmónica

en su casa para ensayar cuando quieren. Y los que no la tienen, no son directores de orquesta. El caso es que algunos alumnos hubieron de tomar el avión de vuelta.

Factores como la pésima comida, la falta de instrumentos de ensayo para los estudiantes de teclado, la no estancia de Antonio Iglesias hasta el día 23 de agosto, el que Rodolfo Halffter tuviera que irse, son cosas que suponemos fácilmente reparables. También es fácil de subsanar la pésima calidad de pianos y clave usados en conciertos, así como la mala acústica de las salas.

Resumiendo, un buen curso de información sobre música española, con unos alumnos que tuvieron el buen gusto de llenar las noches santiaguesas con sus interpretaciones, y también, ¡cómo no!, la disculpa para que los pulpos de la cultura utilicen el arte para mostrar sus elegantes trajes y sus espíritus moribundos. JOSE M. CARREIRA ANTELO

XXV FESTIVAL DE PRADES COMMEMORATIVO DEL CENTENARIO DE CASALS

El Festival de Prades, fundado en 1950 por Pablo Casals, continúa celebrándose cada año, después de la desaparición del insigne violoncellista.

Este año se celebró con el concurso de artistas que actuaron al lado de nuestro gran músico cuando éste empezaba tocando, solo, al comienzo del primer concierto. También hubo la colaboración de dos muy buenos artistas, que participaron después que Pablo Casals se instaló en Puerto Rico.

La manifestación tiene lugar en la iglesia abacial de San Miguel de Cuxá (en Conflent, Cataluña Francesa), y este año encontró la afluencia del tiempo que el Maestro estaba presente. Quince conciertos permitieron la participación de dieciocho solistas de diversos instrumentos y seis conjuntos: desde el cuarteto a la orquesta de cámara. Se interpretaron obras de Juan Sebastián Bach, Beethoven, Brahms, Mozart, Schubert, Chopin, Schumann, Telemann, Vivaldi y otros autores menos vistos en los programas de manifestaciones musicales.

El Festival de Prades 1976 fue abierto por I Solisti Veneti, con **Sinfonía en Mi menor, R4134**, de Vivaldi, a la que siguieron diversos conciertos por diferentes instrumentos, confiados a distintos solistas. Este conjunto colaboró, al día siguiente, en el **Concierto en Mi mayor para violín y orquesta**, de Vivaldi, con el virtuoso del violín Arturo Grumiaux.

Fue la primera interpretación que subyugó a los auditores.

Al concierto del día siguiente fueron Sándor Vegh, violín, y Vlado Perlemuter, piano, quienes interpretaron tres sonatas: una de Beethoven, otra de Schumann y la última de Brahms. Fue otra manifestación extraordinaria a la memoria de Pau Casals.

Un recital de canciones formó el programa del cuarto concierto, confiado a Victoria de los Angeles, quien interpretó diversas canciones de autores antiguos y modernos del repertorio francés y tres populares de Cataluña, armonizadas por A. Nicolau, J. Nin y J. M. Roma, a las que siguieron diversas composiciones de autores catalanes: Lamotte de Grignon, Federico Mompou y Eduardo Toldrá, para terminar con un bis en el que cantó **El Cant dels Ocells**, la canción de cuna catalana con la cual Pablo Casals terminaba los Festivales.

Nuestra artista tuvo que saludar mu-

chas veces; el público, aplaudiendo entusiásticamente.

Cabe notar que la emoción daba a las interpretaciones de Victoria de los Angeles un no sé qué de superhumano que calaba profundamente en el alma de los que la oían.

El concierto que siguió, al día siguiente, fue confiado al Cuarteto Vegh y al dúo E. y L. Wallfichs.

El sexto concierto del Festival fue confiado a la Orquesta de Cámara de Stuttgart, bajo la dirección de Garl Munchinger. Fue un concierto de alta calidad. Esta orquesta secundó a Alexis Weissenberg, al día siguiente, en la interpretación del **Concierto K 491, en Do menor**, de Mozart. Y terminó el programa con la **Ofrenda musical**, de Juan Sebastián Bach.

El octavo concierto fue compuesto por un recital de sonatas por el célebre pianista Alexis Weissenberg: **Sonata en La menor, K 331**, de Mozart; **Sonata en Si bemol menor, op. 33**, dicha **Fúnebre**, de Chopin, y los **Estudios sinfónicos** (incluyendo póstumos), de Schumann.

Al final de este concierto el público estalló en frenéticos aplausos, obteniendo tres bis..., ¡porque el ejecutante no podía más!

En el noveno siguió la presencia de Pablo Casals en su fiel amigo Mieczyslaw Horzowsky, uno de los pilares del Festival de Prades, quien, a pesar de su avanzada edad, dio el **Concierto para piano, en Do mayor, KV415**, de Mozart, en una interpretación exquisita: fue secundado por el conjunto Festival Strings Lucerne, bajo la dirección de Rudolf Baumgartner.

En este noveno concierto participó el solista de oboe Einz Holliger, y el programa fue completado con obras de Telemann, Purcell, Mozart y Mendelssohn.

En el décimo, el violinista Christian Ferras no pudo asistir a causa de enfermedad; así, fue Einz Holliger, oboe, quien tomó a su cargo llenar el vacío, y lo hizo admirablemente: con el conjunto Festival Strings Lucerne, obras de Scarlatti, J. S. Bach y Mozart; de este último se dio el **Adagio y «allegro» en Fa menor, KV 594**, en cuya obra actuaron como solistas Einz Holliger y Gunars Larsen, éste al violín, en una interpretación magistral.

El decimoprimer concierto consistió en un recital J. S. Bach, por el violinista Alejandro Schneider, recital que se resintió de la edad del solista, pero trajo la presencia del que incitó a Pablo Casals a to-

mar su arco para restablecer su contacto con el público.

Henryk Szeryng, con los Solistas de París, en obras de Vivaldi y Mozart, primero, y en la ejecución de la **Partita en Re menor para violín solo**, de J. S. Bach, se superó a sí mismo, lo que entusiasmó a los auditores.

Al concierto siguiente asistió la familia Tortelier, que rindió homenaje a nuestro maestro, con un **Trío** de Brahms, en el que María de la Paz, hijuela de Casals, nacida en Prades durante el primer Festival, actuó al piano para interpretar, con gran emoción, su partitura con su hermano, violín, y el padre de los dos, Paúl, violonchelo. Yan-Pascal y Paúl, padre e hijo, interpretaron una **Sonata** de Ravel, y para terminar el concierto el **Trío en Si bemol mayor, op. 99 (D 898)**, de Schubert.

El penúltimo concierto de este Festival se compuso de un recital por Paúl Tortelier, quien interpretó les «**Suites**» 2, 4 y 6 para violonchelo solo, de Juan Sebastián Bach.

Este concierto será memorable: oyendo a Paúl Tortelier, transfigurado, se le hubiera dicho poseído por el espíritu de Pablo Casals.

Al terminar este recital no era necesario añadir nada más. El público aplaudía, y aplaudía, y aplaudía..., y así obtuvo dos bis, y pedía más... Paúl Tortelier no podía más, saludó diversas veces; pero el público, en pie, seguía aplaudiendo...

El último concierto estaba confiado al pianista Eugenio Istomin, quien, a pesar de haber recibido muchas lecciones del maestro catalán, no ha sabido asimilar los ejemplos del gran violonchelista.

La interpretación de Istomin quedó baja, inconsistente, después de la prestación de Paúl Tortelier, este verdadero gran intérprete de los mejores autores, muy cerca de Casals, quien lo apreciaba mucho, de gran valor. ¡¡Cómo hubiera aplaudido Pablo Casals de haber estado presente!!

FRANCISCO MIRO

Al fin de la extraordinaria manifestación se anunció ya el próximo Festival de Prades 1977, que se celebrará en la misma abacial milenaria, del 25 de julio al 10 de agosto.

No se nos dijo nada sobre los reputados artistas que participarán en él, pero podemos decir que el último concierto podría ser de piano y orquesta, con un gran solista.

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas
MADRID-4

HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239
Teléfs. 308 35 62-66
BARCELONA-5

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs. 275 34 24 - 225 90 33
MADRID-6

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Ctra. de La Coruña, km. 17,200
Teléfs. 637 10 04-08-012
LAS ROZAS (Madrid)

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf. 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

SPA MUSIC, S. A.

Avda. de las Arboledas, 23
POL. INDUSTRIAL LA POSTURA,
Km. 25 carretera Andalucía
Teléf. 895 11 49
VALDEMORO (Madrid)

JORQUERA

Avda. Catedral, 10
Teléf. ?
BARCELONA-2

RODES

Avda. Catedral, 6 y 8
Teléf. 310 04 90
BARCELONA-2

RODAMILANS

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

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf. 22 73 45
VALENCIA-1

JUAN STRUCH

General Primo de Rivera, 30-32
Teléf. 222 98 59
BARCELONA-2

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs. 275 34 24 - 225 90 33
MADRID-6

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf. 22 73 45
VALENCIA-1

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf. 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf. 22 73 45
VALENCIA-1

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

EDITORIAL ALPUERTO

Caños del Peral, 7
Teléf. 247 01 90
MADRID-13

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70
Teléf. 276 39 50
MADRID-9

EDICIONES QUIROGA

Canuda, 45
Teléf. 231 08 86
BARCELONA-2

FONOGRAM

Avda. América/Hernández de Tejada
Teléf. 267 42 00
MADRID-27

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12
Teléfs. 733 05 62 - 733 37 00
MADRID-16

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Carrera de San Jerónimo, 26
Teléf. 221 46 12
MADRID-14

BASF

Paseo de Gracia, 99
Teléf. 215 13 54
BARCELONA-6

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

**DISCOS,
CASSETTES Y
CARTUCHOS**

ENSAYO

Zaragoza, 16, 3.º-5.ª
Teléf. 217 55 80
BARCELONA-6

GERMAN INDUSTRIAL

Consejo de Ciento, 368
BARCELONA-9

DISCOS C.B.S.

Avda. Generalísimo, 25
Teléfs. 455 38 45 - 455 40 26
MADRID-16

HI-FI**MABEL**

Ripollés, 84
Teléf. 235 40 00
BARCELONA-13

DISCOS COLUMBIA

Libertad, 24
Teléf. 221 10 95
MADRID-4

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs. 307 47 12-16
BARCELONA-6

PROSON

Rda. General Mitre, 174
Teléf. 211 85 04
BARCELONA-6

DISCOPHON

Valencia, 288
Teléf. 215 13 70
BARCELONA-7

EUDEL

Ventalló, 76
Teléfs. 213 70 76 - 257 62 03
BARCELONA-13

POLIELECTRONICA COMERCIAL

Rocafort, 256-258
Teléfs. 239 71 06 - 321 63 16
BARCELONA-15

EMI-ODEON

Tuset, 23-25
Teléf. 227 31 81
BARCELONA-6

FARO ESPAÑOLA

San Antonio M.ª Claret, 318
Teléf. 255 21 06
BARCELONA-13

REIEL

Manigua, 50
Teléfs. 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA-16

EMI-ODEON

Plaza Ramales, 2
Teléf. 242 52 07
MADRID-13

FOX

Calle Alta, 60
Teléf. 23 97 66
SANTANDER

**MECANICOS
AFINADORES**

HISPAVOX

Torrelaguna, 64
Teléf. 415 23 04
MADRID-27

IN-AG

General Mola, 280
Teléf. 457 96 99
MADRID-16

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

PIANOS
BECHSTEIN

Grard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL[®]

KAWAI

ZENDER



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

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



ORGANOS

TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND

BECHSTEIN

Erard

PLEYEL GAYEAU

SCHIMMEL[®] KAWAI zender

Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.
Arránqueles una briosa entrada
de Beethoven.
Una poética melodía de Schumann.
Una polonesa de Chopin.
Un ondulante vals de Strauss.
Una marcha mendelssohniana.
El último pentagrama de Stravinsky.
O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.
Son todos pianos con alma de
solista.
Como sus marcas.
Marcas que sólo RODAMILANS
puede ofrecérselas reunidas.
Siéntese delante de este anuncio.
Y pulse la tecla acertada
para comprarse un buen piano.

RODAMILANS IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

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



Distribuidores en:

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