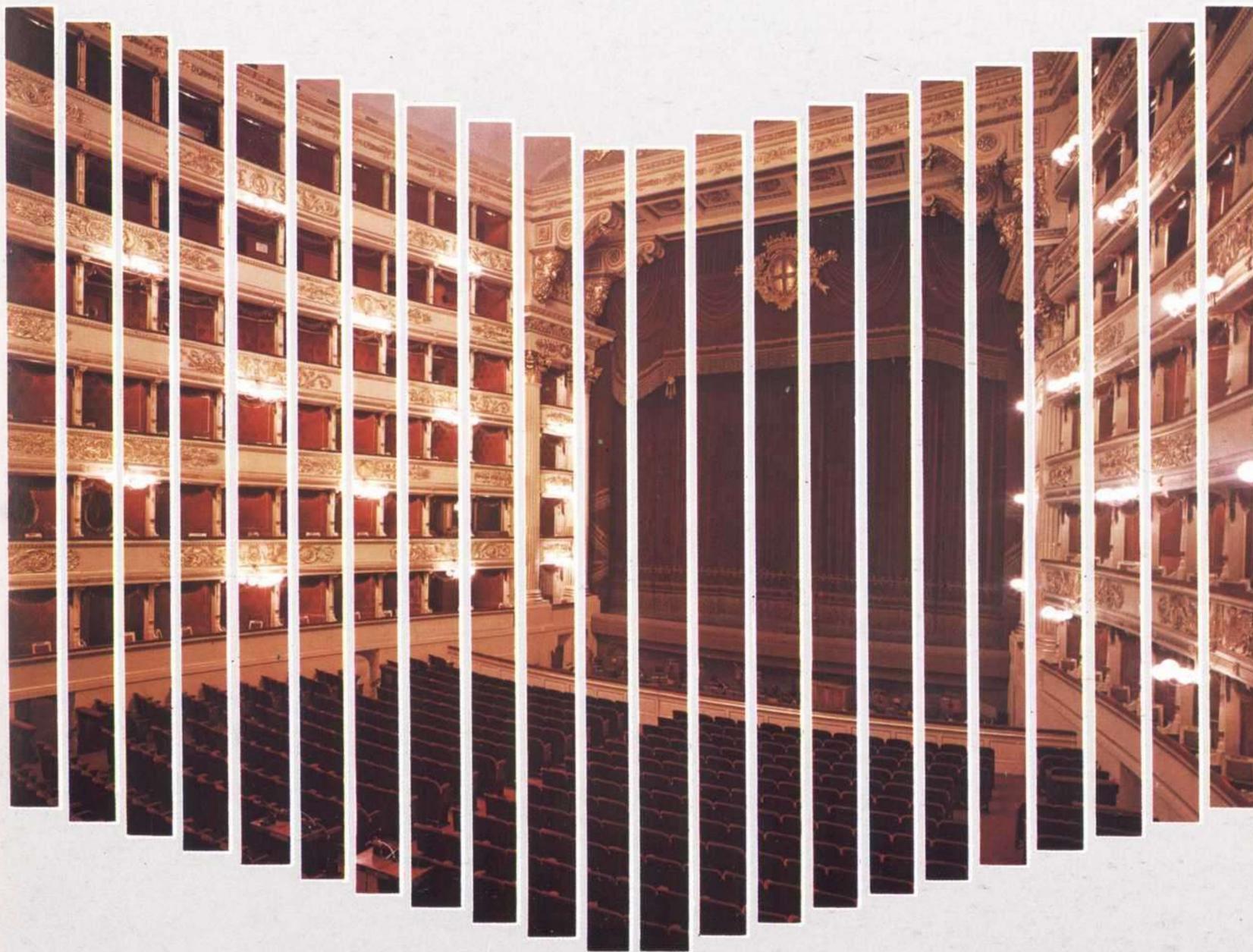


RITMO

AÑO XLIX • NUM. 494 • SEPTIEMBRE 1979 • PRECIO: 150 PTAS.



Diseño: J. Azurmendi

Teatro alla Scala

3^{er} LANZAMIENTO CETRA opera·live concerto·live

EDITORIAL: VELADA EN S. SEBASTIAN

250 ANIVERSARIO DEL P. SOLER

ARCADIO DE LARREA:

EL FOLKLORE MUSICAL ESPAÑOL



HAZEN

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

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

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLIX • SEPTIEMBRE 1979 • NUM. 494

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.250 ptas.

Número suelto, 150 ptas. Atrasado, 175 ptas.

Número extraordinario: 300 ptas.

Atrasados, 350 ptas.

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

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

SECCIONES:

Información internacional: **Fernando Peregrín Gutiérrez.**

Información nacional: **Celso Abad Amor.**

Estudios: **Domingo del Campo Castel.**

Música en España: **José Luis García del Busto.**

Discoteca básica: **Angel Carrascosa Almazán.**

Crítica discográfica: **José Luis Pérez de Arteaga.**

Crítica musical: **Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.**

Pedagogía musical: **Fausto Roca.**

Alta Fidelidad: **Alfredo Orozco Buezo.**

Coordinador: **Enrique Pérez Adrián.**

COLABORADORES:

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

Director comercial: **Fernando Rodríguez Polo.**

Publicidad: **José María Ketterer.**

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

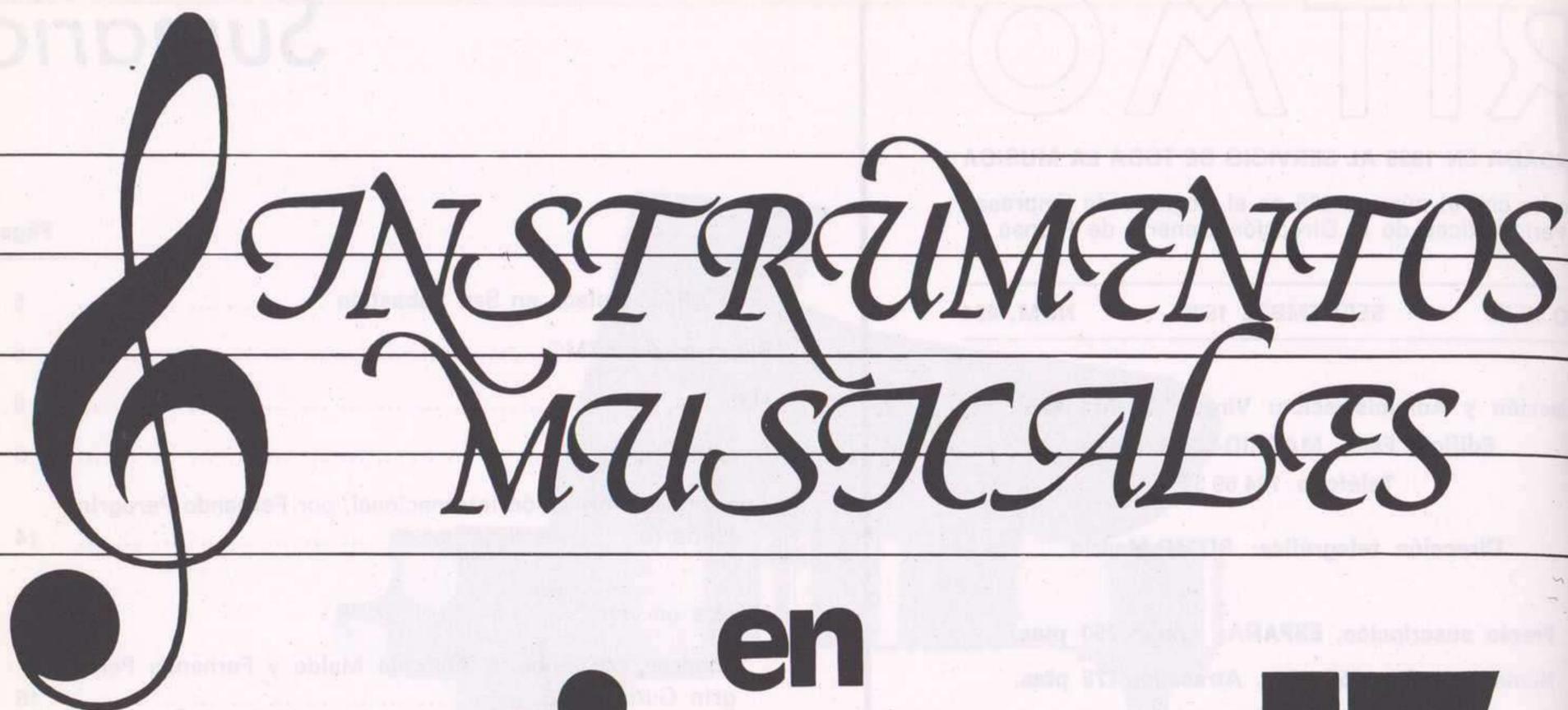
Equipos gráficos: **J. Azurmendi, P. Guardón y A. Muñoz.** Diseños y maqueta: **J. Azurmendi.**

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

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

Sumario

	Págs.
EDITORIAL: Velada en San Sebastián	5
El correo de RITMO	6
Noticias	8
Con nombre propio	9
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	14
Música en vivo:	
Londres, por Roberto Andrade Malde y Fernando Peregrín Gutiérrez	16
Londres, Milán y Verona, por Manuel Gomis	20
En el doscientos cincuenta aniversario del nacimiento del padre Antonio Soler: Comentario y entrevista con Frederick Marvin, por Pablo Cano Capella	23
Diálogo con Heinz Wildhagen, por José Luis Pérez de Arteaga	29
Discoteca básica (18): La Sinfonía «El Reloj», de Haydn, por Angel Carrascosa Almazán	33
CRITICA DISCOGRAFICA	
Tercer lanzamiento CETRA 1979	36
Un canto de amor universal, por Arturo Reverter.	
El sello de un maestro, por Arturo Reverter.	
Un melodrama popular, por Arturo Reverter.	
Versión rossiniana de un tema clásico, por Arturo Reverter.	
El difícil lenguaje del primer Verdi, por Roberto Andrade Malde.	
Un Beethoven y dos Mahler para la Historia: Hans Knappertsbusch y Beethoven; «Descubrimiento» de un mahleriano genial: Dimitri Mitropoulos, por Enrique Pérez Adrián.	
Otros estudios	45
Welcome, Herr Jochum, por José Luis Pérez de Arteaga.	
Otras críticas discográficas	49
Comentan: Llorenç Barber, Pablo Cano Capella, Angel Carrascosa Almazán, Xoan M. Carreira Antelo, Manuel Gallarín, Manuel Gomis Gavilán, Eduardo Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Enrique Pérez Adrián y José Ramón Rubio.	
HI-FI para todos (13), Novedades HI-FI 1979, por Alfredo Orozco	59
Nuestra Música: Arcadio de Larrea: Un vistazo sobre el folklore musical español, por José Luis García del Busto	64
De Madrid, al cielo: Mirando atrás sin ira, por Arturo Reverter	70
Barcelona: El Festival Internacional de Música de Barcelona, por X. A. P.	76
CRONICAS NACIONALES:	
Valencia: IX Festival de Opera (A. V. A. O.), por Blas Cortés	79
Castellón: Benicasim, XIII edición del Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», por Vicent Doménech	78
Directorio comercial	81



INSTRUMENTOS MUSICALES

en **sonimag 17**

XVII SALON INTERNACIONAL
DE LA IMAGEN, EL SONIDO Y LA ELECTRONICA
RECINTO FERIAL/20-28 OCTUBRE 1979/BARCELONA-ESPAÑA

La muestra mas importante del sector en nuestro pais

Para el profesional y el amante de la música en general, SONIMAG ofrece la mayor muestra de instrumentos musicales y sonido profesional de nuestro país.

En más de cuatro mil metros cuadrados de superficie, están presentes prácticamente todos los importadores, distribuidores y comerciantes de este sector del comercio, uno de los de mayor especialización y tradición.

La selección de productos que se ofrecen, proceden, aparte de España, de los siguientes países: Alemania Democrática, Alemania República Federal, Bélgica,

Checoslovaquia, Dinamarca, Finlandia, Francia, Hungría, Italia, Países Bajos, Reino Unido, URSS, Brasil, Estados Unidos, Corea y Japón, Africa del Sur.

En el salón de Instrumentos Musicales de SONIMAG, encontrará desde los tradicionales instrumentos de siempre, a las más sofisticadas novedades electrónicas: equipos de voces, guitarras clásicas, guitarras eléctricas, instrumentos de percusión, instrumentos de viento, instrumentos de cuerda, acordeones, armónicas, órganos, órganos electrónicos, pianos de cola, pianos verticales, sintetizadores...

INFORMACION:

Avda. M^a Cristina, Palacio nº1 Barcelona-4 (España) Tel. 223 31 01 - Télex: 53117 FOIMB-E

velada en san sebastián

Vencido agosto, saltaba a los periódicos la noticia: el director general de Música, que pasaba unos días de vacaciones en San Sebastián, se había reunido con el consejero de Cultura del Consejo General Vasco y representantes del Ayuntamiento donostiarra, del Orfeón, de varios coros y agrupaciones, de entidades de ahorro y de la prensa.

La gacetilla difundida con este motivo dice que la Dirección General de Música y el Consejo General Vasco van a intentar organizar, en colaboración, un ciclo de ópera vasca, «que se integraría en uno más amplio de carácter nacional para potenciar esta actividad musical». Se añade que es posible que la Orquesta Nacional de España vaya a San Sebastián en octubre, y se recoge el lamento común por la fenecida Quincena Musical Donostiarra, para la que «se trataría de estudiar la posibilidad de su reposición». No se ha publicado, sin embargo, que la Dirección General va a subvencionar al Orfeón Donostiarra —que viajará la próxima temporada a USA y a Inglaterra— con millón y medio de pesetas; ni ha trascendido que durante la velada algunos de los portavoces vascos —no se sabe si por despiste, ingenuidad u otro sentimiento— se dedicaron a pedir apoyo para las agrupaciones folklóricas, cuando la indignación actual afecta, ante todo, a la práctica de eso que vamos a llamar ahora, para entendernos, «música culta».

En todo caso, el acercamiento de la Administración del Estado a través de la Dirección General de Música a los problemas inmediatos de la vida cultural vasca es estimulante. Algunas veces ya hemos reconocido en estas páginas que Jesús Aguirre es el director general del Ministerio de Cultura —en el viejo y en el nuevo equipo— más imaginativo y activo; quizá, entre otras razones, porque posee formación intelectual y está acostumbrado al tráfico con los asuntos y negocios culturales. Su aproximación personal al hecho cultural vasco debería ser preludeo de visitas y contactos de sus colegas con mando en áreas distintas de la musical. Pero como a nosotros el terreno que nos interesa es, precisamente, el musical, vayamos adelante con algunas consideraciones que inspira la velada en la Bella Easo.

El País Vasco fue siempre tierra de música y de músicos. Rico en folklore —como todas las regiones de España—, la historia de su Música aparece unida a la historia general de nuestra Música, y no hay testimonios mayores de una evolución distinta o separada. La realidad actual nos muestra una burguesía de gustos operísticos, escasa vida sinfónica, una producción «nacionalista» subsumida en el nacionalismo musical español, y, como dato característico del fuerte sentimiento comunitario de los vascos, la intensa actividad de unos Coros que poseen las mejores voces «naturales» y son legítimo orgullo de todos los españoles que comulgan en el amor a la Música.

Parece, por tanto, más que difícil que de las raíces ucrónicas de la identidad vasca pueda generarse una evolución musical distinta de la que siga España en el futuro. Por ejemplo, si un compositor actual investiga y experimenta con los viejos instrumentos de percusión o soplo conservados o perfeccionados por los vascos desde la noche de los tiempos, la obra resultante podrá tender un arco entre los primitivos fundamentos étnicos y la cambiante y fungible «vanguardia» cotidiana; pero por debajo del arco continuará fluyendo el caudal de nuestro nacionalismo musical, que ha exigido y justificado el diseño y construcción del puente. Pues se-

ría absurdo trazar arcos allá donde un lecho seco permite pasar a la otra margen a pie enjuto.

Lo que hay que lamentar es que la crisis histórica, de identidad, o como quiera llamársela, del País Vasco haya afectado intensamente a su actividad musical «culta», irrenunciable en todos los países occidentales. El Estado, que tan débil se muestra hoy como defensor del patrimonio cultural, andaba encogido o desconfiado con los vascos. El Orfeón Donostiarra, querido en Madrid hasta la entraña, ha actuado en la capital con cuentagotas desde que se creó la Dirección General de Música, y no figura incluido en la programación de la Orquesta Nacional de España para 1979-80. La Quincena Musical Donostiarra, que era la culminación musical lógica en una ciudad que se convertía en la capital española de verano, se ha venido abajo, sin duda, por culpas propias —mucho habría que preguntar sobre el asunto al Ayuntamiento de San Sebastián y a la Consejería de Cultura del Consejo General Vasco—; pero también la han debido empujar al abismo las ajenas, ya que la organización de la Quincena se fundamentaba en relaciones cordiales con las anteriores dirección y administración de la Orquesta Nacional de España.

Ha hecho, pues, Jesús Aguirre muy bien en llegar a San Sebastián, y ver (o escuchar): lo de vencer ya es otra cuestión. Pero habría que oír de todos los implicados por qué se han dejado llegar las cosas a este estado y por qué se quieren remediar ahora echando mano de uno de los mayores defectos nacionales, la improvisación. Porque improvisación es decidir en agosto que la Orquesta Nacional de España actúe en San Sebastián en octubre; e improvisación puede ser montar una Quincena, en 1980, de la que estén ausentes esas grandes formaciones y esos grandes nombres —u otros de parecida importancia— que ya están contratados para Madrid y Barcelona. En cuanto al ciclo de ópera vasca, por más que repasamos la producción vasco-española en el género (o la hispano-vasca, pues da lo mismo), nos basta y sobra con los dedos de ambas manos para contar los títulos programables. La investigación en archivos quizá llegase, a lo sumo, a descubrir un par de ejemplos vascos del italianismo generalizado de otros siglos, como en la exhumada **Merope** del catalán Terradellas. Mucho nos gustaría equivocarnos, pero un ciclo de esta naturaleza no puede soñar con la continuidad, salvo que no se tenga miedo a repetir todos los años las mismas obras. En fin, bien está la subvención al Orfeón Donostiarra para que viaje y lleve por el mundo nuestra música; mas quizá fuese más realista y reconfortador que el Orfeón y los mejores Coros vascos tuvieran programadas ya, con los apoyos necesarios, actuaciones en toda España durante las tres próximas temporadas.

La transición política está dañando a nuestra feble vida cultural, porque ya se ha prolongado demasiado. La Administración del Estado funciona a ritmo lento, y los Entes autonómicos se dedican todavía a las romerías de extramuros. En estas circunstancias, la iniciativa de un director general pierde significado cultural para teñirse, inevitablemente, con matices de política doméstica, y las decisiones suenan a esa improvisación a corto plazo que siempre pospone para pasado mañana el afrontamiento resolutivo de los problemas. Falta el marco de relaciones. Falta la normalidad procurada y protegida, precisamente, por la norma. En definitiva, en San Sebastián falta que las veladas políticas cedan de nuevo paso a muchas y cosmopolitas veladas musicales.

el CORREO de "RITMO"

Valencia, 23 de junio de 1979

Señor director de la Revista RITMO:

Cuando un artista goza de un «cachet» y un prestigio como los alcanzados por Plácido Domingo, es de rigor que la crítica aquilate al máximo sus juicios y evite el caer en el diti-rambo fácil o en la valoración manierista. Hay que felicitar por ello al equipo de RITMO, ya que consiguen este grado de distanciamiento y objetividad con notable fortuna, si bien se producen algunas y significativas excepciones, pues, ¡qué caramba!, también ellos son humanos...

Pero lo que resulta curioso —por su casi sempiterna reiteración— es que ustedes suelen caer en el vicio opuesto, cuando de Plácido Domingo se trata. Según ustedes, el señor Domingo no parece dar pie con bola, desde hace ya una larga temporada, ni en sus registros fonográficos ni, por supuesto, en sus actuaciones madrileñas. Repasen las críticas de *Le Cid*, *Louise*, *La Traviata*, *L'Amore di Tre Re*, *Meistersinger*, *M. Butterfly* (perdón: ¡canta bien el «Chénier!»), o las de sus representaciones de «Radamés», «Des Grieux», «Luigi», «Canio» (a que tampoco «le van», ¿eh, señor Reverter?).

Nosotros —¡pobres ignorantes!— nos hacemos cruces de cómo un tenor que canta tan mal sigue actuando en los más importantes teatros líricos del mundo, obteniendo éxitos multitudinarios (ver sus recientes *Cavalleria* y *Pagliacci*, por ejemplo, en OPERA, mayo 1979). Que un cantante tenga sus malas noches es normal, como también lo es que tenga alguna buena, o que tal o cual personaje encaje mejor o peor a sus características vocales o interpretativas. Pero QUE LO HAGA TODO MAL, ¿no es un poco «demasié»?

Ahora anuncian ustedes una posible y pronta retirada de Domingo del campo operístico para iniciar una segunda carrera como director de orquesta. De producirse este hecho, confiamos en que dispondrán ustedes de renovados argumentos para sus críticas o, ¿mejor, sus «campanitas»...?

Reciba un cordial saludo de dos «sordos», aficionados a la ópera, **Victoria Fernández Faus** y **Gonzalo Badenes Masó**.

RESPUESTA:

Ni entramos ni salimos en sus opiniones y gustos en materia de música e intérpretes. Son tuyas, y como tales nos han de parecer dignas de todo respeto. Ahora sólo les rogamos que nos admitan dos precisiones: la primera, que si de verdad creen ustedes que en esta Revista se planean y desarrollan «campanitas», tienen ustedes cierta confusión sobre RITMO. La segunda, que no somos nosotros quienes hemos anticipado la «primicia» de la próxima retirada de Domingo para dedicarse a la dirección de orquesta. Domingo ha expuesto sus planes al respecto hace bastantes años en diversos medios de difusión internacionales, y sus intenciones son bien conocidas. Permitánnos, por tanto, que no nos adornemos con plumas ajenas en este caso.—LA REDACCION.

Madrid, 25 de julio de 1979

Señor director de RITMO:

El último estudio sobre Montserrat Caballé (que no será el último, por desgracia) con que nos «enseña y deleita» el señor Reverter nos

ha llevado —después de varias ocasiones de haber renunciado a ello, y en vana espera de un estudio más objetivo— a escribirle haciendo las siguientes puntualizaciones. Seguimos paso a paso su enumeración de los «graves defectos» de nuestra soprano:

a) «Su extensión está hoy bastante disminuida». Con su evolución vocal, normal por otra parte, la tesitura ha perdido arriba no más de un tono, pues su límite en teatro fue el Mi bemol sobreagudo —nos consta— y hoy es el Re bemol o Do sostenido; ha perdido, pues, un tono. Y por abajo, evidentemente, no ha disminuido, sino todo lo contrario, aunque es difícil precisar cuánto. ¿Dónde está, pues, la notable disminución, señor Reverter?

b) El citado crítico hace una objeción tan subjetiva que es muy difícil demostrar lo contrario (de la misma manera que le sería a él demostrar la suya). Los sobreagudos, lógicamente, no poseen la misma limpieza y perfección que antes, pero, por el contrario —de nuevo la lógica evolución—, han ganado en cantidad sonora y rotundidad. Los graves no suenan «abiertos, ni feamente emitidos ni descolocados» (salvo ocasionalmente, como es comprensible en todo cantante), y «desgarrados» lo son cuando ella lo considera necesario para la expresión, generalmente en el «verismo». Por mucho que se empeñe el señor Reverter, sus notas graves suelen estar correctamente emitidas y apoyadas.

c) Le concedemos que en ocasiones se toma esas licencias, así como, generalmente, muchos otros cantantes hacen otras.

d) Supuestas «dificultades articulatorias»: la explicación del señor Reverter es francamente confusa. En lo que se refiere al fraseo musical, esto es rigurosamente falso, porque la continuidad de éste, el «legato» de Caballé es absolutamente incomparable (basten los testimonios de Celletti o Lauri-Volpi, entre otros muchos críticos o tratadistas). Si se refiere, en cambio, a la pronunciación del texto, deberá saber que una escuela ancestral del «bel canto» (véase Kurt Pahlen) concede primacía absoluta al sonido musical frente al sonido fonético, considerando como un mal menor el ocasional oscurecimiento del texto frente a la ventaja de una mayor belleza sonora.

Quisiéramos saber cuándo Caballé ha mostrado (a no ser en alguna ocasión aislada) «incapacidad técnica para sostener correctamente la columna» (de aire): ¿nos asombra cómo el señor Reverter puede acabar oyendo lo que no es más que producto de su imaginación!

La claridad articulatoria en la coloratura de Caballé es ahora, lógicamente, una vez más, inferior a la de otros tiempos, pero sigue siendo excepcional para una voz hoy tan ancha (pónganos si no otros ejemplos).

e) Esto es muy subjetivo, claro está, y el señor Reverter es muy hábil (cualidad que no le regateamos) para inventar o exagerar deficiencias de todo tipo en una cantante que no le gusta. Creemos que cuando ataca a Caballé como intérprete tiene presente —esto es muy frecuente— a María Callas, mucho más actriz e intérprete que cantante (al margen de sus enormes deficiencias vocales, Callas cometió graves errores interpretativos, sobre todo desde el punto de vista estilístico: óperas «belcantistas» cantadas de modo verista, por ejemplo). Considera el señor Reverter que Caballé es una intérprete de corta «inteligencia y madurez expresiva», capaz sólo de desarrollar una evolución psicológica elemental, no compleja. Hay ocasiones, qué duda cabe, en que Caballé se ha hecho acreedora de estas limitaciones, pero son sobradas aquellas en que ha mostrado ser intérprete de enorme comunicatividad y fuerza expresiva, e incluso de notable capacidad para expresar una evolución psicológica del personaje. De todas formas, no sería lógico exigirle que sea, además de cantante eximia, una actriz igualmente excelsa (nadie le exige a una gran actriz que cante óperas): tampoco lo han sido, quizá ni al nivel de Caballé, las Tebaldi, las Milanov, las Victoria de los Angeles, las Sutherland, et-

cétera, y nadie se ha llevado las manos a la cabeza por ello.

Finalmente, quisiéramos hacerle un par de preguntas al señor Reverter:

a) ¿Cómo nos explica que una cantante con defectos tan «fundamentales» haya llegado a donde está, a actuar, por ejemplo, repetidamente con buena parte de los más grandes directores de orquesta de nuestro tiempo? (Solti, Karajan, Giulini, Scherchen, Barbirolli, Leinsdorf, Colin Davis, Mehta, Levine, Muti, Bernstein, etcétera.)

b) ¿Por qué no nos somete a un análisis igualmente detalladísimo las «cualidades» vocales de otra cantante, por ejemplo..., María Callas?

Firmado: **J. A. Redondo** (suscriptor)
y **J. Plaza**

Castellón, 27-7-1979

Señor director de RITMO.

Distinguido amigo:

Yo no sé si las observaciones de don Juan Gómez Gallego servirán para levantar un nuevo Monasterio de El Escorial. Estoy seguro, en cambio, de que sus opiniones son compartidas por un gran número de lectores de RITMO, aunque no se lo parezca a don Angel F. Mayo.

Veamos ahora unos pequeños detalles sobre el mundo de los críticos.

- Brahms los encierra en el cuarto más chiquito. (RITMO, 492.)
- Barenboim no los lee, por cuanto sus contradicciones le empujarían a una casa de salud. (Entrevista RITMO.)
- Kraus les otorga escaso relieve, etiquetándolos de excesivamente categóricos.
- En el número 477 de RITMO, dedicado al centenario del fonógrafo, se consulta a 23 críticos de diverso origen sobre la mejor grabación de la Historia musical. El acuerdo es total: 23 opiniones diversas.
- En el número 478 de RITMO, en el artículo de Arteaga sobre los premios mundiales del disco, aparece la *Novena* de Mahler dirigida por Giulini. Todos están de acuerdo sobre la excepcionalidad del registro. Todos, menos E. Greenfield, quien etiqueta la grabación como «decadente, arbitraria y cursi». Esto hace mella en quienes sostienen lo contrario, y tendrá que ser una nueva terapia de Arteaga quien coloque a Giulini en el «palmarés». Increíble.
- En el citado número 479 el perfeccionista Kraus dice que el mejor tenor que últimamente ha cantado Mozart es Domingo y el mejor director Karajan. La coincidencia con los críticos de RITMO es total. Dice también Kraus que no existe ninguna ópera —y menos en Verdi— que sea exclusivamente para tenor dramático o lírico. Encontrar trabas a un tenor, si se quiere, resultará tarea fácil para don Arturo.
- En el número 488 Arteaga dice que el MIRA tuvo valentía premiando la *Novena* de Bruckner por Giulini. El IRCA no se atrevió. Los premios son, pues, cuestión de atrevimiento. Sin comentarios.
- En ese mismo número don Angel F. Mayo cataloga de intachable la obertura del *Holandés*, última versión de Solti. Califica posteriormente con un seis a la Orquesta Sinfónica de Chicago. Entiendo el seis para Solti, pero la Orquesta (?).
- En el número 489 don Angel, analizando la tetralogía del «Kna», se desembaraza de la de Böhm por carecer de unidad de tiempo. Si esto es un defecto, el seleccionar las tomas mejores de los años 66 y 67, no entiendo cómo el «Kna» no interpretó su partitura las dieciocho horas seguidas.

- Lo de Celibidache y el señor Reverter resulta conmovedor. Y no digamos los entubamientos y veladuras del venerable Christoff, que son virtudes según el amigo F. Mayo. Todo es cuestión de apellido.
- En el número 485 (entrevista a Béjart), éste le aclara a don Arturo Reverter que la grabación del «compañero errante» no era la que él indicaba en su anterior crítica. Nadie es perfecto.
- En el número 492 el señor Peregrín Gutiérrez cuenta y no acaba de los críticos de Milán. Ya vemos cómo los mismos críticos se dividen entre sí en buenos y malos.
- La revista **Opera** califica de excelente el «Alfredo» de Domingo en la **Traviata** de Kleiber. RITMO no sólo la descalifica, ensañándose, sino que al tiempo hace votos para que Domingo no grabe con Giulini su esperado **Rigoletto**. ¿Alguien da más?

Creo que no es necesario seguir. Si acaso: ¿tiene algo que ver RITMO con FERYSA? ¿Financian de algún modo las Casas de discos a nuestra Revista? ¿No es un poco complicado firmar artículos en la contraportada de un disco y hacer al mismo tiempo crítica de discos de la misma singladura? ¿Por qué esos comentarios, en esas contraportadas, siempre son «excelentes» y los demás simples arreglos? Después de todo lo apuntado, el reparto de credenciales que parecen muchos críticos de RITMO poder dar, no creo que tenga mucha trascendencia.

Atentamente,

Firmado:

Amadeo Marco (suscriptor).

RESPUESTA:

Parece que algunos lectores tornan últimamente las cañas en lanzas contra RITMO. Positivo sería si esta actitud sirviera para señalar deficiencias de la Revista, errores o decaimientos, porque nos ayudaría a intentar subsanar los defectos. Pero no es así. La disidencia gira casi siempre en torno a las fobias o los afectos por estos o aquellos intérpretes. Ciertos lectores, que no están conformes con tal o cual juicio emitido en nuestra Revista sobre el objeto de su admiración, se creen en la obligación de discrepar por escrito, de hacer crítica de la crítica, de demostrar que carecemos de razón. Muy bien; lo malo es que, casi siempre, los comunicantes parece que necesitan nuestra rendición incondicional y con vilipendio, y para ello proclaman con harta ligereza que hay en nosotros «campanas», ocultas intenciones, turbios intereses y no se sabe qué extrañas frustraciones. Entonces una Revista que creo —y por eso estoy en ella—

posee valor testimonial y cultural en un país donde no abundan ejemplos de esta especie, queda automáticamente degradada, según estos más o menos airados comunicantes, a lo que no es de ninguna de las maneras: el arma arrojada de cuatro cretinos o irresponsables dispuestos a socavar famas con tal de poner pedestales a otras.

En el terreno de la interpretación musical, las más agrias y enconadas polémicas se han dado siempre entre los partidarios de este «divo» o los de aquel otro. En tales combates, a veces muy violentos, la Música no importa absolutamente nada. Lo que importa es el triunfo a toda costa del objeto sublimado. El tema tiene mucho más que ver con la psicología, la sociología y hasta la patología antes que con la pobre música, y en cuanto a los «divos», es su bolsillo el que suele beneficiarse con estas luchas, para ellos generalmente incruentas. Artísticamente, la cuestión es marginal. Al menos, lo es para mí en cuanto amante de la Música y subdirector de RITMO. Por ello, cuando he de hacer crítica y emitir juicios valorativos jamás me ha guiado menospreciar a un intérprete para elevar a otro, porque para mí el intérprete, por muy grande que sea, no me interesa separado de la música a la que sirve. Esta ética, que es la del equipo redaccional, conoce nuestros límites y se fundamenta en ellos, y acepta la inevitabilidad del error, porque sin error no podría existir la crítica. En estas páginas se ha insistido en que deseamos lectores capacitados para tomar de nosotros lo que les sea útil y apartar lo que no les interese. No buscamos incondicionales ni corifeos. Pero tampoco creemos merecer un coro de euménides a nuestro paso.

La polémica sobre Montserrat Caballé —que late y trata de reavivarse en el trasfondo de toda esta discrepancia— quedó concluida para RITMO en el número 487, y no se reabrirá. Arturo Reverter tiene derecho, y aun antes la obligación, de analizar críticamente la actividad musical madrileña y a sus protagonistas. Si por consideración a las reacciones de sus posibles discrepantes no se atreviera a escribir lo que cree justo decir desde su punto de vista, tendríamos otro crítico «controlado». También está en su derecho de dar respuesta a dos de las cartas que hoy publicamos, las que firman en primer término don Gonzalo Badenes Masó y don J. A. Redondo, ya que le afectan directamente. Pero como la polémica sobre Montserrat Caballé —y la del mismo corte que amenaza romper en torno a Domingo— está, ya lo he dicho, cerrada en la Revista, he rogado a Reverter que renuncie a la contestación. Queda recogida íntegra la argumentación de los citados señores, y con ello basta ya en este insoluble asunto.

Mas en el caso del señor Marco sí me veo obligado, con profundo desagrado, a ejercer el derecho de réplica en nombre de toda la Redacción. En su escalada epistolar —ya va por la cuarta vez, salvo error en el recuento, que nos honra con su firma— ha llegado ya a un grado de rechazo de nuestra labor general que le obliga a verter insinuaciones y juicios atrevidos, insolentes e incluso insultantes. Alcanzada esta cota de náusea ante lo que decimos y hacemos, de verdad no sé qué extraño placer puede encontrarse en leer hasta la última línea de cada número de RITMO, como demuestra su carta, aunque se trate de pertrecharse con argumentos «aniquiladores». De esa carta he tenido que retirar un párrafo que contiene una grave vejación personal a uno de nuestros colaboradores, al igual que en su día retiré frases dedicadas por otros comunicantes al señor Marco, que estimé lesivas para él; pues don Amadeo no sólo se dedica a leernos con lupa, sino que también nos observa por las calles y toma nota de nuestros ademanes y gestos.

El respeto al lector está en la masa de la sangre del equipo de RITMO. Pero ese respeto no enerva nuestro derecho a la legítima defensa cuando el lector pierde el sentido de la realidad y cree que puede deformar nuestras intenciones y actividad a su antojo y con publicidad. El crédito que tenía el señor Marco en esta Revista también ha concluido. Vaya en lo sucesivo con su maledicencia a donde se la admitan, pero no a nuestras páginas. Y porque no crea que no era posible refutar cada una de sus «boutades», diré, por ejemplo que El Anillo, de Wieland Wagner/Böhm de 1965, constituye la más importante experiencia artística directa que he vivido hasta el presente, y que me cuento entre quienes aplaudieron durante cincuenta y cinco minutos al término del ciclo. Esta Tetralogía fue ampliamente comentada por José Luis Pérez de Arteaga en el número 435, y más brevemente por mí en el 465. Así que no me desembarazo de nada, entre otras razones, porque no estoy preñado de la «mala uva» que parece caracterizar al estilo epistolar de don Amadeo que conocemos por estos pagos. La unidad del ciclo es siempre importante por multitud de razones que estarán claras para quien lea con normalidad y no con ofuscación. Así que no merece la pena prolongar más este comentario, si no es para concluirlo lamentando el tiempo y el espacio perdidos con cuestiones de tercera fila, y repetir que RITMO no tiene vinculación jurídica o mercantil con Ferysa, que ninguna empresa pública o privada subvenciona a la Revista y que ésta se financia exclusivamente con la publicidad contratada, suscriptores y venta de ejemplares.—ANGEL F. MAYO.

«LULU» en París: Fe de erratas y apostillas

Los siempre temibles duendes del verano se han cebado sobre nuestro número de julio-agosto. En mi trabajo sobre la «première» mundial de **Lulu**, de Alban Berg, en su versión completa en tres actos, se han quedado fuera de texto algunas notas y se han deslizado algunas erratas, que se aclaran a continuación.

En el campo de las ausencias, faltan dos notas finales. Son éstas:

(1) Quede constancia de mi agradecimiento a varias personas, sin cuya ayuda mal habría podido redactar este trabajo: José Luis Peña, de la Embajada de España en Francia; el profesor Friedrich Cerha y su esposa; Marie-Claude Larivière y Ch. D. M., «French Conections» musicales en París.

(2) La grabación de **Lulu** se llevará a cabo. La CBS no pudo afrontar las peticiones económicas de la Opera de París, pero sí lo hizo Deutsche Grammophon, impulsada por su «manager» operístico, Michael Horwath. El reparto de las representaciones parisinas se mantendrá inalterado en el disco. Fecha de publicación: la primavera de 1980.

En la página 20, al final de la misma y al principio de la 21, se ha producido un baile de líneas, con repetición de algunas y omisión de otras, que deja el texto casi incomprensible. El párrafo final de dicha página 20 debe leerse así:

Otro elemento que cobra plena significación en este último acto es el **Konfessionslied**, el **Lautenlied** o **Canto del laúd**, de Frank Wedekind, que aparece por vez primera en toda la ópera en su versión completa. Esta melodía contiene toda la base de la ópera: es el centro de las «Variaciones» orquestales que sirven de «Interludio» entre los dos cuadros, y como tales «Variaciones» se escuchan en el dúo de «Alwa» y «Lulu», al final del acto segundo, y, aún más, la serie básica de la obra se nutre de las armonías del **Lautenlied**. La musiquilla, en un solo de violín, se presenta también en el dúo del «Marqués» y «Lulu», y acompaña al diálogo de «Alwa» y «Schigolch» en el segundo cuadro, cuando «Lulu» ha abandonado la escena con su primer cliente, el profesor mudo y deforme. Además, el **Lautenlied**, hecho voz de «Drehorgel», organillo, inicia, en la distancia,

la lúgubre escena final en Londres, y es aquí donde la canción de Wedekind se escucha completa por fin, revelando todo su significado, el ineludible destino de «Lulu».

Vayamos con las erratas de menos bulto. Seguiré el esquema tradicional de indicar como columna i) a la de la izquierda e ii) a la de la derecha.

	Dice	Debe decir
Pág. 15	Col. i), pár. V, línea 3.ª: incomparable	incomprensible
	Col. ii), pár. I, línea 5.ª: es escuchaba	se escuchaba
Pág. 16	Col. i), pár. II, línea última: indignación	la indignación
	Col. ii), pár. II, línea 4.ª: de Kraus	de Karl Kraus
	Col. ii), pár. III, línea 3.ª: había	ha
Pág. 17	Col. i), pár. III, línea última: dedicada	dedicado
	Col. i), pár. IV, línea 5.ª: «protesta» y de	«protesta» y de
	Col. i), pár. V, línea 20: le viejo tema	el viejo tema
Pág. 18	Col. i), pár. V, línea 8.ª: de contenido	de concierto
	Col. ii), pár. III, línea 2.ª: Weber	Webern
Pág. 19	Col. i), pár. VI, línea 15: «Mauscheln»	«Mauschelnd»
	Col. i), pár. VI, línea 24: necesaria	necesario
Pág. 20	Col. i), pár. III, línea 3.ª: cello	célla»
	Col. i), pár. III, línea 6.ª: complementarios	complementarios»
	Col. i), pár. III, línea 8.ª: fase	frase
	Col. ii), pár. I, línea 4.ª: Casti-Pjani	Casti-Piani
	Col. ii), pár. I, línea 11: Jacq	Jack

J. L. P. A.

MEDALLA DE ORO DE MADRID AL MUSICÓLOGO JOSE SUBIRA

El musicólogo catalán D. José Subirá, a sus noventa y siete años de edad, recibió de manos de D. Enrique Tierno Galván, alcalde de Madrid, la Medalla de Oro de esta ciudad, en un acto íntimo celebrado en la casa del agasajado, el 30 de julio.

Durante la entrega, el alcalde explicó al Sr. Subirá que, con este acto, el Ayuntamiento de Madrid «quería limpiar una mancha que arrastraba desde hace años», refiriéndose a la desaparición del expediente, cursado en 1971, sobre una primera concesión al musicólogo de una medalla de Madrid, y a propuesta de las Reales Academias. La nueva petición del Instituto de Estudios Madrileños, con asentimiento de las Academias y el deseo del Ayuntamiento, ha levantado un nuevo expediente, «por el que hoy se ha conseguido —indicó el Sr. Tierno Galván— que el Ayuntamiento madrileño saldara una deuda mantenida con este musicólogo catalán que tantos estudios ha realizado sobre temas musicales madrileños».

Al homenaje asistieron el presidente del Instituto de Estudios Madrileños, D. José Simón Díaz; el secretario de la Academia de San Fernando, D. Enrique Pardo Canales; don Jaime Moll, de la Biblioteca de la Academia Española; el director y subdirector del Conservatorio de Madrid y el concejal responsable de la Cultura, del Ayuntamiento de Madrid.

Doctor en Derecho y musicólogo español (Barcelona, 1882): tan liso y llano, que resulta escalofriante. Parece la «revendecha» de toda una vida dedicada a archivos y bibliotecas. Y (quién dijera que es de Cataluña) permítannos los catalanes, dentro de los aires autonómicos y regionalistas, llamarle «madrileño».

Montalbán, J. Cantó y E. Serano fueron sus profesores de Piano, Armonía y Composición, en el Conservatorio de Madrid; académico numerario y bibliotecario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; secretario del Instituto Español de Musicología, en Madrid. Las bibliotecas y las iglesias de esta Villa saben de su tesón y, como la carcoma, poco a poco va apoderándose de la «cañada» de sus volúmenes: **La música de la Casa de Alba** (1927); **La tonadilla escénica** (tres tomos, 1928-1930) y **Tonadillas teatrales inéditas** (1932); **Catálogo musical de la Biblioteca de Madrid** (en colaboración con H. Anglés, tres tomos, 1949-1951); **El teatro del Real Palacio** (1950); **Historia y anecdotario del Teatro Real** (1949), y tantos y tantos ensayos y artículos sobre temas madrileños, alguno de ellos recogido en el volumen **Temas musicales madrileños**.



No podemos pasar por alto, como es lógico, su participación en nuestra Revista: es nuestro colaborador decano, de lo que RITMO siempre se ha sentido orgulloso. En sus colaboraciones primó lo madrileño, sin menoscabo del universalismo, carácter intrínseco de nuestra publicación.

El tema «Madrid», que en este momento resaltamos, es una mínima parcela de su portentosa actividad investigadora, y en verdad que una medalla de oro es poca cosa para que la gratitud madrileña le satisfaga, en parte, su entrega generosa. Ante tal acopio de vida y experiencia queremos pensar que fue desconocimiento y no olvido, y que desde su envidiable atalaya lo entienda. Quien desee descubrir la vida e historia musicales de Madrid, descubra a nuestro «madrileño».

ESPAÑOLES EN LAS JORNADAS MUNDIALES DE LA SIMC

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), Sección Española, ha seleccionado las siguientes obras, que serán incluidas en los programas de las próximas Jornadas Mundiales de Música en Tel-Aviv 1980 (Israel): **Homenaje a Marcel Duchamp**, de Francisco Estévez; **«Suite» para doce instrumentos**, de Carlos Marqués; **Desintegración morfológica de la «Chacona» de J. S. Bach**, de Xavier de Montsalvatge; **Salmo CXXX**, de Angel Oliver; **Apsú**, de Jesús Rodríguez Picó, y **Crucifixus**, de José Luis Turina.

SUBE EL SALARIO MINIMO DE LOS MUSICOS

El salario mínimo de los profesionales españoles de la música

subirá un 35 por 100, según nota del Sindicato Profesional de Músicos Españoles.

Afectará a todas las actividades laborales recogidas en la actual Ordenanza Laboral, que van desde la ópera, el concierto, «ballet», zarzuela, revistas, comedia musical, variedades, a las salas de fiesta, de baile, cafés-teatros, discotecas, impresiones cinematográficas, magnetofónicas y gramfónicas y espectáculos taurino-musicales.

La medida cubre una evidente necesidad económica de los músicos, para los que sigue siendo muy grave el problema del paro tecnológico, producido por el uso indiscriminado de la música mecánica y la apatía de la autoridad gubernativa para «controlar» las actuaciones de los músicos extranjeros que llegan a nuestro país, suplantando los puestos de trabajo de los españoles.

EXITO DEL BALLETO NACIONAL EN EL FESTIVAL DE SPOLETO

Durante seis días consecutivos el Ballet Nacional Español ha actuado en Spoleto, obteniendo cada uno de los días un lleno del aforo: 2.200 localidades. El Festival de Spoleto ha entregado al director del Ballet, Antonio Gades, su Medalla de Oro, concesión hecha únicamente cinco veces desde la creación de este Festival.

En Milán, donde el aforo del Castello Sforzesco es de 4.000 localidades, se agotaron las entradas días antes de la presencia del Ballet en la ciudad.

POR ESPAÑA

VI Festival Internacional de Música de Mahón (Menorca).—Organizado por Juventudes Musicales de Mahón se celebra el VI Festival Internacional de Música, desde el pasado día 4 de agosto al 29 de septiembre. Aldert Winkelman, Jon Laukvit, María Teresa Martínez, Adalberto Martínez Solaesa, José Manuel Azcue, Albert Bölliger y Montserrat Torrent, al órgano; Irina Zaritskaya, piano; Mary Ruiz-Casaux, piano, y Joan Manuel Romání, violonchelo; la soprano Montserrat Alavedra, con Félix Lavilla al piano; Cuarteto de Saxofones de Barcelona y la Orquesta del Conservatorio de Barcelona son los intérpretes de este Festival. Además de los conferenciantes, Pedro Jover de Castro y Angel-Fernando Mayo, sobre **La Pasión según San Mateo** y **Héctor Berlioz**, respectivamente.

Una vez más no nos cansaremos de encomiar la estimable labor de Juventudes Musicales. «El primer concierto del Festival cumple el número treinta de los realizados por Juventudes Musicales en la presente temporada, y desde 1959 acá ya son más de trescientos...», nos introduce el programa de presentación del Festival. Esto y mucho más, que sería largo de reseñar, certifican repetidamente el trabajo cons-

tante y escondido de estas asociaciones, que desde aquí reciben nuestro apoyo y entusiasmo. En esta ocasión sea para Juventudes Musicales de Mahón.

LINARES (Jaén).—Real Musical de Linares y Jaén nos remite el programa de bases y premios para el II Concurso Provincial de Piano «Marisa Montiel», a celebrar los días 1 y 2 de septiembre. La fecha tope de inscripción fue el día 16 de agosto, a las trece horas.

Damos tan sólo la noticia del Concurso porque la comunicación del mismo la recibimos el 21 de agosto, fecha que sobrepasaba con días la de inscripción. Cabe, como es lógico, la posibilidad de una reseña completa para el próximo número, que esperamos recibir de Real Musica Ide Linares y Jaén.

MADRID. «Ballet» en la Zarzuela.—Durante los meses de septiembre y octubre se abre una temporada de «ballet» en el Teatro de la Zarzuela.

El Ballet Nacional, dirigido por Antonio Gades, y el Ballet Clásico Nacional, dirigido por Víctor Ullate, serán los dos nacionales que participarán en la temporada. También se espera al Ballet de Cuba, y se intenta que asista el famoso Ballet del Siglo XX, según fuentes de la Dirección General de Música y dentro de su campaña de popularizar el «ballet».

SANTANDER.—En el número 492 de nuestra Revista, mes de junio de 1979, temíamos por el Festival Montañés, este año en su vigésima octava edición, y nos satisface constatar su celebración, deshaciendo así dichos temores. Por la prensa diaria sabemos de la estimable altura que consiguen sus programas. De todo ello dejaremos constancia en próximos números.

ASTORGA (León).—La clausura del VII Congreso de Pueri Cantores ha tenido lugar en Astorga. El acto comenzó con una solemne misa en la Catedral maragataria. A continuación, en el campo de fútbol, se celebró el festival folklórico de homenaje a la ciudad, tras lo cual se izó la bandera de los Pueri Cantores en el balcón principal del Ayuntamiento astorgano, ante la presencia de los 1.200 niños cantores.

SAN LORENZO DEL ESCORIAL (Madrid).—Recogemos una nota de prensa que Isme España ha repartido sobre la II Semana Nacional de Canto Gregoriano, celebrada en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

Con una mesa redonda sobre la «Recuperación del Canto Gregoriano para la Cultura de Occidente» se inauguró la II Semana Nacional de Canto Gregoriano, organizada por Isme España, con la colaboración de la Dirección General de la Música, del Ministerio de Cultura.

Los participantes de la Semana han podido seguir los debates

entre los diversos especialistas invitados al efecto en torno a don Eugenio Cardine, monje del Monasterio de Solesmes (Francia), máxima autoridad mundial en canto gregoriano. Han participado en el debate, el padre Samuel Rubio, catedrático de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; don Andrés Pardo, director del Secretariado Nacional de Liturgia; don Antonio Gallego, catedrático de la Historia de la Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; don Ismael Fernández de la Cuesta, especialista en canto gregoriano; don Laurentino Sáenz de Buruaga, director de la Escolanía del Valle de los Caídos; el padre Francisco Lara, monje de Silos, y don Pedro Blanco, director de la Escolanía del Monasterio de El Escorial.

Se ha planteado la importancia de lo gregoriano en la historia de la Música como punto de partida de toda la música occidental, y la necesidad de formar profesionales en los seminarios y en los conservatorios de música.

Durante la Semana se celebraron varias conferencias. El padre Samuel Rubio disertó sobre «El canto gregoriano y la Polifonía en el Monasterio de El Escorial»; el padre Francisco Lara, sobre «La transmisión del Canto Gregoriano y los problemas de su interpretación»; don Antonio Gallego, sobre «La importancia del Canto Gregoriano en la Polifonía de la música instrumental», y don Ismael Fernández de la Cuesta, sobre «El Canto Gregoriano y los monasterios en la Edad Media, los "Scriptoria" y el Canto Gregoriano, canto litúrgico de la Iglesia católica en sus orígenes, en su historia».

También, a lo largo de la Semana, se celebraron diversos seminarios sobre temas de carácter cultural y de especialización de técnica gregoriana, dirigidos por don Ismael Fernández de la Cuesta, don Francisco Lara y don Laurentino Sáenz de Buruaga, así como audiciones comentadas y ensayo de un repertorio de piezas gregorianas.

AMPUERO (Santander).—En el Santuario de la Bien Aparecida, de esta localidad santanderina, ha tenido lugar, del 15 de julio al 26 de agosto, una serie de actos culturales dignos de reseñar:

IX Ciclo Estival de Música Coral y de Organo.

Día 15 de julio.—Recital de arpa, voces blancas: María Rosa Calvo. Orfeón Donostiarra.

Día 25.—Conmemoración del 450 aniversario de J. de la Encina: Atrium Musicae.

Día 29.—Organo, dos trompetas: Gerhard Strub, Helmut Erb, Heiner Wellnitz.

Día 5 de agosto.—Recital dos órganos: Guy Bovet, Montserrat Torrent.

Día 12.—Recital de órgano: Lionel Rogg.

Día 19.—Renacimiento italiano, Barroco español: Albicastro Ensemble Suisse.

Día 26.—Obras corales: Coral

de Cámara de Bratislava (Checoslovaquia).

Festival Internacional de Jóvenes Organistas.—Actuación de vintiocho jóvenes organistas de todo el mundo, en los días 16 de julio al 25 de agosto.

Es estrenaron obras de Montsalvatge, Angel Barja, J. Soler, J. María García Laborda, Leitner, A. Larrauri, T. Marco, G. Paniagua, F. de Castro (1695), José de Nebra (1702-1768), G. Reutter, M. Kurdchner, B. Marini y G. Caccini.

Del 1 al 15 de agosto se pudo admirar la Exposición «Jesús de Monasterio y su tiempo», en la que figuraban objetos musicales y bibliografía.

Ciclos, homenajes y organización hicieron de Ampuero el santuario musical montarés, repetible por muchos años.

LA LINEA (Cádiz).—Don Félix Enríquez Domínguez, presidente de la Sociedad Musical Linense, nos envía la programación de conciertos del Curso 1978-1979.

Nuestro deseo sería hacer una reseña completa de tal actividad musical, pero el espacio no nos lo permite. Por lo que aprovechamos, una vez más, para disculparnos y pedirles manden estos programas con antelación a la temporada, y serán dados a conocer en estas líneas. Vaya lo dicho para tantos que, como don Félix, nos piden una referencia de sus actividades.

Y para que no quede todo en disculpas, «País Musical», una de nuestras secciones, podrá dedicarles un lugar, si añaden a lo que ya han enviado más cuerpo, relativo a la Sociedad, sus fines y medios con que cuenta, etc. Con ello no queremos dejar cerrada una puerta que, por su labor, se merecen.

SAN SEBASTIAN (Guipúzcoa). Se celebró con éxito la III Semana de Música de Cámara. Intérpretes Vascos, los días 26, 27, 28 y 30 de julio, en el Museo San Telmo, y el 2 de agosto en la Sala Novelty. Actuaron la Orquesta de Cámara de San Sebastián y los Niños Cantores de Navarra; Rosario Morillas Olasagasti (soprano) y Loreto F. Imaz (pianista); Coro Easo, de San Sebastián; Collegium Musicum, de Guipúzcoa, y José Angel Ibarra (guitarra), y un recital de Solistas del Orfeón Donostiarra, respectivamente.

BARCELONA.—Dentro de la programación general de «Serenates al Barri Gotic», el día 5 de septiembre podrán oír obras de Franck, Scriabin y Satie, a cargo de la pianista Paulina Angel; el 12, la Compañía de Danza, de Barcelona, «Ramón Solé», versará poetas, compositores y coreógrafos catalanes, y el 19, Diabolus in Música interpretará obras de Schoenberg, Guinjoan, Taverna, Bech, Guinovart y Rodríguez Picó. Se presentarán en el Salón del Tinell, y el 5, en el antiguo Hospital de Santa Cruz.

ORENSE.—Con motivo de las fiestas de Orense hemos podido agradarnos con dos conciertos

CON NOMBRE PROPIO

Herbert von Karajan ha manifestado, en extensa entrevista que publica el semanario *Der Spiegel* en su número 23/1979, que su sucesor al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín saldrá de la terna formada por **Zubin Mehta**, **Seiji Ozawa** y **Klaus Tennstedt**, directores titulares en la actualidad de las Orquestas Filarmónica de Nueva York, Sinfónica de Boston y Sinfónica de la NDR (Hamburgo), respectivamente. Estas declaraciones han causado cierta sorpresa en los medios musicales internacionales, que veían en Daniel Barenboim al candidato con mayores posibilidades para suceder a Karajan.

Hildegard Behrens será «Tosca» en un nuevo registro de la ópera pucciniana del mismo título que tiene proyectado llevar a cabo la firma CBS durante este invierno. Junto con la Behrens figurarán Plácido Domingo y Silvano Carroli, siendo Lorin Maazel el director musical. Asimismo se ha sabido que Hildegard Behrens cantará el papel principal en un nuevo montaje de *Elektra*, de Richard Strauss, en el Festival de Salzburgo de 1981, que contará en el foso con Georg Solti.

Antoni Ros Marbá, director titular de la Orquesta Nacional de España, ha sido contratado como director principal de la Orquesta de Cámara Holandesa. El director catalán inaugurará la temporada



de 1979-80 de la orquesta holandesa con un concierto en el Concertgebouw, de Amsterdam, en cuyo programa figuran la *Sinfonía número 47* (Haydn), el *Concierto para piano número 8* —con Myung-Whun Chung como solista— (Mozart), y la *Serenata Opus 48* (Tchaikovsky). Con anterioridad a este concierto, que tendrá lugar el próximo 29 de septiembre, la Orquesta de Cáma-

ra Holandesa y su nuevo director principal realizarán un registro fonográfico.

John Tooley, administrador general del Royal Opera House, Covent Garden, ha sido nombrado Caballero por la Reina Isabel II de Inglaterra. Tooley fue ayudante de Sir David Wester entre 1955 y 1970, año en que le sucedió en el cargo de administrador general del teatro londinense, puesto que ha venido desempeñando desde entonces.

Gerhard Freund, el primer director de la Televisión Austríaca, y desde hace un año director de la Wiener Stadthalle, así como intendente general del Festival de Viena, ha fallecido en la capital austríaca a los cincuenta y cuatro años de edad. El doctor Freund había visitado oficialmente España a principios de este año, con motivo de los actos programados para celebrar el cincuentavo aniversario de RITMO.

Sergiu Celibidache ha sido nombrado director titular de la Orquesta Filarmónica de Munich. Este puesto, que anteriormente había ocupado Rudolf Kempe, estaba vacante desde la muerte, en 1976, de este último.

Dietrich Fischer-Dieskau canta el papel principal en la grabación de la ópera, de Aribert Reimann, *Lear*, que ha realizado la firma alemana Deutsche Grammophon. Junto al barítono alemán intervienen Julia Varady, Helga Dernesch y Rolf Boysen. Gerd Albrecht es el director musical, y la orquesta y coro son los de la Opera del Estado de Baviera, de Munich, compañía que realizó el estreno absoluto de esta obra en el mes de julio del pasado año.

Pierre Boulez, que ha recibido recientemente el Premio de Música Ernst-von-Siemens de 1979, dotado con 150.000 francos suizos, ha sido nombrado presidente de la Orquesta de París. Daniel Barenboim permanece como director titular. Anteriormente, el puesto de presidente lo ostentaba el director general de Música del Ministerio de Cultura francés.

Xavier Benguerel, compositor español, es el autor de un *Concierto para violonchelo* que ha sido estrenado recientemente por el violonchelista Heinrich Schiff con la Orquesta Sinfónica de la Südwestfunk, dirigida por Peter Keuschnik, en la ciudad alemana de Baden-Baden. Este *Concierto* es consecuencia de un encargo de Schiff.

de órgano, interpretados por Montserrat Torrent, el 20 de junio, y Gerardo Salgado Valdés, el 22, en la iglesia catedral orensana.

El repertorio constó de obras del P. Antonio Soler, Georges Muffat, J. S. Bach, Charles Ma-

ría Widor, Alberto Ginastera, que Montserrat Torrent dominó al órgano. Por su parte, Gerardo Salgado interpretó a J. Clarke, Haendel, Corelli, J. S. Bach y Cabanilles. Sobran los comentarios encomiosos de tales intérpretes que nos deleitaron con una música

ca tan bella y tan poco conocida por los aficionados orensanos. He dejado, a propósito, la segunda parte, por la grandiosidad de las composiciones: Valdés, Kettelby y Beethoven, con su obra **Grandeza de Dios**, y por la actuación en ella del Orfeón Unión Orensana, que acompañó a esta sección coral.

La Coral Polifónica ha figurado siempre en lugar destacado dentro de la vida musical orensana. En sus giras por España, Portugal y Sudamérica ha conseguido valiosos premios y el aplauso del aficionado.

Las Bandas de Música. — No queremos dejar de mencionar en estas páginas a los principales protagonistas de nuestras fiestas: las Bandas. En esta ocasión, la Comisión de Fiestas quiso apoyar, precisamente, a aquellas agrupaciones más humildes, pero de gran popularidad en la provincia: Grou-Lovios, Chantada y Carballino, que demostraron, una vez más, su popularidad, y de resaltar su nivel artístico, y que una y otra vez entusiasmaron al público. Plazas y jardines de la ciudad se vieron animados, y su colorido festero contribuyó a la sana y alegre algarabía de los festejos. Junto con la Banda de Orense, reciban la merecida felicitación y elogio.

INTERNACIONAL

EL IRCAM Y LA EXPOSICION PARIS-MOSCU EN EL CENTRO POMPIDOU

La Exposición París-Moscú, organizada por el Centro Georges Pompidou, de París, ha motivado una serie de actividades musicales programadas por el IRCAM y el Ensemble Intercontemporain. En primer lugar, los «Conciertos París-Moscú», cuya primera parte tuvo lugar entre el 6 de junio y el 2 de julio, ambos inclusive. La segunda parte, a celebrar el 13 de septiembre y el 6 de octubre, ambos inclusive, consiste en una serie de pequeños conciertos de unos cincuenta minu-

tos de duración cada uno, y articulados en torno a dos temas: «La vida musical en la URSS de 1900 a 1932» y «Alexander Scriabin (integral de sus obras para piano) y sus contemporáneos». Estos conciertos (o mini-conciertos), en los que intervendrán, entre otros, Jane Manning, solistas del Ensemble Intercontemporain, Pierre-Laurent Aimard, Jean-François Heisser, Annick Mink, Alain Neveu, Michel Oudar, Jean-Claude Penner, Alain Planès, Anne Queffelec, Michael Rudi, François-Joël Thiollier, se desarrollarán en la quinta planta del edificio del Centro Georges Pompidou, y la entrada a la Exposición dará derecho a asistir a ellos.

Fuera del marco del edificio que alberga la Exposición París/Moscú, está prevista una doble serie de programas, correspondientes a los temas «La vida musical en la URSS de 1900 a 1932» y «Músicas actuales en la URSS y en la Europa del Este». En el Théâtre d'Orsay se ofrecerán, los días 8 y 15 de octubre, los dos programas dedicados a la música del Este. En el primero, interpretado por el Ensemble Intercontemporain y los solistas André Cazalet y Pierre Struch, bajo la dirección de Sylvain Cambreling, tendrán lugar las primeras audiciones francesas de obras del rumano Tiberiu Olah, del yugoslavo Lojze Lebic, del húngaro Zsolt Durkó, de los polacos Włodzimierz Kotóński y Witold Lutoslawski y del checo Marek Koplenet; en el segundo, en el que intervendrán Didier Pateau y Alain Neveu, solistas, el Ensemble Intercontemporain y Peter Eötvös, director, se efectuará el estreno en Francia de obras de Milan Stibilj (Yugoslavia), Cornel Taranu (Rumania), Laczlo Vidovszky (Hungría), Paul-Heinz Dittrich (República Democrática Alemana) y Sandor Balassa (Hungría).

En el «Auditorium» 104 de Radio-France se celebrará, el 13 de octubre, el concierto de clausura de la Exposición París/Moscú, dedicado a la música soviética entre 1900 y 1932. La Nouvel Orchestre Philharmonique, bajo la dirección de Sylvain Cambreling, interpretará **Zavod** y el **Concierto para piano, op. 14**, ambas obras de Alexandre Mossolov; **Concierto para violín**, de Nicolas Roslavetz, y **Poema del éxtasis**,

de Scriabin. El **Concierto** de Roslavetz será interpretado por vez primera en el país galo. Y ya finalizada la Exposición del Centro Pompidou, el día 22 de octubre, tendrá lugar, en el citado «Auditorium» de Radio-France, el concierto dedicado a la música soviética contemporánea, a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia, dirigida por Antoni Wit, y con Christoph Caskel y Gidon Kremer como solistas. En el programa, el estreno absoluto de una obra de Sophia Gubaidulina, y los estrenos franceses de los **Conciertos para violín**, de Alfred Schnittke (el **Tercero** de su ciclo) y Edison Denisov.

SUBVENCIONES OFICIALES PARA LAS ORQUESTAS SINFONICAS AMERICANAS

El National Endowment for the Arts, Departamento federal estadounidense provisto de fondos para subvencionar a las artes, distribuirá 10,8 millones de dólares entre las orquestas sinfónicas en el curso de la temporada 1979-80. El número de orquestas subvencionadas será de 109. La Orquesta de Cincinnati recibirá la subvención más importante, que será de 345.000 dólares; la de Cleveland, 320.000; la Filarmónica de Nueva York y la Orquesta de Filadelfia recibirán cada una 315.000; la Sinfónica de Boston, la de Chicago y la Filarmónica de Los Angeles, 305.000 dólares cada una; la neoyorquina American Symphony recibirá 100.000 dólares; la Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York, 40.000; la Sinfónica de New Jersey, con sede en Newark, recibirá 230.000 dólares.

NUEVA ORQUESTA DE CAMARA MUNIQUESA

Una nueva orquesta de cámara hizo recientemente su presentación con un concierto en el Cuvilliétheater de Munich. Se denomina Bayerisches Kammerorchester, München —Orquesta de Cámara de Baviera, Munich—, y está formada por miembros de la Filarmónica de Munich, de la Orquesta del Estado de Baviera —la de la Opera Estatal de Baviera—, de la Sinfónica de la Radiodifusión Bávara y de la Orquesta del Teatro de Gärtnerplatz. El director es Helmut Imig.

ESTRENO RADIOFONICO DE UNA OPERA INACABADA DE PROKOFIEV

El pasado 25 de marzo se estrenó en un estudio radiofónico de la BBC, de Londres, la ópera **Maddalena**, que Prokofiev dejó incompleta tras trabajar en ella desde 1911 a 1913. El compositor y director de orquesta Edward Downes, con la ayuda y el consentimiento de la viuda de Prokofiev, ha realizado la terminación de la obra.

NUEVA OPERA REGIONAL FRANCESA

El Gobierno francés continúa con su política de creación de compañías líricas de ámbito regional. Así, los alcaldes de tres ciudades del norte de Francia han firmado un acuerdo con el Ministerio de Cultura, que permite la creación de una nueva compañía de ópera, la Opéra Nord, que ofrecerá representaciones y conciertos en las tres mencionadas localidades. Al frente de esta nueva compañía se encuentra Elie Delfosse.

NUEVA SALA DE CONCIERTOS EN EDIMBURGO

El pasado 6 de julio, la Reina de Inglaterra inauguró una nueva sala de conciertos en Edimburgo, la Queens's Hall, sede de la Orquesta de Cámara Escocesa.

Se trata de una antigua iglesia, Newington and St. Leonard's Church, construida por Robert Brown en 1823 y situada en el distrito sur de la ciudad. Cerrada al culto por la Iglesia de Escocia en 1976, sus dimensiones interiores llamaron la atención de los directivos de la Sociedad Filarmónica Escocesa, que vieron en esta iglesia, con su bella galería en planta de herradura, una posible sala de conciertos de tamaño medio, tan necesaria en Edimburgo. Serviría, además, para proporcionar un local fijo para ensayos y conciertos a la Orquesta de Cámara Escocesa. Pruebas acústicas probaron la viabilidad del proyecto, y en 1977, tras adquirir el edificio, la Sociedad Filarmónica Escocesa procedió a la readaptación de su interior para sala de conciertos, añadiendo todos los servicios propios de este tipo de locales públicos.

SOBRE LOS SIGNOS Y VALORACIONES UTILIZADOS EN NUESTRA CRITICA DISCOGRAFICA

Los encabezados de las grabaciones pueden ir precedidos de los siguientes signos:

- O** Se refiere a una grabación en «oferta», o sea, a precio especial durante un período de tiempo.
- E** Se refiere a una grabación editada en serie «económica».
- H** Se refiere a un registro de carácter histórico por su fecha e intereses.
- R** Indica que el crítico preselecciona la grabación comentada para los premios RITMO a los mejores

discos del año, y supone, a juicio del comentarista, una recomendación especial.

Naturalmente, algunos de los signos son incompatibles entre sí, pero otros pueden ser concurrentes. El único que puede figurar con cualquiera de los otros es R.

A continuación de la cabecera figurarán dos apartados, Interpretación y Sonido, para los que se establece una calificación de 1 a 10. El término Interpretación recoge una apreciación personal de

los valores «artísticos» del contenido musical por parte de quien realiza la crítica, y el de Sonido, los conceptos de grabación y prensado, posiblemente más objetivables, aunque siempre habrá que contar con la subjetividad del comentarista. En algunas ocasiones se añadirá una tercera calificación, también de 1 a 10, relativa al Interés de la obra.

La Conclusión, en caso de haberla, recoge una impresión de conjunto del crítico, de amplio espectro, libre en su manifestación y acorde entonces con criterios plenamente subjetivos.

Maxper presenta Bontempi, los órganos más vendidos en el mundo.

Para quien quiera hacer música de forma fácil y divertida.



Reservado para los revendedores:

Deseo recibir más informaciones sobre los órganos Bontempi.

Nombre _____

Apellidos _____

Calle _____

Localidad _____

Remitir en sobre cerrado a:

Centro Musical **MAXPER**
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

Principiantes, aficionados o intérpretes exigentes, a cada uno Bontempi.

(Desde 5.000ta 99.500 ptas.).

Pon tus manos sobre el teclado de un órgano Bontempi (los hay para todas las exigencias). En breve estarás en condiciones de tocar los mayores éxitos de la música también un auricular. Además, Bontempi ha estudiado un método especial para todo el mundo.

Porque en efecto, los órganos electrónicos Bontempi, por ejemplo, tienen este método, ha transcrito los grandes éxitos en ediciones musicales especiales. ¡Con Bontempi es fácil entrar en el mundo de la música!

bontempi[®]

El método para descubrir talentos.



AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL MES DE OCTUBRE

AMSTERDAM

Concertgebouw. Orquesta del Concertgebouw. Día 7, Bernard Haitink, director; Theo Olof, solista. **Don Juan** (R. Strauss), **Concierto para violín** (Heppener) y **Manfred**, sinfonía (Tchaikovsky). Días 10 y 11, Bernard Haitink, director; Arturo Benedetti Michelangeli, solista. **Ricercare** (H. Andriessen), un **Concierto para piano** (Beethoven), sin designar a la hora de cerrar esta edición, y **Primera sinfonía** (Tchaikovsky). Día 28, Bernard Haitink, director. Programa sin anunciar. Día 31, Colin Davis, director; Salvatore Accardo, solista. **Obertura "Trágica"** (Brahms), **Concierto para violín** (Dvorak), y **Primera sinfonía** (Sibelius). Día 14, recital de Arturo Benedetti Michelangeli. Día 28, recital de Zoltan Kocsis, con obras de Bartok y Rachmaninoff.

En la sala pequeña, el día 2, recital de Felicity Palmer, con John Constable al piano. Día 15, el Trío Borodin, con obras de Tchaikovsky, Shostakovich y Beethoven. Días 18 y 20, el Cuarteto Georgisch.

BERLIN OCCIDENTAL

Deutsche Oper. Día 5, estreno del nuevo montaje de **L'Enfant et les sortilèges** (Ravel) y **La Chute de la Maison Usher** (Debussy), realizado en ambas obras por Nikolaus Lehnhoff, con decorados de Pet Halmen y Erich Wonder, respectivamente, y dirección musical de Jesús López Cobos. Día 31, estreno berlinés de **Die Abenteuer des Tartarin aus Tarascon** (Manfred Niehaus), montaje de Knut Sommer y Mathias Fischer-Dieskau, y dirección musical de William B. Harpe.

Philharmonie. Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 4 y 5, Leonard Bernstein, director. **Novena sinfonía** (Mahler). Días 8, 9 y 10, Eugen Jochum, director; Christian Altenburger, **Maurerische Trauermusik** (Mozart), **Concierto para violín, KV 219** (Mozart) y **Sinfonía número 41, "Júpiter"** (Mozart).

BRUSELAS

Palais des Beaux-Arts. Día 1, Orquesta Filarmónica de Viena. Christoph von Dohnanyi, director. El programa incluye la **Sinfonía número 25** (Mozart) y **L'Oiseau de feu** (Stravinsky). Día 2, Orquesta de Cámara Escocesa. Alexander Gibson, director; Barry Tuckwell, solista. **Aurora** (C. G. Hamilton), **Cuarto concierto para trompa** (Mozart) y **Segunda sinfonía** (Rachmaninoff). Día 18, Orquesta Nacional de Bélgica. Christoph Eschenbach, director; Justus Frantz, solista. En el programa, **Concierto para piano** (Dvorak) y **Cuarteto número 1, op. 25** (Brahms, orquestación Schönberg). Día 22, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Rafael Kubelik, director. **Cuarta sinfonía** (Beethoven) y **Cuarta sinfonía, "Romántica"** (Bruckner).

CLEVELAND

Severance Hall. Orquesta de Cleveland. Lorin Maazel, director. Días 11, 12 y 13, Frederica von Stade, solista. **Benvenuto Cellini**, obertura (Berlioz), **Nuits d'été** (Berlioz) y **Cuarta sinfonía** (Mahler). Días 18 y 20, Narciso Yepes, solista. **Sinfonía KV 75** (Mozart), **The Sun** (Rorem), **Concierto de Aranjuez** (Rodrigo) y **Cinderella**, "suite" (Prokofiev). Día 19, Nathalie Bera-Tagrine, solista. **Sinfonía número 38, "Praga"** (Mozart), **Concierto para piano número 17** (Mozart) y **Capricho español** (Rimsky-Korsakov). Días 25, 26 y 27, Bruno Leonardo Gelber, solista. **Música para una escena de película** (Schönberg), **Sombras y Luz** (Siegmeister), **Las cuatro estaciones**, música de "ballet" de **I Vespri Siciliani** (Verdi) y **Primer concierto para piano** (Brahms).

COLONIA

Oper. Día 7, estreno de la nueva puesta en escena de **El matrimonio secreto** (Cimarosa), realizado por Michael Hampe y Jan Schlubach, con dirección musical de Georg Fischer, y con Bar-

bara Daniels, Georgine Resick, Marta Szirmay, Carlos Feller, David Kuebler, Claudio Nicolai. Día 24, concierto dirigido por Nello Santi y con la participación de Julia Varady, Elena Obrazzova, Alfredo Kraus, Piero Cappuccilli.

CHICAGO

Lyric Opera. Días 2, 5, 8, 10, 13 y 16, **El amor de las tres naranjas** (Prokofiev), con el mismo reparto que el reseñado en el mes anterior en estas mismas columnas. Días 3, 6, 9, 15 y 19, **Fausto** (Gounod), asimismo reseñado en el pasado número de RITMO. Días 12, 17, 20, 23, 26 y 29, **Rigoletto** (Verdi), montaje de Sandro Sequi y Pier-Luigi Pizzi, dirección musical de Riccardo Chailly, y con Blegen, Finch-Monastero, Kuhlmann, Pavarotti, Mitchell, Manuguerra, Albert, Fox, McConnell. Días 24, 27 y 30, **La Bohème** (Puccini), montaje de Sonja Frisell y Pier-Luigi Pizzi, dirección musical de Riccardo Chailly/Lee Schaenen, y con Ricciarelli/Niculescu, Zilio, Carreras/Moldoveanu, Schwisow, Romero, Stone/Nolen, Ramey, Tajo, van Lidth de Jeude, Carter.

Orchestra Hall. Orquesta Sinfónica de Chicago. Georg Solti. Días 4, 5 y 6, Donald Peck, solista. **Concierto para flauta, KV 314** (Mozart), y **Quinta sinfonía** (Bruckner). Días 11, 12 y 13, Margaret Price, Gwendolyn Killebrew, Manfred Jung, Martti Talvela, solistas. **Chicago Symphony Chorus. Novena sinfonía** (Beethoven). Días 18, 19 y 20, Milton Preves, solista. **Sinfonía número 40** (Mozart), **Concierto para viola** (Walton) y **Variaciones "Enigma"** (Elgar).

DUSSELDORF

Tonhalle. Día 5, Orquesta Sinfónica de Viena. Gary Bertini, director. **Séptima sinfonía** (Mahler). Día 14, Orquesta Sinfónica de Duisburg y Städtischer Konzertchor Duisburg. Miltiades Caridis, director; Kari Lövaas y Ortrun Wenkel, solistas. **Segunda sinfonía** (Mahler). Días 18 y 19, Orquesta Sinfónica de Düsseldorf. Gennadi Rozhdestvenski, director; Victoria Postnikova, solista. **Der verzuberte See** (Ljadow), **Tercer concierto para piano** (Rachmaninoff) y **Sexta sinfonía** (Shostakovich). Día 20, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Rafael Kubelik, director; Yuuko Shikova, solista. **Primera sinfonía** (Mahler) y **Concierto para violín** (Dvorak). Día 28, Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Essen. Heinz Wallberg, director; Doris Soffel y Francisco Araiza, solistas. **Kindertotenlieder** (Mahler) y **La canción de la Tierra** (Mahler). Día 8, recital del Cuarteto Melos, con obras de Schubert y Bartok.

FRANKFURT

Oper. Día 14, estreno del nuevo montaje de **Lulu** (Berg), en la versión completa de Cerha, realizado por Harry Kupfer y con dirección musical de Michael Gielen.

Jahrhunderthalle Hoechst. Día 7, Orquesta Sinfónica de la RTVE. Odón Alonso, director; Narciso Yepes, solista. **Danzas fantásticas** (Turina), **Concierto de Aranjuez** (Rodrigo), **Cuatro danzas de "Iberia"** (Albéniz) y **El sombrero de tres picos**, segunda "suite" (Falla). Día 28, Orquesta Philharmonia, de Londres. Vladimir Ashkenazy, director y solista. **Burja**, fantasía (Tchaikovsky), **Concierto para piano KV 488** (Mozart) y **Segunda sinfonía** (Sibelius).

GINEBRA

Victoria Hall. Orquesta de la Suisse Romande. Día 17, Wolfgang Sawallisch, director; Gidon Kremer, solista. **Concierto para violín** (Brahms) y **La consagración de la Primavera** (Stravinsky).

Grand Théâtre de Genève. Días 6, 9, 12, 15, 19, 21 y 25, **Die Meistersinger von Nürnberg** (Wagner), montaje de Jean-Claude Riber y Günther Schneider-Siemssen, dirección musical de Horst Stein, y con Karl Ridderbusch, Ulrik Cold, Peter van der Bilt, Zoltan Kelemen, René Kollo/Heribert Steinbach (12 de octubre), Helmut Pampuch, Gabriele Benackova, Marga Schiml, Heribert Steinbach, Götz Zemann, Toma Popescu, Christopher Doig, Franz Donner, Hannes Jokel, Walter Fink, Jaroslav Stajnc, Walter Fink. Intervendrá la Orquesta de la Suisse Romande.

GLASGOW

Theatre Royal. Días 3, 6, 9, 13 y 18, **Pélleas et Melisande** (Debussy), montaje de Colin Graham y John Fraser, dirección musical de Roderick Brydon, y con Alan Titus, John Shirley-Quirk, Pierre Thau, Gillian Ramsden, Norman White, Lilian Sukis, Claire Livingstone. Días 17, 20, 23, 25 y 27, **Orfeo ed Eurydice** (Gluck), montaje de Peter Ebert e Ingrid Rosell, dirección musical de Alexander Gibson, y con Janet Baker, Margaret Marshall y Marie McLaughlin.

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Días 7, 10, 13, 16, 23, 26 y 31, nueva puesta en escena de **Ariadne auf Naxos** (R. Strauss), realizada por Otto Schenk y Bert Kistner, dirección musical de Dennis Russell Davies, y con Catarina Ligendza, Edita Gruberova/Sylvia



Musikhalle, Hamburgo.

Greeberg (días 23, 26 y 31), Hanna Schwarz, Yoko Kawakara, Alicia Nafé, Peter Hofmann, Toni Blankenheim, Franz Ferdinand Nentwig, William Workman. Días 21 y 30, **Albert Herring** (Britten), nuevo montaje de Ekkehard Grübler, dirección musical de Klauspeter Siebel, y con Brenda Roberts, Ursula Boese, Hildegard Uhrmacher, Hans-Otto Kloose, Thomas Herdon, Toni Blankenheim, Franz Grundherber, Peter Haage, Elisabeth Steiner, Olive Fredericks. Día 9, **Kabale und Liebe** (G. von Einem), montaje de Kurt Horres y Hanna Jordan, dirección musical de Theodor Guschlbauer, y con Thomas Herdon, Franz Grundherber, Frieder Stricker, Carol Wyatt, Carl Schultz, Franz Ferdinand Nentwig, Ursula Boese, Anja Silja, Audrey Michael, Toni Blankenheim, Henner Leyhe, Jürgen Förster. Día 29, **Eugen Onegin** (Tchaikovsky), montaje de Adolf Dresen y Karl-Ernst Herrmann, dirección musical de Christoph von Dohnányi, y con Olive Fredericks, Beatrice Haldas, Marga Höffgen, Bernd Weikl, Elisabeth Steiner, Rüdiger Wohlers, Karl Ridderbusch. Día 28, **Rigoletto** (Verdi), montaje de Ulrich Wenk y Pit Fischer, dirección musical de Carlo Franci, y con Alfredo Kraus, Garbis Boyagian, Gabriele Fuchs, Olive Fredericks, Harald Stamm, Ursula Boese. Día 4, recital de Helen Donath, con Klaus Donath al piano.

Musikhalle. Día 8, Orquesta de Cámara de Zúrich. Día 9, recital del pianista Jeremy Menuhin, con obras de Schubert, Beethoven y Debussy. Día 12, Orquesta Sinfónica de la NDR. Klaus Tennstedt, director. Obras de Stravinsky y Orff. Días 14 y 15, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Aldo Ceccato, director. **Sei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane** (Dallapiccola), **Quattro pezzi sacri** (Verdi), con la colaboración de la Hamburger Singakademie. Días 28 y 29, Orquesta Sinfónica de la NDR. Edo de Waart, director. Día 30, Jorge Bolet, pianista. Obras de Brahms, Chopin, Liszt.

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera. Días 1, 5, 8, 11, 13, **Thérèse** (John Tavener), estreno absoluto en montaje realizado por David William y Alan Barlow, dirección musical de Edward Downes, y con Elise Ross, Keith Lewis, Robert Tear y Joseph Rouleau. Días 27 y 31, **Der Rosenkavalier** (R. Strauss), montaje de Luchino Visconti y Ferdinando Scarfiotti, readaptado por John Copley, dirección musical de Gustav Kuhn, y con Elisabeth Söderström, Yvonne Minton, Manfred Jungwirth, Yvonne Kenny, John Bobson, Gillian Knight, David Rendall, Derek Hammond-Stroud. Día 28, recital de Jessye Norman, con Phillip Moll al piano.

Royal Festival Hall. A la hora de cerrar este número de nuestra Revista no habían llegado aún a la Redacción informaciones sobre las grandes orquestas londinenses ni sobre las organizaciones promotoras de conciertos, excepción hecha de la Royal Philharmonic Society, que anuncia el inicio de su temporada con la Orquesta Sinfónica de Londres, el día 3 del mes que consideramos. Claudio Abbado, director; Lynn Harrell, solista. **Guillermo Tell**, obertura (Rossini), **Concierto para violonchelo** (Elgar) y **Novena sinfonía** (Schubert).

LOS ANGELES

Dorothy Chandler Pavilion, Music Center. Orquesta Sinfónica de Los Angeles. Carlo Maria Giulini, director. Días 18 y 26, Renata Scotto, Lucia Valentini-Terrani, Veriano Luchetti, Martti Talvela, solistas. Los Angeles Master Chorale. **Requiem** (Verdi). Días 19 y 21, David Weiss, Michele Zukovsky, Alan Goodman y William Lane, solistas. **Cinco piezas, op. 10** (Webern). **Sinfonía concertante para oboe, clarinete, fagot y trompa** (Mozart), y **Séptima sinfonía** (Dvořak). Días 24, 27 y 28, Daniel Rothmuller, solista. **Música para**

metal (Gabrieli), **Concierto para orquesta, número 5** (Petrassi), **Primer concierto para violonchelo** (Saints-Saëns) y **Daphnis y Chloe**, segunda "suite".

MILAN

Teatro alla Scala. Orquesta del Teatro alla Scala. Días 10, 11 y 12, Gerd Albrecht, director; Annie Fischer, solista. **Trauermusik für Bartok** (Lutoslawski), **Tercer concierto para piano** (Bartok) y **Cuarta sinfonía** (Brahms). Días 18, 19 y 20, Gabriele Ferro, director; Agnes Baltsa, Antonio Ballista, solistas. **Cléopâtre**, escena lírica para voz y orquesta (Berlioz), **"Couplets" para clavicémbalo y orquesta**, primera interpretación en Italia (Castiglioni), y **Chout**, "suite" (Prokofiev). Días 30 y 31, Claudio Abbado, director; Kiri te Kanawa y Rudolf Serkin, solistas. **Primer concierto para piano** (Brahms), **Cinco canciones: Morgen, Muttertänderlei, Wiegenlied, Befreit y Zueignung** (R. Strauss) y **Tod und Verklärung** (R. Strauss).

LYON

Opéra. Días 19, 20, 21, 23 y 24, **Opera** (Berio) y **Passaggio** (Berio), ambas estrenos en Francia, en el montaje de Luca Ronconi y Gaë Aulenti, con dirección musical de Marcello Panni.

MUNICH

National-Theater. Día 1, concierto de la Orquesta del Teatro bajo la dirección de Wolfgang Sawallisch; Oto Ughi, solista. Obras de Respighi y R. Strauss. Días 2, 4 y 9, **Die Zauberflöte** (Mozart), montaje de Everding y Rose, dirección musical de Sawallisch, y con Z. Donat, Wise/Popp, Kirschstein/Falcon, Evangelatos, Wulkopf, Sieber, Vogel/Salminen, Jerusalem/Araiza/Schreier, Hillebrand, Prey/Brinkmann, Lenz, Uhl. Días 7 y 13, **Die Meistersinger von Nürnberg** (Wagner), montaje de Everding y Rose, dirección musical de Sawallisch, y con Varady, Wulkopf, Fischer-Dieskau, Salminen/Wimberger, Lenz, Grumbach, Nöcker, Helm, Paskuda, Sapell, Kobayashi, Imdahl, Engen, Kohn, Kastu, Schreier/Ahnsjö, Hillebrand. Día 21, **Lohengrin** (Wagner), montaje de Everding y Fuchs, dirección musical de Leitner, y con Hass, Bjoner, Helm, Jerusalem, Nöcker, Brendel, Lenz, Sapell, Wilbrink, Auer. Día 30, **Rigoletto** (Verdi), montaje de Polanski y Tommasi, dirección musical de A. Fischer, y con Wewezow, Jungwirth, Freedmann, Sonnenschein, Alfredo Kraus, Cappuccilli, Kohn, Helm, Grumbach, Engen, Sapell. Día 31, **Pelleas et Mélisande** (Debussy), montaje de Ponnelle y dirección musical de Giovaninetti, y con Mathis, Töpfer, Brendel, Braun, Helm, Hillebrand.

Herkulesaal der Residenz. Días 3, 4 y 5, Orquesta Filarmónica de Munich, dirigida por Kyrrill Kondrashin. Día 8, I Virtuosi di Roma. Renato Fasano, director. **Juditha triumphans.** Día 15, recital del violinista Salvatore Acardo. Día 16, recital del pianista Rudolf Buchbinder. Día 17, Claudio Arrau. Día 19, Wilhelm Kempff. Día 21, Orquesta Filarmónica de Munich. Sergiu Celibidache, director. **Octava sinfonía** (Bruckner). Días 24, 25 y 26, Orquesta Filarmónica de Munich. Gennady Rozhdestvensky, director.

Kongerss-saal des Deutschen Museums. Día 14, Orquesta Sinfónica de la RTVE. Enrique García Asensio, director; Narciso Yepes, solista.

NUEVA YORK

Metropolitan Opera House. De las óperas en cartel durante octubre destacamos: días 2, 6 (matinal) y 9, **Otello** (Verdi), montaje de Franco Zeffirelli, dirección musical de James Levine, y con Gilda Cruz-Romo/Teresa Zylis-Gara, Plácido Domingo/Richard Cassilly, Sherrill Milnes, Kurt Moll/Philp Booth/James Morris, Shirley Love/Jean Kraft; días 12, 16, 20 (matinal), 24 y 27, **Die Entführung aus dem Serail** (Mozart), nueva puesta en escena debida a John Dexter y Jocelyn Herbert, dirección musical de James Levine, y con Edda Moser/Gail Robinson/Christiane Eda-Pierre, Norma Burrowes/Kathleen Battle, Nicolai Gedda/John Alexander, Norbet Orth/James Atherton, Kurt Moll/Ara Berberian; días 3, 8, 13, 18, 22 y 26, **Le Prophète** (Meyerbeer), montaje de John Dexter y Peter Wexler, dirección musical de Charles Mackerras, y con Rita Shane, Marilyn Horne/Florence Quivar, Guy Chauvet/Richard Kness, Jerome Hines, Robert Nagy, Vern Shinall, Morley Meredith.

New York State Theatre. New York City Opera. Día 5, estreno de una nueva producción de **Falstaff** (Verdi), dirigida escénica y musicalmente por Sarah Caldwell. Día 25, estreno del nuevo montaje de **La clemenza di Tito** (Mozart), "regia" de Federik Mirdita y dirección musical de Julius Rudel.

PARIS

Théâtre National de l'Opéra. Días 3, 6, 11, 16, 19, 22 y 25, **Simon Boccanegra** (Verdi), montaje de Giorgio Strehler y Ezio Frigerio, dirección musical de Nello Santi, y con Accera, te Kanawa, Agnelli, Cappuccilli, Fioani, Mauro, Raimondi, Schiavi. Días 20, 23, 26 y 29, **Don Giovanni** (Mozart), montaje de August Everding y Toni Businger, dirección musical de Silvio Varviso, y con Berbié, Eda-Pierre, Zylis-Gara, Bacquier, Burrows, King, Macurdy, Soyer.

(Concluye en pág. 32).

MUSICA EN VIVO

LONDRES

En torno al *Werther* que iban a protagonizar Teresa Berganza y Alfredo Kraus en el Covent Garden, nuestra Revista organizó un viaje a la capital británica, que constituyó un notable éxito, tanto por el elevado número de excursionistas —entre los cuales se encontraba un nutrido grupo de socios y amigos del Instituto Italiano de Cultura, que se incorporó a nuestra excursión— como por la calidad de los acontecimientos musicales programados. Sobre estos nos informan a continuación nuestros redactores Roberto Andrade Malde y Fernando Peregrín Gutiérrez, incluyendo el primero de ellos, en su comentario a la *Segunda* de Mahler escuchada por nuestro grupo de viajeros, unas impresiones globales sobre el importante ciclo mahleriano de Lorin Maazel en Londres.

LOS CONCIERTOS

EL IDILIO DE CELIBIDACHE Y LA LONDON SYMPHONY

Es bien conocida la alergia del director rumano Sergiù Celibidache hacia los contratos duraderos y a los compromisos estables con cualquier tipo de orquesta. Por ello resulta más que sorprendente la relación establecida entre el director rumano y la orquesta londinense: el "idilio" iniciado hace ya un año y medio prosigue de forma, diríamos, cada vez más intensa. ¿Cómo, si no, hubiera aceptado este perfeccionista a ultranza una rápida sustitución (Böhm, el director previsto, se había roto una cadera pocos días antes, accidente del que ya se ha recuperado), con sólo un par de ensayos para montar *Tercera* y *Primera* sinfonías de Brahms? Podrá argüirse que son obras de repertorio que la orquesta londinense tiene siem-

pre "en atriles". Pero para la batuta del rumano no hay obras de repertorio: cada concierto concreto, cada orquesta, cada sala, son ocasión para un nuevo planteamiento de las obras, en función de los nuevos elementos, aunque, por supuesto, el enfoque conceptual permanezca. Tras del exhaustivo trabajo aparecido en el número 491 de RITMO, me considero relevado de cualquier intento adicional de análisis de la técnica rectora de Sergiù Celibidache. Me limitaré, pues, a consignar dos hechos: a) el apoteótico éxito logrado con una inolvidable ejecución de la *Primera* brahmsiana —que coloco junto a mis dos o tres versiones favoritas—, y que fue seguida de la ya habitual "propina", la *Danza húngara número 1*; b) La aparente ceguera —dicho sea con todos los respetos— de buena parte de la crítica inglesa, que parece obstinarse en ver de Celibidache sólo lo aparente: tiempos siempre más moderados de lo habitual, contoneos en el podio, "número" final de levantar a los músicos



Celibidache y la Sinfónica de Londres durante un ensayo en la Henry Wood Hall, de Londres, sala habitual de ensayos de la orquesta londinense. Aunque poco partidario de que ensayos y conciertos públicos se desarrollen en locales distintos, el maestro rumano continúa su «idilio» con la Sinfónica de Londres.

uno a uno, etc. El trabajo ya citado espero sea apoyo lo bastante válido como para permitirme

la afirmación precedente, aunque justo es señalar que no toda la crítica opina de igual forma. Max

OPERA EN EL COVENT GARDEN

EL "WERTHER"
DE ALFREDO KRAUS:
MEJORAR LO INMEJORABLE

Pocas ocasiones hay en la lírica en las que, al parecer, estamos todos, o casi todos, de acuerdo; una de ellas es que Alfredo Kraus hace una creación modélica de "Werther", creación que, según mi experiencia personal, es un proceso en continuo progreso de maduración y perfeccionamiento, pues no sólo se trata de una ausencia total de rutina en las distintas interpretaciones de Kraus en este "rôle" de las que he sido testigo, sino de una perceptible superación de lo que en un principio parece insuperable. El hecho de que Arturo Reverter haya ponderado las excepcionales cualidades técnicas y artísticas que pone de manifiesto el tenor canario en este personaje (ver RITMO, número 472, páginas 65 y 66) me permite remitir al lector a dicho comentario y centrarme en dos aspectos que se me hicieron particularmente evidentes al concluir la representación del pasado 1 de junio en el Covent Garden. Sin orden de prioridad, empezaré por señalar la perfecta articulación del texto exhibida por Alfredo Kraus. El canario posee una dicción de los textos franceses que no he encontrado ni en los mejores (que son muy poquitos) cantantes galos. Es éste un tema que, por descuidado por casi todas las primeras figuras, aparece siempre como de importancia secundaria, cuando la realidad, y sobre todo en la ópera francesa, es que es de importancia capital. El segundo punto versa sobre la tan traída y llevada frialdad de Kraus, y en relación con ella, la poca capacidad del cantante para despertar entusiasmos salvajes en la mayoría de las audiencias. Hay aquí un error de concepto al identificar la intensidad interpretativa de un cantante con los esfuerzos físicos que prodiga sobre el escenario para alcanzar (aunque no siempre lo logre) lo exigido por el compositor. Ciertamente que siempre son de agradecer estos esfuerzos físicos, esta entrega total, ese "sudar la camiseta"... cuando la obra lo requiere (que no son tantas en todo el repertorio) o la escasez de medios del intérprete los hace imprescindibles. Pero cuando un artista está en posesión de una perfecta técnica vocal y ha comprendido con inteligencia al personaje, la calidad de su interpretación viene dada por otra escala de valores que escapan con facilidad al espectador no muy bien informado, pero que son la esencia del difícil arte del canto, que es algo más —yo diría que mucho más— que la simple emisión de bellos sonidos, no siempre coherentes. Si al desconocimiento generalizado del es-

te relajado. Versión inolvidable, en suma. Por el contrario, las restantes fueron, sin excepción, magníficas: la *Novena* fue también nerviosa, incisiva, violenta, pero perfectamente planteada y de felicísima realización por la Orquesta, que sigue a Maazel "como un solo hombre" hasta en las menores indicaciones. En este sentido fue maravillosa la acentuación del tema "Wunderhorn" del "Allegro" inicial de la *Primera* sinfonía —un gozoso paseo matutino por el bosque—, prelude de una versión brillante y juvenil de esta preciosa obra, y que ofreció agudo contraste con una *Tercera* amplia, redonda, cuya estructura de arco fue perfectamente realizada, y cuyo denso contenido filosófico surgió lógicamente de una exposición natural del texto musical. Para mí, lo mejor del ciclo, y una versión comparable a la de los muy grandes (Adler, Horenstein, Mitropoulos). El propio Maazel se mostró muy satisfecho de los resultados obtenidos, y lo cierto es que pocos coros y orquestas del mundo estarán hoy día capacitados para satisfacer a esta batuta precisa hasta el extremo, analítica, nerviosa, brillante... aunque irregular. Para el final he reservado la memorable versión de la *Segunda* que ofreció el 3 de junio pasado en el Royal Albert Hall (también escenario de la *Tercera*; las restantes obras se interpretaron en el Royal Festival Hall). Fue ésta, quizá con algún concierto de Celibidache —recuerdo ahora, por ejemplo, su *Romeo y Julieta*, de Prokofiev, con la London Symphony en Madrid—, la experiencia musical más intensa y emocionante que haya recibido. A ella contribuyó, en gran medida, la intervención de Jessye Norman en el "Urlicht" (cuarto tiempo de la obra). Y es que, más allá de la bellísima voz y de la técnica de primer orden, la Norman restituye al canto, a la música, un algo mágico y primitivo que tuvo en todas las culturas y aún conserva en algunas. A ello ayuda su espléndida presencia —que vagamente me recuerda a una hechicera felliniana— y la actitud de todo su cuerpo, muy especialmente de unas manos y una mirada que también dicen y expresan. Esta intervención, realmente mágica, preparó el clima de absoluta apoteosis que presidió el curso del último movimiento de esta emotiva obra. Contribución espléndida la de toda la Orquesta, la de la soprano Margaret Marshall y la del Coro Philharmonia, cuyo "Aufstehen" inicial creo bastaría por sí solo para clasificarlo como el mejor del mundo: no es posible una mayor expresión musical a un volumen sonoro situado en torno a las tres o cuatro "p". Los comentarios a la salida del concierto, la reacción del público y la de toda —bueno, casi toda— la crítica fue unánime. Una ejecución —al parecer— espléndida de la *Octava* cerró con broche de oro este importante ciclo, que nos ha descubierto a otro gran mahleriano: Lorin Maazel. — ROBERTO ANDRADE MALDE.

sinfónico o lo están terminando (Abbado, Abravanel, Haitink, Karajan, Kubelik, Levine, Mehta, Solti...). Asistí a las versiones de las *Sinfonías 1, 2, 3, 5 y 9*, amén de la de los *Kindertotenlieder*, que —siempre en opinión personal— señalaron, junto con una disparatada versión de la *Quinta*, los puntos más bajos del ciclo, pese a contar con una solista como Janet Baker, quien, por desgracia, sintonizó "a la perfección" con el trabajo orquestal frío y distante que brindó el irregular Maazel de esta obra conmovedora —me refiero a otras ocasiones, claro—. La postura adoptada por la Baker de relatar más que vivir esos cinco microdramas sospecho que no vaya a producir buenos resultados ni con otro acompañante. Aparte ello, su estado vocal no es el de hace unos años, y ello le obliga a forzar la voz en la zona de paso, aproximadamente en el intervalo de tercera que media entre el Re y el Fa sostenido —esta última nota, la más aguda en toda la tesitura de estas piezas—, con resultados a veces poco musicales. Versión poco de mi agrado, pese a una innegable categoría artística, y a que supuso gran éxito para la "mezzo" inglesa, muy apreciada por el público, de quien recuerdo, sin embargo, mejores actuaciones en vivo, aparte de sus muchos discos antológicos.

Continuando con lo menos bueno, la *Quinta* padeció una lectura chirriante, desquiciada e histérica, sin siquiera el contrapeso del "Adagietto", no especialmen-

Loppert, en el *Financial Times*, en su crítica a otro gran concierto de Celibidache celebrado el pasado 6 de noviembre, y al que pude asistir, escribía: "Saludo de diez cañonazos a la Sinfónica por haber obtenido la colaboración de una batuta bajo la cual puede ser tomada por la mejor orquesta del mundo". Dicho concierto incluyó una singular *Gazza ladra* rossiniana, inolvidables lecturas del *Mar* y de *Scheherazade*, amén de las consabidas "propinas" *Danza eslava 8*, de Dvorák, y *Primera Danza húngara*. Por mi parte, sólo hago votos para que este "idilio" prosiga, y podamos disfrutarlo por estos pagos. Creo que merece la pena.

EL CICLO MAHLER DE LORIN MAAZEL

El actual titular de la Orquesta de Cleveland ha dirigido a su segunda orquesta, la Philharmonia londinense, un ciclo Mahler repartido entre los meses de noviembre del 78 (*Sinfonías impares* y *Kindertotenlieder*) y junio del 79 (*Sinfonías pares*) y "Adagio" de la *Décima*. Aun a falta de otros ciclos de "lieder" orquestales y, sobre todo, de *La canción de la tierra*, creo que debe hablarse de un acontecimiento musical: ha sido el primer ciclo unitario Mahler ofrecido en Londres. Y, además, de resultado global excelente, con lo que tenemos ya en puertas a otro gran mahleriano que previsiblemente se incorporará en breve a la larga lista de directores vivos que han llevado al disco este ciclo

Lorin Maazel: extraordinaria *Segunda* de Mahler (como parte de un interesantísimo ciclo sinfónico de este compositor en la capital británica) e irregular dirección musical en Luisa Miller.



IBERMUSICA Y LOEWE PRESENTAN FESTIVAL AL OTOÑO 79

Fiel a su antiguo compromiso con la belleza, Loewe une su nombre al de la Música en el Festival Otoño 79.

De septiembre a noviembre, las grandes orquestas del mundo tienen una cita en el Teatro Real de Madrid. Loewe patrocina el Festival y le informa del programa:



FESTIVAL OTOÑO 1979 - TEATRO REAL

20-9-79

ORQUESTA FILARMONICA DE ISRAEL

Director: ZUBIN MEHTA

Prokofiev: Romeo y Julieta (Fragmentos)
Mahler: Sinfonía núm. 5

8-10-79

ORCHESTRE DE PARIS

Director: DANIEL BARENBOIM

Berlioz: Romeo y Julieta (Fragmentos)
Berlioz: Sinfonía Fantástica

9-10-79

ORCHESTRE DE PARIS

Director: DANIEL BARENBOIM

Bruckner: Sinfonía núm. 8

10-10-79

ORCHESTRE DE PARIS

Director: DANIEL BARENBOIM

Debussy: El Mar
Schubert: Sinfonía núm. 9

11-10-79

DUO FRANS BRUGGEN
GUSTAV LEONHARDT (Flauta-Clave)

F. Dieupart: Suite en Sol menor
J. S. Bach: Suite en Re mayor
F. Mancini: Sonata en Re menor
J. S. Bach: Sonata en Si menor

18-10-79

ORQUESTA SINFONICA DE BAMBERG

Director: JAMES LOUGHRAN

Beethoven: Leonora III op. 72a
Mozart: Divertimento. KV. 136
Tchaikowsky: Romeo y Julieta
Brahms: Sinfonía núm. 2

23-10-79

RAVI SHANKAR

(Música Tradicional de la India)

1-11-79

DETROIT SYMPHONY ORCHESTRA
Director: ANTAL DORATI

Berlioz: Benvenuto Cellini
Strauss: Don Juan
Ravel: Rapsodia Española
Beethoven: Sinfonía núm. 7

VENTA DE LOCALIDADES
Teatro Real (horarios habituales)



IBERMUSICA

VENTA DE ABONOS

Teatro Real, a partir del 3 de septiembre hasta el 16 de Septiembre de 1979 (horarios habituales).

Horario de los conciertos:

A las siete y media de la tarde



Werther en el Covent Garden: el magisterio de Alfredo Kraus. En la foto, tomada durante el ensayo general, aparece como «Charlotte» Teresa Berganza, que, indisputada, fue sustituida, en la representación que se comenta en estas páginas, por Sarah Walker.

tilo interpretativo de los distintos autores líricos unimos el hecho de ser Alfredo Kraus uno de los cantantes más seguros de la actualidad, obtenemos el resultado obvio de que el tenor canario no arranca calurosas ovaciones de un público que, aquí y allá, más que a la ópera va al circo.

Teresa Berganza canceló su actuación a las pocas horas del inicio del espectáculo. Varias han sido ya las ocasiones en que la Berganza ha suspendido representaciones en estos últimos meses, señal de que la cantante española está atravesando, según todas mis referencias, un momento crítico en su carrera. Es de esperar, o al menos ése es mi deseo, que lo supere con prontitud. Para cantar «Charlotte» esa tarde fue llamada a última hora la británica Sarah Walker, perteneciente a la compañía estable de la vecina English National Opera. La Walker lo pasó bastante regular con los arbitrarios «tempi» impuestos por el maestro, y sólo al final, en el dúo de amor del tercer acto, en que se dejó llevar por Kraus, su actuación alcanzó a superar la mediocridad mostrada hasta entonces. Me gustó la «Sophie» de Isabel Buchanan, cantante joven (fue una revelación su «Micaela» en la *Carmen* de Kleiber-Zeffirelli, en Viena), que habrá que seguir con atención en el futuro. Mostró una cierta tendencia hacia la cursilería, que puede ser evitada si trabaja con buenos directores en el foso y en la escena. Correcto el «Albert» de Jonathan Summers, con poco dominio de la lengua francesa, y buen hacer general en los secundarios, con especial mención para Robert Lloyd, «Bailli», de gran presencia vocal y escénica. Michel Plasson no sólo fue, como ya ha quedado dicho, arbitrario en sus «tempi», sino que produjo sistemáticamente un sonido amazacotado, a veces estruendoso, casi siempre vacuo. Maestro del «mezzoforte», ofreció una interpretación plana y una notable inclinación a tapar las voces.

El montaje es original de la English National Opera, y se estrenó la pasada temporada de 1977-78 en el Coliseum. Lleva la firma de John Copley y obedece a los gustos tradicionales y conservadores de las audiencias británicas. Hay un pequeño juego de espacios exteriores e interiores bien resuelto (la llegada de «Charlotte» al gabinete del moribundo «Werther», escenificada durante el prelude al último acto) y notables aciertos en la creación del ambiente (la entrada de «Werther» en escena, en el tercer acto, produce la impresión de ser la de la propia muerte). Los realistas decorados de Stefanos Lazaridis hacen gala de una cierta estilización no exenta de contenido poético y de un cromatismo suave y empastado.

UNA «BOHEME» DE REPERTORIO

En el programa inicial de nuestro viaje a Londres figuraba esta representación de la popular ópera pucciniana, pero debido a dificultades ajenas a los organizadores de la excursión, hubo de ser sustituida a última hora por otra: *La italiana en Argel*, de Rossini, en el London Coliseum. Un grupo de viajeros, entre los que se encontraba este crítico de RITMO, pudo hacerse, ya en la capital británica, con unas entradas y asistir a la representación de *La Bohème*, que tenía como principales alicientes la presencia en el foso del español García Navarro y, en la escena, de la soprano Kiri te Kanawa como «Mimi».

Puede resultar un tanto contradictorio el hablar de una representación de repertorio en un teatro como el Covent Garden, que funciona, según es sabido, según el sistema de «stagione» o temporada. Pero a la hora de reflejar mi impresión global sobre lo contemplado en el teatro londinense, lo mejor es recurrir al término de «representación de repertorio», para expresar un nivel medio muy digno, pero no

excepcional. Ciertamente que aun los teatros de temporada abordan algunas reposiciones (este montaje fue estrenado en febrero de 1973) con procedimientos semejantes a los que rigen en los grandes teatros líricos de repertorio, debido a que el elevado número de funciones que pueden ofrecerse de los títulos populares no permite muchas alegrías económicas a la hora de formar «elencos» a base de primeras figuras. Y el caso es que Kiri te Kanawa es realmente, y según he tenido ocasión de comprobar anteriormente, una primera figura, pero que en la representación del pasado 2 de junio, objeto de este comentario, sólo ocasionalmente dejó entrever esta condición. Su voz corrió bien, en general, y mostró su característica riqueza de armónicos, que no desaparece en la zona aguda; pero encontré que la neozelandesa tuvo problemas serios de entonación, y que su caracterización fue, a ratos, algo superficial.

El que Neil Shicoff sea, a tenor de su breve pero brillante «currículum», un aspirante a primera figura me ha producido bastante extrañeza. Exponente de la joven escuela norteamericana, mostró, como «Rodolfo», más y mejor los defectos de ésta que sus virtudes. Cantante con muchas limitaciones vocales, su técnica no le permite, por lo errónea, superarlas. La emisión es muy poco aérea, y su agudo, romo. De color algo desigual, no puede decirse de su voz que sea de gran calidad, aunque en ocasiones suene con cierta belleza. Como intérprete resulta bastante inexpresivo, con lo que su «Rodolfo» no pasó de mediocre (las últimas cinco funciones de esta temporada contaron con Jaime Aragall como «Rodolfo»). Thomas Allen fue un «Marcello» de gran calidad, y Diana Reed no hizo sino confirmar mi creencia de que «Musetta» es un papel secundario..., pero para que lo cante una primera figura. Indudablemente, la Reed no lo es, aunque su «Musetta» fue vocal y escénicamente bastante aceptable para lo que es costumbre. Lo que dio el tono ese de calidad media propio de los buenos teatros de repertorio, a que antes me refería, fue la presencia de unos secundarios de alto nivel (John Tomlinson, John Rawnley, Brian Donlan...) y la de García Navarro en el foso, que condujo con notable acierto a los cantantes y obtuvo de la Orquesta y Coros (notable intervención del Coro de Niños de St. Clement Dane's Grammar Scholl) unos resultados excelentes en muchos momentos, llegando a alcanzar, en el último acto, el discurso musical del joven maestro español, una intensidad propia de una gran batuta.

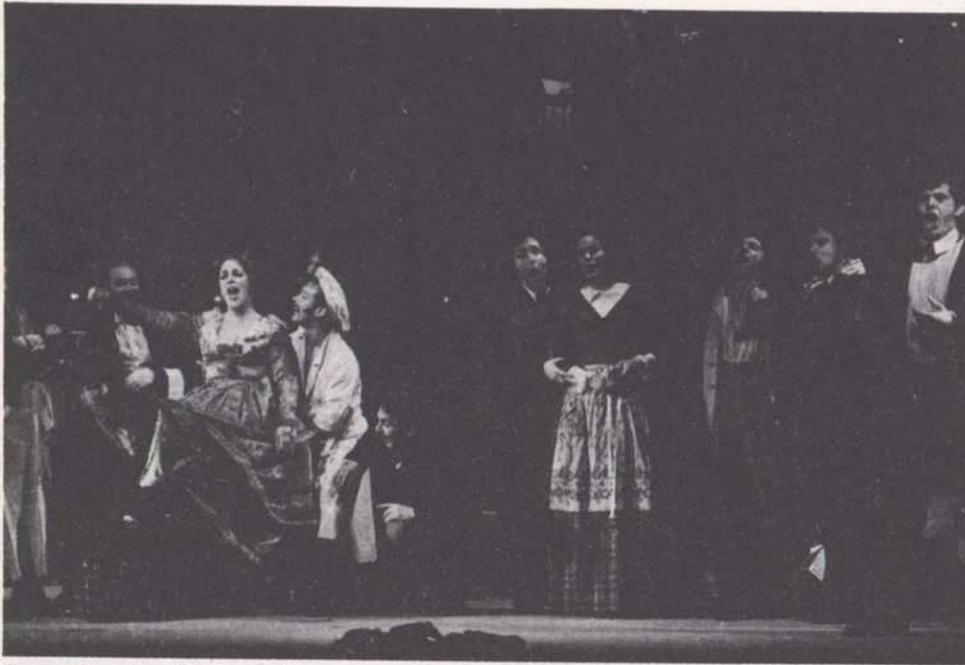
Pero, sobre todo, hay que resaltar el magnífico montaje de John Copley, con unos naturalistas y bellos decorados de Julia Trevelyan Oman, autora también del excelente vestuario. La «regia» de Copley es clara, dinámica y sólo ocasionalmente algo agobiada en las escenas de masas. Saca buen partido de todos los detalles humorísticos de la

obra y los expone con buen gusto. En el debe puede ponerse la muy británica (mejor sería decir victoriana) afición de Copley por los escenarios llenos, de sólidos volúmenes, que restan profundidad a la acción, y a veces a la propia música.

LAS BUENAS NOCHES DE PLACIDO DOMINGO

Con las cámaras de la BBC, que ofrecían la retransmisión del espectáculo en directo por la segunda cadena, como testigos, Plácido Domingo obtuvo un gran triunfo en la primera de las seis representaciones de Luisa Miller, en montaje estrenado la temporada anterior, y que fue comentado en estas mismas columnas (ver RITMO, número 485, octubre de 1978, página 17). Sin duda alguna, los que asistimos a la función del 4 de junio en el Covent Garden tuvimos la fortuna de disfrutar de una buena, excelente noche de Domingo. Para que ello se produjera fue necesario la conjunción de dos factores, a saber: un papel que si no en su totalidad, sí en su mayor parte (sobre todo, el último acto), casa bien con los modos interpretativos de Domingo, y que éste se encontrara descansado, en forma, con la voz fresca y en su sitio. Lamentablemente, y si me atengo a mi experiencia personal, esto no ocurre con frecuencia, por lo que las buenas noches de Plácido Domingo no parecen abundar. Ciertamente que he tenido ocasión de asistir a representaciones (generalmente, las primeras) en las que he encontrado a un Domingo en forma y ante un papel ajustado a su peculiar estilo (pienso, por ejemplo, en la *Carmen* de Edimburgo, la noche de la «première»), pero lo más frecuente ha sido encontrarlo en muy otras condiciones tanto físicas como estilísticas. Por eso empieza a tomar cuerpo en mí la teoría de que para contemplar al Domingo que ha llegado a ser uno de los cantantes más solicitados por todos los teatros líricos hay que acertar con el lugar, el papel y la noche. Así, y cuando Domingo está en vena, su actuación tiene algo que arrastra como pocas al espectador y le arranca las más cálidas ovaciones. No creo descubrir nada si digo que el tenor madrileño tiene un poder de comunicación con el público notabilísimo, y que posee un instinto teatral acusadísimo. Su esfuerzo en escena lo percibe con facilidad el espectador, que siente, ante el «más difícil todavía» que se acerca, el deseo de impulsar desde su asiento la columna de aire del cantante para que el agudo no se rompa. Si, además, como sucedió en la representación que comento, Domingo llega, aun en el límite evidente de sus posibilidades, a servir con propiedad la partitura, el éxito alcanza la apoteosis desbordada.

El «Rodolfo» de Plácido Domingo es un niño grande, noble de sentimientos, apasionado. Es una válida aproximación al personaje, sobre todo desde la perspectiva del Verdi del tercer acto,



Segundo acto de *La Bohème*, notable montaje de John Copley y Julia Trevelyan Oman. De izquierda a derecha: Eric Garrett («Alcindoro»), Diana Reed («Musetta»), Neil Schicoff («Rodolfo»), Kiri te Kanewe («Mimi»), Malcolm King («Colline», sustituido por John Tomlinson en la representación que se reseña), John Rawnsley («Schaunard») y Thomas Allen («Marcello»).

donde Domingo alcanzó la cima de su intervención, que tuvo su sima en el dúo del acto primero, «T'amo d'amor ch'esprimere», donde tampoco brilló con exceso la Ricciarelli (sólo cuando este dúo deviene en trío con coro la impecable línea de Renato Bruson permitió apreciar el estilo «belcantista» de estas páginas). Domingo cantó muy bien dentro de su estilo en el aria «Quando le sere al placido», y cumplió en la «cabaletta» siguiente (L'ara, o l'avello apprestami»), donde literalmente «echó el resto».

Katia Ricciarelli mejoró notablemente su actuación de la pasada temporada y, al igual que Domingo, fue a más a lo largo de la representación. La soprano italiana está en posesión de una más que aceptable técnica, y aunque recurre a cosas poco ortodoxas cuando se encuentra con problemas ante los que su instrumento vocal, de lírica ancha, no se muestra particularmente flexible, su interpretación de «Luisa» puede considerarse de gran altura, con el añadido de una apropiada presencia escénica. («Luisa» es un personaje relativamente simple de escenificar, lo que conviene a la Ricciarelli, no especialmente buena actriz.)

Ya he tenido ocasión de alabar el «Miller» de Renato Bruson, para mí el barítono del repertorio italiano más importante del momento. Su voz, de bello color baritonal, no es especialmente extensa (Bruson tiene serios problemas en el agudo) ni de gran volumen. Su técnica es excelente, «a la antigua», y sólo sería de desear que la voz estuviera «en máscara» con más frecuencia y menos dificultad. En el escenario ofreció una pintura psicológica de gran relieve del papel de «padre», personaje de tan hondo significado en la producción verdiana; su dúo final con Ricciarelli marcó, para mí, el «climax» de la representación. Bruson es un artista que cala hondo en los personajes que representa, y que nos los presenta con gran riqueza de matices, dotados de gran humanidad. Respecto a los demás, Elizabeth Connell y Gwyn-

ne Howell confirmaron la buena impresión que ya me produjeran el pasado año (ninguno de los dos, sobre todo Howell, son excepcionales), mientras que mi opinión sobre Richard van Allan no subió lo más mínimo de los bajos niveles alcanzados en aquella misma representación. Lorin Maazel, tras una obertura de muy baja calidad musical, fue mejorando, hasta llegar a completar un excelente tercer acto. Imprevisible Maazel, de quien

LONDRES, MILAN Y VERONA

LONDRES

Tengo la oportunidad de estar en Londres durante los días 2 a 6 de julio. En ese breve período de tiempo Londres —Festival Musical Continuo— me ofrece cinco óperas (dos de ellas repetidas) y dos conciertos de gran interés. Directores como Bartoletti, Colin Davis, Muti, Dorati, y solistas como Cossotto, Donath, Vickers, Stratas, Gavrilov, Harper y otros.

Se iniciaban mis actividades con la habitual asociación de *Cavalleria rusticana* con *I Pagliacci*, ambas bajo la dirección, sólo eficaz, de Bruno Bartoletti, el cual se cuidó únicamente del mero acompañamiento, dejando faltos de emotividad todos sus momentos orquestales, que son muchos en *Cavalleria rusticana*. Como estrella de la representación figuraba Fiorenza Cossotto. He tenido la oportunidad de escuchar a esta cantante, últimamente, en *Cavalleria* y *Aida* (Liceo), tres «Trovadores» y tres «Normas» (Madrid), *Trovador* (Arena de Verona), *Trovador* (Elda),



Katia Ricciarelli y Plácido Domingo, intérpretes de una *Luisa Miller* de gran calidad, que fue ofrecida en directo por la BBC a través del segundo canal británico.

esperaba más, a la vista de lo que escuché en la representación de esta misma ópera la temporada anterior.

El lector interesado encontrará en la citada referencia a un pasado número de nuestra revista el juicio que entonces me mereció el montaje de Filippo Sanjust, firmante asimismo de los decorados. Aquí conviene apuntar que al estar la puesta en escena, realizada sin grandes medios, basada fundamentalmente

en la sutil iluminación dispuesta por el «regista», la luz adicional (no excesiva para lo que estamos acostumbrados en nuestro Teatro de la Zarzuela) requerida por las cámaras de televisión desvirtuó en muchos momentos la intención original de Sanjust, siendo el resultado de mayor pobreza que la que, en mi opinión, presenta el montaje en condiciones idóneas de iluminación.—**FERNANDO PEREGRIN GU-TIERREZ.**

Cavalleria (Londres), y, sin lugar a dudas, siempre me ha demostrado que es una gran cantante; pero no cabe duda que una voz, aunque siempre apoyada por la técnica, es un instrumento maleable por la actividad de un sistema nervioso neurovegetativo. Por todo esto, los «tranquillos» pueden aparecer en cualquier momento, y una voz ser incapaz de hacer lo que antes era más fácil. Estas crisis surgen en los cantantes inesperadamente, y, posiblemente, el reposo y el fraseo medido pueden solucionar los problemas. De todas maneras, Cossotto cantó bien; su voz, apoyada siempre en el «squillo», tuvo momentos de gran calidad, aun perdiendo —y esta es la paradoja a la que me refería anteriormente— calidad y belleza en el centro. Su grave y sus agudos conservan la calidad de siempre. Junto a ella nuestro Juan Pons, en el «rôle» de «Alfio», ya en una carrera internacional amplia como barítono. No creo que éste sea el momento de ponerle «pegas» a su voz —que las tiene, como casi todas las voces—, ni

desmerecer su triunfo —que lo fue—, pero sí aconsejarle que a su bella voz y técnica aceptable le falta algo más de expresividad, le sobra monotonía, y al igual en su gesto, siempre parco, que al sumarse a su gran físico le acrecienta la cierta monotonía de su canto. Ermanno Mauro cantó bien, pero tremendamente igual y aburrido, y con un «ceceo» molesto en muchos momentos.

Para mí, la gran expectación de la noche era el *Payasos* de Jon Vickers. Sólo un término para definirlo: ¡genial! Vickers es un monstruo en escena, su personalidad es absorbente; de pronto, todo se centra en su figura. Por otro lado, su visión de «Cario» es la de un hombre enamorado, o al menos con un tremendo sentimiento de cariño a «Nedda», que le obliga a rematar la ópera, con una «La comedia é finita» en «piano», lloroso, mientras lleva a «Nedda» en brazos, cubriéndola de besos. Impresionante su labor. Teresa Stratas creó un personaje muy juvenil, casi con sentimientos de niña y no de mujer, lo que confirmaría

su torpeza que le lleva a la muerte. Encantadora en todo momento. Peter Glossop, inaceptable, por gesto ridículo, voz gangosa, falsa, de "vibrato" molesto, sin facilidad en los extremos de la voz, y abusando siempre de una interpretación nefasta.

The Rake's Progress, de Stravinsky, fue la otra función de ópera. En el atril, Colin Davis, que sirvió bien, en su puesto de director, a la compleja y original partitura. Es curioso, de todas maneras, observar cómo la buena Orquesta del Covent Garden tuvo unos momentos de desajuste orquestal, e incluso se sucedieron unas pifias en las trompas. De los cantantes, Helen Donath fue siempre la gran soprano que es, y estuvo acompañada de un Robert Tear muy eficaz en la creación de su personaje, pero con muchas limitaciones de voz. Buen nivel de secundarios.

Los tres títulos contaron con montajes interesantes; a destacar el de Franco Zeffirelli de **Cavalleria rusticana**, y la facilidad para el cambio de decorados en **The Rake's Progress**, pero, posiblemente, dignos del olvido.

La Orquesta Filarmonía ofrecía el último de los conciertos del ciclo Muti-Tchaikowsky, con un programa enormemente popular, incluso en Londres, donde difícilmente la gente se queda sin encontrar entradas en el último momento, y en este caso ocurrió.

El programa lo formaba el **Concierto para piano número 1** y la **Sinfonía número 6**. El **Concierto** fue brindado por Andrei Gavrilov, hombre de aspecto tosco, de traje arrugado, con bigote incipiente, un poco grueso. Junto a él, Ricardo Muti, incapaz de despeinarse, siempre elegante, de cuidada figura. Parecía una mezcla explosiva. Se inició el **Concierto**. Gavrilov casi toca de pie (en muchos momentos retira el asiento con el pie), casi grita, respira jadeante. Sus fortísimos y sus pianísimos lo son en realidad. Pero Muti no se queda atrás. Ambos le ofrecen al concierto una agresividad inusitada. Es una lucha constante por la supervivencia humana. ¿Quién es el pez chico? El público está intranquilo, se nota en el ambiente. Al final no sin sonar los últimos acordes, con unos "bravos" generales en la sala. Sin embargo, Muti parecía después agotado. Su excesivo trabajo —pues a la vez estaba grabando **Cavalleria rusticana** y **Payasos**, a los pocos días emprendería sus conciertos en el Comunale Florentino— hizo languidecer la **Patética**. Excesivamente ampuloso el segundo movimiento y falto de gradación el tercero, nos llevaron a un cuarto parco de expresión. Sus brazos no empujaban a la Orquesta, que se limitó a hacer una buena lectura de la partitura.

Dos días después Antal Dorati ofrecía uno de sus conciertos con la Royal Philharmonic Orchestra, con carácter cíclico-monográfico. Esta vez fue Berlioz. Heather Harper fue solista sólo aceptable en las **Noches de verano**. Dorati, después de una labor secundaria en toda la primera parte, se lan-

zó a la aventura, de siempre peligrosa, de la **Sinfonía "Fantástica"**. Su labor fue increíble. Allí había un auténtico director. Confiamos en su próximo viaje a Madrid.

MILAN

Este año 1979 la clausura del Teatro alla Scala, de Milán, se ha producido con un concierto sinfónico (a cuya tercera y última función, día 13 de julio, asistí) dirigido por Carl Melles con un programa Mozart-Schubert.

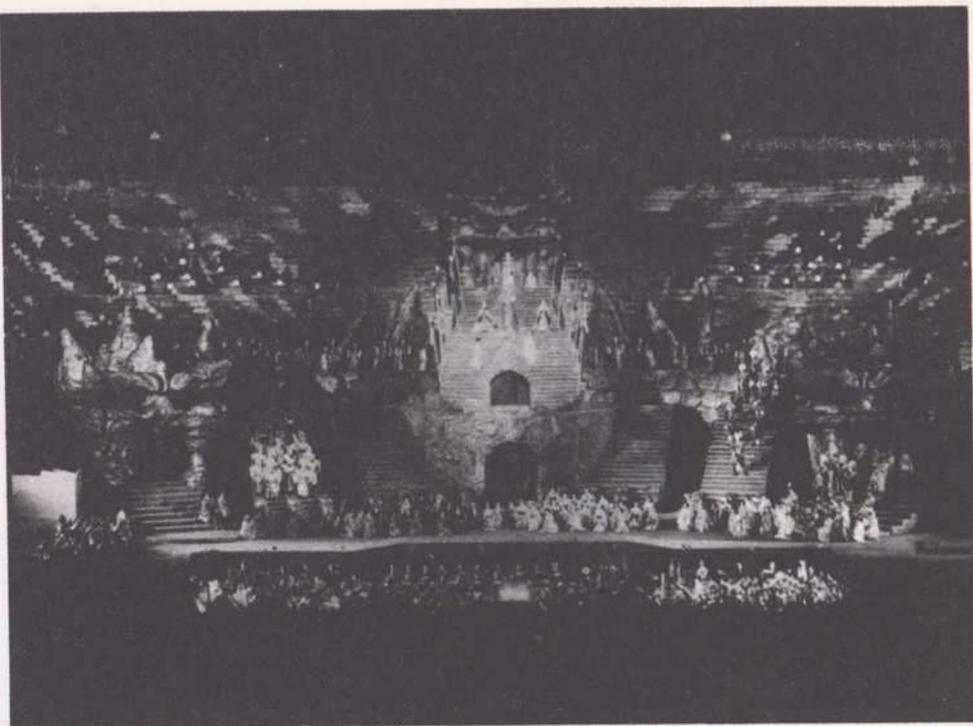
Carl Melles, director de prestigio centroeuropeo, con un "currículum" amplio, que va desde su grabación de **Il Prigionero**, de Dallapiccola, hasta participaciones en Bayreuth, me pareció un buen lector de partituras, con gran facilidad para "dirigir" la orquesta (siempre buen medidor y coordinador), pero no así un creador de música; en una palabra: un artista. Y esto, que no fue criticable en la **Sinfonía número 39**, de Mozart, o en la **Sinfonía número 1**, de Schubert, sí lo fue en el **Concierto para piano número 21**, de Mozart, donde "acompañó" a un verdadero músico, como es Rudolf Buchbinder.

Este pianista, ya conocido del público español (su última actuación en Madrid fue con la Orquesta Nacional dirigida ese día por Eliahu Inbal), es hoy por hoy uno de los buenos intérpretes mozartianos. Músico nacido de la actual escuela de piano vienesa, sabe darle una exacta medida, no dejar nunca una mano izquierda en segundo plano, y obtener toda la difícil expresividad que este **Concierto** ofrece, sin caer en un excesivo romanticismo en el segundo movimiento, desgraciadamente conocido por muchos como tema de película, y al que sólo le falta figurar así en los programas del Real: oigan ustedes la bonita historia de Elvira Madigan, la trapeicista libertina.

Por suerte, pude ver la exposición que el Ente Autónomo alla Scala, en cooperación con la Opera Nacional de París, ha montado sobre Albam Berg, correlativamente a la representación de sus dos óperas.

VERONA

Verona es una ciudad tranquila, cómoda, incluso "pueblerina" durante los meses de otoño a primavera. Sin embargo, llegado el verano, en la temporada de la Arena (idea genial del barítono Zenatello y de la española María Gay, hace ya 57 festivales), Verona se transfigura en una ciudad cosmopolita (sin perder sus anteriores condiciones). Se puede ver a un señor vestido de etiqueta comiendo una rodaja de sandía en un puesto callejero; puede uno encontrarse, casualmente, por la calle a Renata Tebaldi o Franco Corelli, o a Giuseppe di Stefano, este año espectador excepcional de la segunda representación de **Turandot**, y que fue acogido por el público con un caluroso aplauso, que le obligó a tener que saludar de pie desde su asiento.



Turandot, en la Arena de Verona; magistral montaje de Mauro Bolognini.

La Arena de Verona es un coliseo romano restaurado como teatro de ópera, y cuenta con más de un tercio de su capacidad total para el escenario; el resto es ocupado por el público, cuyo aforo máximo es de unos 45.000 espectadores. Esto hace que muchas veces el llegar a los asientos de las primeras o segundas gradas cueste, aproximadamente, unas dos horas.

En la primera función de **La Traviata** el teatro se vio completamente lleno de personas, algunas de las cuales se encontraban fuera de las barreras superiores de seguridad.

"Violeta", en este caso, fue la excepcional soprano Katia Ricciarelli, bellísima en todo momento, encarnando su "rôle" con auténtica maestría, tal como ya he podido comprobar en las últimas representaciones que he visto de ella: **El trovador**, en Verona (el año pasado), y **Luisa Miller**, en Londres (hace un mes). El único problema que tuvo su voz fue alguna desafinación al concluir los agudos, siempre que no fueran "filados", y también algún problema en la coloratura del primer acto. Por lo demás, siempre la soprano estuvo en su sitio adecuado, colocando la voz, "filando", fraseando, y en general interpretando deliciosamente. Sin lugar a dudas, hoy es una de las grandes.

Junto a Ricciarelli, Gianfranco Cecchele fue un discreto "Alfredo", sin pena ni gloria; y Rolando Parenai un buen "Giorgio Germon", "rôle" que todavía puede cantar dentro de sus actuales limitaciones vocales.

Oliviero de Fabritiis, que de nuevo (en poco tiempo) es sustituto de Peter Magg, se limitó a hacer un acompañamiento, en muchos momentos, marcando únicamente el ataque del compás.

Si el montaje de **La Traviata** fue uno más para la Arena, no ocurrió así con el de **Turandot**, dirigido escénicamente de manera magistral por Mauro Bolognini. En esta ocasión el escenario fue un enorme palacio en forma de dragón de tres cabezas, permanentemente abiertas, por cu-

yas bocas entraban y salían los cantantes, masas corales y comparsas, los cuales se movían por el escenario, llegando hasta las últimas gradas más elevadas, culminando todo en la grandiosa escena final, en la que incluso desde el escenario se lanzó al cielo de Verona gran cantidad de palomas blancas.

Empezaré destacando a Yuri Ahronovitch, director de esta representación, y por el que, hace poco tiempo, en Madrid, sentí rechazo casi visceral, que me obligó a abandonar el Teatro Real antes de terminar su concierto. Sin embargo, en esta ocasión su dirección fue sorprendente, por brillantez y color orquestal, por expresividad en muchos momentos, por sutilidad, aunque en determinados instantes los "tempos" fueran anárquicos.

La "Princesa Turandot" fue la soprano sudafricana Marita Napier, que en ningún momento pareció encontrarse en su papel, por voz destemplada, "calante", falta de brillo en el agudo y con un fraseo inadecuado. Junto a ella, Franco Bonisolli, uno de los tenores de la actual generación italiana, entre los cuales podemos citar a Giorgio Casellato-Lamberti, Veriano Luchetti, Beniamino Prior, Amadeo Zambón, cantantes todos hoy en día de primera fila, al carecer Italia de grandes voces en la cuerda de tenor (ya sólo Pavarotti podría compararse a los grandes de otros tiempos). Aunque la voz está perfectamente colocada, con cierta facilidad en el registro agudo, no es especialmente bella, y eso se acrecienta con algunos amanerados "atletismos" vocales (excesivos "fiatos", canto lacrimógeno, etc.). Lo que más me sorprendió fue su divismo, que le hacía abandonar a los otros intérpretes para irse, él solo, a saludar donde oía algún aplauso.

Me gustó Mietta Sighele en el papel de "Liú". (En próximas fechas lo hará, en la Arena, Katia Ricciarelli.) Los demás cumplieron adecuadamente. En conclusión, ir a Verona es un espectáculo inolvidable. — MANUEL GOMIS.

todos los sonidos de una gran orquesta

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

comercial bayona s.a.
pamplona (navarra)



PARTNER

259/R



FARFISA

DISTRIBUIDORES

UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.—Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18 - MADRID
Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13 y Retablo, 1 - ALCORCON (Madrid)

CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13

CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA

CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2

Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA

José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE

José Antonio JIMENEZ.—Avda. Cayetano del Toro, 14 - CADIZ

MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA

CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA

ARPEGIO, S. L.—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA

PROMUSICA.—Alhóndiga, 28 - GRANADA

TELE-ALBERTO.—Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)

MUSICAL LINARES.—Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)

EN EL DOSCIENTOS CINCUENTA ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DEL PADRE ANTONIO SOLER

COMENTARIO Y ENTREVISTA CON FREDERICK MARVIN

Por PABLO CANO CAPELLA

EL PADRE ANTONIO SOLER

El próximo mes de diciembre se cumple el 250 aniversario del nacimiento en Olot (Gerona) de Antonio Soler Ramos, una de las figuras más señeras del teclado dieciochesco no sólo en lo que se refiere a la música española, sino también en lo concerniente a la música de fuera de nuestras fronteras.

Fue bautizado, en Olot, el 3 de diciembre de 1729. A la edad de seis años entró en la escolanía del Monasterio de Montserrat, donde permaneció bastantes años y donde se formó musicalmente. No hay que olvidar la importancia que en aquella época tenía Montserrat como centro musical.

Fue maestro de la catedral de Lérida, por oposición, donde se ordenó «in sacris». El 25 de septiembre de 1752 toma el hábito de fraile jerónimo en el monasterio de El Escorial, profesando el 29 de septiembre de 1753. En ese centro fue organista y maestro de capilla hasta su muerte, acaecida el 20 de diciembre de 1783.

Durante los primeros años de residencia en El Escorial recibió lecciones de Domenico Scarlatti y de José Blasco de Nebra.

Según las **Memorias sepulcrales** del citado monasterio, Soler pasaba las horas entregado a la música, hasta el punto de que normalmente se acostaba a las doce o una de la noche, levantándose a las cuatro o cinco de la madrugada.

Fue profesor de Clave del infante don Gabriel de Borbón, para quien compuso mucha música.

Le unió una gran amistad con el padre Giambattista Martini, con quien sostuvo una larga correspondencia epistolar.

Su producción es muy extensa, pero no se conoce toda, ni con mucho.

En la actualidad hay ediciones de numerosas sonatas para tecla, el **Fandango**, los seis **Conciertos para dos órganos**, y los seis **Quintetos para órgano o clave y cuerda**.

El campo de la música vocal es, por el momento, bastante más inédito, ya que solamente se han editado algunos villancicos, una **Salve**, un **Stabat Mater** y una **Lamentación** a solo.

Y, desgraciadamente, nada se sabe de toda su música teatral para autos sacramentales, comedias, entremeses y sainetes.

Domenico Scarlatti.



Monasterio de El Escorial.



Como teórico publicó en Madrid, en el año 1762, un libro titulado **Llave de la Modulación**, que despertó una gran polémica.

Para demostrar la división matemática del tono musical construyó un instrumento de teclas y cuerdas que llamó «Afinador» o «Templante», en el cual el tono aparecía dividido en nueve partes o comas. Fabricó dos ejemplares del citado instrumento, pero, lamentablemente, no se conserva ninguno.

Musicalmente, Soler, aun dentro del estilo de su época, puede decirse que, en cierto modo, llega a preludiar el Romanticismo.

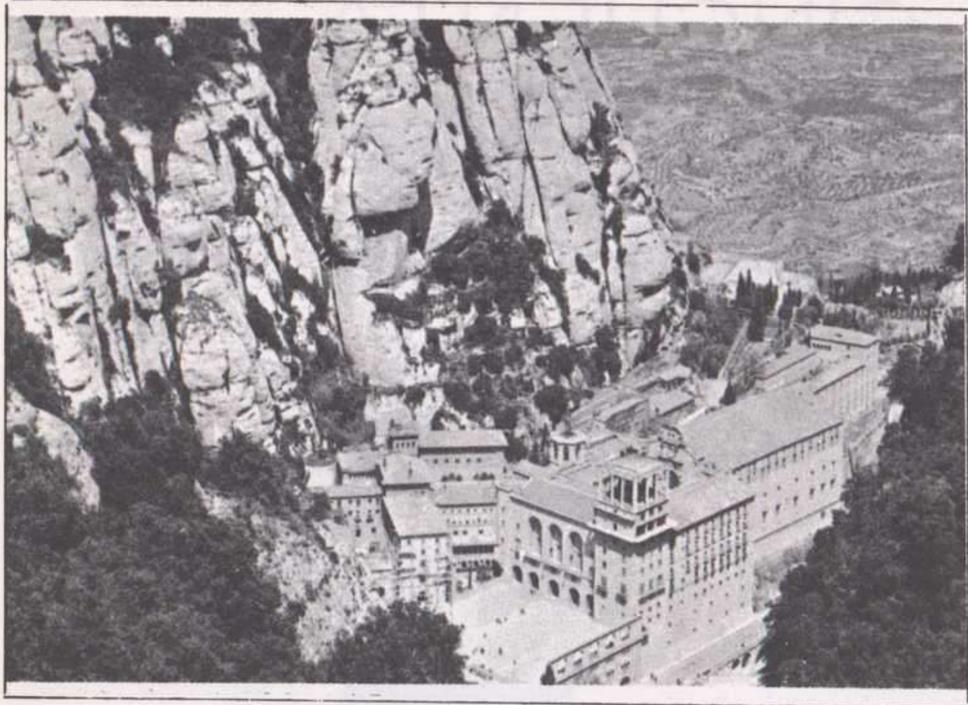
Muy a menudo se le ha considerado como una especie de calco de Scarlatti. Es de admitir una cierta influencia del músico napolitano, pero no es menos cierto que Soler tiene su propia personalidad, con unas armonías y modulaciones mucho más avanzadas que las de Scarlatti. También puede decirse que los elementos de danza y del folklore hispano están mucho más arraigados en Soler que en Scarlatti.

Por otra parte, algunas de las sonatas parecen evocar a Haydn.

EDICIONES DE MUSICA DEL PADRE SOLER

He procurado ofrecer una lista de las más importantes ediciones que se han hecho de obras del padre Soler. No pretendo que sea exhaustiva, pues es posible que en algunas antologías de música de teclado haya publicado alguna sonata, pero de seguro que será alguna de las recogidas en la edición del padre Rubio (la más completa), o la de Marvin. Tampoco he hecho diferenciación sobre cuáles de estas ediciones pueden adquirirse en España y cuáles no. Pero el interesado sabrá de los procedimientos que tiene a su alcance para encargar en algún comercio especializado las ediciones extranjeras que le interesen. De hecho, solamente las ediciones de Marvin son difíciles de conseguir; con todo, en alguna tienda las han tenido.

El padre Samuel Rubio ha editado 120 sonatas (en siete volúmenes), el **Fandango**, y los seis **Conciertos para dos órganos**, en la Unión Musical Española. Esta misma firma prepara la edición de los **Quintetos** (con las partes de cada instrumento por separado), revisada también por el padre Rubio.



Monasterio de Montserrat.

El citado musicólogo prepara también una edición de **Tres sonatas inéditas**, acompañadas de un estudio titulado «Antonio Soler: vida y obra», en el Seminario de Estudios de la Música Antigua (S. E. M. A.).

Frederick Marvin ha editado 41 sonatas (en cuatro volúmenes) y el **Fandango** para la Compañía Alexander Broude Inc., teniendo en preparación dos nuevos volúmenes de sonatas.

También, en la Universal Edition, ha editado Marvin una **Lamentación** a solo, una **Salve**, un **Stabat Mater** y cuatro **Villancicos**.

Joaquín Nin publicó 14 sonatas dentro de su recopilación, en dos volúmenes, titulada **Sonates et pièces anciennes d'auteurs espagnols**, en Editions Max Eschig.

Antonio Baciero, en el tomo 4.º de su antología titulada **Nueva Biblioteca Española de música de teclado**, editada por la Unión Musical Española, presenta ocho preludios (que se incluyen en la **Llave de la Modulación** como ejemplos) y una tocata, que no es sino la **Sonata número 113** de la edición del padre Rubio, con ligeras variantes.

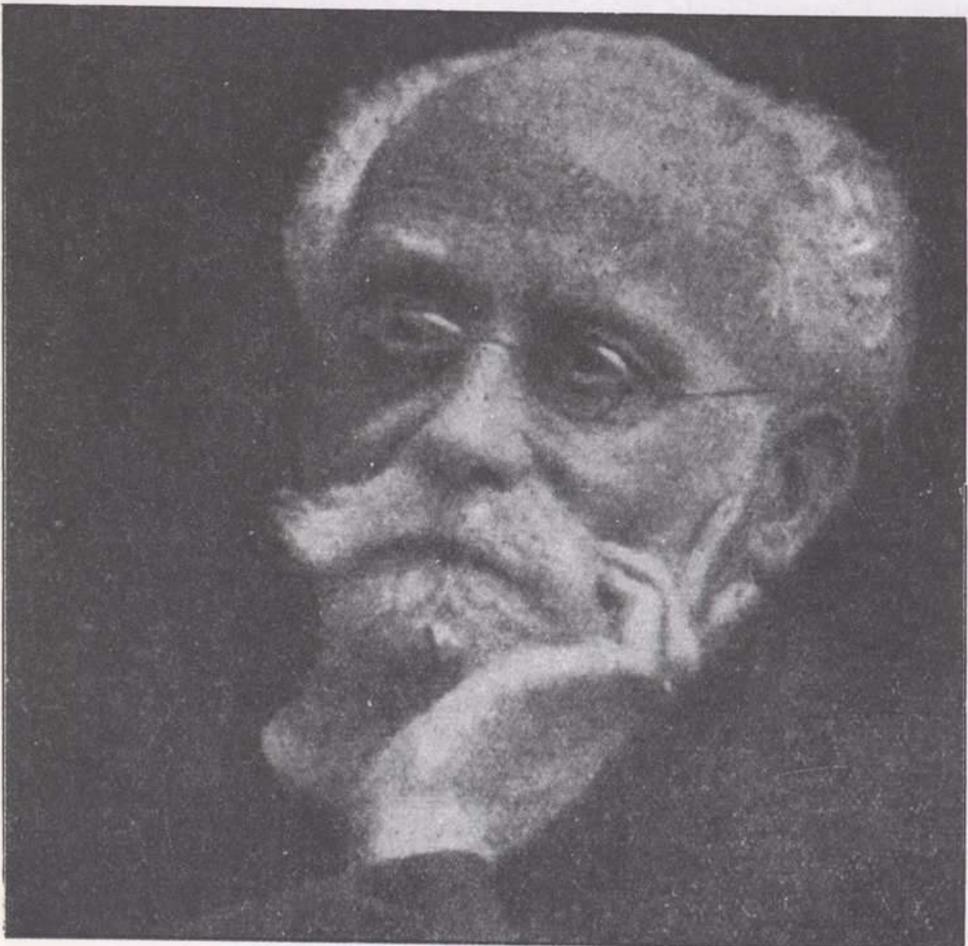
El propio Baciero, en una nueva colección editada por Real Musical, ha publicado una sonata de Soler titulada **Sonata para la Princesa de Asturias**.

En la edición Schott tiene publicadas Macario Santiago Kastner cuatro sonatas.

L'Institut D'Estudis Catalans y la Biblioteca de Cataluña editaron un volumen conteniendo la partitura general de los **Quintetos**, en revisión de Robert Gerhard. El tomo se completa con un interesantísimo estudio introductorio que monseñor Higinio Anglés redactó sobre Soler. Desgraciadamente, el volumen está agotado desde hace ya bastantes años, y es casi imposible de encontrar.

En el segundo volumen de la **Antología de organistas clásicos españoles**, editada en la Unión Musical Española por Felipe Pe-

Felipe Pedreell.



drell, se contienen dos **Intentos**, un **Interludio** y un **Final de sonatina**.

COMENTARIO SOBRE LA DISCOGRAFIA DEL PADRE SOLER

Entramos en un terreno donde, de entrada, tengo que confesar mi incapacidad de ofrecer una lista completa de los discos existentes sobre Soler. El problema se agudiza por el hecho de que bastantes registros se encuentran hoy descatalogados, aunque alguno de ellos haya sido recientemente reeditado, coincidiendo con el aniversario de Soler. Por si alguien está interesado, no me ceñiré solamente a la discografía existente en España, sino que mencionaré también algún disco existente en el extranjero.

Dentro del campo de la obra vocal, la Columbia tiene publicado un volumen donde se contienen cuatro **Villancicos**. Son intérpretes The Gregg Smith Singers, The Texas boys choir y el Collegium Musicum Winthertur, con Frederick Marvin al clave y al órgano en el papel del continuo. Dirige Gregg Smith. El disco no se encuentra a la venta en España. El programa es interesante, pero la interpretación no acompaña demasiado.

Igualmente inexistente en España es un disco Erato (STU, 71163), en el que la clavecinista Elisabeth Chojnacka interpreta siete sonatas y el **Fandango**. Personalmente, pienso que es de las peores interpretaciones de Soler que pueden existir hoy en día.

Continuando con un breve repaso a la discografía extranjera de Soler, citaré ahora un disco de la London (CS, 7046) titulado **Battle Imperial**, en el que Jonathan Woods interpreta al clave música española de los siglos XVI, XVII y XVIII, y donde se contiene una más que aceptable versión del **Fandango**.

La Casa Columbia tiene un álbum de tres discos (M3X 31521), llamado **The Art of Igor Kipnis**, donde el cembalista americano interpreta música francesa, italiana y española. La antología recoge dos sonatas y el **Fandango**. La versión es, simplemente, buena.

Voy a referirme ahora a discos existentes en España:

Los conciertos para dos órganos existen en dos versiones. Una está interpretada por E. Power-Biggs y Daniel Pinkham (CBS, S 72743). Se trata de una lectura muy a la americana y poco convincente. La otra versión está interpretada por Anthony Newman y Joseph Payne. (Marfer, M 50-232 S). Aunque la grabación tiene muy poca calidad, la interpretación es muy superior a la del «tándem» anteriormente citado, y además ofrece la particularidad de que a lo largo de los seis conciertos pueden escucharse varias combinaciones, como son dos órganos, dos claves y clave y órgano.

Hay que lamentar la descatalogación de la versión de referencia de estos **Conciertos**. Era un disco Erato y estaba interpretado por los organistas Marie Claire Alain y Luigi Ferdinando Tagliavini. Tal vez, dentro de la operación de reediciones, Hispavox vuelva a publicar ese disco.

Lo digo porque en estos días ha reeditado el recital de sonatas interpretado correctamente por Genoveva Gálvez (Hispavox, HH 10-360), y disponible igualmente en «casette». También ha reeditado un soberbio recital pianístico de Alicia de Larrocha, en el que la genial instrumentista interpreta ocho sonatas. Humildemente, tengo que confesar que desconozco la referencia del disco. Pero sí puedo dar la de la «casette», pues también existe en esta modalidad (Hispavox, C 60.226).

También la Casa Zafiro ha reeditado un disco en el que Antonio Ruiz Pipó interpreta cuatro sonatas en cuatro tiempos, en una magnífica versión.

Pero para el que no conozca a Soler y quiera hacerlo, le recomiendo un disco, también (¡albricias!) recién reeditado (Philips, 838 433 LY), donde Rafael Puyana nos ofrece el, para mí, mejor Soler que puede escucharse en disco actualmente. Tres **Sonatas**, el **Fandango** (¡qué extraordinario **Fandango** el de Puyana!) y el **Concierto en Sol para dos clavecines** (con Genoveva Gálvez) componen el programa, que, repito, es una auténtica y magistral lección interpretativa.

En lo relativo a los **Quintetos**, Edigsa (AL/01) tiene una magnífica versión, interpretada por los violinistas Montserrat Cervera y Andrée Wachsmuth, el viola André Vauquet, el violoncellista Marçal Cervera y la clavecinista Christiane Jaccottet. Ya digo que es una gran versión, muy superior a la existente en tiempos (Hispavox) e interpretada por Genoveva Gálvez y la Agrupación Nacional de Cámara.

La propia Genoveva Gálvez interpreta una sonata en su interesante recital «Clavecinistas Ibéricos del siglo XVIII» (Hispavox, HHS 10-398), también descatalogado.

Soler es un autor muy socorrido a la hora de realizar antologías (ya sea pianísticas o clavecinistas), y por ello en numerosas grabaciones de este tipo suele incluirse alguna sonata, como en el caso de los pianistas Luis Galve y Rafael Sebastiá.

Si normalmente la descatalogación de un disco es un hecho a lamentar, en este caso lo es doblemente: me refiero a los dos discos de Frederick Marvin que circularon hace ya bastantes años por nuestro mercado, incluyendo sonatas y el **Fandango**. Es el suyo un Soler extraordinario, muy superior al que pudo escucharse el pasado mes de enero en Madrid.

Y para finalizar el apartado de discografía, me referiré a un nuevo recital Soler que va a grabar Antonio Ruiz Pipó, e igualmente a la integral de las sonatas, que ha comenzado a grabar el pianista Isidro Barrio.

LA ENTREVISTA

Una de las personalidades musicales que más se ha ocupado de la figura del padre Soler ha sido el pianista y musicólogo norteamericano Frederick Marvin. Aprovechando su estancia en Madrid el pasado mes de enero, tuvimos una charla a propósito del músico catalán, que él tan bien conoce.

Pese a no ser excesivamente popular entre el gran público, Frederick Marvin ha sido el vehículo gracias al que mucha gente, entre ellos quien esto escribe, tuvo su primer contacto con la música de fray Antonio Soler.

Actualmente Frederick Marvin compagina su labor concertística y musicológica con la docencia: es profesor de Piano y «artist-in-Residence» en la Universidad de Syracuse.

A continuación transcribo la entrevista realizada. Pero antes quiero, como siempre, puntualizar que lo que sigue es la exposición de las opiniones de Marvin, opiniones de las cuales comparto algunas y discrepo de otras.

P. C.—Quisiera saber, en primer lugar, cuándo y cómo conoció usted la figura del padre Soler, y cómo nació su interés por su música.

F. M.—Encontré hace muchos años la edición, de Joaquín Nin (Eschig), de catorce sonatas en una tienda de libros de segunda mano, en Los Angeles, California. Nunca había oído nada de Soler, ni tampoco de los otros compositores de la época, presentes en el libro. Así que me lo llevé a casa y toqué la música... Me quedé increíblemente maravillado con la música de Soler. Desde el principio me sentí en contacto con él, hasta tal punto de tener la impresión de que yo conocía su música, de que no era una música extraña para mí. No existió ese contacto con los demás compositores, pero sí con Soler; un enorme contacto.

Así que dos meses después incluí dos de las sonatas en el programa de una gira de conciertos. Y la aceptación de esas sonatas por el público fue tremenda. De hecho, comencé mi debut en el Carnegie Hall con dos sonatas de Soler, en mi primer concierto en Nueva York.

P. C.—¿Cuándo tocó usted por primera vez obras de Soler?

F. M.—En mil novecientos cuarenta y seis. Hace ya mucho tiempo... Busqué más música de Soler y no pude encontrarla, ya que no había nada más editado; sin embargo, un año después, encontré un ejemplar de un volumen de la Biblioteca de Cataluña, en el que se contenían los seis Quintetos, solamente la partitura general, sin las partes. Tuve que sacar, mediante el «microfilm», copias ampliadas, y copiar separadamente las partes. Así pude interpretar en público, por primera vez en Nueva York, los Quintetos, en la radio, en mil novecientos cincuenta y tres. En mil novecientos cincuenta y cuatro pedí una beca a la Fundación Del Amo, aprovechando mi primera gira de conciertos por Europa y España, para investigar, pues quería encontrar toda la música de Soler que fuese posible. Así empezó mi interés y mi búsqueda. Luego tuve que hallar un editor, tras haber copiado en España numerosos manuscritos. En mil novecientos cincuenta y siete di el primer concierto con lo que había encontrado. Era un programa Soler de una hora de duración. El concierto lo di en el Town Hall, de Nueva York. Y grabé para Decca ese programa; fue el primer disco. Y ese fue el primer volumen de mi edición.

P. C.—En su opinión, ¿qué representa el padre Soler en la historia de la música española?

F. M.—Creo que es una figura importante en la historia de la música española, pero más importante todavía en la historia de la música del siglo dieciocho en el mundo, no sólo en España. Hay un espacio, en determinados terrenos, que sin el padre Soler estaría totalmente vacío. La música española del siglo dieciocho es casi por completo desconocida. Tenemos música del siglo dieciocho francesa, alemana e italiana. Y los musicólogos conocen perfectamente todo lo relativo a esa música. Pero si usted les pregunta por la música española de esa época, ellos le preguntarán a usted si hubo compositores españoles en el siglo dieciocho. En la España del siglo dieciocho podemos hablar de Goya, pero tenemos nombres importantes en otras facetas artísticas, en comparación con el siglo dieciséis o diecisiete español. De ahí viene la importancia que tiene no sólo para España, sino para todo el mundo, el conocer a este hombre tan extraordinario. Creo que si Soler, con su tremendo genio, hubiese tenido la posibilidad de viajar y conocer obras de Haydn o Mozart, o de los demás autores importantes de la época, hubiera explotado toda la cantidad de genio que tenía y, probablemente, habría sido tan grande como el propio Mozart. Pero era monje, estaba encerrado, no tenía acceso a la música de su tiempo. Mozart sí tuvo ese acceso, y de ahí que su desarrollo musical fuese parte de la experiencia musical de la Europa Occidental. Pero cabe preguntarse qué hubiera pasado si Mozart hubiese estado en la situación de Soler: «desterrado» y encerrado en un sitio... Pero volvamos a Soler, quien, repito, no tuvo posibilidades de moverse y conocer otros ambientes musicales, y por ello es fascinante comprobar qué ideas des-



Frederick Marvin y Pablo Cano Capella.

arrolló, qué modulaciones, y cómo son de exuberantes sus composiciones. ¡Es algo extraordinario!

P. C.—Creo que ya ha contestado a mi pregunta siguiente: ¿qué representa para usted la figura del padre Soler en la música europea?

F. M.—Eso creo yo también.

P. C.—Así, pues, podemos seguir. Usted interpreta a Soler en el piano. Pero, aun así, quisiera pedirle su opinión sobre cuál es el instrumento de tecla apropiado para ejecutar esta música: ¿clave, piano o clavicordio? Y conste que ya imagino la respuesta.

F. M.—Para mí, por supuesto, el piano, porque pienso que muchas de las sonatas del padre Soler fueron compuestas para el antiguo «fortepiano», al cual, en El Escorial, él tuvo acceso. El tipo de escritura es pianística: precisa del pedal (aunque se tratase de un pedal primitivo), y está la exigencia de «crescendos» y «diminuendos» que él mismo indica en las partituras muy a menudo. Por supuesto que nada de ello se indica en otras sonatas para piano, o mejor, en sonatas para tecla. Pero hay que pensar que se trata de un período de transición, en el que podía tocarse la misma música en el clave, clavicordio o «fortepiano». Yo no creo que pudiera tocarse mucha de esa música en el clavicordio, porque la extensión del teclado del clavicordio era muy reducida. Y en cuanto al clave, también se necesita uno con un extenso teclado (como tenían los antiguos claves españoles del siglo dieciocho). Porque Soler llega hasta el La bemol, usa trinos sobre el Sol, y no son trinos descendentes, sino ascendentes. Esto indica que esos claves existían, aunque yo nunca he visto ninguno, y dudo de que alguien los haya visto. Parece que Soler tuvo que poseer un instrumento especial, quizá fabricado por él mismo. Ya sabrá usted que fabricó un instrumento por semitonos, creo que se llamaba «afinador» o «templante». Hizo dos de esos instrumentos. Uno se lo dio al duque de Alba y el otro a Gabriel de Borbón. Ambos instrumentos han desaparecido.

P. C.—Usted ha tocado obras del padre Soler en muchos países. ¿Dónde ha tenido más aceptación esta música?

F. M.—Es una pregunta muy interesante. No puedo contestar, porque la aceptación de Soler ha sido universal. He tocado programas completos de sonatas en Alemania, por ejemplo, con gran éxito, e incluso en la India. Y en todas partes se ama la música de Soler. No puedo hablar de ningún país en particular que sienta afinidad con Soler, porque en todas partes existe esa afinidad. Es algo extraordinario esto de que su música llegue inmediatamente a toda la gente. Creo que ello se debe principalmente a los elementos de danza, y también a los tremendos contrastes que hay en las sonatas. Es muy peligroso dedicar todo un programa a un solo compositor. La primera vez que lo hice estaba asustado, temiendo que la gente se aburriese oyendo solamente obras de un autor. Y, ante mi sorpresa, al acabar, todavía pedían «propina». Ello me aseguró de las posibilidades que había de hacer programas Soler, cosa que desde entonces he seguido haciendo.

P. C.—¿Qué interés vino antes: el de Frederick Marvin intérprete o el de Frederick Marvin musicólogo?

F. M.—Yo soy, ante todo, concertista de piano, ésa es mi profesión. Mi labor musicológica sobre Soler comenzó desde mi interés por su obra. Nunca antes me había dedicado a la musicología. He hecho esta labor impulsado por mi gran amor por la música de Soler. Del mismo modo que actualmente, como sabe, estoy ocupándome de Dussek impulsado por mi gran amor hacia su música. Puedo decirle que el ser musicólogo (y en este sentido he trabajado muchísimo) es algo secundario a ser pianista. Antes que nada yo soy pianista.

P. C.—¿Cree usted que todavía existen obras del padre Soler que nadie conoce?

F. M.—Por supuesto. Prueba de ello es que las últimas sonatas que compuso, las de cuatro tiempos, llevan la numeración de Opus



Frederick Marvin: «Mi labor musicológica sobre Soler comenzó desde mi interés por su obra. Nunca antes me había dedicado a la musicología.»

cuatro y Opus ocho. ¿Qué ha pasado con el resto? Ha desaparecido. También hay un asunto muy misterioso, que quiero investigar: he encontrado unos ciento treinta villancicos de Soler. Todos ellos están fechados. Y cada año tiene sus villancicos para Navidad, para la fiesta de San Lorenzo, etcétera. Y se desconocen totalmente los que corresponden a un período de cinco años. Y está claro que tuvo que escribir esos villancicos. Pero han desaparecido, y no se sabe dónde están. Yo pienso que en El Escorial, pero no he podido verlo.

P. C.—¿No se lo permitieron?

F. M.—No sólo eso. No permiten entrar a ver la música. Uno debe decir qué es lo que quiere. (¿Y cómo puede saberse lo que se quiere, si no se puede ver lo que hay?) Entonces ellos entran y sacan la música que usted ha pedido; pero usted no puede entrar a ver esa música, cosa que sí puede hacer en Montserrat.

P. C.—¿Cree usted que ha sido el primero en investigar e interpretar la música del padre Soler, incluso antes de que nadie en España lo hiciera?

F. M.—Soy el primero que ha publicado su música fuera de España. Y también el primero que ha hecho un gran esfuerzo de búsqueda en la música para teclado. Robert Gerhard, en mil no-cientos treinta y tres, publicó los seis Quintetos, pero solamente la partitura general, sin las partes. Y puedo decir, porque él mismo me lo dijo, que no lo hizo por amor hacia la música de Soler: no le interesaba Soler. Lo hizo por motivos políticos. Anglès hizo una buena labor de catalogación, aunque incompleta (porque en esa época pienso que no era factible un más completo catálogo), como prefacio para la edición de los Quintetos. Pero no se publicó ninguna de las sonatas para piano. Las únicas publicadas modernamente fueron las catorce que editó Joaquín Nin. Y él no vino a España a hacer ese trabajo. De modo que tuvo que basarse en unas espantosas copias del siglo diecinueve que encontró en París.

P. C.—¿Qué apartado de la producción de Soler le interesa más: las sonatas para tecla, la obra polifónica, los quintetos, los conciertos para dos instrumentos de teclado?

F. M.—Las sonatas. Su escritura no tiene límites, como ocurre en los conciertos. En las sonatas hay danzas, hay polifonía, hay fugas, hay «intentos», muchos de los cuales utilizaba como tercetos tiempos en algunas de sus sonatas de tres movimientos. Eran una especie de «fughettas». La palabra «intento» nunca he acabado de entenderla. ¿Se trata de un intento de escribir una fuga?

Porque parece como si comenzase como fuga y no terminase como tal.

P. C.—¿Cuál de las sonatas es su preferida?

F. M.—Naturalmente, uno siempre tiene sus preferencias. Hay unas cuantas que son mis favoritas. Una de ellas es la Número ocho, en Re mayor (según mi catálogo). Es también muy especial para mí la Número 7, en Fa mayor, realmente extraordinaria. La Número 16, en Si mayor, me encanta tocarla. Es muy difícil, con muchos pasajes que nunca se sabe si van a salir... En fin, hay un grupo de sonatas que son mis favoritas. He tocado en concierto unas cincuenta sonatas.

P. C.—¿Qué me dice del Fandango?

F. M.—¡Es único! Es la obra más extraordinaria que se escribió en todo el siglo dieciocho.

P. C.—¿Cree usted quizá que es la obra maestra de Soler?

F. M.—Es difícil de decir: desde luego que es algo único. Pero no quisiera decir que es la obra maestra, porque la producción de Soler es muy vasta. Se trata de una improvisación escrita sobre un bajo «obstinato», llena de diferentes colores, disonancias, etcétera. Creo que, probablemente, así era su manera de improvisar. Y, gracias a Dios, lo tenemos escrito.

P. C.—Hablemos ahora de su edición de algunas sonatas y del Fandango; ¿cree usted que es útil sólo para los pianistas o también para los clavecinistas?

F. M.—Por supuesto que los clavecinistas pueden utilizarla. Sólo deben prescindir de las indicaciones de «forte» y «piano», de los «crescendos», etcétera; de todo lo que yo indico entre paréntesis a modo de sugerencia. En mi edición no hay nada que yo haya añadido. Es una edición de las llamadas «urtext». Lo que ocurre es que en mi revisión, y entre paréntesis, hago sugerencias para la persona que no conoce el estilo de Soler. Además, en lugar de limitarme a copiar los manuscritos, he corregido los numerosos y tremendos errores en que incurrió el copista. Muchas veces un trino o un «mordente» aparece indicado en un sitio y no en otros que son muy similares. He añadido los otros entre paréntesis. Es la labor de revisión, no limitarse solamente a copiar.

P. C.—¿Querría usted comparar su edición con la del padre Samuel Rubio existente en España?

F. M.—Eso, que lo hagan otros, no yo.

P. C.—Seguro que usted ha tocado muchas veces obras de Soler en el clave. ¿Qué instrumento le parece más fácil para interpretar esta música: el clave o el piano?

F. M.—No sé. Es difícil de decir, porque yo no soy clavecinista. Quizá en las obras muy brillantes, que exigen mucho cruce de manos, el disponer de dos teclados facilite algo las cosas. Lo que sí puedo decirle es que si la música está bien tocada, resulta igualmente válida en el clave y en el piano.

P. C.—Pero mi pregunta viene a propósito de algo que me decía usted el otro día: que el Fandango, por ejemplo, resulta más fácil de tocar en el piano que en el clave.

F. M.—No. Lo que dije fue que el Fandango suena mejor en el piano que en el clave. Creo que se expresa mejor ese crecimiento de sonido que hay en la obra, en el piano. ¿Qué piensan ustedes los clavecinistas?

P. C.—Yo no soy clavecinista.

F. M.—¿Pero no cree usted que resulta raro en el clave?

P. C.—Personalmente, creo que suena maravillosamente en el clave, si se hace un uso correcto de los registros.

F. M.—Sí. Pero tiene usted que hacer un buen uso de esos registros. Yo he tocado la obra en un «fortepiano» que tenía el pedal que produce el efecto de sordina. Y resulta fantástico en un «fortepiano». Mucho mejor que en los pianos modernos. Lo usé en dos recitales en el Carnegie Hall, y pude lograr efectos inabarcables en el clave o en el piano moderno. Y al mismo tiempo aprendí mucho sobre cómo usar el piano moderno.

P. C.—Está usted prácticamente especializado en la música del padre Soler. Como pianista, ¿no lamenta esa especialización, que en cierto modo le hace renunciar a otros autores, como Chopin, Brahms, Schumann, Beethoven, Mozart, etcétera?

F. M.—¿De dónde ha sacado usted esa idea? Yo no soy especialista. Lo hago como algo especial, pero no soy especialista. Mis discos incluyen obras de Beethoven, Liszt, etcétera. No soy especialista. La mayoría de mis programas de conciertos suelen incluir solamente dos sonatas de Soler, que pueden durar unos nueve minutos. El resto del programa responde al programa «standard». Incluso toco obras contemporáneas que han sido escritas para mí.

P. C.—¿Qué gran error el mío!

F. M.—Desde luego. Y lo malo es que mucha gente lo cree. Yo hago estos conciertos monográficos sobre Soler únicamente porque se trata de una conmemoración. Si no, no los haría.

P. C.—¿Cuántos discos ha grabado usted? ¿Todos dedicados a Soler? Ya veo que no, por lo que antes me ha dicho. ¿Puede adquirirse en España alguno de ellos?

F. M.—Ninguno de mis discos está a la venta en España. Solamente una edición pirata de mi versión para Decca de doce sonatas. No sé qué tal de fácil es encontrar el disco. Yo he conseguido dos ejemplares. Mis discos de Soler están ya descatalogados.



Colofón: Marvin y Cano interpretan páginas del Padre Antonio Soler.

dos. Sólo se encuentra a la venta uno en América, bajo el sello Musical Heritage.

P. C.—¿Cuántos discos ha grabado usted?

F. M.—¿De Soler? Yo considero como uno de los míos el de Villancicos de Soler. En él toco la parte de continuo en el clave. Se usa, además, mi edición. Es un disco Columbia. He hecho dos discos de sonatas para la Decca. El primero incluye el Fandango. He hecho también uno para Erato, en París, también de sonatas.

P. C.—¿Ve usted alguna relación entre Soler y Scarlatti?

F. M.—Sí, por supuesto. Veo la misma relación que entre los compositores españoles e italianos de la época. Mucha gente piensa que la relación está en el hecho de que Soler compuso principalmente sonatas de un tiempo, como Scarlatti. Pero Scarlatti no inventó este tipo de sonata. Muchos autores de la época componían sonatas de este tipo. La principal diferencia estriba en que los períodos de Soler suelen ser más cortos que los de Scarlatti. Y en el desarrollo de la sonata en un tiempo, Soler llega más lejos que Scarlatti. Y, naturalmente, usa mucho más que Scarlatti los elementos del folklore español.

P. C.—¿Y entre Soler y otros compositores? A menudo se habla de la relación de Soler para con Haydn y Mozart.

F. M.—No creo que Soler oyera nunca a Mozart, ni que Mozart oyera a Soler. Pero sí es posible que en los últimos años de su vida Soler conociera obras de Haydn. Y puede estar muy influido por éste. Esta relación es muy clara en las sonatas en cuatro tiempos. Tanto Haydn como Soler incluyen un «minuetto». Quizás la mayor diferencia está en que Soler escribe los cuatro tiempos en la misma tonalidad, mientras que Haydn la cambia. Pero esas sonatas de Soler en cuatro tiempos, pese a no variar la tonalidad,

no resultan nunca aburridas, por las preciosas modulaciones que hay en cada uno de los tiempos. Creo que ahí sí que hay influencia de Haydn. Porque Haydn era muy bien conocido en España gracias a Boccherini, que introdujo sus obras. Y las obras de Haydn se oían a menudo, y se encuentran aún en bibliotecas. Pero creo que se trata de obras tempranas de Haydn; y no olvidemos que Haydn vivió muchos años...

P. C.—¿Cree usted que en España se le ha dado a Soler la importancia que merece?

F. M.—¡Desde luego que no! Esto lo he comprobado en mis frecuentes visitas a España, donde vengo una vez al año desde hace veinticinco. Y los únicos conciertos monográficos sobre Soler son los que yo he dado. En los demás conciertos se oyen, como mucho, dos sonatas, y siempre las mismas. Pero esto es lo de menos. ¿Qué ocurre con las obras corales? Yo edité, en mil novecientos sesenta y ocho, cuatro villancicos, Salve, Stabat Mater, etcétera. ¿Cómo es que nunca han sido interpretadas estas obras en España por Navidad? Están buscando obras para interpretar, y ahí tienen esas ya editadas. No parece que tenga que haber ningún problema. Y ya hace años que pueden conseguir dichas obras. Pero nadie lo ha hecho.

P. C.—Por último, dígame quiénes hay actualmente que, en su opinión, sean buenos intérpretes de Soler no sólo en España, sino también en el extranjero.

F. M.—No me gusta personalizar. Sería muy difícil responderle. Seguro que muchos pianistas pueden tocar perfectamente música de Soler, si aman esta música.

P. C.—De modo que no quiere usted dar nombres.

F. M.—Así es.



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

elgam

ÓRGANOS ELECTRÓNICOS

LE INVITAMOS A HACER MUSICA Y EVADIRSE

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

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

elgam

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

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



RUBY



P. V. P. 34.500



RUBY 610



P. V. P. 45.000



SYMPHONY 200



P. V. P. 99.000



MISTRAL 200 y 210



P. V. P. 93.000 y 111.000



BROADWAY 200 y 500



P. V. P. 127.500 y 174.000



RECITAL y R. DE LUXE



P. V. P. 210.000 y 270.000

técnel - MÚSICA Y SONIDO

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

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

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____ D.P. _____

DIALOGO CON HEINZ WILDHAGEN

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Esta entrevista no es reciente y tiene, además, un origen plural. Explicaré esto. Uno de los trabajos que debía haber contenido nuestro «Número extraordinario dedicado al Centenario del Fonógrafo», esa querida y odiada «criatura perversa» que estuvo a punto de aniquilar en su gestación a varios miembros de la plantilla de RITMO, era una perspectiva del trasfondo de la industria fonográfica a través de tres entrevistas realizadas por mí a un ingeniero de sonido, a un productor y al presidente de una firma grabadora. Los personajes convocados eran, respectivamente, Heinz Wildhagen, de Deutsche Grammophon; Michel Glotz, de EMI y DG, y el ya fallecido Goddard Lieberon, de CBS. Como en su día se explicó a los lectores en la presentación del número citado, varios artículos hubieron de ser pospuestos inevitablemente, dadas las monstruosas dimensiones que el «nasciturus» iba adquiriendo. La panorámica de las tres entrevistas fue uno de esos trabajos que decidimos posponer «sine die».

Ahora, casi dos años después, nos hemos planteado la publicación de aquellos originales, bellos durmientes en nuestro archivo. Hemos vuelto a leer las entrevistas y hemos comprobado, con no poca sorpresa, que mayoritariamente seguían siendo actuales. En unos casos, porque el contacto posterior con los mismos personajes (concretamente, Wildhagen y Glotz) permitía una cómoda actualización; en lo referente a Lieberon, porque este hombre, que, tal como se indicaba varias veces en ese extraordinario consagrado a los cien años del sonido grabado, llegó a ser en vida una de las grandes instituciones históricas de la fonografía, habló en la charla ante el magnetófono constantemente en pasado, y sus recuerdos habían adquirido el carácter de lo intemporal.

Heinz Wildhagen, ingeniero de sonido, se constituye, pues, en la primera entrega de la «trilogía» sobre los hombres que hacen por dentro que una interpretación musical llegue al público a través de los canales de la industria. Wildhagen es una de las personalidades técnicas más famosas de la DG. Su nombre va especialmente unido al de Rafael Kubelik, de quien ha registrado todas sus interpretaciones para el disco desde hace más de quince años. Otros artistas «asiduos» de nuestro personaje son Benedetti Michelangeli (en sus escasas contribuciones a la fonografía), Maurizio Pollini o Hans Werner Henze, y de todos ellos hace mención y anecdótico en la conversación. En los últimos meses, Wildhagen ha establecido, después de Munich, una segunda sede en Londres, ocupándose de las nuevas grabaciones de Abbado con la London Symphony y de las producciones operísticas de Deutsche en la capital inglesa: sus trabajos más recientes en este terreno han sido La vida breve, con García Navarro y Berganza, y Luisa Miller, con dirección de Lorin Maazel.

ARTEAGA.—Wildhagen, he tenido oportunidad de verle trabajar varias veces. En el control de grabación usted siempre tiene delante de sí una partitura de lo que se está interpretando ante los micrófonos. ¿Considera usted indispensable que el ingeniero de sonido sepa música (armonía, contrapunto, orquestación) o cree que puede fiarse simplemente de su oído?

WILDHAGEN.—Yo creo que es necesario que sepa música. Mire, en cualquier caso, el ingeniero de sonido necesita el oído para una grabación, pero si quiere trabajar en serio tiene que saber perfectamente «de qué va» lo que está pasando allí. Entonces, es imprescindible conocer la música, lo cual implica la capacidad de poder descifrar un pentagrama. Sin una partitura, sin conocer a fondo el texto de la música, entiendo que es casi imposible hacer una buena grabación. Es como si, por ejemplo, usted está en un teatro para montar una obra en condición de «regisseur», de director de escena; si usted va a preparar una función ha de conocer la obra, ha de saber qué está escrito en el texto. Aún más: ha de saber todo lo que le sea posible sobre el autor, su vida, su pensamiento, sus circunstancias personales, sociales y políticas; tiene que haber buceado en su tiempo y en las corrientes de pensamiento que le rodeaban. Yo pienso que quien no procede así se engaña a sí mismo y engaña al público. Llevando la cuestión al campo musical, creo que si yo voy a montar una pieza para el disco debo cumplir todos los requisitos que se le exigirían al director de escena en el teatro, y muy especialmente conocer, dominar la partitura que se va a grabar. Otra cosa me parecería poco seria.

A.—He oído decir que usted ha sido pianista.

W.—Toco el piano...; pero de eso a llamarme «pianista»... Además, yo no lo he tocado en serio desde hace veinte años. Lo que sí he sido con carácter profesional ha sido organista.

A.—¿Le puedo preguntar su edad, Wildhagen?

W.—¿Mi edad? Ya tengo cuarenta y ocho años, voy para cuarenta y nueve.

A.—¿Y desde qué edad ha trabajado usted en la grabación de discos?

W.—¡Desde muy joven! A los veintidós años ya husmeaba por los estudios de grabación, y poco después me consagré definitivamente a mi trabajo actual. Yo empecé mi vida profesional como organista de iglesia. (Hace una breve pausa, luego prosigue con un cierto deje de melancolía en la voz.) Mi ideal era haberme dedicado plenamente al estudio de la música eclesiástica, compaginando mi trabajo con mi afición por las técnicas electroacústicas. Pero vino la guerra, y al acabar ésta todo estaba destruido en Alemania: las iglesias, las catedrales, estaban en ruinas. ¿Quién podía necesitar a un organista? Nadie, en realidad. Pronto me di cuenta de que no tenía en aquel momento ninguna posibilidad de desarrollar mi vocación, ni siquiera de encontrar trabajo. Decidí entonces retornar a mi afición y profesionalizarla. La industria fonográfica alemana estaba tratando de rehacerse tras la heca-

tombe y pronto comprendí que un técnico de sonido siempre sería necesario. Así me convertí en ingeniero de sonido y empecé a trabajar casi de inmediato para la Deutsche Grammophon. Y dentro de muy poco celebraré mis veinticinco años de trabajo para esta firma. **(Esto lo dice con alegría, despejando las sombras de sus frases anteriores.)** La verdad es que ya he perdido la cuenta de los discos que he grabado para Deutsche Grammophon. ¡Son muchos, desde luego! Quizá un veinte por ciento del catálogo de la Compañía lleva mi nombre en la contraportada de los discos.

A.—A lo largo de todos estos años de colaboración con DG aparece un nombre con el que ha tenido usted una especial vinculación: Rafael Kubelik.

W.—Sí, es cierto. Creo que uno de los mayores honores, y a la vez una de las más íntimas satisfacciones de mi carrera, es haberme podido relacionar profesionalmente con una persona de la talla humana y artística de Kubelik. No puedo recordar exactamente en qué fechas trabajé con él por vez primera, pero de ello hace más de diez años.

A.—¿Cómo es Rafael Kubelik?

W.—¡Oh, es un hombre maravilloso, y también un maravilloso director de orquesta! Trabajar con él ha sido siempre un placer, porque es una persona abierta y comunicativa; siempre está dispuesto a hablar no sólo con sus músicos, sino también con nosotros, los que estamos en el cuarto de control. Está, además de su enorme humanidad, su vasta cultura, su conocimiento de múltiples temas, su preocupación por los grandes problemas que acechan a la humanidad. Por otra parte, es un artista que sabe mucho acerca de grabaciones, que siente cariño por los estudios de grabación y por los discos, y que da a las grabaciones un valor cultural: conoce también mucho sobre la técnica de un registro, sobre problemas de balance y reverberación. En fin, es un músico con el que se coopera abiertamente y al que no hay que convencer previamente de que no somos sus enemigos, como ocurre con bastantes artistas.

A.—Me gustaría conocer algunas circunstancias en torno a la grabación del integral de las Sinfonías de Mahler por Kubelik. Usted incluyó en los comentarios del álbum un artículo propio, en donde explicaba los problemas de registro de estas obras, muy en especial de la Octava.



W.—Bueno, hoy yo diría que grabar **Sinfonías** de Mahler es casi sencillo. Han pasado más de seis años desde que concluimos la serie, y desde entonces hasta hoy esas obras han pasado a ser piezas «standard» para cualquier Compañía de discos y para cualquier ingeniero de sonido. Yo mismo he vuelto a grabar la **Segunda** con Claudio Abbado, en Chicago, y el trabajo ha sido mucho más sencillo que en Munich hace siete u ocho años. La única sinfonía que sigue resultando un verdadero «test» para los ingenieros es la **Octava**.

A.—Sí, la Octava siempre ha sido una página problemática para el disco. Cuando ustedes grabaron el ciclo completo cambiaron de sala para las tomas de la Octava, ¿no es así?

W.—Es cierto. Todas las restantes **Sinfonías** se grabaron en la Herkulesaal, que es la sede habitual de conciertos de la Orquesta de la Radiodifusión de Baviera. Para grabar la «Sinfonía de los Mil» nos trasladamos a la sala de conciertos del Deutschen Museum, ya que en la Herkulesaal no era posible acomodar a más de quinientos músicos, que fue la plantilla aproximada que se empleó en la interpretación de la obra. Creía entonces, y creo todavía ahora, que es muy difícil, casi imposible, hacer una grabación perfecta de una sinfonía como ésta. Para mí, es uno de los casos más extremos de adecuación de una pieza a la sala de conciertos

con inmediata inadecuación al disco; quiero decir que es muy difícil reproducir en un disco las condiciones físicas, acústicas, que el gran teatro de conciertos brinda a una obra de esta magnitud. Por ejemplo, consideremos la dinámica: la gama de esta Sinfonía es enorme, sobrepasa los ochenta decibelios en el sonido real de la sala de conciertos, y en un disco es, hoy por hoy, inviable ir más allá de cuarenta, quizá muy excepcionalmente cincuenta decibelios. **(Wildhagen se acompaña con movimientos explicativos de las manos, como si sujetara un acordeón «de decibelios» que comprimiera y eexpandiera.)** Pensemos también en el problema del local: en la sala de conciertos usted está sentado en una butaca en medio de un espacio que pueda ocupar trescientos o cuatrocientos metros cuadrados, mientras que el oyente del disco ha de reproducir el sonido que emiten esas quinientas personas en una habitación que en muchas ocasiones ni llegará a los diez metros cuadrados. Todo esto crea una serie de complicaciones que una sinfonía de Brahms, de Dvorak, del mismo Bruckner, incluso las otras obras de Mahler, no llegan a suscitar. Entonces surgen una serie de alternativas, como pueden ser el grabar a un volumen medio más bajo del habitual, para tratar de abarcar la mayor gama posible del espectro dinámico, o la colocación misma de los micrófonos, de manera que no haya sectores de la orquesta o de los coros que queden «a oscuras», etcétera.

A.—¿Está usted satisfecho de su grabación de esta obra?

W.—Mire, yo hice lo mejor que supe y pude. No dudo, por otra parte, que dentro de diez años será posible hacer una grabación mejor de esta pieza, porque habrán surgido nuevas técnicas que nos concederán un mayor abanico de posibilidades. Sinceramente, cuando yo grabé esta página, en el año setenta, creo que escogí la mejor de las opciones que se me presentaban, tratando de recoger la mayor cantidad posible no de detalles, sino de «espacio sonoro», y procurando evitar una reducción drástica de volumen medio, que obligaría al oyente a una subida, también drástica, de los mandos de volumen de su equipo, táctica ésta que otros colegas míos han empleado a la hora de grabar esta **Sinfonía**, y yo personalmente me atrevo a creer que no con demasiado éxito.

A.—Varios discos grabados por usted han recibido premios internacionales, pero quizá los más importantes sean los dos «Premios Mundiales del Disco de Montreux», otorgados consecutivamente, en mil novecientos setenta y dos y mil novecientos setenta y tres, a las grabaciones que usted realizara de Cuartetos de Brahms y Haydn por el Cuarteto de Cuerdas de Tokyo, y de los Estudios de Chopin por Maurizio Pollini.

W.—Sí, estoy de acuerdo con usted; yo también los considero los premios más importantes que han recibido grabaciones hechas por mí.

A.—¿Podemos hablar un poco de estos dos discos?

W.—Sí, desde luego. El disco del Cuarteto de Tokyo, con el **Cuarteto número 75** de Haydn y el **Cuarteto número 2** de Brahms, fue desde el primer momento un registro muy extraño, ya que estos jóvenes japoneses tocan de una forma que no nos resulta habitual. Desde el principio advertí que tenían... intenciones especiales, ideas poco corrientes, que no nos son familiares en nuestro medio, en Europa occidental. Por ello fue necesario hablar largamente con ellos (¡y la comunicación no era fácil!) acerca de su interpretación, para ver la manera de «filmar» mejor su estilo peculiar, que está muy lejos de la tradición clásica vienesa o tendencias similares. Después de todo ello, a mí me parece que ésta es una grabación muy interesante y muy bien tocada, pues los miembros de este Cuarteto poseen una técnica perfecta de sus instrumentos, a pesar de su juventud. Todavía ahora la aproximación estilística de estos intérpretes puede resultar chocante, pero yo, personalmente, le tengo un gran amor a este disco, entre otras razones, porque, tras una larga etapa de grabaciones orquestales y sinfónicas, me dio la oportunidad de retornar a un género al que profeso un afecto entrañable, la música de cámara, que para mí es la esencia de la música misma. Jamás pensé que este disco pudiera ganar un «Prix Mondial du Disque»... **(Hace una breve pausa y pone cara de niño travieso tras sus gafas.)** Me quedé muy sorprendido cuando me enteré.

A.—El hablar de su otro disco ganador de un «Premio Mundial» nos lleva al terreno de la música pianística, en el que usted también ha tenido colaboraciones fructíferas. Antes de referirnos a Pollini me gustaría que me hablara de otro pianista con el que asimismo ha trabajado: Benedetti-Michelangeli.

W.—(Llevándose las manos a la cabeza, riendo.) ¡Oh, no, qué horror!

A.—¿Tan malos recuerdos tiene de él?

W.—No son malos recuerdos, son... inefables. Creo que es uno de los pocos músicos capaz de hacer enloquecer a todos los miembros de un equipo de grabación. ¡Es tan, tan **(Subrayando mucho la palabra.)** difícil mantenerle en un estudio de sonido! Para grabar ese disco, hermosísimo, por otra parte, con obras de Debussy, **Images, Children's Corner**, hicieron falta seis semanas. ¡Agotador! **(Dejando caer los brazos fláccidamente a los lados.)**

A.—Entonces, ¿usted confirmaría la leyenda de que Michelangeli es un hombre irregular, excéntrico, medio loco...?

W.—Bueno, sí y no. Bromas aparte, él muchas veces puede parecer excéntrico, pero lo que ocurre es que tiene una idea muy

precisa y determinada de la calidad de un piano y de cómo debe ser su sonido en condiciones óptimas. El supedita todo, absolutamente **todo**, a la consecución de ese ideal sonoro. Por ello, ni quiere ni puede tocar en un piano que no sea, en su opinión, completamente perfecto. Si tiene alguna sospecha de que la afinación no es la correcta, o de que la reverberación del sonido de las notas no es la exacta, entonces se levanta y se va. Para hacer las grabaciones de que le hablo, Chopin, Debussy, Beethoven, se pasaba todos los días trabajando con el afinador (que, naturalmente, llegó a odiarle), a veces seis y siete horas. Y cuando ya teníamos esperanzas de que, por fin, podríamos grabar, lo preparábamos todo; entonces Benedetti se acercaba al piano, tocaba una nota con un dedo y decía (**imitándole la voz, con un tono cantarín**): «No me gusta este piano, hay que traer otro», y se marchaba, dejándonos deshechos. Al día siguiente, si es que no había decidido que fuéramos a otra ciudad a grabar, porque aquella en que estábamos no le gustaba, conseguíamos otro piano aún mejor y se repetía la operación con el desdichado afinador. Y cuando todo estaba dispuesto, cuando parecía que, por fin, íbamos a empezar las tomas, iba hacia el piano, tocaba una nota, decía otra vez que no le gustaba el sonido y se volvía a marchar. ¡Así seis semanas! (**Risas**.) Claro, una grabación no se puede prolongar por espacio de meses: yo tenía otros compromisos, que tuve que aplazar, e igual le ocurría al productor, o el estudio tenía concertadas otras grabaciones con otros artistas; en fin, una situación capaz de desesperar a cualquiera. Pero creo que, después de todo, yo he llegado a comprender un poco a Benedetti-Michelangeli: para él todo depende de la calidad del piano, es un perfeccionista integral, no tolera la imperfección, no la resiste. Por eso es tan complicado trabajar con él.

A.—También ha grabado usted varios discos con Roberto Szidon, el pianista brasileño. Me imagino que con él no habrá tenido tantos problemas.

W.—No, ciertamente. Mire, los pianistas como Szidon trabajan en... completa normalidad, diría yo. El llega al estudio, se sienta ante el piano y toca, nada más. ¡Naturalmente, tenemos a su disposición un piano bien afinado y de buena calidad! Pero creo que Szidon es un artista capaz de tocar sin problemas en un piano de segunda clase, si fuera preciso, cosa que Michelangeli jamás haría, porque el brasileño es un músico que confía por encima de todo en sus propios recursos y no espera que el instrumento le facilite las cosas. Por eso es muy sencillo trabajar con él. Además, si se escuchan los discos de Szidon, por ejemplo, las **Rapsodias de Liszt**, no cabe pensar que hay menos cuidado o menos precisión en su interpretación. Es otra manera de enfocar la ejecución musical.

A.—Los discos de Maurizio Pollini son punto y aparte. Sin intención de halagarle gratuitamente, Wildhagen: pienso que el disco que ganó el «Prix Mondial» en mil novecientos setenta y tres, los Estudios de Chopin, posee seguramente el mejor sonido de un piano que hemos escuchado en discos.

W.—Gracias. Puede que sea cierto, ¡y no pretendo ser inmodesto! Pero déjeme decirle una cosa: creo sinceramente que sólo es posible obtener una calidad de sonido paralela a la de este disco de Pollini cuando el intérprete es tan maravilloso como lo es el propio Pollini.

A.—Disculpe la pregunta: ¿estaría usted dispuesto a admitir que a Pollini, y en general a casi todos los discos de piano de Deutsche Grammophon, se les añade un toque técnico de «brillantez»?

W.—Bueno... Es una pregunta extraña, no la entiendo bien.

A.—Me explicaré mejor. Yo he escuchado a Pollini «en vivo» varias veces, y su sonido al natural no es tan refulgente, tan brillante como el que nos transmiten los discos; todo esto sin poner en duda sus inmensas cualidades como intérprete.

W.—Ya, ya comprendo. Bien; yo le puedo asegurar que los discos de Pollini, ni los de cualquier otro pianista que yo haya grabado, no han sido retocados para añadirle esa «brillantez» de que usted habla.

A.—De acuerdo; yo no le planteo que haya «retoques» que mejoren la imagen sonora del intérprete, pero sí insisto, y usted lo reconocerá posiblemente, en que esas grabaciones poseen un brillo adicional que no siempre se corresponde con lo que escuchamos en la sala de conciertos.

W.—Bueno... (**Echándose hacia atrás en su asiento.**) Esto ya es una cuestión de gustos. Nosotros, y al decir «nosotros» me refiero a las personas que formamos el equipo técnico de mi Empresa, podemos tener una cierta política... acústica, sí, acústica. acerca de buscar siempre la mayor claridad posible de las texturas, de revelar lo más nítidamente que podamos los planos de la interpretación, y entonces eso, que en realidad no es sino una manera como otra cualquiera de concebir el arte de la grabación, puede implicar una mayor brillantez..., que realmente no es sino más claridad, más transparencia, más luz... ¿Me comprende?

A.—Sí, perfectamente.

W.—Claro; entonces, si usted quiere llamar a eso «brillantez»... Pues, sí, se puede hablar de brillantez. Pero quiero dejar bien clara una cosa: difícilmente puedo yo añadirle brillantez a un pia-



nista, o a un violinista o a un flautista que de por sí no sea ya brillante.

A.—Comprendido. Hablemos, pues, de Maurizio Pollini. ¿Ha tenido con él tantos problemas como con Michelangeli, o en su manera de trabajar está más cerca de Roberto Szidon?

W.—Sin duda, lo segundo. Pollini llega al estudio, se sienta frente al piano y toca, y toca y toca sin parar. ¡No se cansa! No le molesta repetir; es más, en esto es más puntilloso que yo mismo. Más de una vez me ha ocurrido con él escuchar un «play-back», que yo encontraba perfecto, y ver que a Pollini no le convencía: tal ataque le parecía imperfecto, un acorde le resultaba borroso, y entonces volvía al piano y nos obligaba a repetir toda la secuencia, hasta que se quedaba satisfecho de la toma. Es un perfeccionista incansable, pero en un estilo distinto del de Benedetti-Michelangeli.

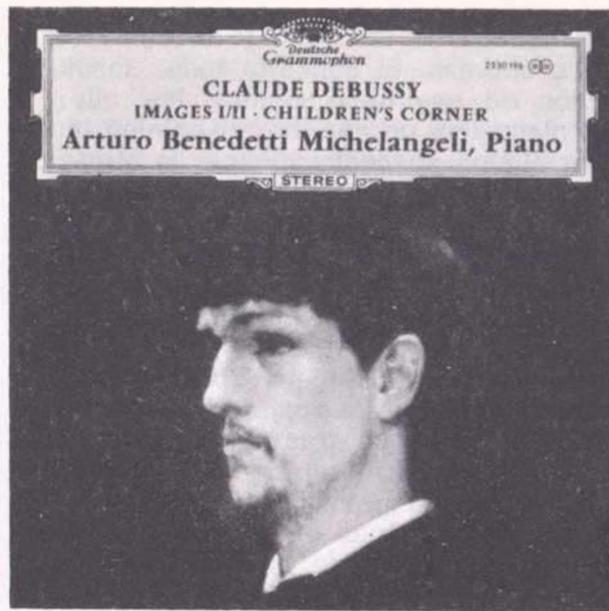
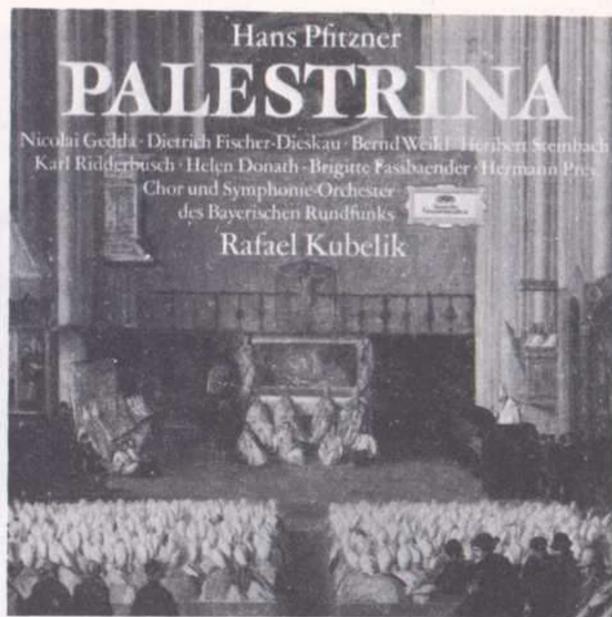
A.—Otro músico con el que usted ha estado muy relacionado en los discos es el compositor Hans Werner Henze.

W.—¡Sí, cierto! Yo le aprecio mucho y le considero un excelente amigo. Siempre es un motivo de alegría encontrarme con él y hacer grabaciones juntos. Casi todos sus discos los he grabado yo.

A.—Una de esas grabaciones me parece especialmente importante, quizá por sus enormes dificultades de registro y quizá también por ser una de las obras que mejor sintetizan a Henze como creador: me refiero a El Cimarrón, sobre la biografía del esclavo fugitivo Esteban Montejo.

W.—Ha citado la grabación de Henze a la que, seguramente, tengo más afecto. Esa obra, tan hermosa, requiere, como usted sabe, cuatro solistas. En nuestro caso utilizamos a los cuatro intérpretes que habían hecho la primera audición: el barítono William Pearson, el guitarrista Leo Brouwer (que también es compositor), el flauta Karl-Heinz Zöllner y ese mago de la percusión (igualmente compositor) que es Stomu Yamash'ta. El registro lo realizamos en los estudios de la RCA, en Roma, ya que el estreno se había producido pocos días antes en Italia y decidimos grabar la obra apenas fuera dada a conocer. Además, había otra razón de peso:





para la grabación necesitábamos una serie de instrumentos que pertenecían a la RAI y que era imposible, por razones legales, transportar a Alemania. Le diré, por cierto, que los estudios RCA de Roma son extraordinarios; me atrevería a afirmar que están entre los mejores de Europa: fue un placer trabajar allí. Por otra parte, Henze puede dirigir sus obras mejor que ningún otro director profesional, ya que conoce perfectamente la música y, ¡cómo no!, sus intenciones. Aunque a veces puede ser increíblemente despistado... Esto me recuerda una anécdota ocurrida hace algunos años, cuando grabamos en Londres su **Sinfonía número 6**, escrita para dos orquestas. La obra es muy complicada y también muy difícil de grabar. Ocurrió que algunas semanas antes de que comenzáramos la grabación fui a ver a Henze para hablar acerca de la sinfonía. Y él me dijo: «Lo que me preocupa más es que resulte clara la "Fuga" del último movimiento». Entonces abrió la partitura por el último tiempo, se puso a buscar dicha «Fuga», ¡y no podía encontrarla! Al final acabó poniéndose tan nervioso que me pasó a mí la partitura, y fui yo quien localizó la «Fuga»... ¡que él había compuesto! (Risas.)

A.—Tengo curiosidad por saber una cosa, que es un poco de música-ficción: ¿existe algún artista del pasado al que le hubiera gustado grabar, por ejemplo, Bidu Sayao, o Fritz Reiner, o Toscanini?

W.—(Se queda pensativo unos instantes.) Sí... Sí hay un artista al que me hubiera gustado tener en un estudio estando yo en la sala de control. Es un intérprete al que adoro: Serguei Rachmaninoff. Tengo la mayoría de sus discos, o, mejor dicho, creo que los

tengo todos, y pienso que fue el más grande pianista de principios de siglo. Habría sido absolutamente feliz de haber tenido la posibilidad de hacer un disco, ¡sólo uno!, con él.

A.—Bueno, sólo de pensar en la posibilidad de escuchar a Rachmaninoff con el sonido que usted consigue para Pollini se siente uno impresionado. (Risas.) Una última pregunta, Wildhagen: ¿tiene usted algún «hijo predilecto» entre sus grabaciones?

W.—Sí... Es inevitable, ¿no? Yo guardo un recuerdo muy especial del ciclo de **Cuartetos** de Schubert grabados con el Melos Quartett de Stuttgart. Y, en especial, siento muy cerca de mí varias de las grabaciones que he realizado con Rafael Kubelik, sobre todo **Palestrina**, de Pfitzner..., y también la serie de las **Sinfonías** de Beethoven que fuimos grabando con varias orquestas de todo el mundo. Y me siento muy satisfecho de todas las grabaciones de obras de Dvorak, **Sinfonías**, **Poemas**, **Oberturas**, que he hecho con Kubelik. En general, tengo un cariño grande por casi todo lo que he grabado junto a Rafael Kubelik. También recuerdo con agrado un recital de «lieder» de Wolff registrado en directo, en un concierto, a Fischer-Dieskau con Sviatoslav Richter al piano. Y aunque mi colaboración fue muy breve, tengo igualmente un gran afecto a un disco que grabé, precisamente, en Madrid: una colección de canciones españolas de la Edad Media y del Renacimiento interpretadas por Teresa Berganza con acompañamiento de Narciso Yepes a la guitarra. Me impresionó la capacidad artística de Teresa Berganza. Yo creo que he tenido la suerte de poder poner mi técnica al servicio de grandes artistas, y espero poder seguir haciéndolo durante muchos años.

AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

(viene de la pág. 15)

Palais des Congrès. Orquesta de París. Daniel Barenboim, director. Día 4, **Octava sinfonía** (Bruckner). Día 18, Krystian Zimerman, solista. Coro de la Orquesta de París. **Invocation, Printemps, salut Printemps** (Debussy), **Segundo concierto para piano** (Chopin) y **Cuatro piezas sacras** (Verdi).

Théâtre des Camps-Elysées. Día 4, Nouvel Orchestre Philharmonique. Maxime Shostakovich, director; Zoltan Kocsis, solista. **Cuarto concierto para piano** (Rachmaninoff) y **Cuarta sinfonía** (Shostakovich). Día 6, la Orquesta de París, con el mismo programa que el día 4 en el Palais des Congrès. Día 17, Orquesta Nacional de Francia. Serge Bau-do, director; Paul Tortelier, solista. **Tercera sinfonía** (A. Magnard) y **Don Quijote** (R. Strauss). Días 19 y 20, Orquesta de París. Repetición del concierto del día 18 del Palais des Congrès. Días 25 y 27, Orquesta de París. Daniel Barenboim, director; Dietrich Fischer-Dieskau, solista. **Segunda sinfonía, "Le Double"** (Dutilleux), **Ballades de Villon** (Debussy) y **Les espaces du sommeil** (Lutoslawski).

SAN FRANCISCO

War Memorial Opera House. San Francisco Opera. Días 2, 7 (matinal), 11 y 13, **Elektra** (R. Strauss), cuyas detalles encontrará el lector interesado en el pasado número de nuestra Revista, en esta misma sección. Días 3, 6, 9, 14 (matinal) y 19, **Il Prigionero** (Dallapiccola), nuevo montaje de Jean Pierre Ponnelle, con Michael Devlin y Janis Martin; **La Voix humaine** (Poulenc), con Magda Olivero; **Gianni Schicchi** (Puccini), montaje de Jean Pierre Ponnelle, y con Giuseppe Taddei, Leona Mitchell, Yordi Ramiro, Fedora Barbieri, Federico Davià, Pamela South. Dirigirá el programa Reynald Giovaninetti. Día 5, **Don Carlo** (Verdi), ya reseñada en la anterior edición de este "Avance". Días 12, 16, 21 (matinal), 25, 27, **Der fliegende Holländer** (Wagner), montaje de Jean Pierre Ponnelle, dirección musical de Christof Perick, y con Simon Estes, Marita Napier, Donna Petersen, William Lewis, Marius Rintzler. Días 17, 20, 23, 27 (matinal), 31, **La fanciulla del West** (Puccini), nuevo montaje de Harold Prince y Eugène y Franne Lee, proce-

dente de la Lyric Opera de Chicago, y dirección musical de Giuseppe Patané. Cantarán: Carol Neblett, Plácido Domingo, Benito di Bella, Francis Egerton, Federico Davià. Días 26 y 30, **Roberto Devereux** (Donizetti), montaje de Jacques Karpo Thomas Munn, dirección musical de Gianfranco Masini, y con Montserrat Caballé, Alicia Nafé, Carlo Bini, Juan Pons. Día 7, recital de José Carreras.

VIENA

Musikverein. Sala Grande. Días 10 y 11, Orquesta Sinfónica de Viena. Lovro von Matacic, director; Henryk Szeryng, solista. **Concierto para dos violines, op. 3/8** (Vivaldi), **Concierto para violín** (Brahms) y **Tercera sinfonía** (Bruckner). Día 19, Orquesta Sinfónica de la ORF y Coro. Gerd Albrecht, director; Gerty Herzog y Klausjürgen Wussow, solistas. **Nachtlied** (Schumann), **"Ariette" para piano y orquesta** (G. von Einem) y **Manfred** (Schumann). Día 21, Concentus-Musicus. Nicolaus Harnoncourt, director; Krysztina Laki, solista. **Concerto grosso, op. 3/10** (Händel), **Concerto grosso, op. 6/10** (Händel), **Concierto para dos claves, BWV 1061** (J. S.

Bach) y **Bauernkantate** (Bach). Día 23, recital de Henryk Szeryng. Días 27 y 28, Orquesta Filarmónica de Moscú. Dimitri Kitaienko, director; Wladimir Kraieniev, solista. **Gran Pascua Rusa** (Rimsky-Korsakov), **Segundo concierto para piano** (Prokofiev) y **Segunda sinfonía** (Rachmaninoff).

Sala Brahms. Días 4 y 6, recital de Elly Ameling. Días 20 y 22, recital de Helen Donath.

ZURICH

Tonhalle. Orquesta Tonhalle. Días 2, 3 y 4, Sergiu Celibidache, director. En el programa: **Ma mère l'oye** (Ravel) y **Primera sinfonía** (Brahms). Días 23, 24 y 25, Gerd Albrecht, director. **Primera sinfonía** (Mahler) más un concierto de piano a interpretar por el ganador del Concurso Géza Anda. Días 30 y 31, Gerd Albrecht, director; Gabriela Benackova, Stefania Toczyska, Peter Lindroos y Matti Salminen, solistas; Coro Bach de Zurich. **Requiem** (Verdi). El día 18, concierto del Cuarteto Janacek, con obras de Janacek, Bartok y Smetana.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

LA SINFONIA «EL RELOJ», DE HAYDN

Tras **La Creación**, volvemos a Haydn para encontrarnos ya con alguna de sus sinfonías, pues su obra orquestal así lo merece. Conocida es la trascendencia de Haydn en la historia de la música como autor de sinfonías, cuartetos de cuerda y sonatas para piano: géneros que se hallaban en estado casi embrionario cuando él empezó a cultivarlos, y que llevó a lo largo de su vida hasta una perfección absoluta; Beethoven, cuya deuda con Haydn es inmensa, sólo avanzó sobre su predecesor a partir de la **Sinfonía «Heroica»** o de los **Cuartetos op. 59**. Resulta, por otra parte, insoslayable comparar a Haydn con Mozart. No se puede negar que el primero, nacido casi un cuarto de siglo antes, y que maduró —aislado del mundo musical en Esterhaza— lenta y progresivamente, influyó decisivamente en Mozart, así como que éste, que se elevó meteóricamente hasta la cúspide en su breve existencia, una vez desaparecido influyó también en el viejo maestro Haydn. No es preciso recordar que ambos se estimaban y querían sincera y profundamente. Estas incidencias mutuas no perturbaron, sin embargo, sus fuertemente señaladas individualidades.

Al margen de que, valorándolos globalmente, considero injusto subestimar a Haydn frente a Mozart (y así se ha expresado insistentemente, entre otros, Wilhelm Furtwängler); concretamente, en el campo de la sinfonía la confrontación ha de ser matizada. Puede ser (no lo afirmo) que ninguna de las poco más de cien sinfonías de Haydn alcance la excelencia de las dos o tres últimas de las cuarenta y tantas compuestas por Mozart, pero sí es, en cambio, obvio que en la producción sinfónica de éste no hay más de una decena de obras maestras, mientras que en Haydn, tres, cuatro o cinco veces más de este mismo nivel (lo cual es lógico, teniendo en cuenta la tan diferente duración de sus vidas).

A la hora de escoger una sinfonía de Haydn, tratando de encontrar «la mejor», la decisión resulta sumamente difícil, por no decir imposible. Sin embargo, no hay duda de que ésta, por muchos méritos que tengan bastantes otras anteriores, ha de pertenecer al grupo de las doce últimas (números 93 al 104), las llamadas **Sinfonías londinenses** (o **Sinfonía «Salomon»**, nombre del empresario que las encargara), culminación del arte sinfónico de su autor. La elección ha recaído, pues, sobre la **Número 101, en Re mayor** —conocida por el sobrenombre «El Reloj»— por ser, seguramente, la mejor representada ahora mismo en el catálogo discográfico español.

Compuesta el año 1794, al parecer, con seguridad, entre la **99** y la **100**, la **Sinfonía 101** se estrenó, en Londres, el 3 de marzo de ese mismo año. Es una de las cuatro **Sinfonías londinenses** escrita en la brillante tonalidad de Re mayor. Su instrumentación consiste en dos clarinetes (¿añadidos posteriormente?), dos flautas, dos oboes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas, timbales y cuerdas. El primer movimiento («Presto») se inicia, al igual que las restan-

tes **Sinfonías de Londres** —exceptuando la **95**—, con una intrucción lenta («Adagio»), hecho infrecuente, por el contrario, en Mozart. En este caso es muy breve, y su colorido grave y gris, al no intervenir clarinetes, instrumentos de metal ni timbales. Al primer tema del «Presto», de enorme vitalidad, ya se había aludido veladamente en la introducción. El segundo tema apenas contrasta con el primero: a este respecto, H. C. Robbins Landon escribe que Haydn se complace en plantearse la resolución de dificultades tan grandes como sea posible. El desarrollo muestra una asombrosa imaginación y un tratamiento de tanta audacia como solidez. El movimiento avanza con irrefrenable impulso en un compás de 6/8, mucho más propio de un «finale».

El segundo movimiento («Andante») da nombre a la sinfonía, ya que su acompañamiento rítmico semeja el tic-tac de un reloj. Sobre este ritmo «ostinato», Haydn superpone de modo genial la bella línea melódica. La estructura del movimiento, básicamente en la forma tripartita de «lied», con variaciones, no se ajusta, sin embargo, rigurosamente a este esquema ni a ningún otro, siendo más bien una «libre mezcla de variaciones y rondó» (Geiringer). Una vez más, el compositor pone de manifiesto su ingenio e imaginación ilimitados.

Sigue el «minueto» («Allegretto») más extenso de todas las sinfonías de Haydn y uno de los más interesantes, a causa de su pasmosa originalidad. Entre el «minueto» y su trío no se produce aquí la frecuente oposición masculino-femenino, sino que hay más trabazón y parentesco que contraste. En el trío recurre Haydn a una de sus sabrosas bromas: rememorando a una banda de pueblo, en un momento ocurre como si el flautista se hubiese despertado bruscamente tras dar una cabezada y entrase después de tiempo, mientras en las cuerdas, que no reaccionan, se produce ya una disonancia inadecuada; también más tarde las trompas entran en una ocasión demasiado pronto. (Estas burlas no cayeron bien en Alemania, y en ediciones sucesivas de la partitura desaparecieron estos dislates, no sabemos si con la aprobación del compositor.)

El ya citado Robbins Landon, primera autoridad mundial entre los estudiosos de Haydn, considera que el último movimiento («Vivace») de la **101** es el mejor de los finales de todas las sinfonías de este autor. Se trata de un breve movimiento monotemático, tumultuoso —pero perfectamente organizado— y de tremenda energía, de una imaginatividad desconcertante y una capacidad de sorpresa que deja atónito: «Hay [en Haydn] finales de mayor tensión monotemática (como el de la **Sinfonía 103**), o de mayor ingenio (como el de la **102**), o de mayor destreza contrapuntística (como el de la **95**), pero ninguno en que se combinen todos estos elementos con un virtuosismo tan fantástico y con un 'panache' tan auténtico como en el «Vivace» de la **Sinfonía «El Reloj»**», escribe el citado musicólogo.

* * *

Cuatro grabaciones hay en estos momentos en España de la **Sinfonía «El Reloj»** (Beecham, Karl Richter, Karajan y Jochum), y está a punto de aparecer otra más (Marriner). Ha habido también la de Leslie Jones, y no sé si las de Monteux y Sawallisch. Lo cierto es que en esta ocasión —rara, desde luego— disponemos de tres de las cuatro versiones más estimables que conozco de esta obra. Esas son las de Beecham, Jochum y Marriner, y la ausente, naturalmente, la de Klemperer. Y paso ya a comentar brevemente las



que conozco, intentando ordenarlas por orden cronológico de grabación.

La de Ferenc Fricsay (DG, 1951) hace honor a la gran talla que se le reconoce al desaparecido director húngaro. No es fácil que en aquellos tiempos —salvo tal vez Furtwängler, Beecham o Van Beinum— se dirigiese Haydn con semejante idoneidad. Aunque su ejecución no es todo lo fina y escrupulosa que otras grabaciones más modernas, la toma —sorprendentemente nítida para entonces— permite apreciar un «Andante» antológico y un final de soberbio impulso y gran claridad instrumental. El color y el tratamiento general insisten en la «rusticidad» del compositor de Rohrau.

No he logrado escuchar la interpretación de Toscanini, de 1953. Seis o siete años posterior es el magistral registro de Sir Thomas Beecham, cuyas doce **Sinfonías londinenses** le acreditan como uno de los primerísimos directores haydnianos —si no el primero— de las últimas décadas. Su primer movimiento arrastra al oyente, por su extraordinario entusiasmo y comunicatividad, con una tremenda intensidad, que no rebasa los límites haydnianos. Todas las voces están expuestas con suma claridad, y es de resaltar el gran partido que obtiene de la orquesta. Su «Andante» es notablemente lento, y al acompañamiento rítmico del tic-tac le comunica un curioso aire «danzabile». De su «minueto» se retiene en especial un maravilloso trío, en el que significa los silencios. No es lo más nítido el final, aunque pueda ser achacable a la fabricación del disco, que suena, con todo, notablemente. La conclusión está algo enfatizada. La recomendabilidad de esta versión aumenta debido a que está editada en serie económica.

Lo muy gran director que ha sido, qué duda cabe, Pierre Monteux no se demuestra, sin embargo, en su decepcionante registro de la sinfonía que nos ocupa, en la que, incomprensiblemente, «hincha» el primer movimiento (que, con él, más que «Presto» es «Allegro moderato»), comunicándole un aire en exceso galante y ceremonioso, y en el que se toma algunas libertades injustificadas (fluctuaciones) en materia de «tempi». El tiempo que pierde en el primer movimiento lo recupera, y con creces, en el «Andante», veloz y saltarín, hasta frívolo en ocasiones (si el primero es el más lento que he escuchado, el segundo movimiento es el más rápido). El «minueto» es más ajustado, pero en el «finale» adopta de nuevo un «tempo» tan endiablado (también el más breve de todos) que pierde, inevitablemente, la claridad en algunos momentos.

Otto Klemperer, que, por desgracia, sólo ha dejado en disco ocho sinfonías de Haydn (88, 92, 95, 98, 100, 101, 102 y 104), puede ser considerado por ellas un intérprete eximio de este compositor (tengo a su grabación de la **Militar** por la más asombrosa interpretación de una sinfonía de Haydn que haya escuchado nunca). Su 101 también es antológica, probablemente la más convincente que conozco: desde el comienzo reconocemos la sonoridad orquestal típica del gran maestro de Breslau, incisiva y de perfiles máximamente delimitados, que, desde luego, conviene de maravilla a Haydn; las superposiciones tímbricas nunca se amalgaman, sino que se deslindan a la perfección. A este respecto, el tratamiento de las maderas es inimitable. Su primer episodio, llevado con una entrega irresistible y evidenciando un enorme disfrute de la música («director perfecto, pero objetivista y frío», dicen algunos!), pone de manifiesto singularmente la medida en que Beethoven sería deudor de Haydn, pero no «suena» en absoluto a Beethoven. Con nadie como con Klemperer está tan presente la lógica estructural y polifónica de esta partitura, en la que todas las voces instrumentales dialogan entre sí con asombrosa independencia e interconexión a la vez. En el «Andante», notablemente tranquilo (sólo le superan en duración Karajan y Marriner), frasea con la tan comunicativa humanidad haydniana; las variaciones de la sección central son pasmosas. Mención expresa merece el sensacional flautista (¿Gareth Morris?) en el trío del «minueto». El final es muy impetuoso, y de una claridad reveladora. La grabación es muy buena para su época (1961), a diferencia de la discreta de Monteux, del mismo año.

Bastantes años antes de llevar a cabo Antal Dorati su grabación íntegra de las sinfonías de Haydn, gigantesca empresa realizada por Decca —de la que aquí no hemos recibido más que algunos retazos—, registró el director húngaro una **Sinfonía «Reloj»** para Philips. Personalmente, opino que ésta está más lograda que la perteneciente al ciclo completo: es una estupenda interpretación, muy fiel y descubridora de vocación por la música de Haydn, aunque no sobresalga muy especialmente. Su segundo registro, en cambio, no me parece de lo mejor que conozco de su serie, pues, salvo el «Andante», es excesivamente lenta y algo falta de «espíritu», mientras que el segundo movimiento, sensiblemente movido, hace pensar más que en un reloj normal de pared, de amplio péndulo, en uno pequeño, como «de cuco». La grabación de la primera es limpia, y algo mejor la siguiente.

De 1962 es la de Karl Richter, incluida recientemente por Deutsche Grammophon en su serie económica «Privilege». El único disco de Haydn grabado por el famoso bachiano nos descubre, sin embargo, a un estimable intérprete de este compositor. Su versión de la **Sinfonía 101** es original e interesante: destaca siempre las intervenciones de los instrumentos de soplo (el metal, sobre todo); es, en general, muy viva, vigorosa —en especial el «minueto»— y señaladamente «rústica», estando muy bien grabada. Es curioso comparar de qué forma tan distinta a Karajan hace sonar aquí a la Filarmónica de Berlín (con mayor idoneidad, sin duda, que su titular).

No he podido oír los discos de Ormandy ni de Sawallisch, pero puedo decir que al primero le escuché, en Toledo, una **Sinfonía número 88**, de Haydn, de suprema elegancia e impecable factura, y del segundo conozco una **Oxford** llena de frescura y vitalidad.

Herbert von Karajan no es, ciertamente, un director «haydniano», aunque tenga en su haber unas excelentes **Creación y Estaciones**. Por de pronto, en su grabación de la **Reloj** parece utilizar una orquesta bastante nutrida, por mucho que ésta sea capaz de tocar con gran agilidad y excepcional perfección, pero ocasionalmente la articulación en las cuerdas no es todo lo nítida que fuera de desear. Lo más ajeno a Haydn es, no obstante, la concepción, algo decadente por el excesivo refinamiento sonoro —«pianos» demasiado suaves, «fortes» algo gruesos y empastados— y por la expresión, «muelle» a ratos, un punto frívola en otros. El «Andante» es el más lento que he oído, y algo pesante el «minueto». El indefinible «espíritu» de Haydn no está presente. Una interpretación, en suma, que nada añade a la gloria de Karajan. El disco español, a pesar de ser una grabación de 1972, suena francamente sin brillo —supongo que a causa del corte, pues me cuesta creer que el original sea así—.

Eugen Jochum es, por el contrario, un reconocido haydniano, y su registro de la 101 nos atrae precisamente por su «espíritu» y «viveza» (no sólo en lo que respecta a la velocidad física de los «tempi», que son bastante movidos). Ha sabido, ciertamente, reflejar en su interpretación su opinión sobre el compositor: «Lo primero que me llama la atención en Haydn es su espontaneidad, su frescura, su efervescente juventud, incluso en la ancianidad. (...) Haydn parece, en el mejor sentido del término, un rústico, en comparación con el civilizado Mozart (...): es más robusto, es un hombre del campo (...). Con Mozart todo queda bañado de una extraña e indescriptible luz; con Haydn, la plena luz del día se derrama al exterior». La Filarmónica de Londres se muestra muy adecuada y suena estupendamente, en particular los violines (usa doce primeros). Se echa en falta, sin embargo, una mayor atención a la cuerda grave y más claridad en las voces en algunos momentos. La toma de sonido es más que notable.

Hispanvox editó hace unos años, y descatalogó no mucho después, las doce **Sinfonías londinenses** en álbum dirigidas por Leslie Jones con la Pequeña Orquesta de Londres. La 101 es una versión acertada en el estilo y el carácter, aunque no carente de ciertos defectos: la lentitud de los movimientos extremos (no juzgo simplemente el «tempo» en su pulsación física, sino también su justificación, por ejemplo, la «vida» que el intérprete comunique por medio de él), ciertos descuidos en la articulación y borrosidades en la delineación de las voces. Particularidad de estas **Sinfonías «Salomon»** de L. Jones es el uso en todas ellas de clave continuo (hoy éste suele reservarse sólo a la **Sinfonía 98**). Técnicamente, el disco (de 1976) es discreto.

No he tenido acceso a la grabación de Bernstein, del que puedo decir que sus **Sinfonías de París** (números 82 al 87) y algunas misas le acreditan como intérprete fresco, brillante y comunicativo de Haydn.

Finalmente, el último registro aparecido hasta la fecha de la sinfonía que comentamos (publicado este mismo año en el extranjero, y en seguida entre nosotros) se sitúa de inmediato entre las más hermosas interpretaciones existentes: la de Neville Marriner con su Academia de St. Martin-in-the-Fields, de la que señalaríamos su bellísima sonoridad y colorido orquestal y la soberbia ejecución, así como una extremada claridad y una soberana elegancia (curiosamente, en Marriner, no es excesivamente movida, sino de «tempi» bastante amplios), desprendiendo un singular aire preschubertiano. Como grabación es, seguramente, la mejor de todas.

Conclusión: A escoger entre la de Beecham —un clásico—, la de Jochum —de suma vivacidad— o la distinguidísima de Marriner, sin olvidar la juvenil de Karl Richter (en serie económica, como la primera citada). De todos modos, si puede, no deje de traerse del extranjero la de Klemperer, quizá la número uno. Lamentemos que George Szell, uno de los grandísimos haydnianos, no llegase a grabarla.—ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN.

(Grabaciones de la Sinfonía «Número 101» de Haydn en la página 62.)

«The magic sound»

LOWREY

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

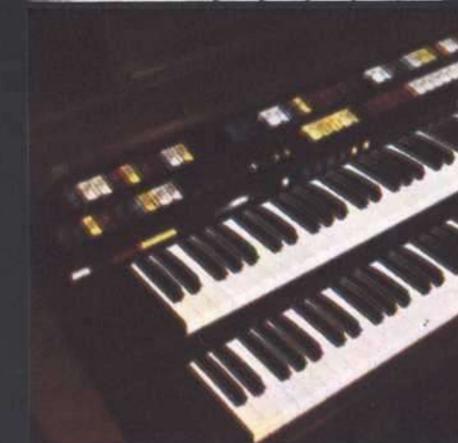
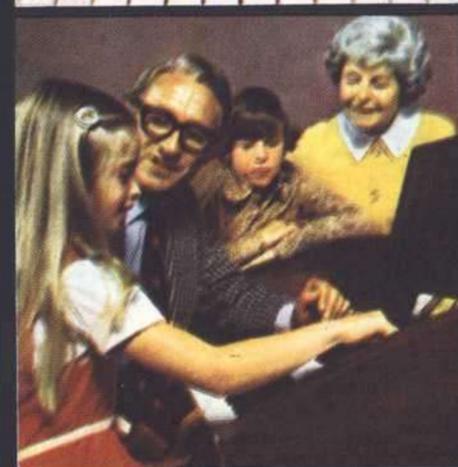
2— Un agradable pasatiempo que une a toda la familia. Desde el más pequeño, todos pueden participar en el festival LOWREY. Tóquelo hoy, gócelo toda la vida.

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

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

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

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



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

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

CRITICA DISCOGRAFICA

TERCER LANZAMIENTO CETRA 1979

UN CANTO DE AMOR UNIVERSAL

Otro nuevo e importantísimo Mozart a cargo de Furtwängler. Su **Don Giovanni**, estudiado aquí mismo en el número anterior, era, según se decía, una creación impar, trascendida, definitiva, aunque no el **Don Giovanni** definitivo. Sí el más ambicioso, nuevo y distinto, extraordinario en su grandioso y sugerente clasicismo. A otro nivel se mueve la versión de **La flauta mágica**, ya que la obra posee especiales y distintas características a las de aquélla.

Don Giovanni, ópera, sin duda, compleja, en la que intervienen multitud de elementos de distinto signo, formando una especie de singular «puzzle», es, sin embargo, más unitaria, más «concreta». Hay un personaje arquetipo fundamental —«Don Giovanni»—, a cuyo alrededor pululan los demás. Por ello parece bastante lógico —y Furtwängler lo hace a la perfección— intentar una síntesis trascendente que pueda dotar de coherencia al todo y otorgar densidad al drama. En **Die Zauberflöte** existen asimismo factores que aunar y que integrar, pero en ella se parte de planteamientos más amplios y quizá más difusos y abstractos, aunque el esquematismo (¿maniqueísmo?) sea más claro. Nos enfrentamos, ante todo, con «valores morales». El simbolismo —que según la interpretación será de uno u otro signo— es aquí más presente, y la filosofía que se deriva de él más universal. Caben más niveles de lectura, porque es más amplio el abanico de alternativas.

Furtwängler elige una de ellas y, sin duda, la agota, llegando a la máxima profundización. No se trata ya, según nos explica en su versión, de organizar las piezas de un drama humano, siempre interrelacionadas dentro de una acción determinada, sino de exponer una serie de valores, de conceptos, que existen ya, que anteceden incluso a la conducta de los personajes que de algún modo los representan. Es decir, que se ha de plantear, más que una síntesis, un análisis, y a raíz de éste una clara exposición de los distintos factores integrantes; un análisis tras el cual queden patentes las consecuencias morales, las enseñanzas de la fábula. Porque, en definitiva, como señala Henry Barraud, **La flauta mágica**, más que una ópera propiamente dicha, debe entenderse como una «ceremonia iniciática», con claves de corte masónico; un verdadero «oratorio masónico». En ella, antes de cualquier otra cosa (con independencia de las diversas interpretaciones, más o menos simplistas, que se dé a los símbolos y a lo que representan), lo que importa es el contraste de los valores absolutos, y fundamentalmente la contraposición masculino-femenino, la unidad en (y por) el amor. De la unión «Tamino»-«Pamina» ascendemos, por ampliación, al amor general, al amor universal. Por eso muy bien puede considerarse que la idea esencial, motriz, de esta ópera mozartiana se centra en la sublimación amorosa. En definitiva: un canto de amor universal.

Así parece entenderlo el director alemán, que, efectivamente, expone ante nuestros oídos, con una sobriedad, matización y profundidad extraordinarias, con un halo de convincente misticismo, la serie de maravillosos números que, junto a los diálogos hablados, constituyen esta elevada obra maestra. Los «tempi» elegidos son —como cabía esperar— moderados, pero en todo momento variados, adaptándose, vivientes y palpitantes, a cada frase musical, con rara exactitud. Una íntima efusión poética, un calor lírico constante recorren toda la interpretación. La serenidad, la grandiosidad, realmente olímpicas, que la batuta sabe imprimir, dentro de estas características, al discurso son verdaderamente propias del director. Se trasciende así de la ópera habitual, del «singspiel», de la obra popular, al espectáculo superior, meta musical (y no es literatura), que parte de una valoración y recreación significativa de las notas y del texto; de una interpretación muy acorde con las previsiones e ideas mozartianas. Hay momentos maravillosos, inolvidables, que pueden quedar como modelos: aria, de «Tamino», «Dies Bildnis», en donde la efusión amorosa llega a su máxima expresión; diálogo de



«Tamino»-«Sprecher», y sobre todo el soliloquio posterior de aquél (recitativo y andante, «Wie stark ist»); el aria, de «Sarastro», «In diesen heil'gen Hallen», con sutil matización dinámica al comienzo de la repetición y un magnífico *Mi grave*; el aria, de «Pamina», «Ach ich fühl's»; el cuarteto entre los dos enamorados y los dos hombres armados... Como contraste, la intervenciones de «Papageno», llenas de vida y espontaneidad. Hay, sí, en contrapartida, instantes en los que chocan los «tempi» y en los que incluso no se entiende bien el porqué de su elección (lentitudes excesivas de los tresillos en los que la «Reina de la Noche» lanza sus invectivas, en la segunda parte de su aria del acto segundo, o en el «Andante»-«Allegro» de la segunda aria de «Papageno»). En todo caso, la belleza de la interpretación es incuestionable, quedando la versión globalmente inalcanzada a este nivel de lectura.

Claro que el cuadro de cantantes de que dispuso Furtwängler para esta versión salzburguesa del verano de 1951 fue, como solía acontecer, de lo mejor de su tiempo. Particularmente, Seefried, Dermota y Kunz. La «Pamina» de aquélla, heredera (aunque sin sus calidades vocales y técnicas) de las históricas de Tiana Lemnitz y Elisabeth Grümmer, es una maravilla de dulzura y ternura (¡qué forma de decir, al encontrar al presentido «príncipe salvador», «Er ist's!»; «¡Es él!»), aun reconociendo sus apuros en la zona superior en el aria. El «Tamino» de Dermota es ejemplar por su belleza vocal, su línea, su efusión y su cuidada matización. ¡Perfecto! (mejor aquí que en «Don Ottavio»), quizá sólo igualado en disco, a otro nivel, por Roswaenge (con Beecham) y Wunderlich (con Böhm, segunda versión). Kunz era un maestro de la dicción mozartiana, de la gracia expresiva y de la espontaneidad, cualidades tan aptas para un «Papageno»; lo mismo que su timbre, lírico, baritonal, pleno, si bien su extensión era algo corta por arriba; continuador del magnífico Hüsck, ejemplo para los posteriores grandes en esta parte (Dieskau, Berry Prey). Soprano, tenor y barítono intervenían ya en la versión Karajan de 1950. A su lado están a excelente nivel, aunque sin alcanzarles: Greindl, que compone un «Sarastro» noble y paternal, con graves poderosos, si bien nasal, apretado y ululante en el registro gaudioso; Lipp, ejemplar «Reina de la Noche» por su segura coloratura y su buena afinación, aunque de timbre no bello (algo gutural, como el de la Köth o el de la Streich, famosas también en este papel); Schöffler, imponente en su «Sprecher», dentro de su extraña mezcla de tosquedad y humanidad... Las damas, tres buenas cantantes (Goltz, Kenney y Wagner), muy en su papel, no están siempre, sin embargo, afinadas; mejor las que interpretan los «Muchachos» (Steffek, Leitner y Meusburger), que saben adoptar un encantador aire infantil.

Hay otras muchas versiones, que tocan otros aspectos posibles de la obra, que quizá puedan preferirse. Recordemos entre las mejores: Karajan (EMI) (con varios de los cantantes que aparecen con Furtwängler), cálida, mágica y soñadora; primera versión Böhm (Decca Ace of Diamonds, en España), más cuento infantil, «menos profunda, pero válida»; Klemperer (EMI, en España), solemne, perfecta de construcción, aunque a su filosofía le falte algo de calor humano; Solti (Decca, en España), vital, transparente, animada, más «terrena». A recordar la antigua versión (1937) incompleta (como

casi todas, ya que se suelen amputar los diálogos, y en las que los tienen éstos aparecen también mutilados), de difícil localización hoy en día, así como la anterior de Furtwängler, grabada también en Salzburgo, en edición pirata, en 1949.

Técnicamente, el registro es inferior al de **Don Giovanni**, pero, en todo caso, suficiente para captar las bellezas de la interpretación.

Conclusión: Otro hito salzburgués que, mitologías aparte, nos permite degustar, profundizando en ella, recreándonos en sus inmarcesibles bellezas, **La flauta mágica**. Y conocer así, un poco más, el alma de Mozart.—**ARTURO REVERTER.**

Interpretación: 9,5. **R**

W. A. MOZART: La flauta mágica. Opera en dos actos, texto de Emanuel Schikaneder. Josef Greindl, bajo («Sarastro»); Anton Dermota, tenor («Tamino»); Irmgard Seefried, soprano («Pamina»); Wilma Lipp, soprano («Reina de la Noche»); Erich Kunz, barítono («Papageno»); Christl Goltz, soprano («Primera Dama»); Margherita Kenney, soprano («Segunda Dama»); Sieglinde Wagner, «mezzosoprano» («Tercera Dama»); Edith Oravez, soprano («Papagena»); Peter Klein, tenor («Monostatos»); Hannelore Stefek, soprano («Primer Genio»); Luise Leitner, soprano («Segundo Genio»); Friedl Meusburger, «mezzosoprano» («Tercer Genio»); Paul Schöffler, barítono («Sprecher»); Fred Liewehr, tenor («Primer Sacerdote»); Franz Höbling, bajo («Segundo Sacerdote»); Hans Beirer, tenor («Primer Hombre Armado»); Franz Bierbach, bajo («Segundo Hombre Armado»). Orquesta Filarmónica de Viena. Coro de la Opera de Viena. Director, Wilhelm Furtwängler. Festival de Salzburgo. Agosto de 1951. Cetra, Opera-live, LO 9. 3.

EL SELLO DE UN MAESTRO

Mozart-Bruno Walter. He aquí un binomio que raras veces ha fallado. El director austríaco, desaparecido hace ya diecisiete años, dejó grabaciones extraordinarias, en estudio y en vivo, de muchas obras del salzburgués. Su sentido del fraseo, de la medida; su lirismo, tan humano, le convertían en practicante ideal de una de las vías de acercamiento a la obra mozartiana. Del **Requiem** había registrado, en la década de los cincuenta, una magnífica versión con la Orquesta Filarmónica de Nueva York y los cantantes Seefried, Tourel, Simoneau y Warfield (CBS, no en España), que, sin ser «definitiva», suponía un logro importante por su espiritualidad, expresividad y sentido de las proporciones. Era famosa su interpretación salzburguesa del verano de 1956, que ahora se nos sirve por Cetra Concerto-live. ¿Justamente? Indudablemente, se trata de una buena versión, hermosa podría decirse, magnífica en determinados momentos («Tuba mirum», «Rex tremendae», «Ofertorio», primera parte del «Agnus...»). Pero queda a nivel inferior, a mi juicio, que la del disco, más homogénea y quizá más sentida; más equilibrada, desde luego, en todos sus elementos. Muy próxima a la perfección. La que se comenta es, como aquélla, moderada de «tempi», serena, generalmente bien planteada, con ramalazos de tensa súplica. Sin embargo, se echa en falta un poco más de intensidad, de concentración, de vibración interior. Podría decirse que, en términos muy generales, dentro de unas premisas interpretativas similares, esta visión salzburguesa es más «exterior», menos trascendida que la neoyorquina. Desde el plano de la realización, la versión de Salzburgo es más irregular, aparte, claro está, la calidad técnica del registro, que es, sin duda, inferior. El coro (que es quien más sufre por ello) no parece estar siempre totalmente afinado, y hay algunas destemplanzas ostensibles de las sopranos. Los solistas, buenos cantantes, por supuesto, no componen un grupo totalmente homogéneo. Las féminas, Lisa Della Casa, soprano, e Ira Malaniuk, «mezzosoprano», están a nivel inferior. Aquélla, de voz quizá excesivamente corpórea para la parte, no siempre debidamente matizada, consigue, no obstante, momentos muy buenos («Benedictus»). Esta, de voz oscura y no siempre clara de emisión, es la más floja. Bien, e incluso muy bien en momentos, los varones. Dermota, con su línea, su bello timbre y su fraseo tan propiamente mozartiano, realiza una excelente labor, aun cuando —como solía sucederle— queda corto en los graves; Siepi es, probablemente, el que realiza una prestación más completa: amplio, matizado, extenso, seguro y rotundo. La orquesta, excelente, aun cuando, sobre todo debido a la



poca calidad de la toma sonora, no se captan siempre todas sus bellezas tímbricas y todas las matizaciones que la batuta plantea.

Actualmente, según el catálogo **Polcar**, hay disponibles en nuestro país siete versiones de esta obra; ocho con la comentada, la cual se coloca, con sus imperfecciones, al nivel más alto. Al lado de la contemplativa, morosa y algo apagada, pero bellísima de Böhm (DG); la equilibrada, cuidada, aunque no mucho más que correcta e idiomática (lo cual es bastante) de Karajan (primera versión, DG «Prestige»); la apasionada, personal e intensa de Barenboim (EMI). Inferior a todas en sonido, la de Walter tiene, sin embargo, el sabor de lo vivo, de lo real, palpitante e imperfecto.

Conclusión: Algo menos concentrada, concisa e intensa que la versión de Nueva York (probablemente, la mejor de todas las existentes, aunque no «definitiva»), esta versión salzburguesa es, en todo caso, muy recomendable. Late en ella el pulso mozartiano de un maestro.—**ARTURO REVERTER.**

Interpretación: 7,5.

W. A. MOZART: Requiem en Re menor, K. 626. Lisa Della Casa, soprano; Ira Malaniuk, «mezzosoprano»; Anton Dermota, tenor; Cesare Siepi, bajo. Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Bruno Walter. Cetra, Concerto-live, LO 516. Festival de Salzburgo, 26-7-56.

UN MELODRAMA POPULAR

En general, dentro del mundo de la ópera, Cherubini es conocido hoy —y no siempre— por ser autor de **Medea**. Sin embargo, el compositor florentino, afincado casi toda su vida en París, creó otras muchas obras para la escena durante su larga existencia (1760-1842), sentando cátedra de buen hacer, sabiduría técnica, solidez constructiva, agilidad y riqueza melódica y, hay que reconocerlo (aunque se le siga teniendo, no del todo justamente, como un «segundón»), inspiración. Su famosa **Medea** es un ejemplo, como lo son muchas de sus obras religiosas y otras de sus óperas. Entre ellas, sin duda, una de las más logradas en su estilo y una de las más célebres de su tiempo es **Les deux journées** («Las dos jornadas»), conocida también con el título **Der Wasserträger** (Alemania), **The Watercarrier** (Inglaterra) o **Il portatore d'acqua** (Italia); es decir, **El aguador**. Fue estrenada, con éxito indescriptible, el 16 de enero de 1800, en el Teatro Feydeau, de París.

Se trata de una obra muy significativa dentro de la producción teatral de su autor. En ella Cherubini demuestra su versatilidad, ya que muy poco después de un logro dramático-trágico, clásico y serio, como **Medea** (1799), se acerca aquí al mundo de la «ópera popular», recreando un tema sencillo, lineal, en el que los sentimientos cotidianos, domésticos, cercanos, quedan reflejados con hábiles pinceladas. Y ello sin perder las características que forjaron su fama como creador: claridad de trazo, riqueza de instrumentación, efectismo dramático muy bien calculado, sobriedad en el tratamiento vocal, contención y certera descripción de situaciones.

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.

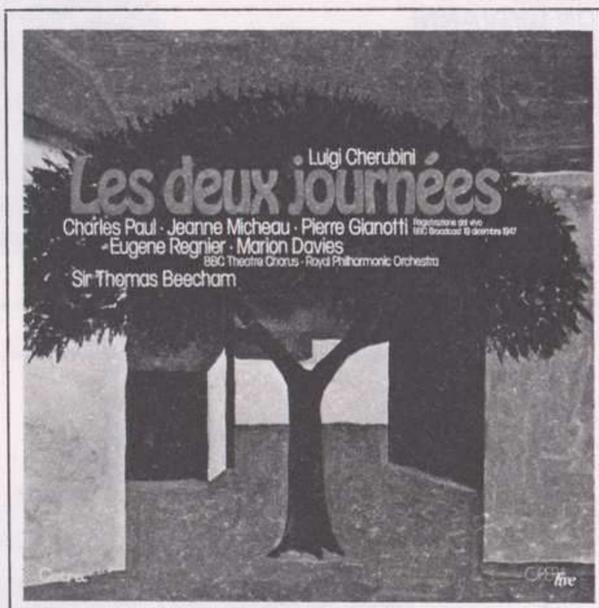


Distribuidores en:

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

Cherubini demuestra ser, utilizando y aplicando estos mismos rasgos, tan hábil en el género cómico como en el serio.

Pero, ¿es realmente **Les deux journées** una «ópera cómica»? En su forma, heredera del «vaudeville», con una acción doméstica musicada, salpicada de diálogos hablados, quizá pueda considerarse así. Pero esta opinión sería el resultado de una visión superficial. Naturalmente que hay en la obra elementos —la propia estructura general— de lo que se dio en llamar «ópera cómica», tan significativo en la historia del género lírico posterior, y aun de «vaudeville»; pero una audición y estudio más detenidos nos muestran que en este formato, tan próximo por muchos motivos al «singspiel» alemán, aparecen otras características verdaderamente definitorias e individualizadoras de una ópera que habría de tener gran influencia en posteriores producciones francesas (Boïeldieu, Auber, Herold), italianas (Rossini) o alemanas (Weber, Beethoven). Entre ellas, y al lado de las citadas, la fluidez del discurso sonoro, conseguido con economía de medios, a partir de una medida planificada y de una a veces sutil pintura. Hay también un certero tratamiento dramático del texto. Este, de Jean Nicolas Bouilly (que sería el autor en el que se inspiró Beethoven para su **Leonora** y su **Fidelio**), más bien mediocre (aunque a Goethe y al propio Beethoven les entusiasmaba), fue, sin duda, enaltecido por el compositor, ya que supo destacar, con los medios adecuados, los valores abstractos (deri-



vados de una descripción de concretos caracteres y situaciones), populares y aristocráticos, definitorios de la unión —en la acción y en la amistad— de dos estamentos sociales representados por el aguador «Mikeli» (y sus hijos) y el «Conde Armand». A través de una historia —al parecer, basada en hechos reales sucedidos durante la Revolución, pero retrotraídos a la época del cardenal Mazzarino— expuesta bastante convencionalmente, el pueblo tiende una mano a la nobleza: el aguador ayuda al conde frente a la persecución política del cardenal; y la nobleza responde agradecida. En resumen, un canto a la pureza de sentimientos, a la bondad y a la generosidad humanas. Algo que, hecho con lenguaje literario y musical llanos, había de calar en la sensibilidad del público de la época. Opera, desde esta perspectiva, y salvando todas las distancias salvables, que conecta con **La flauta mágica** o el **Der Freischütz**, tal y como apunta Confalonieri. De lo que no hay duda es de que Cherubini utilizó sabiamente y con rigor un material que no todos habrían empleado con tanta habilidad. En la obra no hay realmente una sola aria, aunque puedan considerarse como tales los dos números iniciales, «Un pauvre petit Savoyard», a cargo de «Antonio», y «Guide mes pas O Providence», a cargo de «Mikeli», de estructura original, pero de extracción evidentemente popular. Es admirable la sencillez y eficacia con que el compositor resuelve las situaciones, que se suceden con rapidez, aunque sin precipitación (desde este punto de vista, sólo determinadas influencias de la ópera bufa napolitana). Musicalmente, quizá el punto más alto se encuentra en el quinteto que compone todo el final del acto primero (el mejor de los tres). Detalle destacable es el sentido y sencillo patetismo con que Cherubini sabe vestir a sus personajes y situaciones. Lo que, evidentemente, les hace simpáticos.

A través de la antigua toma sonora, irregular y opaca (BBC, 1947), pueden apreciarse, sin embargo, los valores de la partitura (conviene realizar más de una audición), muy bien puestos en evidencia por la animada, vivaz, teatral dirección de Beecham, que cuenta con

un equipo de cantantes (con Micheau a la cabeza) discreto, pero eficaz y perfectamente encajado en sus papeles, aunque haya que poner de manifiesto la mala pronunciación francesa de algunos. Ni libreto, ni argumento, ni ningún dato figuran en el folleto que acompaña a la grabación. Sólo un par de fotografías. Lo que resulta, realmente, lamentable, dada la novedad de la obra.

Conclusión: He aquí una obra significativa del teatro musical de principios del siglo XIX, resumen de un momento crítico, creador y de transición de la ópera.

Interpretación: 7,5.

L. CHERUBINI: **Les deux journées**. Opera en tres actos, libreto de Jean Nicolas Bouilly. Pierre Gianotti, tenor («Conde Armand»); Jeanine Micheau, soprano («Constanza»); Charles Paul, barítono («Mikeli»); Eugene Regnier, tenor («Antonio»); Marion Davis, soprano («Marcellina»); Donald Munro, Winifred Lawson, Fabian Smith, etc. Royal Philharmonic Orchestra. Coro BBC. Director, Sir Thomas Beecham. BBC, Broadcast, 19-12-1947. Cetra, Operalive, LO 49/2.

VISION ROSSINIANA DE UN TEMA CLASICO

Cuando Rossini, en 1817, decidió poner música al tema de **Armida**, basado en **La Jerusalén libertada**, de Torcuato Tasso, seguía una antigua y larga tradición en la que, dentro de la ópera llamada «seria», se habían inscrito otros muchos compositores antes que él: Ferrari (1639), Lully (1686), Händel (**Rinaldo**, 1711), Traetta (1761), Jommelli (1770), Salieri (1773), Gluck (1777), Myslivecek (1779), Haydn (1784)... En 1904, Dvorak pondría también música a la tragedia de Tasso. De todas estas obras únicamente permanecen hoy hasta cierto punto vigentes las de Lully y Gluck, sobre todo ésta. Fue, sin duda, la influencia del segundo la que pesó más en Rossini a la hora de componer su **Armida**: influencia ya apreciada en la primera obra seria del italiano, **Tancredi** (ver crítica en RITMO, número 479, marzo de 1978), y en otras situadas entre aquella y la que ahora se comenta: **Aureliano**, **Sigismondo**, **Elisabetta**, **Otello**, cuyos estrenos no revistieron para el músico especial éxito. Entre ellas algunas obras bufas, mucho más famosas hoy en día: **Italiana en Argel**, **Turco en Italia**, **Urraca ladrona**, **Barbero de Sevilla**, etcétera. Rossini recoge, pues, la herencia de Gluck (como, en realidad, la recogieron casi todos los compositores de la época), tamizada a través de Cherubini y, naturalmente, de Spontini, quien había dado ya a conocer en la época del estreno de **Armida** sus obras más famosas, **La Vestale** y **Fernando Cortez**.

En **Armida**, independientemente del convencionalismo de dudoso gusto del libreto de Giovanni Schmidt, Rossini utiliza con irregular fortuna todos sus conocimientos, volcados hacia el gran espectáculo: tres actos, con grandes arias, dúos, tercetos, concertantes, coros y «ballet». Aplicando las innovaciones técnicas y expresivas empleadas ya en **Elisabetta** (por ejemplo, sustitución del «recitativo secco» por una sugerente instrumentación apoyada en las cuerdas, dando mayor realce así al «parlato»), consigue que el discurso gane en continuidad y fluidez, así como en concentración dramática, procurando también que exista una mayor libertad para el ornamento. Falta, no obstante, unidad de estilo, total coherencia y equilibrio. Factores que, indudablemente, se dan en otras obras de la época (**Barbero**, sobre todo), y que alcanzarían su mayor y más clara presencia en obras serias posteriores, como **El sitio de Corinto** y **Semirámide**. El resultado en **Armida** es, en todo caso, atractivo y sumamente interesante para ver qué derroteros —dentro del terreno de lo grandioso, heroico o épico (rozando lo grandilocuente)— iba tomando la ópera del primer cuarto del siglo XIX; para apreciar cómo Rossini estaba al tanto de la evolución del género, contribuyendo en muchas ocasiones, con sus originales aportaciones, al enriquecimiento de su lenguaje.

No es raro que esta **Armida** no se haya representado, prácticamente, desde la fecha de su estreno, en Nápoles, el 11 de noviembre de 1817, y que la interpretación recogida en este registro, con ocasión del Maggio Musicale Fiorentino de 1952, sea por ello especialmente curiosa e interesante, aun cuando la obra no se encuentre entre las mejores de su autor. Rossini exige aquí prestaciones incuestionablemente duras a los cantantes. Hay nada menos

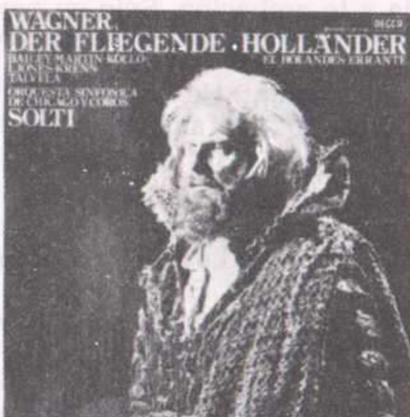
ESTEREO D 82 D 1/3

VERDI
IL TROVATORE
*Pavarotti/Sutherland/Horne/
Wixell/Ghiaurov*
Orquesta Filarmónica Nacional
RICHARD BONYNGE



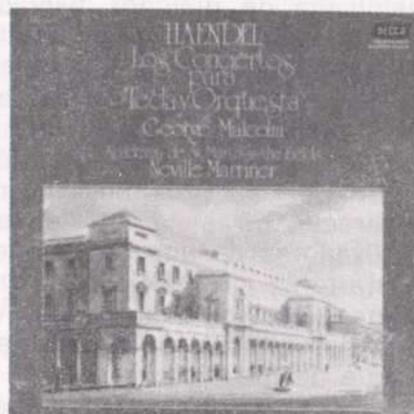
ESTEREO D 24 D 1/3

WAGNER
EL HOLANDES ERRANTE
*Bailey/Martin/Kollo/I. Jones/
Krenn/Talvela*
Orquesta Sinfónica de Chicago
y Coros
SIR GEORG SOLT



ESTEREO D 3 D 1/4

HAENDEL
**LOS CONCIERTOS
PARA TECLA Y ORQUESTA**
Georg Malcolm
Academy of St. Martin-In-The Fields
NEVILLE MARRINER



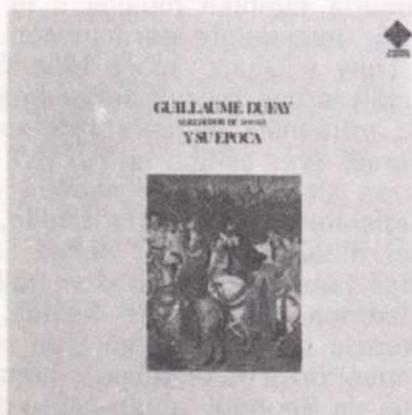
ESTEREO 2 BB 112/4

RICHARD STRAUSS
ARIADNE AUF NAXOS
*Rysanek/Berry/Peerce/
Peters/Jurinač*
Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF



ESTEREO D 10 D 1/4

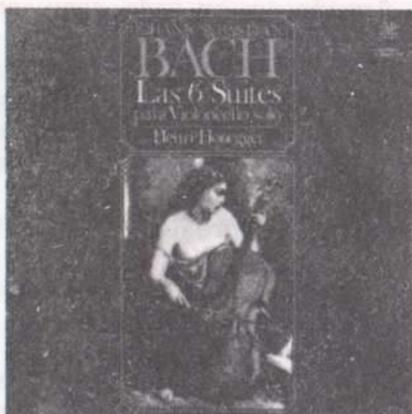
MOZART
DON GIOVANNI
Siepi/Nilsson/Price/Corena/Valletti
Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF



ESTEREO 6.35257-1/2
GUILLAUME DUFAY
Y SU EPOCA
Syntagma Musicum
KEES OTTEN



ESTEREO 6.35338-1/2
BELA BARTOK
PARA LOS NIÑOS
DEZSO RANKI, Piano



ESTEREO 6.35345-1/3
JOHANN SEBASTIAN BACH
**LAS SEIS SUITES
PARA VIOLONCELLO SOLO**
HENRI HONEGGER

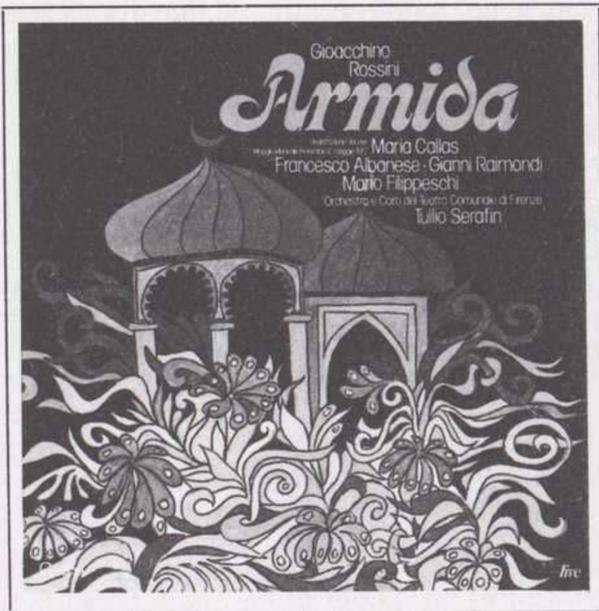


ESTEREO 6.35386-1/2
ANTONIO VIVALDI
**IL CIMENTO DELL'ARMONIA
E DELL'INVENTIONE**
12 CONCIERTOS, Op. 8
LAS CUATRO ESTACIONES
Alice Harnoncourt/Jurg Schaefflein
Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT

Discos novedad - Edición limitada

Distribución
Columbia

que tres tenores en papeles protagonistas (como sucedía en su **Otello**): «Rinaldo», «Carlo» y «Geraldo». Tres tenores que han de reunir facilidad para las agilidades, extensión y amplitud. El papel protagonista está escrito para una soprano que podríamos llamar «dramática de coloratura» o «dramática de agilidad»: voz poco frecuente hoy y que abundaba algo más en el siglo pasado. Voz amplia, contundente, extensa, capaz de los mayores virtuosismos y de las agilidades más complicadas. Instrumento que, sin duda, poseía la española Isabella Colbran, primera «Armida» (y también primera «Elisabetta» y primera «Desdémona»), que casó con Rossini en 1822. En la grabación aquí comentada esta parte la interpreta la «exhumadora» María Callas, cuyas condiciones vocales le permitieron desenterrar obras prácticamente incantables, como ésta, abriendo así el camino para las que han venido después (lo apuntaba Roberto Andrade aquí mismo hace algunas semanas). Con su color (en 1952 bastante homogéneo) tan peculiar, su extensión, facilidad para todo tipo de pirotecias y su temperamento, la cantante griega, por entonces una apetitosa gordita, se encontraba en plenitud de medios (de sus medios), en condiciones excelentes para dar una buena prestación en esta endiablada «particella». Su demostración —a veces sólo entrevista por la mala calidad sonora— es impresionante: escalas en semicorcheas, ascendentes y descendentes, dadas con rara nitidez; saltos de octava (algo más de dos en el endiablado número de variaciones, con coro, que canta en el tercer acto); «filados», medias voces (con ese extraño y peculiar timbre —para algunos, feo— tan rico y sugerente); escalofriantes sobreagudos (tres Mi naturales, dos de ellos como dos casas, plenos, mantenidos y bastante bien emitidos)... Momento de oro en una voz singular,



camino de la madurez artística, si bien con posterioridad perdería medios y facultades vocales. Magnífica lección de cómo se pueden cantar estas inclementes partituras. Sus «tres tenores» son muy distintos, como lo son sus prestaciones: Raimondi («Carlo») es, sin duda, la voz más bella de la representación: igual, timbrada, cálida, aunque resulte un tanto monocorde y falto de estilo. Albanese «Rinaldo», de voz más impura, nasal, lírico ancho, y con problemas arriba (con un magnífico «gallo» en su dúo final con el anterior), que canta, sin embargo, muy encajado, dos estupendos dúos con Callas (el primero con un tema idéntico al de la antigua canción italiana «Caño mio ben»). Filippeschi («Geraldo» y «Ubaldo») maneja su potente instrumento, próximo a lo «spinto, con muy poca habilidad, poniendo de relieve que siempre fue un voceras y que, no obstante, poseía un registro agudo excepcional, prácticamente su única arma. Sus Do naturales del segundo acto son realmente magníficos por intensidad, colocación y brillo. Totalmente incapaz de vencer las agilidades. Los demás intérpretes, discretos. Tullio Serafin muestra en el podio su autoridad, su corrección y su poca variedad de resortes expresivos.

El sonido de la grabación es muy irregular, opaco, con muchos ruidos de retransmisión radiofónica e incluso algún corte.

Conclusión: Ocasión para conocer una ópera prácticamente olvidada de Rossini. Obra irregular, espectacular, con algunos números «fuertes» y bien realizados. Con otros muchos, banales.—**ARTURO REVERTER.**

Interpretación: 8,5 (Callas); 6 (resto).

G. ROSSINI: **Armida.** María Callas («Armida»), Francesco Albanese («Rinaldo»), Gianni Raimondi («Carlo»), Mario Filippeschi («Ge-

raldo» y «Ubaldo»), Alessandro Ziliani («Goffredo»), Antonio Sal-varezza («Eustazio»), Mario Frosini («Idraotte»), Marco Stefanoni («Astarotte»). Orquesta y Coro del Teatro Comunale de Floren-cia. Director, Tullio Serafin. Maggio Musicale Fiorentino, 12-5-52. Cetra, Opera-live LO 39/2.

EL DIFÍCIL LENGUAJE DEL PRIMER VERDI

Dentro del nuevo lanzamiento Cetra, pródigo en nombres de directores ilustres, vemos a cuatro de ellos dirigiendo óperas del primer Verdi. Cuatro nombres ya clásicos en la historia de la dirección orquestal de nuestro siglo, como son los de Gui, Serafin, Kleiber y De Sabata, familiares a todo aficionado, si bien ninguno de los dos últimos citados gozan hoy día de fama y reconocimiento acordes con sus méritos reales, lo que obedece, fundamentalmente, a su escaso legado discográfico comercial, que, por fortuna, se ve ampliado paulatinamente con registros «piratas». Serafin, muy conocido por todo operófilo, aparece aquí al frente de La Fenice veneciana, conduciendo una obra infrecuente: **I due Foscari**. Bienvenida sea esta grabación, que constituye estreno discográfico en España (en el extranjero circula ya hace algún tiempo otra versión dirigida por Gardelli para Philips), y que permite al aficionado completar el conocimiento del global de la producción verdiana, en la que aun las obras menores tienen siempre, aparte el interés propio, el de permitir contemplar las grandes desde una perspectiva más amplia y enriquecedora. Cierto es que ni la calidad intrínseca de la partitura ni el nivel medio interpretativo son aquí excepcionales, pero creo que la razón precedente y la presencia de una artista casi desconocida, como es Leyla Gencer, de extraordinaria calidad, abonan el interés musical de este álbum y justifican su publicación.

Leyla Gencer es una soprano de origen turco (Estambul, 1928) que, tras de estudiar en Italia con la gran Giannina Arangi-Lombardi, debutó, en 1954, en el San Carlo, de Nápoles, con una **Butterfly** dirigida por Tullio Serafin. En sólo tres o cuatro años alcanzó fama internacional, cantando bajo las batutas de Karajan, De Sabata, Rossi, Gui, Gavazzeni..., además del ya citado Serafin (su debut en España tuvo lugar, creo, en 1962, con una **Norma**, en el Liceo barcelonés). Sin embargo, por razones difíciles de resumir, sus indudables méritos vocales y artísticos no han logrado el pleno reconocimiento que en justicia pienso les corresponde. Quizá la causa principal fue María Callas, cuya arrolladora personalidad parecía proyectar sombra en La Scala, aun tras de su retirada de este teatro con la **Medea** de diciembre de 1961. (Curiosamente, la propia Gencer sustituyó a la Callas en algunas de sus funciones «scalígeras», como **Anna Bolena** o **Poliuto**.) Bien; el hecho es que hoy día hay apenas un par de discos comerciales que informen al aficionado acerca de quién es Leyla Gencer. Una vez más, esperemos que sus muy numerosas grabaciones «privadas» vengan a hacer justicia a una artista de gran talla, evidenciada en esta su contribución a un Verdi de juventud, autor siempre difícil de interpretar, pero que en sus obras tempranas planteó —y plantea aún— una serie de problemas a cantantes y directores, cuya solución pareció perderse allá por el último cuarto de siglo pasado hasta hace pocos años. En lo que respecta al plano vocal, este tema ya fue tratado con motivo del anterior lanzamiento Cetra (RITMO, núm. 492). En el plano directorial, análogamente, la cuestión ha ido aclarándose recientemente con el aflorar de grandes batutas, en principio vinculadas a otros repertorios, y que, al acercarse al primer Verdi (y a sus relativos Bellini y Donizetti), proyectan luz nueva. Dejando aparte a los grandes nombres de la generación anterior (De Sabata, Kleiber, Mitropoulos, y también Toscanini), y a los relativamente poco activos en este terreno (Karajan, Giulini y Solti), pienso en los actuales: Levine, Abbado, Muti y recientemente Maazel. También en Gardelli, responsabilizado por Philips de siete grabaciones del primer Verdi: **Un Giorno di Regno, Attila, I Lombardi, I Masnadieri, I due Foscari, Il Corsaro** y **La battaglia di Legnano**. Lástima que hasta ahora se haya mostrado más bien falto de entusiasmo y comunicatividad y poco imaginativo en la lectura de las partituras. Aquí, más que nunca, es insuficiente «leer» lo escrito: hace falta, además, fantasía para recrear el discurso musical verdiano, a base de «tempi» flexibles, uso del «rubato» orquestal y vocal, potenciar el a veces sólo insinuado pero existente color tímbrico, indispensable para la recreación de atmósferas (lo que, por otra parte, creo que logra a la

perfección en su **Macbeth** para Decca). Para complicar más las cosas, el ya citado Muti, que había sentado cátedra en sus excelentes **Macbeth** y **Aida**, nos ha ofrecido recientemente un **Nabucco** brillantísimo, pero algo rígido, un tanto de espaldas a la mencionada problemática del lenguaje primoverdiano, sobre todo en lo que se refiere a relaciones entre voces y orquesta. (Puede leerse la crítica en el número 492 de RITMO.) Parece, pues, que estamos abocados a un conocimiento discontinuo y parcial, incompleto, de la muy compleja y rica semántica del Verdi temprano. Y ello no hace sino reforzar el valor testimonial de los cuatro álbumes hoy comentados.

Y volviendo a Leyla Gencer, ¿cuáles son sus triunfos a la hora de interpretar **I due Foscari**? Como en el caso de Callas, nos hallamos ante una materia prima importante, pero no trascendente en sí misma, sino a través de los resultados obtenidos de su empleo. Gracias a una muy aceptable calidad del registro, sobre todo en lo relativo a toma de voces, podemos inferir que la de la Gencer era una «spinto» con menos mordiente tímbrico, menos «squillante» que la de la Callas. Voz quizá no muy amplia, pero suave, perfectamente «impostada» y amalgamada en los tres registros, extensa y bien apoyada «sul fiato», con una emisión muy aérea. Ello produce el resultado, bien conocido, de que esa voz, aunque no muy voluminosa, se distinga siempre de las demás, aun en los más nutridos concertantes. Así, pues, instrumento ideal para el típico papel «dramático di agilità», que es el de «Lucrezia Contarini», del que sabe extraer todo lo artísticamente posible. Escuchemos su escena de presentación. Tras un notable recitativo, canta la «cavatina» «Tu al cui sguardo onnipossente» con estupenda línea, nítidas vocalizaciones y pianísimos de calidad, que sirven para reflejar el carácter de plegaria. Luego, el arranque de la «cabaletta» «O patrizi, tremate», insinúa cólera apenas retenida por altiva nobleza, y proporciona el contraste que Verdi preveía, y sin el cual esta escena —y, en consecuencia, el personaje— se vendría abajo. Una brillantísima despedida (acto tercero) pone broche de oro a una actuación perfecta musical y dramáticamente. Pena que el «rôle» de «Lucrezia» dé poco de sí, como ocurre con los otros dos protagonistas. De ellos, «Foscari padre» es cantado por Gian Giacomo Guelfi con intención, subrayando la patética senilidad de un personaje en conflicto entre el amor a su hijo y su deber como Dux. Esa buena concepción del papel se ve a veces traicionada por una estructura vocal algo artificiosa, responsable de agudos en exceso claros en relación a un centro de voz excesivamente anheado, y de «pianos» que no siempre conservan el timbre. Bien su «O vecchio cor», una de las páginas bellas de la obra, que popularizó, en 1906, Riccardo Stracciari, y que nadie ha vuelto a cantar igual. Mirto Picchi dice su parte de forma noble y vibrante, pero como ni la calidad vocal ni el estilo son realmente buenos, a lo largo de la obra llega a resultar algo monótono, aunque buena parte de la responsabilidad deba recaer sobre el propio papel.

Al frente de este trío protagonista y de un aceptable conjunto figura Tullio Serafin, quien, desde mi punto de vista, no fue jamás un director genial (como sí lo fueron, sin salirnos del terreno verdiano, De Sabata, Mitropoulos o Kleiber), pero sí siempre un muy correcto concertador y conocedor perfecto de cuanto deben ser las relaciones entre foso y escena. Así, aun cuando su labor pueda parecer desvaída comparada con las de Kleiber o De Sabata en los otros álbumes, ha de admitirse su corrección, su atenta colaboración (auxilio incluso) con los cantantes y un sentido dramático auténtico. Destaquemos, por ejemplo, el notable preludeo y el delicado ambiente logrado al final del dúo entre esposos (acto segundo). En realidad, si la ópera llega a pesar en sus cortos cien minutos de duración, esto es menos culpa de la batuta que de los propios Piave y Verdi, que plantean una obra sin apenas acontecer dramático, y en la que los temas tratados —Patria, Amor, Libertad— no alcanzan el desarrollo en profundidad a que el propio Verdi nos ha habituado. Sus méritos radican, por un lado, en el tratamiento «camerístico» dado a la orquestación (solos de «cello» y viola en preludeo del acto segundo), que evoca a veces perfectamente esa «otra cara» —la sombría— de la Venecia dominada por el inquisitorial «Consejo de los Diez». Tal tratamiento anticipa ciertos aspectos de **Luisa Miller** y de **Traviata**. De otra parte, existe un interesante uso —siquiera sea en forma embrionaria— de lo que más tarde se llamará «leit-motiv». Finalmente, no faltan bellas páginas: la citada del barítono y los típicamente verdianos dúos entre padre e hijos.

Resumiendo: ópera que merece conocerse; versión no genial, pero suficiente, bajo el buen oficio rector de Serafin y con la presencia iluminadora de una gran verdiana, Leyla Gencer. Sólo la incomprensible ausencia de —al menos— el libreto italiano, máxime



al tratarse de ópera nada familiar, impide la recomendación plena de este álbum.

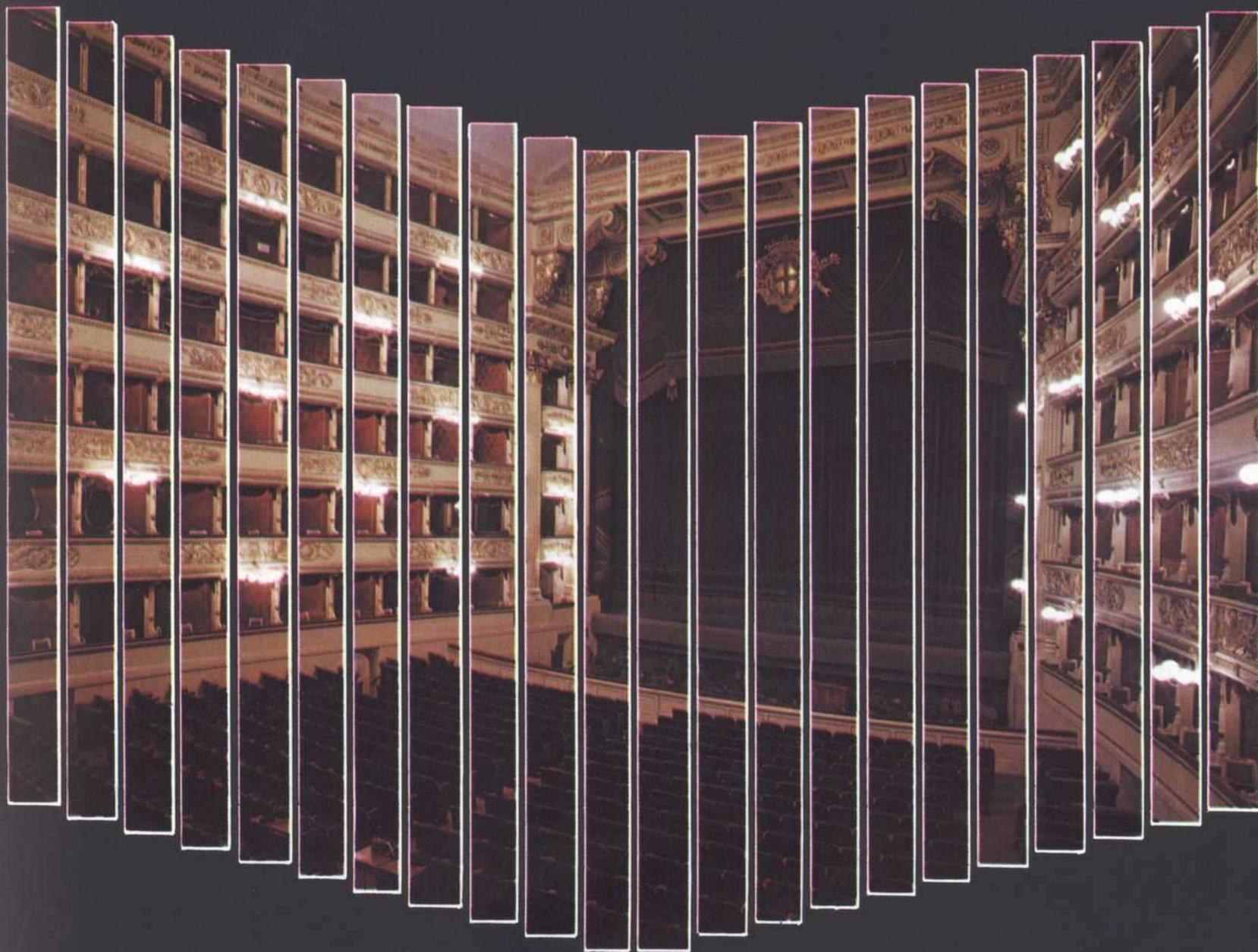
Con Vittorio Gui nos hallamos ante un caso similar al de Serafin: director de gran profesionalidad, demostrada a lo largo de una carrera de dilatadísimo curso, sólo truncado por la muerte, en 1975, rebasados ya los noventa años, y a los diez días de haber dirigido el que resultó ser su último concierto, en Florencia. En el encarte que acompaña al álbum puede leerse una sucinta pero jugosa semblanza de este artista, tampoco favorecido por los registros comerciales, de entre los que recordaría su excelente **Barbero** rossiniano de los años 60 en Glyndebourne, con Victoria de los Angeles. Notable cultivador de la parcela verdiana, dirige un efectivo y brillante **Nabucco**, que aun careciendo del deslumbrante tratamiento orquestal del de Muti —la toma sonora es mala sin paliativos— cuenta, a modo de compensación, con la presencia de una Callas de veintiséis años en plenitud vocal. Naturalmente, vano sería esperar el mismo grado de penetración artística evidenciado en las recreaciones de «Elena» o «Lady Macbeth», ya que «Abigaille» es un personaje de mucha menor riqueza psicológica, apenas evolutivo: una «mala» unilateral, en la que aun su redención final, moribunda, tiene mucho de serialesca. Callas interpretó el personaje solamente durante estas representaciones napolitanas, pero, una vez más, sentó cátedra, y su recreación sirve de referencia, por la que, inevitablemente, han de ser medidas quienes abordan esta ardua parte.

Y, ciertamente, ni Suliotis —en su grabación para Decca—, ni Scotto —en la reciente de EMI— ofrecen más allá de pálidos reflejos del esplendor dramático-vocal «callasiano», patente desde su irrupción en el «trío» del primer acto hasta la escena de su muerte, que, en cierto modo, anticipa el enfoque vocal posteriormente adoptado para la muerte de **Traviata**. Frente a ella, Gino Bechi: excelente voz de barítono muy lírico, entregada sin reservas, la que explica, al menos en parte, lo breve de la carrera del cantante florentino. Remito al excelente —aunque algo severo en exceso— análisis de Aldo Nicastro. Cosecha Gino Bechi sus mejores frutos en los actos tercero (tremendo dúo con «Abigaille») y cuarto (en el bello «Dio di Giuda»). Aceptable el resto del reparto, pero, a decir verdad, sólo Gui y Callas contribuyen a enriquecer el lenguaje primoverdiano. La grabación ofrece, además, uno de esos emotivos testimonios que el disco comercial no puede recoger: el celeberrimo «Va pensiero» que, interrumpido por un sonoro «Viva Italia», desencadena un jubiloso tumulto popular y —claro está— la repetición de la bella página, recuerdo aún vivo de la lucha italiana por su unidad durante el siglo pasado.

Es lástima que la calidad del registro sea mala (el acto cuarto soporta una continua interferencia de fondo), con grandes altibajos de sonido (que sugieren la posibilidad de distintas tomas) y fluctuaciones de velocidad, que no han sido corregidas al grabar los discos, que de este modo suenan, casi constantemente, medio tono altos. Su recomendación debe hacerse sólo en función del interés —grande, sin duda— que pueda suscitar la que es, cronológicamente, primera grabación de María Callas en una ópera completa, que no volvería a cantar nunca más. Añadiré que la calificación final de este registro viene inevitablemente condicionada por la pobreza de la toma sonora. Y es lástima, porque **Nabucco** espera todavía una buena versión. Abbado, tal vez...

De acuerdo con las consideraciones anteriores, las diferencias de calidades interpretativas entre estos **Foscari** y **Nabucco**, por una parte, y el **Macbeth** e **I Vespri**, por otra, cabe atribuir las fundamen-

Diseño: J. Azurmendi



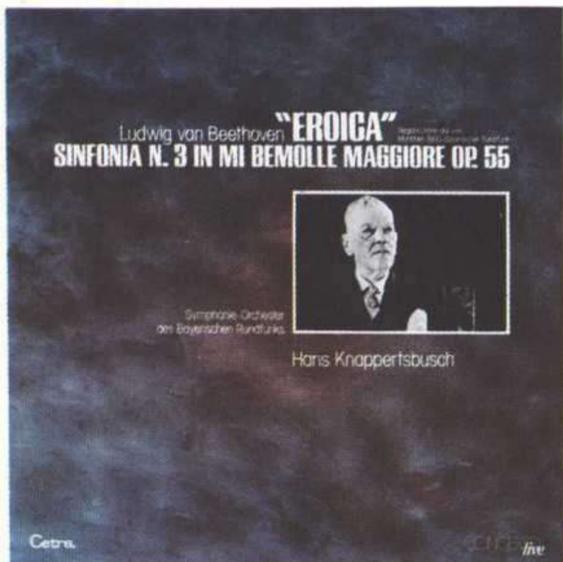
Teatro alla Scala

OPERA *live*
CONCERTO *live*
Cetra

DISTRIBUIDOS EN EXCLUSIVA, EN ENVIOS POR CORREO Y CONTRA REEMBOLSO POR

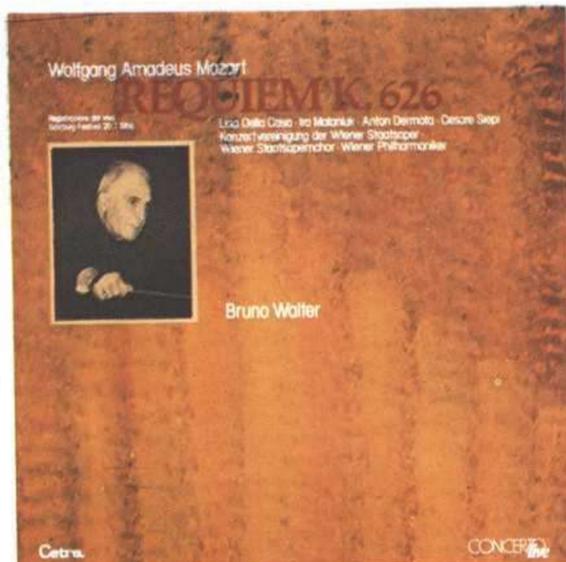
ferysa





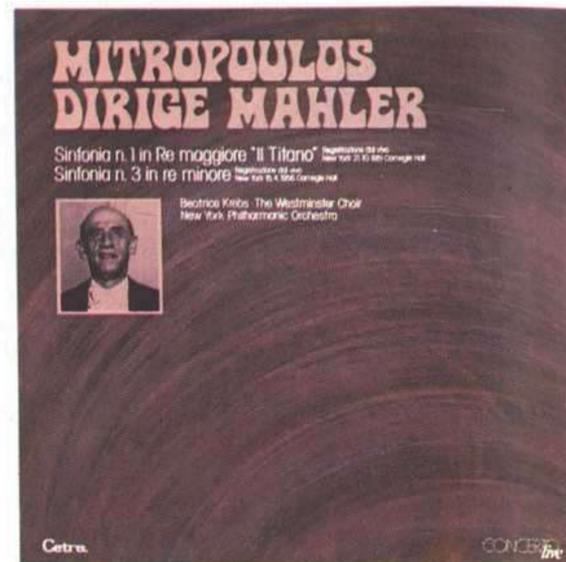
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 3 in mi minore, op. 55
München 1950
 Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 512 (1) P. V. P.: 590 Ptas.



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Requiem K. 626
Salzburg 26.7.1956
 Wiener Philharmoniker
Bruno Walter

Cetra LO 516 (1) P. V. P.: 590 Ptas.



GUSTAV MAHLER
Sinfonías n. 1-3
Carnegie Hall 28.5.1954
 New York Philharmonic Orchestra
Dimitri Mitropoulos

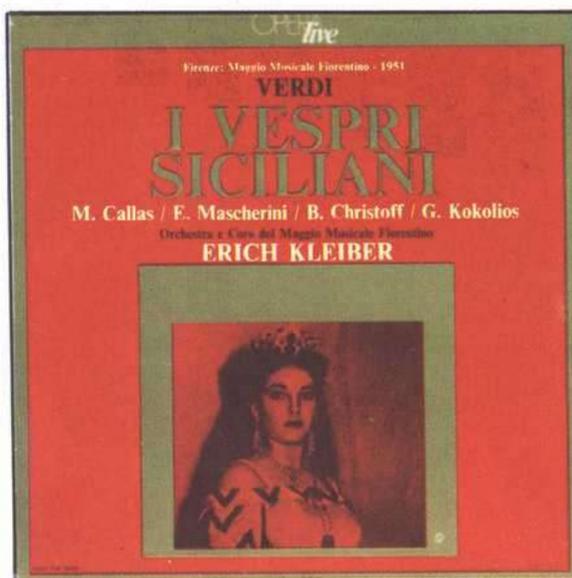
Cetra LO 514 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

CUATRO INTERPRETACIONES LEGENDARIAS DE VERDI

I VESPRI SICILIANI

Firenze 1951. Maggio Musicale Fiorentino
Maria Callas - Boris Christoff -
Enzo Mascherini - Giorgio Kokolios
 Orchestra e Coro del Teatro Comunale
Erich Kleiber

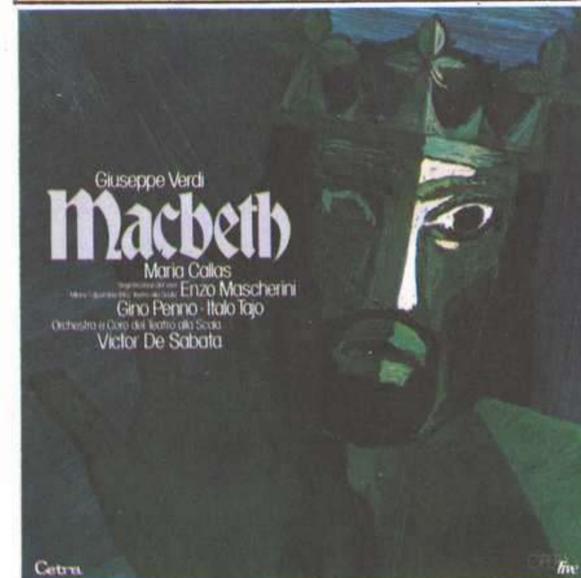
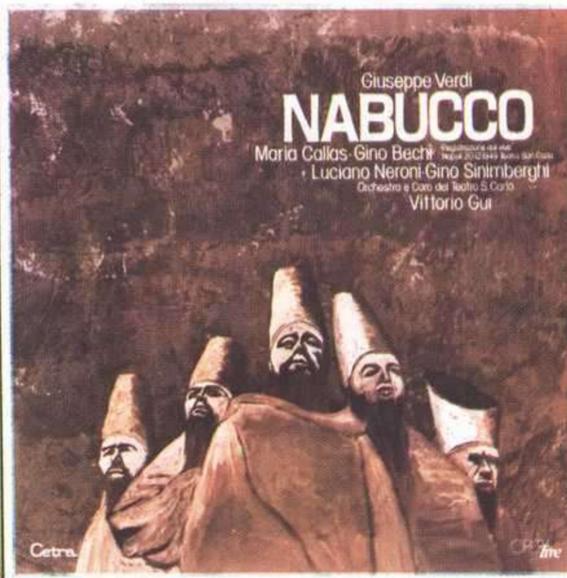
Cetra LO 5 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.



NABUCCO

Napoli 20.12.1949. Teatro San Carlo
Maria Callas - Gino Bechi -
Luciano Neroni - Gino Sinimberghi
 Orchestra e Coro del Teatro S. Carlo
Vittorio Gui

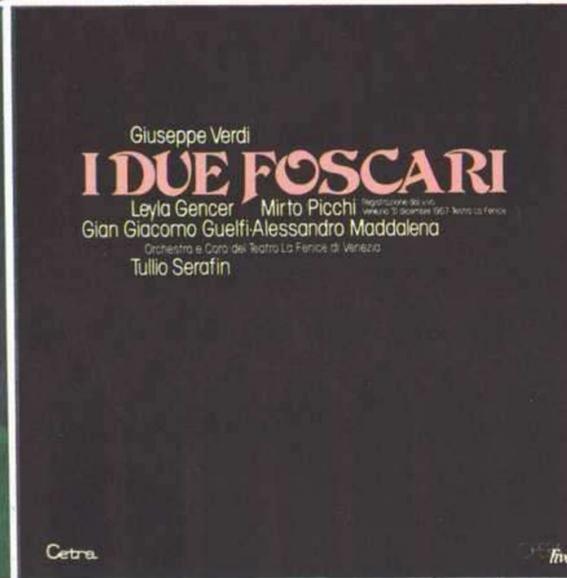
Cetra LO 16 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.



MACBETH

Milano 7.12.1952. Teatro alla Scala
Maria Callas - Enzo Mascherini -
Gino Penno - Italo Tajo
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Victor De Sabata

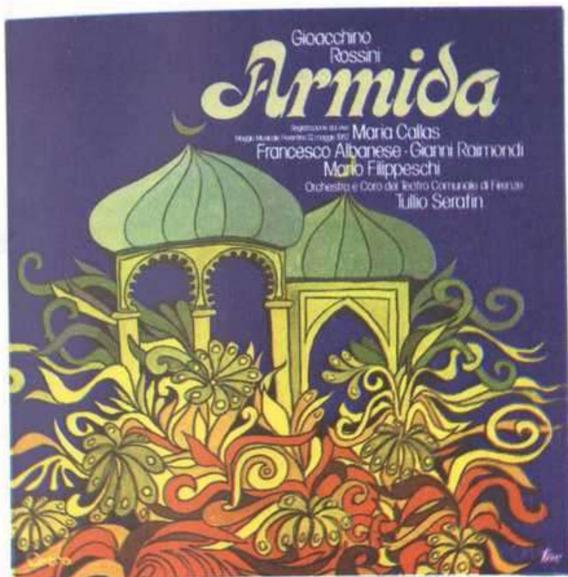
Cetra LO 10 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.



I DUE FOSCARI

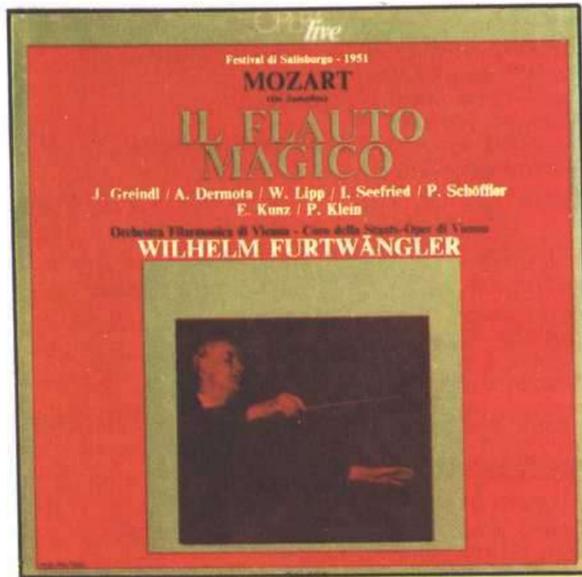
Venezia 31.12.1957. Teatro La Fenice
Leyla Gencer - Mirto Picchi -
Gian Giacomo Guelfi -
Alessandro Maddalena
 Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Tullio Serafin

Cetra LO 67 (2) P. V. P.: 1.180 Ptas.



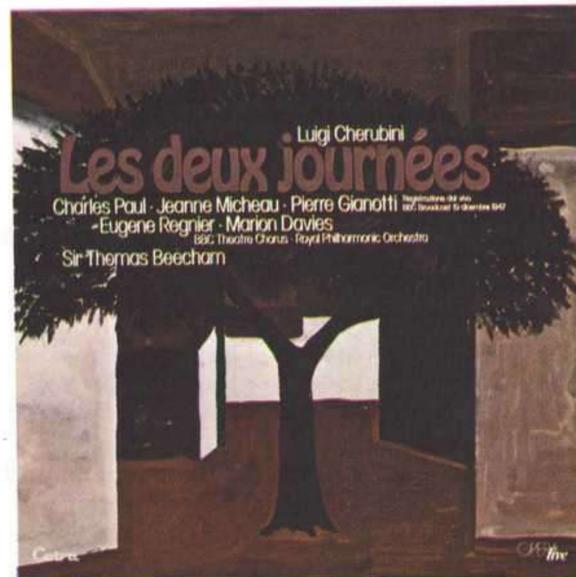
ARMIDA
Maggio Musicale Fiorentino 1952
Maria Callas - F. Albanese -
G. Raimondi - M. Filippeschi
 Orchestra e Coro
 del Teatro Comunale di Firenze
Tullio Serafin

Cetra LO 39 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.



DIE ZAUBERFLOTE
Salzburg Festival 1951
Josef Greindl - Anton Dermota -
Irmgard Seefried - Wilma Lipp -
Erich Kunz - Peter Klein
 Wiener Philharmoniker
 Chor der Wiener Staatsoper
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 9 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.



LES DEUX JOURNÉES
London 19.12.1947. BBC Broadcast
Pierre Gianotti - Jeanne Micheau -
Charles Paul - Eugene Regnier -
Marion Davies
 BBC Theatre Chorus
 Royal Philharmonic Orchestra
Sir Thomas Beecham

Cetra LO 49 (2) P. V. P.: 1.180 Ptas.

Querido aficionado:

He aquí, entre sus manos, el detalle del tercer lanzamiento OPERA LIVE-CONCERTO LIVE, que FERYSA importa en exclusiva para España de la prestigiosa firma italiana FONIT CETRA, con la única intención de contribuir de alguna forma a ese acercamiento entre las grandes producciones discográficas mundiales y el aficionado español, contribución que prometemos incrementar muy próximamente con nuevos catálogos y exclusivas.

Esperamos que esta nueva selección de diez títulos que el equipo técnico de FERYSA ha preparado para el presente lanzamiento merezca su aprobación, pues en ella se barajan directores de talla muy prestigiosos y representativa, y comprende una selección de obras, realizada siempre pensando en el mayor interés de cada una, y en cubrir al máximo el nivel de la demanda cultural.

En el boletín de pedido podrán observar una novedad: que en él se reseñan solamente los discos correspondientes a este lanzamiento, quedando unas casillas en blanco bajo éstos para que, de interesarle algún título, editado con anterioridad, de los que están reseñados en la parte trasera de esta hoja, pueda usted mismo poner los datos en las casillas correspondientes. Esto lo hemos hecho así porque, al ir aumentando el número de títulos de nuestro catálogo, no podemos introducir todos en el boletín de pedido.

Agradeciéndole nuevamente ese reconocimiento a nuestra labor que nos muestra con cada uno de sus pedidos, se despide muy atentamente

FERYSA

**PARA REALIZAR SUS
 PEDIDOS CON
 MAYOR COMODIDAD**

Rellene el Boletín adjunto, indicando los discos que desea recibir. Póngale un sello de 5 pesetas y deposítelo en cualquier buzón de Correos.

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

Recuerde →

Franquear
 con
 6
 ptas.

TARJETA POSTAL

Apartado de Correos 151036 - Madrid

OTROS DISCOS DISPONIBLES

AIDA

Mexico City 3.7.1951
Palacio de Bellas Artes
María Callas - Mario Del Monaco -
Oralia Domínguez - Giuseppe Taddei -
Roberto Silva
Orchestra e Coro del Palacio de Bellas Artes
Oliviero De Fabritiis

Cetra LO 40 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

ANNA BOLENA

Milano 14.4.1957. Teatro alla Scala
María Callas - Giulietta Simionato -
Gianni Raimondi - Nicola Rossi - Lemeni
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Gianandrea Gavazzeni

Cetra LO 53 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

DON GIOVANNI

Salzburg Festival 1954
Cesare Siepi - Elisabeth Schwazopf -
Elisabeth Grümmer - Otto Edelman -
Anton Dermota - Erna Berger - Walter Berry -
Deszö Ernster
Chor der Wiener Staatsoper
Wiener Philharmoniker
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 7 (4) P. V. P.: 2.360 Ptas.

ERNANI

New York 1956. Metropolitan Opera
Mario Del Monaco - Zinka Milanov -
Leonard Warren - Cesare Siepi
Metropolitan Opera Orchestra and Chorus
Dimitri Mitropoulos

Cetra LO 12 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

LA TRAVIATA

Milano 28.5.1955. Teatro alla Scala
María Callas - Giuseppe Di Stefano -
Ettore Bastianini
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Carlo Maria Giulini

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

LA FANCIULLA DEL WEST

Firenze 15.6.1954
Maggio Musicale Fiorentino
Eleonor Steber - Mario Del Monaco -
Gian Giacomo Guelfi - Giorgio Tozzi
Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze
Dimitri Mitropoulos

Cetra LO 64 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Berlin 29.9.1955. Städtische Oper
María Callas - Giuseppe Di Stefano -
Rolando Panerai - Nicola Zaccaria
Coro del Teatro alla Scala
RIAS Sinfonie-Orchester
Herbert von Karajan

+ LUCIA DI LAMMERMOOR (Scene)

María Callas (Debut Metropolitan
Opera New York 1956)
Cetra LO 18 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

MEDEA

Milano 10.12.1953. Teatro alla Scala
María Callas - Fedora Barbieri -
María Luisa Nache - Gino Penno -
Giuseppe Modesti
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Leonard Bernstein

Cetra LO 36 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

NORMA

Milano 7.12.1955. Teatro alla Scala
María Callas - Mario Del Monaco -
Giulietta Simionato - Nicola Zaccaria
Orchestra e coro del Teatro alla Scala
Antonio Votto

Cetra LO 31 (3) P. V. P.: 1.770 Ptas.

TRISTAN UND ISOLDE

Bayreuth Festival 4.7.1952
Ramon Vinay - Martha Mödl - Ira Malaniuk -
Hans Hotter - Ludwig Weber
Chor und Orchester der Bayreuth Festspiele
Herbert von Karajan

Cetra LO 47 (5) P. V. P.: 2.950 Ptas.

UN BALLO IN MASCHERA

Milano 7.12.1957. Teatro alla Scala
María Callas - Giuseppe Di Stefano -
Ettore Bastianini - Giulietta Simionato -
Eugenia Ratti
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Gianandrea Gavazzeni

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

FRYDERYK CHOPIN

Concerto n. 1 in mi minore
per pianoforte e orchestra, op. 11
Köln 25 ottobre 1954

Claudio Arrau
Sinfonie-Orchester des WDR Köln
Otto Klemperer
Cetra LO 507 (1) P. V. P.: 590 Ptas.

GUSTAV MAHLER

Kindertotenlieder
Köln 17.10.1955
George London
Sinfonie-Orchester des WDR Köln
Otto Klemperer

+ MAHLER:
Lieder eines fahrenden Gesellen
Fischer-Dieskau/Furtwängler
Cetra LO 510 (1) P. V. P.: 590 Ptas.

RICHARD STRAUSS

Elektra: «Orest, Orest...»
RICHARD WAGNER
Tristan e Isolde:
«Wie lachend sie mir Lieder singen...»
«Ich bin's, ich bin's...» /
«Mild und leise...»
Götterdämmerung:
«Starke Scheite schichtet mir dort...»
Berlin 9.5.1952

Kirsten Flagstad
Orchester der Städtischen Oper Berlin
Georges Sebastian
Cetra LO 513 (1) P. V. P.: 590 Ptas.

JOHANN SEBASTIAN BACH

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

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

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia n. 5 in do minore, op. 67
New York 1950
New York Philharmonic Orchestra
Victor De Sabata

Cetra LO 504 (1) P. V. P.: 590 Ptas.

DER RING DES NIBELUNGEN

Hans Knappertsbusch
Bayreuth Festival 14/18.8.1957
Cetra LO 58/61 (18)
P. V. P.: 10.620 Ptas.

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

DAS RHEINGOLD

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

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

DIE WALKÜRE

Bayreuth Festival 15.8.1957
Astrid Varnay - Birgit Nilsson -
Georgine von Milinkovic - Ramon Vinay -
Hans Hotter - Josef Greindl
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch
Bernd Aldenhoff - Astrid Varnay -
Maria von Ilosvay - Paul Kuen - Gustav Neidlinger
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

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

SIEGFRIED

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

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

GOTTERDÄMMERUNG

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

Cetra LO 61 (5) P. V. P.: 2.950 Ptas.

REFERENCIA	TITULO	P. V. P.	PEDIDO (X)
LO-512 (1)	Sinf. núm. 3 BEETHOVEN	590	
LO-516 (1)	Requiem MOZART	590	
LO-514 (3)	Sinf. núms. 1 y 3 MAHLER	1.770	
LO-39 (3)	ARMIDA	1.770	
LO-9 (3)	DIE ZAUBERFLOTE	1.770	
LO-49 (2)	LES DEUX JOURNEES	1.180	
LO-5 (3)	I VESPRI SICILIANI	1.770	
LO-10 (3)	MACBETH	1.770	
LO-16 (3)	NABUCCO	1.770	
LO-67 (2)	I DUE FOSCARI	1.180	

Orden de pedido para otros discos de nuestro catálogo.

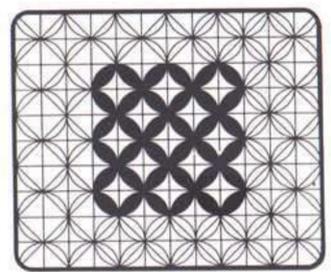
PEDIDO DE FECHA: _____

DIRECCION: _____

CIUDAD, PROVINCIA, DISTRITO POSTAL: _____

TELEFONO: _____

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



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

talmente a la presencia en estas dos últimas obras de unas batutas geniales, como lo fueron las de Kleiber y De Sabata, cuyas carreras se glosarán con mayor amplitud que la que permite el estrecho marco de esta crítica, en futuro no lejano y desde estas páginas de RITMO. Apuntemos brevemente que Víctor De Sabata nació, en Trieste, en 1892 y murió, en Bérgamo, hace ya doce años, aunque su retirada del podio tuvo lugar prácticamente en agosto de 1953, poco después de terminar su grabación de **Tosca** (EMI): la grave crisis cardíaca que le afectó sólo le permitió el retorno, en junio de 1954, para grabar el **Requiem** de Verdi (EMI), y en febrero del 57 para dirigir en los funerales de Toscanini, precisamente con la Gencer de solista. Como ya dije, su discografía oficial es muy pobre, aun cuando Cetra cuenta ya con su mítico **Tristán** y el **Falstaff**, aparte este soberbio **Macbeth**. En los números 470 y 476 de RITMO puede el lector hallar comentarios sobre los dos registros más recientes de esta obra verdiana, debidos a Muti y Abbado. La escucha comparada permite apreciar cuánto deben ambos a la labor «desabatiana», por más que la magra calidad de esta grabación nos escamotee una de las más celebradas virtudes del gran Víctor: su mágico uso de la paleta orquestal. Pero no importa; lo que nos queda como recuerdo de aquella excepcional noche de San Ambrosio «scalígera» basta para enterarnos de la perfecta inteligencia con que De Sabata y Callas respondieron a los requerimientos dramáticos del **Macbeth** verdiano. La soprano griega, en absoluta plenitud, fue una «Lady» ideal, todavía insuperada: cada una de las múltiples indicaciones —incluso las «antivocales»— que Verdi prescribe, y que la sirven para delinear el perfil dramático de la satánica protagonista, son obedecidas por la Callas gracias, de una parte, a las propias imperfecciones de origen del instrumento (es decir, a las desigualdades de color) y, de otra, a una técnica vocal extraordinaria. Parece ocioso, hoy día, ponderar de nuevo su talento dramático. Tomemos, por ejemplo, el aria del acto segundo, «La luce langue», y oigamos, libreto —o partitura— en mano, todas las transiciones que Callas delinea entre «Nuovo delitto!» (vacilación), «E necessario» (resolución), «Ai trapassati regnar non cale» (explicación de la necesidad del nuevo crimen en la persona de «Banquo»: los muertos no reinan), hasta culminar en una exultante subida hasta el «Si» agudo, al final del aria, embriagada por la «voluptuosidad del trono». Sólo decepciona algo la escena del sonambulismo, que De Sabata marca muy aprisa, con poca posibilidad de matiz. Todo el resto de su actuación es memorable, volcado sobre una obra demoníaca que demuestra amar de forma visceral, casi irracional. No es difícil adivinar su danza —De Sabata llegaba a bailar en el podio, un tanto como Celibidache— durante el largo «ballet» que, muy acertadamente, se hace entero, sin más cortes que alguna repetición trivial (advierto aquí que la obra se ofrece íntegra, salvo el pasaje «a cappella» del fin del acto primero, al parecer perdido en la retransmisión radiofónica fuente de este registro). Hasta los feos Coros de Brujas se ven favorecidos de una especial atmósfera. Ni qué decir tiene que el resto del reparto estuvo muy por debajo de Callas: Tajo parece aceptable; Penno, casi, y Mascherini, sólo discreto, se centraba mejor en papeles de «barítono noble» —poseía una estimable línea de canto, aunque no siempre la entonación y emisión fuesen del todo correctas— que en este difícilísimo «rôle», que exige un cantante-actor de primer orden (Taddei, por ejemplo). Bien Coro y Orquesta, siempre juzgando a través de lo que el registro permite adivinar.

En suma: versión de conocimiento obligado. La pareja De Sabata-Callas merece un 10, y la interpretación conjunta, poco menos.

Espléndida es también la contribución de María Callas a unas **Vísperas** en las que demuestra línea de canto difícilmente igualable. Centrémonos en el célebre «Bolero» del acto quinto. De toda la parte de «Elena», es la pieza que más exigencias plantea desde un punto de vista sólo vocal: tesitura de casi dos octavas y media («La» grave - «Do» sostenido sobreagudo), escalas ascendentes y descendentes en ligado y picado, mordentes, trinos con regulación de volumen de «piano» a «forte»... Callas resuelve todas estas dificultades de forma estrictamente musical (el aria carece del menor sentido dramático), apoyada sólo en la técnica vocal y en la preparación artística. Oigáanse, a este respecto, dos sutiles muestras de flexibilidad rítmica: el «rubato» que prepara la entrada de la sección central, «O caro sogno», y los mordentes y tresillos sobre la palabra «inebbrío». Ni qué decir tiene que la complicidad con Kleiber es perfecta, aunque, en ocasiones, Coro y Orquesta florentinos evidencian estar menos «a punto» que los milaneses. Sería curioso llegar a conocer cómo fueron las **Vísperas** que, con casi igual reparto, sirvieron para que De Sabata abriese la temporada en La Scala, el 7 de diciembre de 1951, seis meses tras de las ahora comentadas. El tenor en tal ocasión fue Eugene Conley,

quien supongo mejoraría sensiblemente la irregular aportación de Giorgio Kokolios-Bardi, compañero de los primeros años griegos de Callas. Mascherini está más centrado que en **Macbeth**, aunque ello no impide que la voz se le quiebre en algunos momentos (como también le ocurre a Kokolios, y a la misma Callas, en el gratuito «Mi» sobreagudo con que pretende cerrar el «Bolero», y en el «Fa sostenido» grave del final de su aria en el acto cuarto). Para última cita he dejado al joven Christoff, que encarna un sensacional «Procida»: su «O tu, Palermo» tiene la nobleza de acento, la dicción vibrante y la línea de canto áurea de los Pasero, Pinza o Siepi. Su intervención —como la de Callas— en concertantes (muy numerosos en esta «gran ópera») supone, invariablemente, el llevar «la voz cantante».

La obra se nos ofrece con cortes numerosos, como siempre ocurre en teatro. El más lamentable afecta al concertante del primer acto, «Coraggio, su coraggio». El «ballet», en cambio, está casi completo, en sus largos veinte minutos de duración, aunque ello signifique óptima ocasión para Kleiber de disfrutar con los ritmos italianos, cuyo lenguaje ama y domina, como ya evidencia la «tarrantella» del acto segundo. El gran maestro berlinés consigue de la mediana orquesta florentina que actúe como una voz más, dialogando, acompañando, subrayando. Desde la obertura —violenta y lírica— hasta las notas que cierran esta ópera, su trabajo concierda, aun sin estar exento de fallos, es un modelo de inteligencia y realización del lenguaje verdiano. Su formación en el repertorio sinfónico alemán, que arrancando desde Mozart llegaba hasta la Escuela de Viena, y su predilección por la ópera —Kleiber estrenó **Wozzeck**— le facilitaban un punto de vista ideal para el centrado estilístico de esta compleja «gran ópera», en la que se dan cita elementos del Verdi temprano con los del Verdi «patriótico» del período medio, e influencias, incluso, de Meyerbeer. (El propio Kleiber había ya resucitado estas **Vísperas** —además de **Macbeth**, **I Masnadieri** y otras— en la inquieta Alemania de los años veinte y treinta.) Cualquier fragmento puede atestiguar lo dicho: las increíblemente ligadas frases de la cuerda que dialogan con «Arrigo» y «Monforte» en su dúo del acto primero, o que acompañan a este último en su escena del acto tercero; las maderas que crean un idílico ambiente a la llegada de «Procida» a su «fiorente suolo», por no hablar de la inspiración (dúo acto cuarto, «Elena»-«Arrigo») que parecen intercambiarse Kleiber y Callas.

Resumiendo: versión clásica de **I vespri siciliani**, también de conocimiento forzoso, habida cuenta de que la única alternativa comercial propone una soprano y un bajo a leguas de distancia de Callas y Christoff y necesita de cuatro discos en lugar de sólo tres. Subrayemos que tanto **I vespri** como **Nabucco** o **Macbeth** se ofrecen con libreto en italiano.—ROBERTO ANDRADE MALDE.

R VERDI: **I due Foscari**, ópera completa. Leyla Gencer, Mirto Picchi, Gian Giacomo Guelfi, Alessandro Maddalena. Coro y Orquesta del Teatro La Fenice, Venecia. Director, Tullio Serafin. CETRA, LO 67/2. Album de dos discos. Precio: 1.190 pesetas.

R VERDI: **Nabucco**, ópera completa. María Callas, Amalia Pini, Gino Sinimberghi, Gino Bechi, Luciano Neroni. Coro y Orquesta del Teatro San Carlo, Nápoles. Director, Vittorio Gui. CETRA, LO 16/3. Album de tres discos. Precio: 1.785 pesetas.

R VERDI: **Macbeth**, ópera completa. María Callas, Gino Penno, Enzo Mascherini, Italo Tajo. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala, Milán. Director, Victor de Sabata. CETRA, LO 10/3. Album de tres discos: Precio: pesetas 1.785.

R VERDI: **I vespri siciliani**, ópera completa. María Callas, Giorgio Kokolios-Bardi, Enzo Mascherini, Boris Christoff. Coro y Orquesta del Teatro Communale, Florencia. Director, Erich Kleiber. CETRA, LO 5/3. Album de tres discos. Precio: 1.785 pesetas.

Interpretación: Nabucco: 6,5.

I due Foscari: 7,5.

Macbeth: 9.

I vespri siciliani: 8,5.



OFERTA ESPECIAL CLASICO

OTOÑO 1979

HASTA EL 31 DE ENERO DE 1980

ERATO S 66.311
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.125

ERATO S 66.312
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.125

ERATO S 66.014
Estuche 2 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 750

VANGUARD S 66.315
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.125

HUNGAROTON S 66.013
Estuche 2 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 150

HUNGAROTON S 66.310
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.125

ERATO S 66.313
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.125

VOX S 66.314
Estuche 3 LPs



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.125

UN BEETHOVEN Y DOS MAHLER PARA LA HISTORIA

HANS KNAPPERTSBUSCH Y BEETHOVEN

Esta **Heroica** de Hans Knappertsbusch con la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara fue tomada en concierto directo en Munich (1950). Muchas veces se ha dicho desde estas mismas páginas que la sobreabundancia de registros, y particularmente los referidos a composiciones beethovenianas, estaban adquiriendo caracteres de lujo inútil, más aptos para mentalidad de coleccionista que para el que quiera ver en la música algo más que un artículo de consumo. No es éste, desde luego, el caso de una **Heroica** más, ya que aunque sólo fuese por el testimonio que supone esta sinfonía en manos de Knappertsbusch —que no grabó nunca en estudio—, el disco justifica de sobra su adquisición. Como ya es sabido, Knappertsbusch no era director especialmente apto para los estudios de grabación (como tampoco lo era Furtwängler), y el máximo atractivo de las versiones que dirigía radica, precisamente, en el proceso creador que se verifica durante la interpretación. La oportunidad de grabar un ciclo Beethoven para Decca fue desaprovechada por la firma británica, quien prefirió el binomio Ansermet-Suisse Romande al de Knappertsbusch-Filarmónica de Viena, y a la vista está que el director suizo no daba lo mejor de sí mismo en los pentagramas beethovenianos. La grabación de esta **Heroica**, con buena toma de sonido en «mono» (quizá un poco distante), nos ofrece una interpretación personalísima y característica del quehacer directorial del maestro alemán: «tempi» amplios, pero sin exceso; respiración dilatada, extraordinaria claridad de texturas orquestales, sobre todo en las voces intermedias de la orquesta; admirables unidad y coherencia internas, así como una evidente espontaneidad, todo ello envuelto por un tremendo soplo de naturaleza viva. La «Marcha fúnebre», sobre todo, se aleja de la enorme y dantesca intensidad de, por ejemplo, un Furtwängler, o de las tintas casi expresionistas de la versión de Szell, ofreciéndonos el sencillo, emotivo y humano dolor que nos causa la desaparición de un ser querido (naturalmente, es impresión personal e intransferible), con esas sordas pulsaciones del timbal, que —en palabras de Alejo Carpentier— «parecen nacer en el centro para descargarse en las sienas». La música de esta **Heroica** es en ocasiones tan aterciopelada que en su seno parece que va a despertar de un momento a otro la **Pastoral**. En suma, una **Heroica** que raya muy de cerca con un peculiar panteísmo, que (supongo) debía de constituir uno de los pilares fundamentales del credo de Hans Knappertsbusch; una **Heroica** distinta, con un «leit-motiv» fundamental: la alegría de vivir. En mi opinión, concluyendo este primer apartado, la lectura de Knappertsbusch se puede situar perfectamente paralela a las más grandes interpretaciones de la **Heroica** en toda la historia del microsurco: Furtwängler, Klemperer, Szell y la recientemente grabada por Giulini, sin olvidar, claro está, las sobresalientes lecturas de Rafael Kubelik y Ferenc Fricsay.

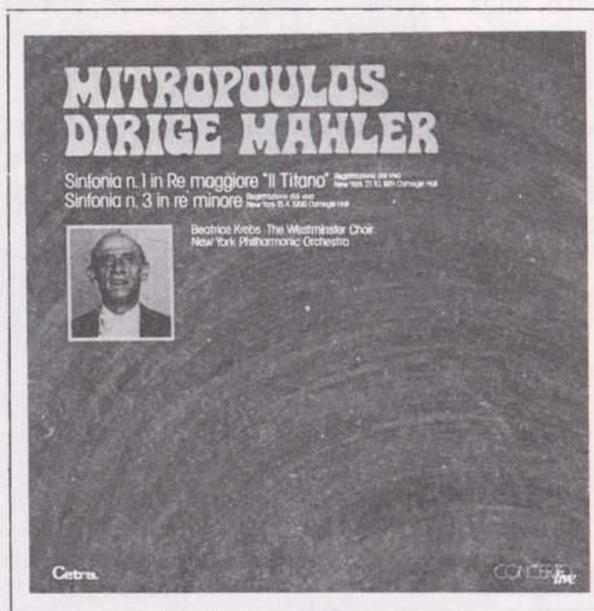
Conclusión: La **Heroica** por Knappertsbusch (o la evocación de la pureza perdida) es de conocimiento obligado. Versión, en definitiva, que hace historia.

Puntuación: 9,5.

«DESCUBRIMIENTO» DE UN MAHLERIANO GENIAL: DIMITRI MITROPOULOS

El álbum Cetra de tres LP contiene las versiones de las sinfonías **Primera** y **Tercera** grabadas en concierto directo en el Carnegie Hall (21-10-1951 y 15-4-1956) por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, dirigida por Dimitri Mitropoulos. El «descubrimiento» en España de este enorme mahleriano va a ser realmente un acontecimiento, en tanto que estas versiones configuran al desaparecido director griego como verdadero apóstol de la obra del músico bo-

hemio, junto con Bruno Walter, Jascha Horenstein, Hermann Scherchen y Otto Klemperer (cito solamente a los ya desaparecidos). En ambas lecturas se pone de manifiesto la verdadera esencia mahleriana que, desgraciadamente, en las grabaciones realizadas hoy día (léase: Paita, Levine, Ozawa, Mehta) brilla por su ausencia. Con Mitropoulos oímos al Mahler de las trágicas anticipaciones, queda reflejada la angustia existencial, las sonámbulas alucinaciones, las



espasmódicas suspensiones oníricas, los delirantes paroxismos; todo, tan trágicamente vislumbrado y tan proféticamente anticipado por Mahler en sus sinfonías, halla cauce perfecto en la batuta del maestro griego. En la **Tercera sinfonía**, de grandeza e intensidad sólo comparables a las versiones (ninguna de las dos en España) de Charles Adler y Jascha Horenstein, Mitropoulos encuentra para el inmenso primer movimiento, la gigantesca marcha, una justa dimensión: pétreo, de una estática enajenada y bárbara, con una densidad y un realismo sonoro que recuerdan en más de una ocasión la desolada y lacerante música de los «tres vieneses». (No en vano era Mitropoulos otro de los grandes intérpretes y defensores de Schönberg y sus discípulos.) Todo el camino poético está construido, desde el interior, con la misma constante tensión; la compleja articulación de cada movimiento está resuelta de modo férreamente unitario. Pocas veces se ha evidenciado, como aquí, el hecho de que Mahler utiliza los más variados recursos para mezclar lo sublime con lo banal, lo auténtico con lo inauténtico, lo rural con lo culto. En la **Primera** me ha dado la impresión de que Mitropoulos aborda su interpretación con un espíritu programático, como si la composición fuese un poema sinfónico (procedimiento totalmente viable, si tenemos en cuenta que la **Sinfonía** está sellada con la inevitable parábola de juventud, madurez, declinación y muerte). El «Finale» de esta misma **Sinfonía** me ha recordado los procedimientos directoriales del Szell de la **Sexta** mahleriana, únicamente que con el mensaje cambiado, ya que aquí la lucha existe, efectivamente, pero la victoria inclina la balanza del lado positivo, frente a las fuerzas hostiles. La tremenda lectura de la **Tercera**, con alternancia perfecta entre lo apolíneo y lo dionisiaco, resaltación hasta extremos insólitos de invenciones tímbricas, siempre estrepitosas, y las asociaciones instrumentales desacostumbradas, unida a la combativa versión de la **Primera**, hacen de este álbum una pieza fundamental en la discoteca de todo buen mahleriano.—ENRIQUE PEREZ ADRIAN.

R BEETHOVEN: **Sinfonía número 3, en Mi bemol mayor, op 55, «Heroica».** Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Director, Hans Knappertsbusch. Cetra, LO 512 (1). Precio: 590 pesetas.

R MAHLER: **Sinfonías números 1 y 3.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Dimitri Mitropoulos. Cetra, LO 514 (3). Precio: 1.770 pesetas.

OTROS ESTUDIOS

WELCOME, HERR JOCHUM!

Nada o casi nada es eterno en el mundo de la industria discográfica. Nombres que durante años y años se asocian a un determinado sello, dan un día la sorpresa de pasarse a la empresa del vecino. Por espacio de veintiséis años, Ormandy y la Orquesta de Philadelphia estuvieron grabando para CBS; en el año 69, Orquesta y director «ficharon» con carácter exclusivo por RCA y, como remate, todo parece indicar que el veterano «Jenö» Ormandy va a concluir su extensa carrera fonográfica al lado de la EMI británica. Carlo Maria Giulini ha estado vinculado a esa misma firma, la EMI, durante más de veinte años: en la actualidad, el gran maestro italiano es un «hombre DG», Compañía a la que se ha ligado por un contrato a largo plazo. Eugen Jochum es otro ejemplo de horizonte renovado tras muchos años de pertenencia a una casa de discos. Durante lustros, más de seis, Jochum ha sido un «fijo» en las quinielas de Deutsche Grammophon; pero en 1976, con setenta y cuatro años a las espaldas, el viejo maestro bávaro daba la sorpresa al firmar un contrato de exclusividad con EMI. DG despidió a Jochum con la grabación de unos notables **Meistersinger**, comentados en la



Revista por Angel Mayo hace unos meses. EMI le recibió propiciando la grabación de un integral de las **Sinfonías** de Brahms, registro altamente interesante, desgraciadamente ausente de nuestro catálogo por el momento y quizá por mucho tiempo, dado que la filial española de «His Master's Voici» parece no tener el menor interés en dar a conocer este ciclo entre nosotros.

Nos llegan ahora las inmediatas producciones grabadas por Jochum para su nueva firma inglesa. El disco Mozart que se comenta es un registro aislado. El de Beethoven forma parte de un ciclo de las **Sinfonías**, ya terminado y que se editará íntegro este otoño, en Inglaterra. Además de esto, Jochum acaba de concluir un nuevo ciclo Bruckner interpretado en Dresde al frente de la Staatskapelle, y EMI anuncia otras grabaciones, entre las que se cuentan algunas óperas de Mozart. Todo ello significa que la Compañía inglesa ha lanzado a su nuevo «fichaje» un grito entusiasta de «Welcome, Herr Jochum!», al que el «viejo profesor» responde con entusiasmo. Este nuevo maridaje fonográfico resulta, sobre el papel, merecedor de los mejores augurios. Jochum es un «homo musicus» de una pieza, y no pocas de sus interpretaciones llevadas al disco tienen el carácter de lo sobresaliente, quizá en cabeza su registro del integral de la música religiosa de Anton Bruckner.

Como ya indiqué en mi comentario al ciclo Beethoven de Szell, Jochum es, al lado de Karajan, el único director que ha grabado tres veces la serie sinfónica de Beethoven. Su primer registro, para DG, no es estrictamente un ciclo, sino más bien una colección: expliqué hace tiempo la diferencia entre estos dos términos, y Joaquín Rubio la sintetizó en nuestro extraordinario dedicado al Centenario del Gramófono; el ciclo implica una cierta unidad temporal (un lapso de tiempo continuado), espacial, instrumental (la misma orquesta) e incluso técnica, datos éstos que pueden diversificarse

en el caso de la colección. La primera serie de Jochum se va grabando un poco a saltos, en un espacio de tiempo superior a los diez años, y en ella intervienen dos orquestas, la Filarmónica de Berlín y la Sinfónica de la Radio de Baviera. El segundo integral beethoveniano de Jochum sí responde a las características del ciclo: es una sola orquesta, el Concertgebouw de Amsterdam, y el plazo es relativamente breve, años 68-69, registro de Philips venturosamente reeditado entre nosotros el año pasado, y que después del magno álbum de Szell sería una de mis primeras alternativas a la hora de buscar un integral. La tercera serie, recién terminada, responde también al esquema del ciclo: años 76-78, siendo la orquesta la London Symphony, siempre con los mismos técnicos, en grabación de EMI. De este ciclo se publica ahora en España la interpretación de la **Heroica**, y la comparación de esta versión con las dos anteriormente registradas por el mismo artista resulta enriquecedora.

Jochum llevó al disco su primera **Heroica** en 1954, a la edad de cincuenta y dos años, siendo la orquesta la Filarmónica de Berlín. Pasaron catorce años antes de que volviera a grabar la obra, concretamente en 1969, a los sesenta y siete años. Esta tercera alternativa se grabó en 1977, contando Jochum setenta y cinco años. Que Jochum es un gran intérprete de Beethoven queda fuera de duda. Personalmente, recuerdo de él un impresionante concierto Beethoven dirigido a la Orquesta Nacional en 1969, el año de la grabación de la segunda **Heroica**, en el que figuraban la obertura **Leonora número 2** y las **Sinfonías Segunda y Quinta**: seguramente fue ése el mejor Beethoven oído en Madrid en aquellos años.

La primera **Sinfonía en Mi bemol** tiene un respetable carácter documental. Se trata de una de las primeras grabaciones de la Filarmónica berlinesa sin Furtwängler, y se realizaron las tomas el mismo año de la muerte del mítico maestro. Por un lado, el auditor percibe la especial significación que esta música poseía para los instrumentistas de aquella Filarmónica desgastada por el nazismo y la guerra, y la «Marcha fúnebre» posee unos acentos de dolor y rabia pocas veces oídos en disco. De otra parte, el instrumento que heredaría Karajan dos años después estaba lejos de ser el monumento a la perfección técnica que hoy conocemos, y abiertas destemplanzas en maderas y trompas ponen de manifiesto las desigualdades del conjunto en aquellos años. Es interesante anotar que en las tres versiones el primer movimiento recibe siempre una lectura magistral, tanto por «tempo» (muy similar en las tres ediciones, rápido, pero sin excesos) como por acentuación y planteamiento: en los tres grabaciones, Jochum centra el «Allegro con brio» en la progresión climática hacia La bemol de los compases 276 a 279, siempre con excelentes resultados. Tanto en la versión de 1969 como en la de 1977, se repite la exposición del primer movimiento: en casi todas las modernas versiones de esta obra (Solti, Loughran, Morris, Dorati, Giulini) se opta por efectuar esta repetición, pero en el 69 Jochum fue «pionero» en esta práctica. Por cierto que la moderna técnica de prensado ha llegado a lindes casi impensables hace apenas unos años, ya que tanto esta última versión de Jochum como las de Dorati y Giulini presentan los dos primeros movimientos en una sola cara, sin necesidad de efectuar el habitual cambio de lado en la «Marcha fúnebre», aun dándose en los tres casos la repetición de la exposición en el «Allegro» inicial, con duraciones de cara que llegan a rebasar los treinta y cinco minutos.

La «Marcha fúnebre» es un punto polémico de la nueva versión. En relación a la lectura de 1969 para Philips, no se escuchan con claridad las fusas del climax de la segunda sección de la «Marcha», «Maggiore», compases 77-78 de la cuerda, que son muy perceptibles en la interpretación del Concertgebouw, pero que aquí quedan reducidas a un mero bloque. En la versión del 69 es desgarradora la voz de violonchelos y contrabajos en el «Fugato» de los compases 115 a 141, mientras que en la nueva versión la línea de estos instrumentos es un mero murmullo. También falta el impacto que antaño se otorgaba al acorde grave de la cuerda sobre La, c. 159, que era tremendo tanto en 1969 como en 1954. En esta versión berlinesa era conmovedor el timbre del oboe de la Filarmónica al comienzo de la «Marcha», y el climax central de la «Marcha», c. 167-68, tenía tono paroxístico. En la nueva versión con la London Symphony parecen limadas las aristas, como si Jochum quisiera ofrecernos una alternativa beatífica de esta música.

En la nueva versión, las trompas, en el «Trío» del «Scherzo», suenan tímidas y cautelosas, lejos del 'f' pedido por la partitura, reconocible en las versiones de 1954 y 1969, aunque con sonido distante en ambas. El «Finale» de 1977 es sensacional, sin fisuras, de corte olímpico: era muy rápido en 1954, y ahora, veinticinco años después, es ponderado y casi solemne, pero siempre pode-

Dietmann

Modelo STUDIO
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-2

roso. En 1969 este último movimiento estaba menos logrado y resultaba menos convincente.

Desde una perspectiva global, se puede señalar que la lectura del 54 era un planteamiento trágico de la obra con final feliz; que la de 1969 era una versión más optimista y triunfal, y que esta nueva visión responde a una concepción apolínea de la obra, alejada de abismos y sombras, que busca los Campos Elíseos como meta y que, hasta en la «Marcha fúnebre», opera al dictado de la luz. La versión es muy hermosa y se corresponde con la visión limpia y hasta luminosa que un hombre ya muy maduro, como Jochum, puede tener de lo humano. ¿Planteamiento discutible? Posiblemente, pero pocos abogados más adecuados que Jochum para convencernos de la validez del mensaje.

El disco, de una duración superior a los sesenta minutos, se completa con una ejecución espléndida, refulgente, de la obertura de **Egmont**. El sonido es extraordinario, sin distorsión alguna, pese al largo minutaje de las caras, y los comentarios de contraportada, complementados por varias notas «del Editor» (¿quizá Juan Manuel Puentes?), son excelentes.

El disco dedicado a Mozart, si bien menos polémico, es más «rutinario», y con ello quiero decir que es más predecible. Jochum, que es un fabuloso intérprete de Haydn, no ha nadado tan libremente en las aguas mozartianas, lo cual no le impide tener una deliciosa grabación completa de **El rapto en el serrallo**. Se podía, «a priori», vaticinar que su lectura de la **Misa de la Coronación** y de las **Vísperas solemnes de Confesores** brindaría un Mozart de trazo grueso, más bien solemne, muy devocional, parco en lo lírico y desigual en la rítmica. Y así ocurre, y por eso hablaba yo de rutina. No sé si por coincidencia o por imitación, el programa de este microsuro es idéntico al de un disco grabado en Viena por Jascha Horenstein para VOX, que fuera distribuido entre nosotros por Vergara al principio de los 60. Horenstein contaba con un cuarteto solista notable: Wilma Lipp, Christa Ludwig, Murray Dickie y Peter Bender, capaz de hacer competencia al grupo formado por Edda Moser, Julia Hamari, Gedda y Dieskau en el presente registro. Por añadidura, la Lipp cantaba con dulzura conmovedora el «Laudate Dominum» de las **Vísperas** y el «Agnus» de la **Krönungmesse**, algo que no puede predicarse de la tantas veces excelente Edda Moser, aquí fría y distante cual iceberg antártico. El sonido, siendo bueno, no alcanza la excepcionalidad del logrado en el disco Beethoven por el «team» de los dos Christopher, Bishop y Parker: seguramente, los ingenieros de EMI no se han adaptado aún a las sonoridades munitenses de la Radio Bávara, que para ellos es novedad. Las notas, presumiblemente excelentes en el original de H. C. Robbins Landon, han sido vertidas al castellano con más entusiasmo que corrección, y así se nos habla del «emocionante mundo musical en el que Mozart existió en la última década de su vida». Al no haber en el catálogo español otra versión de las **Vísperas K. 339** (Hispanvox debería intentar introducir nuevamente en España el disco VOX de Horenstein), el registro de EMI se convierte en grabación de referencia. Para la **Misa de la Coronación**, tanto Markevitch (DG en serie económica) como Marriner (Decca) o Colin Davis (Philips) me parecen alternativas superiores en nuestro mercado.

Conclusión: El «Indian Summer» de Jochum para EMI puede ser algo muy serio, pero la delegación española de la firma debe darnos botones de muestra más significativos; es decir, el ciclo Brahms, la **Octava** de Bruckner, la **Pastoral**... y lo que se vaya editando en Europa en su momento (pero no años después).—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

Interpretación: Beethoven (8,5), Mozart (7).

Sonido: Beethoven (9), Mozart (7).

Versiones comparadas:

Beethoven: **Sinfonía número 3.**

— Jochum, Filarmónica de Berlín (DG, no editado en España).

— Jochum, Orquesta del Concertgebouw (Philips, 6700118, álbum del integral de las **Sinfonías**).

Mozart: **Misa de la Coronación, Vísperas, K. 339.**

— Horenstein, Sinfónica de Viena (VOX, descatalogado).

Beethoven: **Sinfonía número 3, en Mi bemol mayor, «Heroica»;**

Obertura de **Egmont**. Orquesta Sinfónica de Londres, Eugen Jochum. EMI, 10 C 065-002. 880 Q, «Cuadrafónico» sistema SQ. Precio: 630 pesetas.

Mozart: **Misa de la Coronación, K. 317. Vísperas solemnes de Confesores, K. 339.** Edda Moser, Julia Hamari, Nicolai Gedda, Dietrich Fischer-Dieskau; Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio de Baviera; Eugen Jochum. EMI, 10 C 065-002.907 Q, «Cuadrafónico» sistema SQ. Precio: 630 pesetas.

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Joaquín Comar

también toca

con

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

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

ORQUESTAL

BARTOK: Música para cuerdas, percusión y celesta. «Suite» de El mandarín maravilloso. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Seiji Ozawa. DG, 2530887. Precio: 600 pesetas.

Obras: Clásicas en el desarrollo musical de nuestro siglo. Bartók parece querer entonar un doloroso canto de renacimiento de la Humanidad, sirviéndose de un material siempre inquieto y turbulento. La superación de la crisis no es dada nunca como punto de partida, sino solamente como punto de llegada, y supone una experiencia total: pretende sacudir al oyente, solicitarle reacciones vivas, críticamente conscientes y siempre profundamente compartidas. La **Música para cuerdas, percusión y celesta** es una de las obras más importantes de todo el siglo XX, que participa tanto del movimiento impresionista como de los escalofriantes hallazgos tímbricos de los «tres vieneses». También **El mandarín maravilloso** recurre a un cromatismo exasperado de sello expresionista, con inquietantes «ostinati» rítmicos y un personal tratamiento tímbrico. Obras, en definitiva, imprescindibles.



Interpretación: Magistral **El mandarín**; Ozawa consigue un ambiente plenamente terrorífico gracias a una exhaustiva planificación tímbrica y a una respuesta orquestal increíble. La **música para cuerdas, percusión y celesta** no alcanza las cotas interpretativas del **Mandarín**, siendo a menudo preciosista y superficial, si bien posee una claridad instrumental como pocas veces se haya oído en disco. Tampoco se ciñe Seiji Ozawa a las indicaciones propuestas por Bartók (1. 8'42", 2. 7'25", 3. 7'37", 4. 7'19" son las duraciones de Ozawa, frente a las propuestas por Bartók: 1. 6'30", 2. 6'55", 3. 6'35", 4. 5'40"). Sobresaliente una, 9, y notable la otra, 7.

Sonido: Espléndido, 9.

Observaciones: Este disco constituye una buena alternativa del ya descatalogado

gado Decca, con las mismas obras dirigidas por Solti. No obstante, ni Solti ni Ozawa logran superar la lectura de Fric-say de la **Música para cuerdas** (DG, no en España).

Conclusión: Una buena oportunidad para internarse en el fascinante mundo del músico húngaro.—E. P. A.

R DEBUSSY: **Preludio a la siesta de un fauno. Primavera. Marcha escocesa. «Berceuse» heroica. El rey Lear.** O. Nacional de la O. R. T. F. Director, J. Martinon. EMI, 10.C.065-012.796. Precio: 630 ptas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: 9.

Discretamente romántico, delicadamente pictórico, lleno de poesía el Debussy de Martinon, se nos acerca como fundido en un misterioso crisol en el que los colores y los sentimientos se entrelazan buscando su propia definición.

Estas interpretaciones tan poéticas sólo pueden ofrecerse al final de una existencia, cuando la propia experiencia ha decantado el gesto y ha trascendido la materia musical, llenándola de significados. Hablar del **Preludio a la siesta de un fauno** en este caso es vano. Lo importante es descubrir que estas partituras, que Martinon apenas tuvo tiempo de grabar, porque la muerte lo esperaba, vuelven a resonar con esa inocencia que nos embarga cuando descubrimos algo nuevo.

Conclusión: Hermoso broche a una integral que lo resume todo.—A. M.

R ANTONIN DVORAK: **Sinfonía número 9 en Mi menor, op. 95, «Del Nuevo Mundo».** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Carlo Maria Giulini. DG, 2530881. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: 8.

Desde la primera aproximación a Víctor de Sabata por parte de nuestro músico, Giulini, con un concierto en la sala del Augusteo, con la **Quinta sinfonía** de Beethoven, se inicia una admiración profunda. Poco a poco, Giulini recibe la personalidad de De Sabata, hasta el extremo de reconocer el propio Giulini que el acontecimiento de más grande alegría en su vida fue el obtener el puesto de duodécimo viola de la Orquesta del Augusteo y poder tocar tantas veces con otros, y sobre todo con De Sabata. La unidad Giulini-De Sabata va siendo total hasta que el 7 de diciembre de 1953, para la inauguración de la Scala, con **La Wally**, tuvo la desgraciada-feliz suerte de substituir al maestro por enfermedad. Así, la herencia inigualable del artista De Sabata se engendra y desarrolla en Giulini. Pero no sólo De Sabata, sino Cantelli, Toscanini, toda la grandísima escuela de Dirección italiana, que culmina con la figura inigualable de Carlo Maria Giulini.

La creación, el poder obtener resultados únicos de orquestas mediocres (Giulini también lo ha demostrado en muchos momentos), y el profundo sentido de la provocación musical eran conceptos inolvidables de De Sabata que Giulini refiere en su comentario del maestro en el libro, de Teodoro Celli, **L'Arte di Victor de Sabata** (1978, ERI, Torino).

¿Ha escuchado usted la versión de la **Sinfonía del «Nuevo Mundo»** de Carlo Maria Giulini? Sin lugar a dudas, esta **Sinfonía** se había visto agraciada por las grabaciones. Karajan (DG), Karajan (EMI) —ésta de un pesimismo sobrecogedor, atención al inicio del primer movimiento—, Fric-say (DG. Privilege) —con los filarmónicos de Berlín, entre lo lírico y lo apasionado—, Szell (CBS. Maestro) —sensacional—, los muy buenos ciclos de Kertesz (DECCA) y Kubelik (DG), y otras más de menor calidad, como Maazel, Dorati e incluso malas, como Ozawa.

Ahora se incorpora la de Giulini, que en ningún momento puede ser una más. Esta versión es, sin lugar a dudas, totalmente distinta a lo que haya escuchado hasta ahora. El binomio tantas veces usado Giulini-Bruckner alcanzó aquí caracteres inusitados. Lo teológico, lo humano y lo esotérico, la Naturaleza, el sufrimiento hacia Dios, y sobre todo la Forma, la Creación del Bloque sonoro, alcanzando una expresividad total. Nadie, de todas formas, podría dudar de que esto no fuera Dvorak. Posiblemente, todo esté apoyado en muy claros y reales conceptos sobre la vida del compositor. De esta forma, Giulini es capaz de asociar pensamientos musicales hasta un punto en que la música supera el estilo o la escuela.

Conclusión: En algún momento tenía que aparecer algo así; confiábamos en él. M. G. G.

DVORAK: **Concierto en Si menor, op. 104, para violoncello y orquesta.** Mstislav Rostropovich (violoncello). Orquesta Filarmónica Checa. Director, Václav Talich. DISCOPHON (S), 4333. Precio: 500 pesetas. **Interpretación:** 8,5. **Sonido:** 4.— Pierre Fournier (violoncello). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, George Szell. DG Privilege, 2535106. Precio: 350 pesetas. **Interpretación:** 8,5. **Sonido:** 8.

Dos nuevas versiones de esta popular composición aparecen ahora en nuestro mercado discográfico. En realidad, no se trata de registros realizados recientemente, ya que el primero de los citados más arriba, debido a Mstislav Rostropovich y al magnífico director checo Václav Talich, es una grabación del año 1953 (Supraphon), distribuida en Europa, concretamente en Inglaterra, en buen sonido «monoaural», además de ir esta grabación acoplada con la obertura de **Otelo, op. 93**, igualmente de Dvorak, costando el disco unas 190 pesetas (por si algún lector está interesado, le facilito la referencia del mencionado disco: Rediffusion Heritage, Mono HCN-8004). La distribución en España del citado microsurco por Discophon es de todo punto inadmisibles. Demostración: **A)** «Reconstrucción estereofónica» hecha con el



Organos profesionales,
sintetizadores digitales,
teclados de efectos especiales

CRUMAR

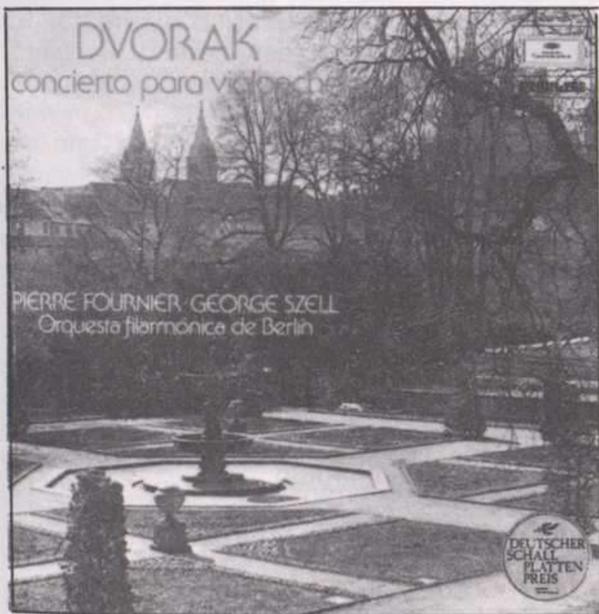
El sonido que define al músico creativo



MAXPER

CARRETERA DE ANDALUCIA
Km.12,600 Teléfono 695 9100
(Getafe) MADRID

único fin de elevar el precio del disco. **B)** Ruidos parásitos y distorsiones, que en el final de las caras llegan a impedir oír al solista y a la orquesta. **C)** La obertura **Otelo** no va incluida en el disco; y **D)** Comentarios de contracarpeta en inglés, francés y castellano (curiosamente, estos últimos no se entienden). Es lástima, pues la interpretación es modélica de principio a fin. (Esta fue la primera vez que Rostropovich grababa el **Concierto** de Dvorak, además de ser uno de los primeros registros discográficos del genial «cellista» ruso, que demostraba ante los oídos occidentales las múltiples posibilidades de un instrumentista del Este, entonces prácticamente desconocido.) La interpretación es juvenil, fogosa, apasionada, sin llegar a las cotas de madurez alcanzadas en la última grabación de Rostropovich con Carlo Maria Giulini (EMI). Cabal comprensión de Talich del lenguaje del compositor bohemio, cuyo idiomatismo parece provenir de una especie de inconsciente atávico, que sólo se consigue cuando, como en el presente caso, el lugar de nacimiento del compositor y del director es el mismo. El mal sonido y el precio elevado impiden la recomendabilidad del registro.



La segunda versión, debida al «tándem» Fournier-Szell con la Filarmónica berlinesa, es del año 1962, con una espléndida toma sonora en «estereofónico». Acierto indiscutible de DG al publicarlo en la serie Privilege. Mis particulares preferencias se inclinan por esta versión antes que por la citada anteriormente de Rostropovich-Talich, sobre todo en lo que concierne a la soberbia labor directorial del gran George Szell, el cual dirige a una Filarmónica de Berlín incisiva, elegante, delicada, lírica y con una claridad meridiana, que en muchos momentos parece haberse convertido en la agrupación de Cleveland. Muy buena también la contribución del solista, el veterano Pierre Fournier, en plenitud de facultades técnicas y expresivas en la fecha de grabación de la obra. Para mí, esta lectura es complemento idóneo a la meditativa y delicada de Rostropovich-Giulini y a la volcánica y sumamente temperamental de Jacqueline du Pré y Daniel Barenboim (EMI), sin contar, claro está, con el indiscutible documento histórico que es la

versión de Pablo Casals y George Szell (también EMI).

Conclusión: Inaceptable sonido del disco Rostropovich-Talich y absoluta recomendabilidad en el caso de Fournier-Szell.—**E. P. A.**

HAYDN: Concierto para violín y orquesta número 1, en Do mayor. Sinfonía concertante en Si bemol mayor para «cello», violín, oboe, fagot y orquesta. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Pinchas Zukerman, solista y director. Deutsche Grammophon, 2530907. 600 pesetas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 8,5.

Tres décadas separan las dos obras de Haydn que integran el presente disco. El **Concierto para violín en Do menor** fue compuesto en 1761, recién nombrado Haydn vicemaestro de capilla del príncipe Esterházy. La **Sinfonía concertante en Si bemol mayor** data de su primera visita a Londres, en 1792, encargo del célebre violinista-empresario Salomon.

Es evidente la diferencia existente entre ambas obras. Contrasta la maestría y la perfección alcanzadas por Haydn en la **Sinfonía concertante** con la juventud del **Concierto para violín**, que refleja de una forma palpable el gusto musical de aquellos tiempos. A pesar de las diferencias notorias que existen en el estilo y en la composición de ambas obras, hay en ellas algo en común: el sello inconfundible de un gran maestro de la música universal de todos los tiempos. En ambas está presente una maestría haydniana de la perfecta construcción, equilibrio y discurso de la música.

Pinchas Zukerman es el violinista siempre conocedor perfecto e intérprete eficaz de estas músicas. Su interpretación es correcta y ajustada al espíritu de la obra. Algo fría, a mi modo de ver. A la orquesta la encuentro algo pesada para una obra tan ligera como este **Concierto de violín**.

Me convence más la ejecución de la **Sinfonía concertante**: parece más estudiada y trabajada, y el resultado es mucho más convincente que el de la anterior.

Conclusión: Un **Concierto** aceptable y una **Sinfonía** superior.—**M. G.**

R

HAYDN: Las siete Últimas Palabras. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner. EMI, 10 C 067-002 958 Q. 600 pesetas.

Interpretación: 10.
Sonido: 8,5.

Casi coincidiendo con la última visita a Madrid (visita triunfal, como todas las anteriores) de la Academy of St. Martin in-the-Fields, EMI lanza al mercado la versión que esta extraordinaria agrupación hace de una de las más bellas páginas de Haydn y de toda la historia de la Música, páginas que ni con mucho gozan de la popularidad merecida.

La historia de la obra es, a grandes rasgos, la siguiente: en 1785, un canónigo de la catedral de Cádiz encarga a Haydn la composición de una obra que rememorase las siete últimas palabras pronunciadas por Cristo en la Cruz, para ser interpretada en una iglesia de dicha ciudad, intercalándose los diferentes movimientos (o «sonatas», como las llamó Haydn) con los comentarios religiosos que sobre esas siete palabras tenían lugar una vez al año, durante la Cuaresma. La obra fue compuesta para orquesta, pero posteriormente el propio Haydn hizo un arreglo para cuarteto de cuerda y otro para piano. Y más tarde hizo una versión en forma de oratorio para solistas y coro, aumentando para ello la orquesta.

La obra comienza con una introducción, vienen a continuación las siete sonatas, cada una de las cuales lleva por título una de las siete frases bíblicas, y termina con una especie de epílogo representando el temblor de tierra que sucedió a la muerte de Cristo.

Es, precisamente, este «epílogo» el único fragmento de la obra en el que Haydn pide «presto», estando todo el resto de la composición integrado por «Largos» y «Adagios». El carácter de la obra es de una gran solemnidad y dramatismo, pero no es un dramatismo negro y pesimista; es indudable que la idea de la muerte de Cristo predomina en la obra, pero se trata de una serena aceptación de esa crucifixión. Si se me admite la expresión, yo hablaría de sereno dramatismo, y es que la serenidad es otra de las características principales de esta obra. Es bastante sorprendente cómo un masón como Haydn pudo llegar a comprender tan profundamente la trascendencia de la Pasión y Muerte de Cristo, hasta el extremo de componer quizá la más bella meditación que sobre ese acontecimiento se ha hecho nunca.

De intento estoy negándome a comparar **Las siete palabras** con otras obras, como pueden ser las **Pasiones**, de Bach, o el **Réquiem**, de Mozart, etc. Fundamentalmente, porque se trata de obras muy distintas en su concepción. Aquí no se trata de cantar la Pasión ni se trata de música más o menos fúnebre. Es, simplemente, ya lo he dicho, una meditación sobre una estampa concreta de la Pasión.

No puedo hablar de la versión para piano, ni de la versión para coro, solistas y orquesta, porque no las conozco. Pero sí puedo comparar esta versión orquestal con la versión para cuarteto de cuerda. Y digo que prefiero con mucho la versión orquestal. Creo que la densidad de la obra no se percibe totalmente con solamente cuatro arcos.

Sorprende pensar que la obra es muchísimo más conocida en su versión para cuarteto que en su versión para orquesta.

Y, aunque sea salirme un poco de la mera crítica discográfica, hay una idea que me gustaría exponer: es cierto que todos los años por Semana Santa se organiza algún concierto de tipo más o menos religioso. ¿Cómo no se interpreta esta obra? Aparte de su intrínseca belleza (que la tiene, y mucha), es una obra en cierto modo relacionada con España. Yo no sé si en Cádiz se toca. Pero me parece que en el resto de España, salvo la excepción de



Mahón, no se hace. En fin, es una idea que humildemente brindo a quien corresponda. Pero creo que una audición al año de **Las siete palabras** debía ser algo establecido, y no creo que a nadie le molestase.

Y paso ya a hablar de la interpretación de St. Martin-in-the-Fields, dirigida en esta ocasión por Neville Marriner. No voy a extenderme demasiado, porque creo que ante versiones como ésta sobran las palabras. La interpretación es, sencillamente, portentosa. No conozco las versiones que esta agrupación tiene de algunas **Sinfonías** de Haydn, pero lo cierto es que, tras escuchar estas **Siete palabras**, Marriner se me aparece como un formidable haydeniano. Y de la orquesta, ¿para qué hablar? Me limitaré a decir que en esta grabación su actuación está a la altura de sus mejores días.

La grabación es mucho más que aceptable. Y la presentación es espléndida, con unas notas del célebre experto en Haydn, Robbins Landon, que no son, ciertamente, lo menos interesante del disco.

En fin, se trata de un Haydn de primerísima categoría, en una versión de primerísima categoría.

Conclusión: Disco de adquisición obligada tanto para los que conocen la obra como para los que no la conocen.—**P. C. C.**

LIGETI: AVENTURES, NOUVELES AVENTURES, para tres cantantes y siete instrumentos. **ATMOSPHERES**, para gran orquesta sin percusión. **VOLUMINA**, para órgano. Conjunto Internacional de Cámara de Darmstadt, Orquesta Sinfónica de Radio Baden-Baden. Director, Ernest Bour. Karl-Erik Welin, órgano. WERGO, distribuido por HISPAVOX. S 60.082. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

Agrada poder presentar a nuestros lectores un disco íntegramente dedicado a la obra de LIGETI.

Con toda seguridad, los discófilos más reticentes a la «nueva» música escucharán con algo más que indulgencia las obras de este compositor húngaro (alumno y posterior profesor de la Academia de Música de Budapest), afincado en Viena (desde 1956) y profesor constante en los cursos de verano de Darmstadt desde 1959 hasta hoy.

Ligeti es una personalidad simpática y profunda a la vez, que desde la teoría y la «praxis» realiza la crítica al inalcanzable ideal del «control» (mejor, pre-«control») y del «descontrol» de la obra musical, que como Scilla y Caribdis atraían y fascinaban a los compositores a finales de los cincuenta y primeros sesenta.

Hombre de gran oficio, Ligeti tiene la virtud de que su técnica (sus aparejos de cocina), aunque él, como buen pedagogo, la muestre sin ambages en sus explicaciones y trabajos teóricos, no aparece explícita en la audición de sus obras, que más bien dan la sensación de ser puramente empíricas y pensadas desde y para el oído.

Ligeti es un músico de gran capacidad plástica y de una plástica simple e inmediata, que como los cuadros de los minimalistas americanos (esclarecedor referente tanto por su amor a las grandes superficies, a la simplificación de la forma o al exquisito cuidado por la textura o calidad del color) no esconde una intención expresiva a medio camino entre el «dripping» y la «action painting», por un lado, y el geometrismo neutro y abstracto, por otro.

El disco que comentamos muestra una selección de obras significativas al máximo del estilo de Ligeti.

Atmospheres, obra que consagró a Ligeti entre los más interesantes y frescos compositores del momento, es un gran «cluster» rico y vivo (sólo los violines están escritos a 28 partes), que a lo largo de once minutos sufre las más inverosímiles transformaciones (microvariaciones).

Una aplicación de esta técnica de bloques sonoros a las posibilidades del órgano, escrita con un grafismo nuevo y expresivo, es, sin duda, su obra **Volumina**, hoy ya un clásico.

En cuanto a **Aventuras** y **Nuevas aventuras**, son obras situadas entre el teatro del absurdo, el teatro musical (de moda por aquellos años que ya empezaban a ser «FLUXUS») y la obra musical pura con texto que sirve como puro pretexto para utilizar la garganta humana como instrumento original y nuevo.

CONCLUSIÓN: Un clásico de hoy, bien presentado, que puede remozar las discotecas más convencionales.—**LL. B.**

MOZART: Conciertos para violín números 2, K 211, y 4, K 218. Isaac Stern, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Alexander Schneider. CBS, S 76681. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 7.

Sonido: 6,5.

Este disco, que yo sepa, no forma parte de ninguna colección completa de los conciertos violinísticos de Mozart, a pesar de que contiene uno de los menos escuchados, el **Segundo, en Re mayor**.

Isaac Stern, por desgracia, ya no es todo lo que ha sido, aunque, de todos modos, fluctúa, pues si en su **Concierto** de Beethoven con Barenboim y Nueva York (1975) está francamente áspero, el **Tercero** de Saint-Saëns, con el mismo director y París (1977), es de lo mejor que le he escuchado nunca. En este disco de Mozart hay leves síntomas de decadencia —en la afinación de alguna nota, en cierta borrosidad—, pero conserva un sonido aún bellísimo, algo más contenido y «mozartiano» que otras veces y una musicalidad privativa de un maestro. Su estilo sigue sin ser estrictamente propio, pues tiende a «romantizar» a Mozart. Pero, en honor a la verdad, hay que decir que a casi todos los grandes se les puede acusar, en mayor o menor medida, de lo mismo. Otro pequeño reproche al magnífico violinista: toca unas cadencias excesivamente largas y virtuosísticas (de Kuchler y Joachim). La dirección de Alexander Schneider, espléndido violinista de cámara, es más que correcta. Parece que la Orquesta Inglesa de Cámara toca y suena admirablemente, y digo «parece», porque la grabación del conjunto, opaca, impide que esto se manifieste claramente.

Conclusión: Un disco relativamente decepcionante. CBS dispone (en otros países) de una de las mejores interpretaciones de los **Conciertos para violín**, de Mozart, editada en álbum de tres discos, y, por separado, la de Zukerman y Barenboim, con esta misma Orquesta.—**A. C. A.**

MAURICE RAVEL: El Bolero, La Valse, La alborada del gracioso. Orquesta Nacional de Francia. Director, Leonard Bernstein. CBS, «estéreo», S76513. Precio: 600 pesetas.

Interpretación: 5.

Grabación: 5.

Bernstein es, sin duda, un director de excelente trayectoria, y su interés es doble, pues, como compositor, sus incursiones en el «jazz» y en la música escénica merecerían un estudio más atento. Partiendo de estas premisas, debo confesar que cuando recibí el encargo de comentar este disco sentí una gran alegría. Tiene que ser un gran disco, pensé; pero como casi siempre sucede cuando se tienen presentimientos de esta clase, la decepción luego fue más grande. Una segunda audición más atenta confirmó lo que he dicho. Trataré de explicar las causas, diferentes para cada una de las tres obras de esta grabación, por las que la primera impresión fue después un hecho definitivo.

El Bolero es una pieza que, normalmente, amplios sectores de la melomanía oficial critican constantemente: unos, aludiendo a su excesivo formalismo; otros, a su débil estructura musical. Personalmente, la considero una obra maestra, con un serio inconveniente: su interpretación. En primer lugar, el director, amén de una técnica prodigiosa, debe tener un temperamento muy especial, de coloso, diría yo. Algo así como la suficiente paciencia para no acabar extenuado, saber reservar fuerzas para el final, contener energía y crear la tensión necesaria para que todo acabe con sentido. Y punto segundo: la orquesta. Esta obra pide a gritos una gran, grandísima orquesta.

Pues bien; en esta ocasión, ni lo uno ni lo otro. Bernstein no acierta a poner en orden las cosas; a veces excesivamente analítico, y otras con prisas, decepciona en la interpretación de una obra que «a priori», como dije antes, prometía mucho. En cuanto a la orquesta, uno de los compañeros que compartió conmigo la primera audición, comentó: «Es que una orquesta bien grabada es mejor orquesta», y algo de esto hay aquí. Una vez más, CBS nos castiga con un sonido metálico y hueco, cosa que contribuye esencialmente a la baja calidad que ya de por sí demuestra en esta ocasión una orquesta de prestigio conocido, como es la Nacional de Francia.

En La Valse las cosas son equivalentes, aunque no iguales. No se puede afirmar que esté «mal dirigida», pero Bernstein impone en ella un concepto con el que estoy en absoluto desacuerdo. Esta vez sí exhibe su brillante técnica de director de orquesta con una claridad poco corriente y una exposición de planos sonoros de verdadera obra de artesanía; pero inventa cosas, cambia «tempos» y, en suma, pretende hacer una versión tan personal, que se le va de las manos. Supongo que su intención es resaltar el sentido decadente, en profundidad, que impregna esta obra; pero esta profundidad, al estar analizada sin sentido crítico, naufraga, quedándose sólo en eso, en decadencia. Una pena.

En cuanto a La alborada, bueno; si tiene usted algún enemigo al que quiera de verdad hacerle daño, llévele a un concierto en nuestro Teatro Real cuando alguna de nuestras insignes orquestas, conducida por alguno de nuestros insignes directores, la tengan programada. Es decir, pieza aparentemente fácil de dirigir, pieza de relleno en concierto fuerte, pero que, o se dirige con mucho, muchísimo amor, o no hay quien la soporte. En este disco cumple la misma función, la de relleno (aunque podrían haberla ahorrado, dándonos con la cara segunda el mismo timo que con la primera, que dura quince minutos treinta y cinco segundos). Dirigida de manera apresurada, Bernstein se dedica a reproducir la partitura con una superficialidad poco frecuente en él, con lo que los resultados están más lejos todavía que en los casos precedentes de lo que se podría haber esperado.

Conclusión: No sé cuál habrá sido la política de grabación de este disco, pero parece totalmente de circunstancias. Esperaba mucho más de ella.—P. G. M.

NICOLAI RIMSKY-KORSAKOV: **Sinfonía número 3. La Gran Pascua rusa. Concierto para piano y orquesta.** Orquesta de Radio Moscú. Director, Alexander Gauk. Piano, Sviatoslav Richter. Discophon, S 4342. Precio: 500 ptas.

Interpretación: 5.
Sonido: 4.

Una vez más el mercado del disco español recibe un ejemplar de nulo interés. Las razones son, fundamentalmente, dos. Primera, encontramos, junto a una obra de repertorio (**La Pascua Rusa —SIC—**), dos obras de interés particular, de las cuales ya existen en el mercado otras versiones más aceptables. Segunda, la calidad de la grabación —mala—, aunque disculpable hasta cierto límite, dada la actual sofisticación de las tomas en directo.

De la **Sinfonía número 3** existe una grabación de alta categoría, que publicó Hispavox. Me estoy refiriendo a la versión de Gennady Rozhdestvensky que viene incluida en la integral sinfónica del autor ruso. Rozhdestvensky exhibe en esta versión todas las dotes que le colocan entre los grandes del momento: tensión, claridad, espíritu arquitectónico, y sobre todo poder de articulación y profundidad de concepción. La obra es, probablemente, una de las menos interesantes del autor ruso. Si bien su **Sinfonía número 1** (obra bastante inexperta, pero de gran comunicabilidad) tiene el honor de ser la primera composición sinfónica rusa (dejemos fuera los intentos anteriores de Anton Rubinstein, por falta de entidad), y la **Sinfonía número 2** es programática al estilo de **Scheherazade**, la **Sinfonía número 3**, surgida al final de la época «Academicista», es irregular y un tanto monótona. La versión no contribuye excesivamente a acentuar los puntos interesantes, y es confusa, sobre todo, en los movimientos extremos.

En el **Concierto de piano** (obra de corte inequívocamente lisztiano) se cuenta con la participación de Sviatoslav Richter, el cual no parece hallarse en una tarde excesivamente propicia. Richter no desmerece nunca, pero tampoco emociona. El acompañamiento orquestal es correcto, sin aspavientos. Mucho más interesante es la versión (publicada en Hispavox) de Igor Zhukov (pianista sensible, aunque un tanto tosco), bajo la genuina batuta de Rozhdestvensky (¡de nuevo!).

Lo más flojo del disco es la versión de **La Gran Pascua rusa**, obra particularmente interesante por el tratamiento de corales litúrgicas rusas. (Nótese, además, la ausencia total del solo de violín al comienzo.) En esta obra también patina Daniel Barenboim (director discutible en muchos campos) en su grabación para DG. Por el contrario, destaca la antigua grabación de Ernest Ansermet (Decca), con un sonido infinitamente mejor al de la presente, y eso dada la diferencia de años.

Conclusión: Disco intrascendente. Si lo que se pretendía es revalorizar a un músico, ciertamente parcelado, podría empezar por editarse alguna de sus magníficas óperas.—M. G.

ROSSINI: «Oberturas» de **Semíramis, El barbero de Sevilla, La urraca ladrona, Guillermo Tell, La italiana en Argel, La Cenicienta.** Real Orquesta Filarmónica, Londres. Director, Carlos Paita. Decca, PFS 4386. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 4.
Sonido: 7.

Un disco superfluo: repertorio muy trillado —contiene, probablemente, los seis títulos más repetidos en estas antologías de oberturas rossinianas— y sin ningún interés interpretativo.

Paita utiliza una orquesta más grande de lo debido, reduce la «ligereza» de estas músicas a simple «velocidad», articula arbitraria, errónea o descuidadamente, y no obtiene claridad en las texturas: de la orquesta sólo atiende —y no del todo— a los violines (y a los platillos, cuando los hay); el resto de la cuerda se oye como un confuso bajo monótono; la madera, normalmente, casi no existe, aunque en **El barbero** nos mortifica con el flautín en primer plano; el metal lo maneja con brocha gorda.

Alguna obertura le resulta tolerable, aunque aburrida (como **Tell**), pero otras son francamente ridículas (como **El barbero**).

Quien quiera un buen disco de oberturas de Rossini, diríjase a Abbado (DG), García Asensio (Ensayo) o Marriner (Philips) y, si tiene acceso a otros países, a Giulini (EMI).

Conclusión: ¿Qué habrán visto en este Carlos Paita?...—A. C. A.

SAINT-SAËNS: **Sinfonía número 3 en Do menor, op. 78, «Sinfonía con órgano».** Leonard Raver, Orquesta Filarmónica de Nueva York. Leonard Bernstein. CBS, S76653. Precio: 600 ptas.

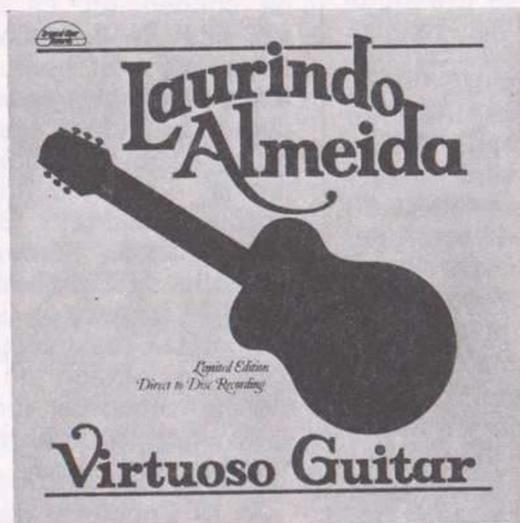
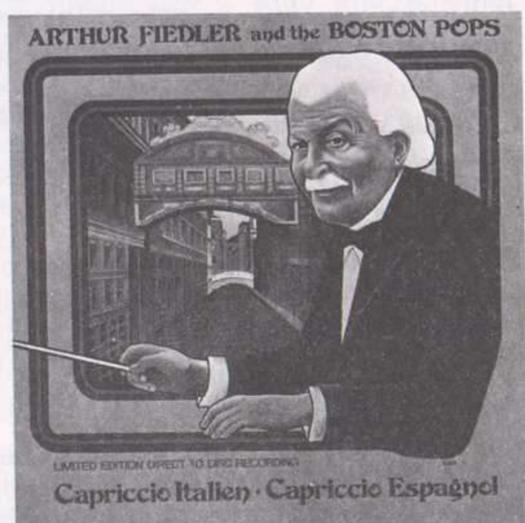
Interpretación: 8.
Sonido: 8.

Saint-Saëns debía estar convencido de que su **Sinfonía con órgano** era una obra maestra. Para el estreno de ésta (Londres, 1886) escribió en tercera persona unas notas explicativas (y laudatorias) en las que hacía afirmaciones como éstas: «el compositor cree que ha llegado la hora de que la sinfonía disfrute de los progresos de la instrumentación moderna», «este tema [el del 2.º mov.], extraordinariamente apacible y reflexivo...», «coda de carácter místico», «espiritualidad fantástica», «hay una lucha por la supremacía que finaliza con la destrucción del elemento inquietante y diabólico», «el "Maestoso" en Do mayor anuncia el triunfo cercano del pensamiento tranquilizante y sublime». La verdad es que la composición demuestra más dominio que inspiración y que hoy nos suena bastante pretenciosa. Con razón escribe el autor del comentario, Schauensee, que Saint-Saëns «no supo ahondar en auténticas profundidades psicológicas»; esta **Sinfonía**, que tras su estreno en París hizo exclamar a Gounod: «¡He aquí el Beethoven de Francia!», no pasa apenas de ser obra bien construida e instrumentada, brillante y efectista, agra-



DISCOS DE GRABACION DIRECTA

EDICION LIMITADA



Grabación directa al disco sin utilización de cinta magnética.

Elevada dinámica respecto al disco tradicional.

Respuesta de Frecuencias extendida y muy baja distorsión.

Prensado especial en vinilo duro de alta calidad que suprime los ruidos de superficie, lo protege contra alabeos y alarga su vida.

16 ejemplares en Catálogo.

REPRESENTANTE EXCLUSIVO
PARA ESPAÑA:

Simexsa

SERVICIOS DE IMPORTACION Y EXPORTACION S. A

Ganduxer, 22

Barcelona - 21 (España)

Teléfs. (93)239 70 70 - (93)230 97 39

dable de escuchar si no se le exige lo que no puede ofrecer.

Leonard Bernstein, el formidable director, parece tomársela demasiado en serio, y creo que el esfuerzo no compensa los resultados; antes al contrario, pone mejor de manifiesto su punto flaco, la carencia de verdadera hondura. Tal vez el movimiento lento, de gran «apacibilidad» más que «reflexivo», es el episodio que «sale ganando» con este tratamiento. La Orquesta Filarmónica de Nueva York, refinadísima y brillante.

Me parece que el enfoque más acertado para esta obra es entregarse a su opulencia externa, que es su mayor «virtud». En esta línea, la interpretación número uno es, sin duda, la de Barenboim (con la arrolladora Sinfónica de Chicago), que imprime «tempi» más vivos y que se embriaga en una pasión desbordante; registro, además, que muchas veces se cita como el mejor —desde el punto de vista técnico— que existe. En una línea en cierto modo a medio camino entre las de Bernstein y Barenboim se halla la espléndida interpretación y grabación de Prêtre (EMI, ya retirado).

Conclusión: Loable empeño por conferir «trascendencia» a esta obra. Empeño quizá vano, salvo en lo que respecta al movimiento lento. El sonido podría haber sido mejor.—A. C. A.

Interpretaciones comparadas:

Litaize, Orquesta Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim (DG).

Durufilé, Orquesta del Conservatorio de París. Georges Prêtre (EMI).

SUPPÉ: Oberturas: Caballería ligera; Poeta y aldeano; Mañana, tarde y noche en Viena; Pique Dame. Orquesta del Festival de Londres. Director, Robert Sharples (Francisco Gabarro, violoncelo solista). Decca, «4 Fases», PFS 4236. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 5,5.

Sonido: 8.

Las oberturas de Suppé son repertorio popularísimo más que música de gran calidad, pero se puede escuchar con cierto placer si está muy bien interpretada, lo que no es el caso de este disco, ya que Sharples cae a veces en lo fácil y trivial, a pesar de buenos momentos.

Decca tiene ya en su serie económica «As de Diamantes» un disco con el mismo programa inmejorablemente interpretado: Solti con la Filarmónica de Viena. (No olvidemos que en Inglaterra, país de origen de Decca, «4 Fases» es —o mejor dicho, era, pues ha desaparecido— una serie barata, mientras que aquí es la más cara de su editor.) Y en la serie alta, Deutsche Grammophon tiene el también espléndido disco de Karajan que añade a estos cuatro títulos otros dos más: **La bella Galatea** y **Alegres bandidos**.

La orquesta suena bastante bien, y la grabación, en plan espectacular y artificioso, es efectiva. Lo mejor del disco son los comentarios de Harry Hallbreich.

Conclusión: Disco innecesario. Sólo para los coleccionistas de «4 Fases». Si le interesa un programa de oberturas de Suppé, piense en Solti o Karajan.—A. C. A.

CAMARA

R CESAR FRANK: **Quinteto con piano en Fa menor.** Clifford Curzon con el Cuarteto Filarmónico de Viena. Ace of Diamonds, SDD 277. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 8.

Grabación: 7.

Relación calidad-precio muy favorable.

César Frank es un compositor que, de nostado en su momento, ha ido ganando poco a poco el aprecio de críticos y aficionados. Su imagen aparece inequívocamente unida a la música religiosa, e inconscientemente relacionamos el resto de su producción con la Iglesia; pese a ello, y poco a poco, se ha ido imponiendo su **Sonata en La** (para violín, flauta o violoncelo), y tras de ella el **Cuarteto**, de 1889, y el **Quinteto con piano**, de 1879, que constituyen el tríptico «camerístico» del autor. El **Quinteto en Fa menor**, al igual que las otras dos obras mencionadas, muestra una estructura en forma cíclica; es decir, desarrolla los tres tiempos partiendo del mismo material temático, con lo que consigue una cohesión muy firme entre ellos. La obra es acusada a menudo de grandilocuente, pero si bien es evidente que no alcanza las cotas de sus hermanas, es una obra perfectamente estructurada y que consigue momentos de tensión armónica de gran interés.

La versión comentada se puede considerar magnífica, tanto por el planteamiento global de la partitura y la conjunción de actuaciones de los cinco intérpretes como por la lectura de los papeles individuales. Es apreciable el equilibrio entre piano y cuerda, que consigue no emborronar en ningún caso los planos sonoros.

La grabación y prensado son de calidad, si bien el sonido resulta un tanto mate. Los comentarios de contraportada son interesantes, más desde una visión biográfica que musicológica. Se trata, pues, de la comercialización cualitativamente notable que acostumbra Ace of Diamonds.—X. M. C.

R HAYDN: **Cuartetos para cuerda números 77 («Emperador») y 78 («Amanecer»).** Quartetto Italiano. Philips, 95 00 157. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 9,5.

Sonido: 9.

A veces resulta muy difícil escribir una holandesa. Es como cuando se lee a tipos como Robert Musil, que junto al placer estético se siente que uno está enfrentado a alguien que es mucho más inteligente, y que encima se empeña en demostrarlo en cada línea.

Con este disco pasa lo mismo. Es tan bueno, tan irritantemente bueno, que, como decían los «progres» de mi época, «le rompe a uno los esquemas». He salido de su escucha con una deprimente sensación de estupidez, de tal orden que sólo me salía decir: «¡Qué tíos!». Apúntesele, pues, una virtud: que deshace el armazón intelectual del crítico, eso por cuya razón uno no escribe: «Me ha gustado», sino «La forma de acometer el tiempo en el movimiento tal creo que está acertadamente enfocada».

Trato, a pesar de todo, de describir la interpretación: no hace la concesión más mínima, es apolínea, escueta y como displicentemente aristocrática. Tan sólo en el cuarteto «Amanecer», aunque no creo que a instancias de lo implicado en el subtítulo, cobra un cierto vuelo romántico, que distiende el arco de la lucidez y da pábulos a fantasías y especulaciones. Pero la impresión general es la de encontrarse ante una imposible partida de ajedrez a cuatro, en la que al ajeno no le está permitido más que asistir. Y, ya se sabe, los mirones son, o se quedan, de piedra.—J. R. R.

TOMAS MARCO: Autodafe (1), Maya (2), Concierto Guadiana (3), Paisaje Grana (4). Intérpretes: Jean Pierre Dupuy y Conjunto Instrumental, dirigidos por José María Franco Gil (1); Dúo Corostola-Rego (2); Jorge Fresno (3 y 4), con el grupo Koan, dirigido por José Ramón Encinar (3). Partituras editadas por Alpuerto (1, 3 y 4) y Moeck-Verlag (4).

Grabación: 5.

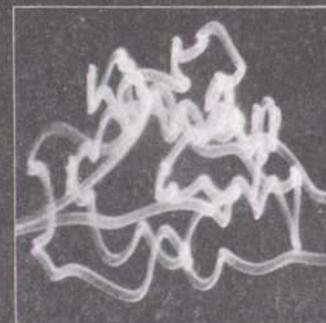
Interpretaciones: (1), 8,5; (2), ?; (3), 5; (4), 9.

Interés de la edición: Escaso.

RCA-RNE RL-35199.

El presente disco —producido por Radio Nacional de España—, a juzgar por la nota de carpeta de Enrique Franco, es parte de una campaña de la Tribuna Internacional de Compositores (TIC) de la Unesco, empeñada en dar a mayor conocimiento público las obras recomendadas en sus certámenes anuales. En principio, puede sorprender que el primer disco publicado esté dedicado a la obra de un

TOMAS MARCO
Autodafe
Maya
Concierto Guadiana
Paisaje Grana



RNE

compositor que desempeña un muy alto cargo en la Casa de la Radio, y que por ello puede fácilmente influir en la toma de decisiones a la hora de seleccionar las obras a presentar y a editar. La grabación que comento viene justificada por el hecho de incluir **Autodafé**, obra que llevó el Primer Premio en la TIC-1976. Las interpretaciones son tomadas del archivo de Radio Nacional de España, y ello repercute muy desfavorablemente en la toma de sonido.

Concierto Guadiana está escrito para guitarra, cuarteto de cuerda y orquesta de cuerda (mínimo 1, 1, 1, 1, 1). Su estructura —dividida en cinco secciones diferenciadas, que se tocan sin interrupción— se asemeja al «concerti» veneciano, y presenta unos motivos que desaparecen y reaparecen durante el desarrollo —lo que motiva el título, por semejanza al curso del río—. Sorprende notablemente en la primera sección las reminiscencias del **Concierto de Aranjuez**, obra repetidamente denostada por Marco; asimismo existe una utilización de lo que Hans Keller llama «muletas», es decir, de las citas —por ejemplo, de **La historia del soldado**, concretamente, del «Tango»—. Por otra parte, la escritura guitarrística es —a pesar de las pretensiones de buscar el equilibrio entre continuación y renovación— pobre y en ocasiones simplona, lo que no evita la reiteración de dificultades para el solista. La interpretación raya en lo mediocre, debido a la falta de seguridad en la medida y a la infidelidad a la partitura. Por ejemplo, a lo largo de la segunda sección (a partir del compás 108) se le pide al solista que dé un pedal en trémolo —que comienza en dos cuerdas y va aumentando hasta las seis—, mientras va tocando en las otras; Fresno prescinde del trémolo a la hora de tocar las notas indicadas. Asimismo, a partir del compás 153 se le pide al guitarrista que inicie un «glissandi» sobre una cuerda con trémolo sobre las otras cinco, hasta llegar, en el compás 177, a un «glissandi» de cinco cuerdas sobre un trémolo en una; Fresno se limita a realizar los «glissandi» sin trémolo. José Ramón Encinar, condicionado por el «tempi» del solista, no respeta las escrupulosas indicaciones metronómicas, y a menudo echa en olvido las dinámicas. La pésima grabación no permite saber si elementos fundamentales que se notan en falta —el contrabajo a partir del compás 320— son debidos a deficiencias en la interpretación o a la toma de sonido. De cualquier manera, el respeto por la partitura no alcanza las cotas exigibles a un solista —consultar toda la sección cuarta, a partir del compás 206, en la que ni la negra vale 60 ni el compás es de 6/8—. **Concierto Guadiana**, terminado el 17-XII-1973, fue estrenado por Cristóbal Halffter, en Londres, el 5-V-74, y —en versión corregida— presentada al Primer Concurso «Arpa de Oro». A pesar de ser obra ya estrenada, fue seleccionada para el concierto final, lo que originó alguna polémica sobre la legitimidad o no de esta selección, ya que se exige que las obras sean inéditas; por desconocer la cantidad y calidad de los cambios en la partitura no puedo opinar sobre este extremo, y me limito a reproducir el incidente.

Paisaje grana, para guitarra solista, fue compuesta en 1975, casi al mismo tiempo que **Naturaleza muerta con guitarra**, obra muy similar a la comentada. Existe una notoria maduración con respecto al conocimiento del instrumento, y por ello un aprovechamiento notorio de las posibilidades sonoras que posee, especialmente las que provienen de la riqueza en armónicos. La partitura no indica «tempi» ni métrica, dejándolo a la iniciativa del intérprete. El discurso, casi impresionista, resulta farragoso una vez que se ha perdido el interés por la sonoridad instrumental, y por ello va a depender en totalidad de la interpretación, que será la que realmente sea capaz de retener la atención del auditor. Fresno lo consigue en tal forma que se le puede considerar sin injusticia coautor de la obra.

Autodafé, escrita para piano solista, tres grupos instrumentales, órgano y violines de eco (1, 1, 1), fue compuesta en 1975. Los grupos instrumentales se reparten así: A (flauta, clarinete en Mi b, trompa, percusión y contrabajo), B (oboe, clarinete en Si b, trompeta, percusión y contrabajo) y C (fagot, clarinete bajo en Si b, trombón, percusión y contrabajo); obsérvese que las mutaciones se realizan en los tres instrumentos de madera y los tres de metal, permaneciendo en los tres grupos clarinetes, percusión y contrabajos. La partitura es de las más ambiciosas que han sido escritas por Marco, y en ella se observa una auténtica devoción por el material sonoro. Aparecen también algunas citas —Soler, Albéniz y Falla—. La escritura, muy meticulosa, a pesar de la búsqueda excesiva de efectismos es raramente gratuita —quizás la eliminación de algunas reiteraciones hiciese la obra más interesante aún—. En cierta forma, podría considerarse como un concierto para piano, debido a la dependencia general del grupo hacia el instrumento solista, que tiene pasajes de alta complejidad; la utilización de pedales —sean «frulati», trémolos, «staccatto» o «glissandi»— contribuye muy eficazmente a la creación de ambiente, a la que me referí antes. La versión de Franco Gil es realmente magnífica, tanto por la cuidada atención a los planos sonoros —rara vez emborronados— como por la flexibilidad con que lleva la obra. La participación de Jean-Pierre Dupuy es modélica, tanto por la escrupulosa obediencia a la escritura como por lo creativo de sus intervenciones. La partitura presenta invertida la página 28, y está deficientemente «enmquetada», por lo que exige un cierto cuidado en la lectura.

Autodafé fue el Premio «Arpa de Oro» en 1975 —en competencia con partituras del interés de **Concierto Grosso I**, de Jesús Villa Rojo—, que incidentalmente se ha comentado, me sigue pareciendo merecedora del premio, aun reconociendo la valía de **Autodafé**—. Supongo que ésta sería la razón por la que se la seleccionó para presentarla a la TIC. Esta obra, por los mismos intérpretes, está editada en el disco RL-35107.

Maya, para violoncello y piano, fue escrita en 1968-69. Por no poseer la partitura no puedo juzgar la interpretación de Corostola-Rego, y bien poco puedo decir de la obra. Me permito, por ello, citar a

Carlos Gómez Amat, que escribe en la biografía del autor: «**Maya** tiene una especial intención lírica. Huye de la sequedad y también de los sonidos extranaturales en ambos instrumentos. Marco escribió para el violoncello una parte virtuosista llena de efectos; el piano, si no simple acompañante, está tomado, al menos, como una especie de fondo armónico».

Si tenemos en cuenta que **Autodafé** estaba ya publicada y que las otras obras son de interés más bien escaso, no puedo recomendar la adquisición de este disco, así como recomiendo la del que incluye **Autodafé** y **Concierto Grosso I**, cuya numeración ya facilité. Por otra parte, la pésima grabación desanima al comprador curioso.—X. M. C. A.

R SCHUBERT: **Quinteto de cuerda en Do mayor**. Mstislav Rostropovitch y el Cuarteto Melos de Stuttgart. Deutsche Grammophon, 25 30 980. Precio: 600 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

El **Quinteto en Do mayor** es una de las obras más importantes de Schubert, y representa, con los dos últimos cuartetos de cuerda, la culminación de su labor en el terreno de la música de cámara.

Toda aproximación fonográfica a la obra tiene que evitar la enorme influencia que supone la inigualada interpretación de Casals y el Cuarteto Vegh en el Festival de Prades (Philips, 6500153). La versión que dan Rostropovitch y el Melos es la primera, de las llevadas al disco, que puede resistir la comparación con la de Casals y sus compañeros, producto de un momento de increíble inspiración auténticamente irrepetible.



El monumental primer movimiento (se hace la repetición, con lo que se alcanzan veinte minutos y veintiocho segundos; esta primera cara dura nada menos que treinta y seis minutos y treinta y un segundos) es llevado con un «tempo» pausado, con gran clarificación de las diversas líneas instrumentales (gracias a una

soberbia toma de sonido); se opta por la fluidez melódica, por lo cantable, limando los aspectos sombríos, de «pathos» latente, que sin duda pueden detectarse en la partitura.

El segundo movimiento es el centro emotivo de la obra y uno de los momentos más hermosos de todo Schubert. Rostropovitch y el Melos dicen esta música, en apariencia tan sencilla, con gran ternura y sentimiento. A lo largo del «Adagio» se alcanzan cotas de gran hondura y expresividad. Quizás no se llegue al «algo más» de Casals y Vegh, pero esta traducción es plenamente conmovedora, con una mirada humana que acepta la muerte, ya cercana para Schubert. En todo el «Adagio» hay una admirable labor de gradación dinámica. Magnífico Rostropovitch como segundo violonchelo. (Escúchense sus «pizzicati» iniciales en pp.)

El «Scherzo», en manos del Melos y Rostropovitch, alcanza una energía única y un carácter de resonancias orquestales (no muy lejos los diabólicos «scherzos» del último Beethoven). El «trío», lleno de sombras y angustia, representa la última duda, rechazada por la vuelta del «scherzo» y el último tiempo.

El cuarto movimiento es visto como una afirmación vital, no desprovista de alegría y con algunas reminiscencias de tipo cortesano, de música de baile de la Viena de la época.

Conclusión: Un disco muy bello, absolutamente imprescindible para los amantes de Schubert.—E. M. M.

La grabación, efectuada en distintas tomas en los años 74 y 76, durante sendos conciertos públicos, es un bello ejemplo de cómo se pueden perpetuar tardes inolvidables sin que el sonido se resienta.

Conclusión: Si supera el «trauma» de la horrible portada, puede encontrarse con una grabación muy a tener en cuenta.—A. M. J.

R

MUSICA PARA CUATRO CLAVICÉMBALOS: C. P. E. BACH:

E

Concierto en Fa mayor;

J. S. BACH: Concierto en La menor, BWV 1065; Concierto en Re menor para tres clavicémbalos, BWV 1063; G. MALCOLM; Variaciones sobre un tema de Mozart para cuatro clavicémbalos. George Malcolm, Valda Aveling, Geoffrey Parsons, Simon Preston, clavicémbalos. English Chamber Orchestra. Raymond Leppard, director. Decca, Ace of Diamonds SDD 451. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 8.

Con notable retraso con respecto al mercado internacional, Decca edita en España este extraordinario disco. Pero dicen que más vale tarde que nunca; de modo que, en cualquier caso, el aficionado español debe felicitarlo, y más por el hecho de que el disco aparece en una serie económica y de primera calidad como es Ace of Diamonds.

El disco, bajo el infrecuente título de **Música para cuatro clavicémbalos**, recoge cuatro obras que requieren dicha composición instrumental. De ellas, cuatro son conciertos con orquesta, y la otra es para los cuatro cémbalos solos.

INSTRUMENTAL

R

L. BEETHOVEN: **Sonatas para piano números 2 y 3.** W. Ashkenazy, piano; Decca, SXL 6808. Precio: 540 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

Nuevo volumen de **Sonatas para piano**, de Beethoven; el hecho en sí no tendría más importancia si esta juvenil **Opus 2** que nos llega no viniera avalada por la firma de W. Ashkenazy.

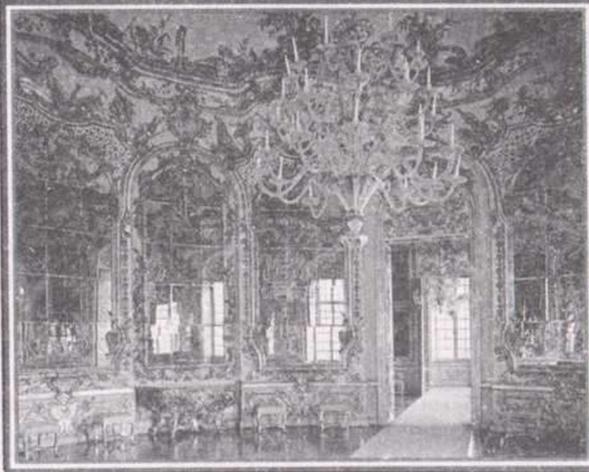
Que el ruso es uno de los grandes pianistas de nuestro tiempo está fuera de toda duda; sus interpretaciones, dotadas de cálido sonido, de claridad de exposición, fraseo impecable, vigor, delicadeza, justeza en los ataques, etc., hacen que sus interpretaciones sean experiencias raramente olvidables.

En la presente ocasión Ashkenazy se enfrenta a unas **Sonatas** de profundo contenido lírico y brillante virtuosismo, y sale victorioso en este encuentro, al recrearnos esos mundos desde una óptica clasicista, pero claramente abierta al Beethoven del futuro.

Encontrar la interpretación justa para estas **Sonatas**, tal y como se nos ofrecen en esta grabación, es realmente difícil, porque muchos grandes del teclado las suelen comprender más como una prolongación del período clasicista que como el nacimiento de un nuevo lenguaje.

Música para cuatro clavicémbalos

George Malcolm-Valda Aveling, Geoffrey Parsons-Simon Preston
Orquesta de Cámara Inglesa-Raymond Leppard



Se abre el disco con una brillante transcripción, hecha por Raymond Leppard, del **Concierto para dos claves y orquesta, W. 46**, de C. P. E. Bach, para cuatro claves y orquesta. Sigue con el archiconocido **Concierto para cuatro claves y orquesta**, de J. S. Bach. En la segunda cara tenemos uno de los **Conciertos** de J. S. Bach para tres claves (en mi opinión, el más hermoso de los dos que para esta combinación compuso su autor). En esta ocasión, pese al enunciado de la obra, puede decirse que

son cuatro los claves que intervienen, ya que a los tres solistas se suma, en esta grabación, la actuación de un cuarto, que hace el papel de continuo. Y termina el disco con una obra de George Malcolm para cuatro cémbalos, unas variaciones compuestas sobre el «Andante» del **Dúo para violín y viola**, de Mozart, K. 424.

La interpretación es en todo momento excelente, siendo de destacar la extraordinaria compenetración existente entre los solistas y para con el director. El sólo nombre de la English Chamber Orchestra es toda una garantía. Y en este disco la aportación orquestal es, en verdad, digna de elogio, al igual que la de Leppard. Es posible que el hecho de que Leppard sea un magnífico clavecinista haya influido en esa magnífica interpretación de la parte orquestal, que en ningún momento tapa la labor de los cémbalos, lo que suele suceder con demasiada frecuencia.

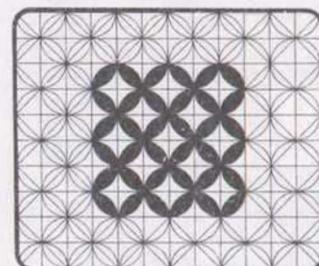
La interpretación de los cembalistas es, ya lo he dicho, extraordinaria. Quizá, para los excesivamente historicistas, pueda molestar el abundante uso que se hace de los cambios de registro. Pero ese cambio de registros está hecho siempre con tal sentido de la oportunidad y tal «gracia», que no sólo no molesta, sino al contrario.

Con todo, para mí, lo más importante del disco son esas siete variaciones de Malcolm. De verdad que sólo por esa obra compensa la adquisición del disco. Forzosamente, hay que referirse de nuevo a los cambios de registros. Y en este caso nadie puede decir lo más mínimo en su contra, ya que se trata de una obra contemporánea, y esa registración viene perfectamente especificada en cada momento por el autor. Es admirable el modo como Malcolm ha sabido captar el espíritu mozartiano para impregnar totalmente su obra.

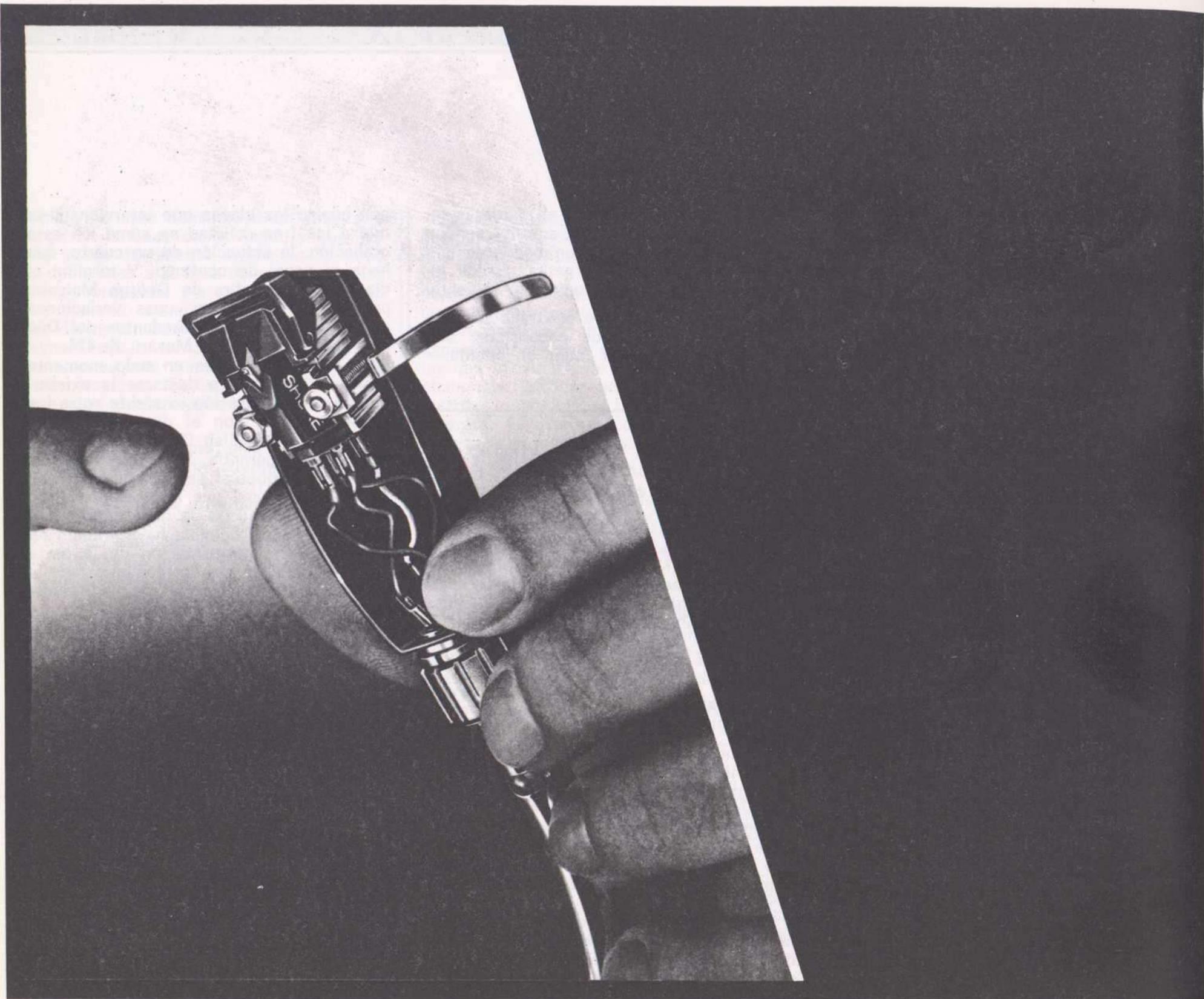
En fin, que si a todo lo dicho se une una buena grabación y una buena presentación, con interesantes comentarios de Charles Cudworth, y que incluso hay una pequeña nota sobre los clavicémbalos utilizados en la grabación (cosa bastante insólita, aunque no por ello menos deseable), el disco resulta de adquisición casi, casi imprescindible.

Conclusión: Disco de adquisición casi, casi obligatoria para todos los aficionados y, por supuesto, obligatoria para los amantes del cémbalo.—P. C. C.

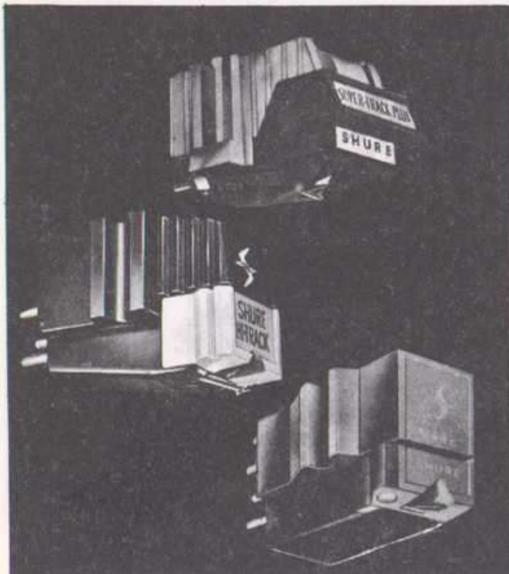
ferysa



MUSICA



Aquí nace la Alta Fidelidad.



La calidad de una cámara fotográfica nunca es superior a la de su objetivo. De igual manera, el más sofisticado equipo de Alta Fidelidad no es mejor que el resultado que le permite obtener su cápsula. No se puede sacrificar la calidad de una cápsula en el equipo de reproducción; su misión es demasiado importante: dar vida al sonido.

Si desea usted saber cuál es la cápsula SHURE adecuada a su equipo de Alta Fidelidad, remita el cupón adjunto a:
VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A.
 Bolivia, 239 Barcelona-5.

Desearia conocer la cápsula SHURE adecuada a mi equipo de sonido, que detallo a continuación.

Brazo o tocadiscos _____

Cápsula _____

Amplificador _____

Pantallas acústicas _____

Nombre _____

Dirección _____

Población _____



NOVEDADES HI-FI 1979

Ya quedaron atrás los más importantes certámenes de Alta Fidelidad que se celebran a lo largo y ancho del mundo cada año: la CES de Chicago, la Audio Fair de Tokio, el Festival del Sonido de París, la famosa exhibición inglesa de Cunard, la Feria de Düsseldorf y otras muchas muestras del progresivo auge de la Alta Fidelidad como sector industrial representativo de una sociedad de consumo cada vez más exigente en esta materia. Como nota dominante de casi todas las muestras hay que decir que el lujo se impone; los fabricantes pugnan en conseguir una cada vez más atractiva presentación de sus aparatos, aunque estos «signos externos» de opulencia no siempre vayan acompañados de una mejora real y sensible en las prestaciones de los componentes. Con ello no hacen sino responder a los deseos y apetencias de la mayoría, a quienes, paradójicamente, la Alta Fidelidad entra más por la vista que por el oído, que es lo que realmente importa. Algunos paneles frontales de amplificadores y receptores semejan sectores del cuadro de mandos de un Boeing 747, y esto es cosa que hace felices a muchos aficionados, aunque luego, con el tiempo, se dan cuenta de que esta superabundancia de botones, teclas, visores de potencia, etc., no sirve de gran cosa, como no sea para asombrar a los amigos profanos en la materia. Hay marcas, fundamentalmente procedentes del Extremo Oriente, que cambian de «línea» todos los años, y resulta obvio que todos los años no se producen avances tecnológicos suficientes como para cambiar de línea; se trata, pues, de razones puramente comerciales, lo que está muy bien y es hasta cierto punto justificable, pero que también debe servir como criterio para que nadie que se compre «un buen componente» de esta o aquella marca se sienta después frustrado porque «su marca» haya salido al mercado posteriormente con línea y modelos nuevos. Si el aparato que compró era «verdaderamente bueno», lo seguirá siendo durante muchos años, y hasta es posible que su dueño vea disminuida (por razones de edad) su capacidad auditiva antes de que el aparatito en cuestión pierda sus excelentes propiedades. Hago este exordio para sentar un poco de «filosofía» sobre el tema, y sin pretender desanimar a nadie en absoluto; sí recomendar vivamente a los lectores de esta sección que sean lo más conservadores posible en la elección de sus componentes, basando los criterios de elección úni-

ca y exclusivamente en el «aspecto audible» del componente a adquirir o de la suma de ellos que constituyen el equipo. De todas formas, sobre esta actitud «filosófica» insistiremos con frecuencia.

Seguramente, lo más significativo de las ferias habidas este año ha sido la presentación de la llamada «slim line» (aparatos cuya altura no excede de los siete centímetros) y el lanzamiento de los mini o micro componentes (aparatos de muy pequeñas dimensiones), lo que viene a demostrar que en un reducido espacio puede darse cabida a una electrónica más que suficiente, con las subsiguientes ventajas de una mayor facilidad de ubicación de los equipos en el hogar. Se pretende, pues, disolver la normal tendencia del aficionado a disponer de máquinas grandes y pesadas. De todas formas, pienso que esto no es un invento radicalmente nuevo, pues ya los ingleses, años ha, iniciaron esta tendencia, y buena prueba de ello son las unidades Quad 33, 303 y 405, respectivamente, sin olvidar el «tuner» Quad FM3, cuyas dimensiones y facilidad de transporte y ubicación parecen querer ser ahora imitadas por muchos fabricantes, en particular procedentes de Japón.

Otra novedad digna de mención es el éxito de los amplificadores de corriente continua (DC configuration). Luxman y Sansui han destacado en la materia, y esta última marca con un modelo de excepción, el AU-919, del que en otra ocasión habrá que hablar expresamente. Estos nuevos avances en amplificación suelen ir acompañados de una cada vez más cuidadosa selección de componentes, sobre todo en lo que concierne al empleo de transistores para uso «audio» exclusivamente. En estos casos sí que puede hablarse de un avance tecnológico real que, por supuesto, se traduce en las subsiguientes ventajas audibles. Estos recientes esfuerzos para perfeccionar los amplificadores vienen a ser la respuesta a un problema cada vez más constatado y patente: el amplificador influye enormemente en la calidad global del equipo, y se hace preciso reducir al máximo las cifras de distorsión por intermodulación. Hasta hace relativamente poco tiempo se pensaba que el amplificador era un componente más bien amorfo, y que lo que verdaderamente «imprimía carácter» al equipo eran las cajas acústicas y la cápsula lectora; nada más incierto: el amplificador influye en el sonido final tanto como cualquier otro componente, hasta el punto de que puede afir-

marse que una electrónica deficiente unida a unas cajas acústicas de gran calidad producirá, necesariamente, unos resultados mediocres.

Otra «vedette» de las ferias Hi-Fi de 1979 ha sido un invento con pretensiones futuristas: el prototipo de disco compacto Philips, de lectura por rayo Laser, que es posible revolucione en el futuro la industria de fabricación de discos, tanto por su reducido tamaño como por sus características técnicas. Su diámetro es de 11,5 cm, y sus principales ventajas técnicas pueden resumirse así:

- Banda pasante lineal de 20 a 20.000 Hz.
- Una relación señal-ruido superior a los 85 dB, sin el menor peligro de deterioro, puesto que no se produce ningún contacto mecánico entre la superficie del disco y el ingenio de lectura.
- Una gama dinámica superior a los 85 dB.
- Una tasa de distorsión armónica inferior a 0,5 por 100.
- Separación entre canales de 80 dB.

Al margen de las consideraciones técnicas expuestas, parece ser que los resultados de escucha han sido un éxito. La primera demostración, realizada en Eindhoven, ha confirmado una total ausencia de ruido de fondo y una dinámica verdaderamente excepcional. La comercialización tanto de los discos como del equipo de lectura se espera para finales de 1980.

Pasemos, pues, a dar noticia, aunque, lógicamente, de forma somera, de algunas de las novedades presentadas este año en las ferias Hi-Fi, aunque sin dejar, naturalmente, de hacer referencia a algunos materiales ya clásicos.

ADC: Marca muy famosa por sus cápsulas lectoras, ha presentado este año una plataforma giradiscos muy interesante: la 1700DD a cuarzo, con una arquitectura antirresonante altamente eficaz. Dispone de sistema de paro automático al final de la lectura del disco.

AGFA-GEVAERT: La famosa firma alemana de cintas aporta una nueva gama de cintas a «cassette»: la Superchrom, la Carat, la Stereochrom, la Superferro y la Ferro Color. Todas ellas de alta recomendabilidad. La elección depende, naturalmente, de las características de la pletina que se emplee. Las cintas de carrete abier-

to siguen siendo básicamente las mismas, aunque con nuevos estuches, que permiten un más fácil almacenaje.

AKAY: Toda una gama de microcomponentes (la moda del momento). Una versión profesional del magnetófono GX635D, con tres motores y nada menos que seis cabezas; no cabe una mayor versatilidad



AKAI: Magnetófono GX635D.

al respecto. En lo que concierne a plataformas giradiscos, el modelo AP307, automático, tracción directa y estabilización por cuarzo. Las facilidades de utilización son máximas.

ALLISON: Esta firma norteamericana, especializada en cajas acústicas de gran clase, mantiene su línea de modelos One, Two, Three y Four. Los cuatro gozan de gran prestigio en el mundillo de los audiófilos. La única novedad introducida por Allison este año ha sido la presentación de un «subwoofer» o unidad especial de graves, con el fin de «ampliar» la respuesta de graves de las cuatro unidades citadas.

ALTEC-LANSING: Especialidad de la casa: cajas acústicas. El modelo 18 va provisto del altavoz coaxial 604-8H, de una calidad sonora verdaderamente interesante. En un plan ya un poco más profesional hay que destacar el reencuentro con el famoso modelo «Voice of the Theatre».

BANG-OLUFSEN: Como siempre, una presentación estética de lo más original y atractivo. Lo más interesante de las novedades Bang-Olufsen han sido las cajas acústicas de reducido tamaño, C40 y C75. La rigidez de los bafles ha sido mejorada gracias al empleo de aluminio. Se trata de cajas que pueden aceptar grandes potencias: 50 y 90 vatios, respectivamente.

BASF: Una interesante pletina a «cassette» de carga frontal D6135, y el «receptor» de 2×60 vatios D6160, con posibilidad de copia entre dos equipos de cinta.

BIB: La famosa firma inglesa de accesorios Hi-Fi no cesa en sus empeños de suministrar a los aficionados toda clase de aparejos para mantener en forma los equipos. Este año ha presentado un sistema reductor de la electricidad estática de los discos, el «Groov-stat electronic 3000»; un dispositivo limpiador de las agujas de lectura, «Stylus cleaner»; un cubre-platos antiestático (similar al francés

Spectra, de enorme eficacia) y un excelente estuche con útiles de limpieza de equipos de cinta.

BOSE: El ya famoso sistema de cajas acústicas 901 MK III, que comenté en su día en RITMO, ha sido «ligeramente perfeccionado» en el nuevo modelo 901 MK IV: mayor capacidad de potencia y un mayor refinamiento en la reproducción de agudos. Por lo demás, idéntica presentación que el modelo MK III, ya clásico en el mundo de la Alta Fidelidad.

CELESTION: Las nuevas unidades de este «clásico» de las cajas acústicas son los modelos 662, 442 y 551, este último comentado ya en las páginas de RITMO. Las tres cajas responden plenamente a la superior categoría de Celestion en el diseño y fabricación de cajas acústicas. El modelo 662 se erige como sucesor nada menos que del famoso «Ditton 66», utiliza tres unidades, con un «woofer» de 33 cm de diámetro, siendo su capacidad de potencia admisible mayor que en el modelo 66. En todo caso, las tres novedades Celestion son bien dignas de figurar en los equipos Hi-Fi más avanzados.

SAE: El amplificador de 2×100 w, modelo 220, de precio bastante asequible para lo que es costumbre en esta marca. El sintonizador digital 3200, con una sensibilidad muy elevada, y el amplificador integrado 3031, que no es sino la asociación en un mismo aparato del preamplificador 3000 y la etapa de potencia 3100 de 2×50 vatios.

BIC: Esta ha sido, según mis noticias, la primera firma a proponer pletinas a «cassette» con dos velocidades, 4,75 cm/s y 9,5 cm/s, respectivamente. Los modelos en vigor comportando las dos velocidades mencionadas son los T1, T2 y T3. La nueva gama de cajas acústicas BIC comprende los modelos 11, 22, 44 y 66, todos ellos de gran eficiencia y elevado rendimiento.

DENON: Uno de los fabricantes japoneses de más nivel en todos los componentes que trabaja. Famosa y de referencia es la serie de cápsulas lectoras 103. Este año, dentro de su serie profesional, resulta particularmente interesante el amplificador integrado PMA 830, por su posibilidad de conmutación para funcionar en clase A o en clase AB, indistintamente; su potencia en clase A es de 2×15 vatios, y en clase AB, de 2×65 vatios. Perfectamente asociable con el PMA 830 es el sintonizador de altas prestaciones TU 850.

AR: Tras el exitazo de la caja AR-9, una imitación más pequeña y a un precio mucho más abordable, el modelo AR-90, excelente opción para quienes no dispongan del espacio y el presupuesto que exigen las AR-9. Los amplificadores a emplear pueden oscilar entre un mínimo de 2×50 y 2×300 vatios, respectivamente. Otro modelo interesante es el AR18, pequeña caja de biblioteca, con una potencia admisible de 100 vatios; su capacidad de reproducción espacial y su respuesta de conjunto son verdaderamente asombrosas, y se piensa en una caja de dos o tres veces el tamaño de la AR18.

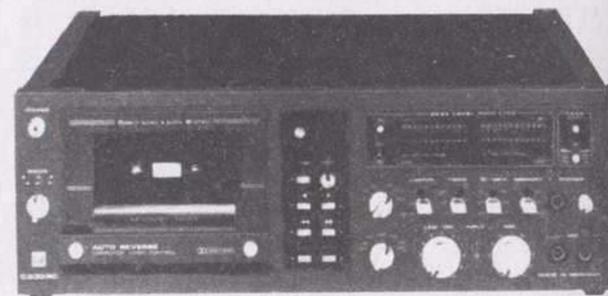
THORENS: Exito rotundo de los nuevos TD-110, TD-115 y TD-126 MK III. Este último modelo se configura como un «top class» en su género, y si se utiliza en conjunción con la cápsula de bobina móvil TMC63 y su pre-preamplificador PPA-990, es posible que nos encontremos con el mejor conjunto mundial de equipo de lectura de discos. En todo caso, y aun sin estos aditamentos, la plataforma TD-126 MK III con su brazo Isotrack ofrece un

rendimiento y características de verdadera excepción. Mantiene, pues, Thorens su liderazgo en la materia.

Con ocasión de la Feria de Düsseldorf presentó Thorens asimismo una pletina a «cassette» de carga frontal, la PC650. Grandes esperanzas con respecto a este aparato, dada la fiabilidad de la marca.

Ya anteriormente Thorens ha realizado incursiones en el campo de las cajas acústicas. Las nuevas pantallas 360 y 380, de diseño altamente original, van a dar mucho que hablar, dadas sus excepcionales prestaciones de calidad tímbrica y reproducción espacial, con una soberbia localización de instrumentos. El diseño estético es francamente original, y semeja algunas famosas unidades electrostáticas. Parece ser que Thorens, una vez conseguido el máximo prestigio en el campo de las plataformas giradiscos, irrumpe ahora con los mayores bríos en el difícil y trillado campo de las cajas acústicas.

DUAL: Un clásico europeo de siempre ha adoptado recientemente líneas «muy a la japonesa» para sus aparatos. La calidad y el índice de prestaciones siguen siendo muy altos; en el campo de las plataformas giradiscos (máxima especialidad de Dual) es preciso reseñar el nuevo automático CS731Q y el semiautomático CS714Q. Ambos van provistos del brazo de lectura



DUAL: Pletina a «cassette» 839 RC.

ULM, de una masa total de ocho gramos; la abreviatura ULM significa «Masa ultraligera», y las propiedades de este brazo para alojar debidamente cápsulas «difíciles» es notable. Otra novedad importante ha sido la pletina a «cassette» C839 RC, con posibilidad de mando a distancia sin hilo; el sistema de arrastre de cinta es a base de dos motores y doble cabestán.

ESART: Sintonizadores de alto nivel, que acreditan el esplendor de la industria del sonido en Francia. Es de destacar el modelo 2002, que supone un reencuentro de líneas con los famosos «tuner caisson» de esta Casa. Hay también un amplificador de 2×55 vatios, muy estimable.

GRACE: Cuatro nuevos brazos lectores de gran clase: G945, G704, G714 y G707. Este último es un brazo recto, de tubo muy fino y particularmente diseñado para alojar cápsulas de reducida masa. En general, los brazos Grace deben ir asociados a giradiscos de gran clase: Linn Sondek, Micro-Seiky, etc...

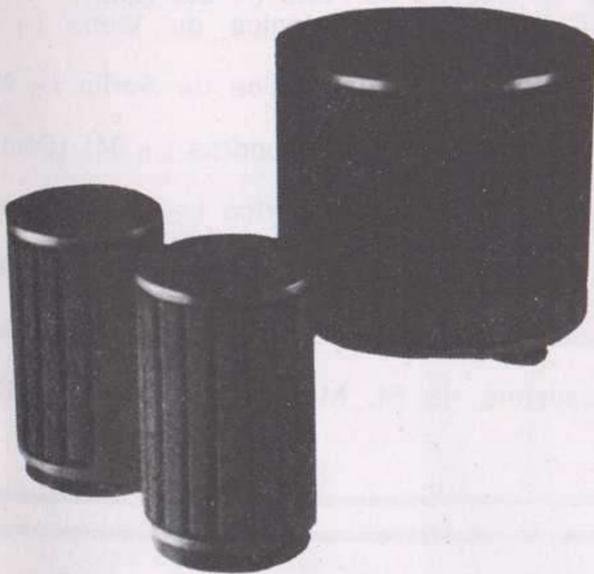
MONITOR AUDIO: La caja acústica MA II viene a ser un término medio entre la MA profesional y la MA4. Se trata de un sistema de suspensión acústica de tres vías, con un altavoz de graves de 24 centímetros de diámetro. La Casa suministra un soporte diseñado exclusivamente para esta caja. El empleo del soporte es absolutamente imperativo para obtener el mejor rendimiento de la MA II.

MICRO SEIKI: Marca japonesa ultrafamosa por giradiscos de gran categoría. La novedad de este año es el modelo RX5000, con un plato de 30 kg de peso.

QUAD: Como era de esperar, ninguna novedad procedente de esta Casa, cuyo conservadurismo está fuera de toda duda. En cambio, sí el anuncio de un nuevo preamplificador: el Quad 44. Cuando esté comercializado vendrá a suceder al famoso Quad 33 después de doce años de vigencia. De todas formas, parece ser que la firma Accoustical (creadora de Quad) no ha pretendido desplazar el modelo 33 desde un punto de vista estricto de calidad musical, sino crear, con el modelo 44, una unidad más versátil, desde el punto de vista del acoplamiento de sintonizadores, equipos de cinta, etc., mediante la posibilidad de módulos enchufables que suministra la propia marca.

También, y esto sí que constituye una sorpresa de las grandes, Quad anuncia para muy pronto una nueva versión de su famosa pantalla electrostática, aunque parece ser que la única diferencia va a radicar en que el nuevo modelo tendrá una mayor capacidad de potencia, manteniendo las mismas características tonales que el modelo actual. Por otra parte, el diseño y presentación van a permanecer casi idénticos. De esta forma, cuando Quad haya salido al mercado con su nuevo preamplificador 44 y la nueva unidad electrostática MK II, pienso que se habrá completado un proceso de cambio que se inició con la originalísima etapa de potencia Quad 405. Y ahora a tirar otros diez o doce años sin cambiar modelos, como es norma primordial de Quad.

JR (Jim Rogers): No hay que confundir esta marca con Rogers, aunque ambas han contribuido notablemente a otorgar a las cajas acústicas inglesas el prestigio de que actualmente gozan. El modelo 149 se caracteriza por su gran originalidad de diseño en forma cilíndrica, con una gran variedad de opciones de acabado, y además por una «calidad de sonido» más que interesante. Las unidades JR149 pueden utilizarse solas o bien asociadas con el «sub-

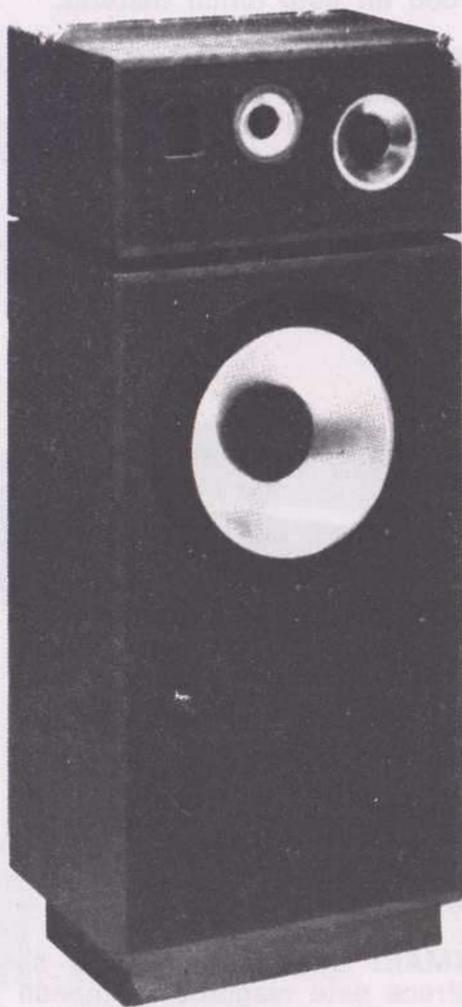


JIM ROGERS: Conjunto de Satélites JR 149 con «subwoofer».

woofer» que suministra la misma marca, con lo que se mejora notablemente la respuesta del sistema y la sensación de presencia sonora. De todas formas, una simple pareja de JR149 produce ya uno de los mejores sonidos que puedan obtenerse actualmente.

JVC: Toda una gama de micro-componentes, como es la moda del momento. A destacar asimismo la excepcional pletina a «cassette» KDA8, con todas las sofisticaciones y adelantos que la técnica ha producido hasta ahora. El sistema de reducción de ruido de este aparato no es el clásico Dolby, sino el propio de la marca ANRS.

KOSS: Este gran especialista de auriculares propone dos nuevos modelos de tipo medio y de precio asequible: el K6A y el K6ALC. Calidad, la de siempre, es decir, muy alta.



LEAK: Caja acústica 3900.

LEAK: Un clásico de las cajas acústicas británicas propone algunos modelos nuevos, entre los que destaca la caja 3080, con una capacidad de 80 vatios y unas características de escucha verdaderamente notables.

PIONEER: También esta famosa entre famosas marca japonesa presenta su línea de microcomponentes; entre ellos, el amplificador SA3000 de 2 x 50 vatios, cuya anchura no excede de 38 cm y con una altura de 2,8 cm. El sintonizador es el TX3000, que casa perfectamente con el amplificador. La presentación de estos aparatos es soberbia, así como las micropantallas acústicas SX2 o CSX3.

Las novedades dentro de la gama clásica de Pioneer son los amplificadores SA9800 y SA8800, los sintonizadores TX9800 y TX7800 y la pletina a «cassette» CTF 800, equipada con tres cabezas e indicador de nivel fluorescente. Todos estos componentes, a la altura del prestigio, bien conseguido, de la marca Pioneer.

ORTOFON: Presentación de una cápsula a bobina móvil que hará historia, la MC30, de prestaciones fabulosas y precio exorbitante. Su línea es similar a la de los modelos MC20, pero se diferencia básicamente de éstos en que su sistema de amortiguamiento y habilidad de lectura ha sido estudiado hasta los límites máximos que permite la técnica actual. La cápsula MC30 debe ser empleada necesariamente con el pre-preamplificador T30, cuyo funcionamiento es asimismo perfecto.

NAGAOKA: Varias células lectoras de calidad y algunos interesantes accesorios, entre los que destaca un cubreplatos de caucho de un kilogramo de peso con notables cualidades antirresonantes.

PHILIPS: Además de la gran novedad, reseñada antes, del disco supercompacto, toda una línea de aparatos de excelente calidad, entre los que no faltan asimismo los componentes de pequeño tamaño. Des-



PHILIPS: Pletina a «cassette» N 2542.

tacan, a mi juicio, el sintonizador digital 180, el preamplificador modelo 280, con un sistema fenomenal de correcciones de tono, y el amplificador AH 380, con una potencia de 2 x 100 vatios.

ROGERS: Las famosas cajas acústicas LS35A continúan en la cúspide de la calidad, y ahora pueden mejorarse por medio de los «subwoofers» que ha elaborado la misma marca. Cada caja de graves está equipada con una unidad de 30 cm. El conjunto, constituido por las minicajas LS35A y los dos «subwoofers», constituye, a mi juicio, uno de los sistemas de altavoces más bellos y avanzados del mundo; desde luego, entre los tres o cuatro mejores que existen en la actualidad. Asimismo el amplificador A75 de 2 x 45 vatios y el sintonizador T75 están dentro de los componentes de la más alta categoría. No cabe duda de que Rogers sigue manteniendo un puesto de privilegio dentro de la Alta Fidelidad mundial. La presentación de los componentes es sobria y enormemente clásica; no entra, ciertamente, por la vista, pero la calidad del sonido está entre lo mejor de lo mejor.

SCOTCH: Grandes perfeccionamientos en las cintas de esta marca. Novedad importante las cintas «cassette» de hierro puro. Presentación asimismo de la cinta a «cassette» Metafine, cuyo prototipo fue demostrado en la CES de Chicago, de 1977.

SONY: Línea de microcomponentes de gran calidad y presentación ultramoderna; esta serie recibe el nombre genérico de «Falcon».

SOUNDCRAFTSMEN: Uno de los principales especialistas mundiales en ecualizadores presenta dos novedades de ecualizador gráfico: los modelos RP2201 y RP2215, así como un preamplificador-ecualizador, el modelo PE2117R, y la etapa de potencia de 2 x 250 vatios PA2001. Todo este material se sitúa en el más alto nivel de los componentes Hi-Fi.

TECHNICS: También una línea completa de minicomponentes de gran belleza estética y de una excepcional calidad técnica. Una formidable plataforma giradiscos de tracción directa y sintonizador por cuarzo, el modelo SP15. También digna de mención como novedad, la cápsula de bobina móvil EPC305MC. Finalmente, un supermagnetófono profesional, que incluye velocidad de 76 cm por segundo, el modelo RS1800.

SANSUI: Nueva línea de amplificadores, sintonizadores y receptores. Es de destacar el amplificador integrado AU-919, con una calidad de sonido impresionante. Se trata, sin duda, de uno de los mejores amplificadores integrados de que se puede disponer actualmente, y hay que, forzosamente, suponer que mantenga esta primacía durante mucho tiempo. Se trata de un 2 x 100 vatios de acoplamiento directo y corriente continua.

UHER: Bajo la denominación genérica de Miniset Uher presenta la primera línea

Europea de minicomponentes. Todas las demás iniciativas sobre el tema provienen de Japón. Calidad técnica francamente destacada. Se mantienen los aparatos de cinta de esta marca, especialista, por otra parte, en la materia.

YAMAHA: Este gran imperio industrial japonés mima cada día más su División de Alta Fidelidad. Sigue en el primer plano de categoría la famosa caja acústica NS-1000, al decir de muchos expertos de lo mejor del mundo en su género. A destacar igualmente el «receiver» CR3020 de 2 × 160 vatios y una sección «tuner» de enorme clase. También dará que hablar el amplificador integrado A1: calidad técnica excepcional, unida a un diseño de gran originalidad.

CYBERNET: Destacado sistema de altavoces a base de dos unidades satélites con «subwoofer» CSM4002. Un «receiver» ultraplano SR80s, con selección digital de la frecuencia.

JBL: Una de las más famosas firmas del mundo en altavoces presenta solamente una novedad: la caja L220, con una imagen sonora y una fineza de sonido fuera de serie. Grandes dimensiones y precio, naturalmente, muy alto.

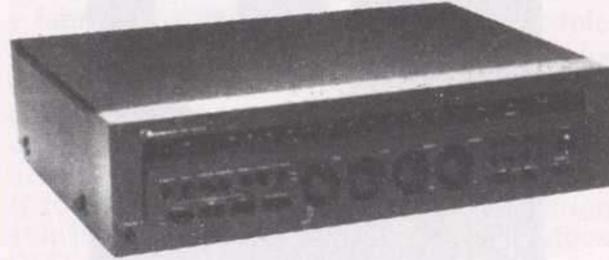
HARMAN-KARDON: A destacar el «receiver» modelo 670. Calidad de sonido extraordinaria. Se trata de uno de los primeros «resultados» de la colaboración con Harman-Kardon del famoso ingeniero de sonido finlandés Matti-Otala.

KENWOOD: Muchas novedades, y todas ellas de gran clase, como corresponde

a esta magnífica marca japonesa. A destacar la plataforma giradiscos KD650, con un plato ultrapesado y gran momento de inercia, y la caja acústica LS1900, producto de unas muy serias investigaciones de Kenwood en esta difícil materia.

KEF: Dos pequeños nuevos modelos de caja acústica, que serán la solución ideal para muchos aficionados: los modelos 303 y 304. Calidad: la tradicional de KEF, es decir, muy alta.

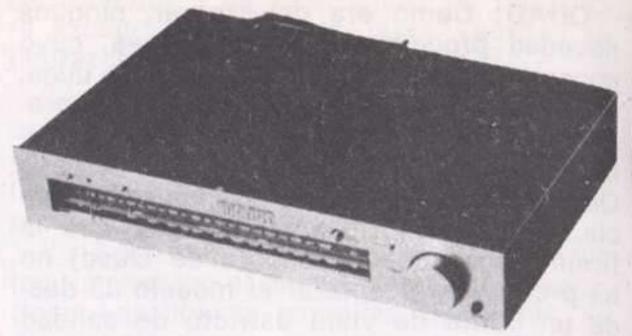
NAKAMICHI: Dos novedades importantes: la pletina a «cassette» 580, una de las cimas en la materia, y el «receiver» 530,



NAKAMICHI: «Receiver» 530.

con selección automática de estaciones y una sección «ampli» fuera del menor reproche.

LUXMAN: Muchas novedades son las que ofrece este magnífico campeón japonés de la Alta Fidelidad: tres amplificadores integrados, L2, L3 y L4; tres sintonizadores, T10, T2L y T4; un excepcional ecualizador, el G11, y una pletina a «cassette»



LUXMAN: Sintonizador T2L.

de excepción, la K12. Todo el material a la altura del prestigio de la marca. El material de años anteriores sigue perfectamente en vigor; los famosos amplificadores 2000, 4000 y 6000, así como las etapas de potencia a válvulas, siguen siendo el norte de muchos aficionados.



HITACHI: Pletina a «cassette» D5500.

HITACHI: Una pletina a «cassette» de sueño, la D5500, con mando a distancia por infrarrojos. Destacable asimismo el sintonizador digital FT 8000.

(Viene de la pág. 34).

GRABACIONES DE LA SINFONIA «NUMERO 101» DE HAYDN

(Por probable orden cronológico. Llevan referencia las actualmente disponibles en España.)

FERENC FRICSAY, Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín (+ 100) (Deutsche Grammophon).

ARTURO TOSCANINI, Orquesta Sinfónica NBC (+ 94) (RCA).

MOGENS WOLDIKE, Orquesta de la Opera Estatal de Viena (+ 100) (Vanguard).

SIR THOMAS BEECHAM, Orquesta Real Filarmónica, Londres (+ 104) (EMI 037-003178).

PIERRE MONTEUX, Orquesta Filarmónica de Viena (+ 94) (Decca).

OTTO KLEMPERER, Orquesta Philharmonia, Londres (+ 98) (EMI).

ANTAL DORATI, Orquesta Sinfónica de Londres (+ 100) (Philips).

KARL RICHTER, Orquesta Filarmónica de Berlín (+ 94) (Deutsche Grammophon 2535289).

MARTIN TURNOWSKY, Orquesta Sinfónica de Praga (+ 94) (Supraphon).

ROLF KLEINERT, Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín (+ 94) (Deutsche Grammophon).

EUGENE ORMANDY, Orquesta de Filadelfia (+ 96) (CBS).

PAUL KUENTZ, Orquesta de Cámara de París (+ 85) (EMI).

WOLFGANG SAWALLISCH, Orquesta Sinfónica de Viena (+ ?) (Philips).

HERBERT VON KARAJAN, Orquesta Filarmónica de Berlín (+ 83) (EMI).

EUGEN JOCHUM, Orquesta Filarmónica de Londres (+ 94) (Deutsche Grammophon 2530628).

ANTAL DORATI, Orquesta Philharmonia Hungarica (+ 102) (Decca).

LESLIE JONES, Pequeña Orquesta de Londres (+ 104) (Oryx).

LEONARD BERNSTEIN, Orquesta Filarmónica de Nueva York (+ 99) (CBS).

GAETANO DELOGU, Orquesta Filarmónica de Londres (+ 83) (Classics for Pleasure).

NEVILLE MARRINER, Academia de St. Martin-in-the-Fields (+ 45) (Philips).



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

Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.

SUSCRIBASE A RITMO

y le llegará nuestra Revista todos los meses a su domicilio, sin ninguna molestia para usted y... ahorrándose bastante dinero.

Precio suscripción: 1.250 pesetas, más 45 de gastos de reembolso.

Vuelven los superventas del siglo

PARA TODOS LOS AFICIONADOS A LA MUSICA.

Tras una breve aparición en primavera (motivos técnicos abreviaron la duración proyectada) aquí están de nuevo las más grandes colecciones de música grabada en la historia del disco:

EDICION BACH:
11 álbumes.

EDICION BEETHOVEN:
12 álbumes.

EDICION SINFONIAS:
12 álbumes.

EDICION VIVALDI:
6 álbumes.

EDICION MOZART:
11 álbumes.

Las tres primeras no son desconocidas para los aficionados. Las de Vivaldi y Mozart nacen este año. Dada su extensión, la edición Mozart se completará en tres etapas; ésta, que es la segunda, eleva a 11 los 5 álbumes iniciales de Primavera.

PARA QUIENES NO DESAPROVECHAN LAS BUENAS OCASIONES.

Cada álbum de las colecciones reseñadas se vende a un precio especial de oferta, y la compra de uno o varios de ellos da derecho a adquirir a mitad de precio el mismo número de discos o cassettes de los catálogos generales Deutsche Grammophon y Philips que los contenidos en el álbum o álbumes de oferta adquiridos.

PARA LOS QUE LO TIENEN CASI TODO.

Para que haya donde elegir, nuestros catálogos generales están ahora más completos que nunca, incluyendo numerosas reediciones. También aparecerán, a lo largo de la oferta, interesantes ediciones en Lps. y álbumes de absoluta novedad.

PARA QUIENES LO DEJAN TODO PARA ULTIMA HORA.

La fabricación de álbumes de colecciones es limitada. Aquellos que se agoten

no podrán ser reeditados en esta ocasión, así como tampoco serán suministrados los que pudieran sobrevivir al cierre de la oferta. Ahora (el tiempo vuela) es el momento de realizar la más variada y ventajosa compra discográfica de su vida. Su marido se lo agradecerá

PARA LOS QUE NO LEEN LOS ANUNCIOS.

Tienen toda la razón: no se puede informar en una página sobre una oferta de cerca de un millar de obras. Hay que darse una vuelta por los establecimientos especializados: solicite en ellos información y catálogos.



Edición Sinfonías



Johann Sebastian Bach



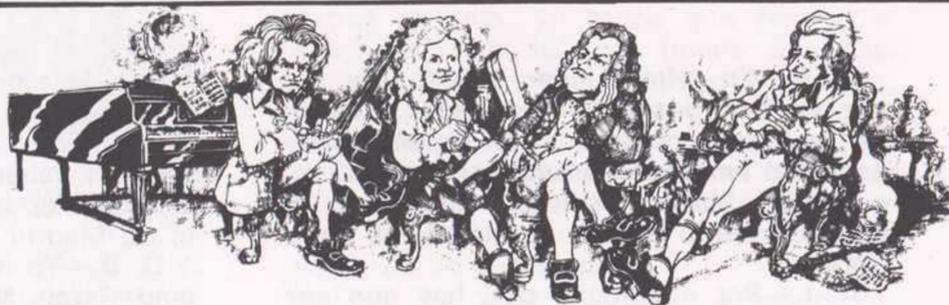
Antonio Vivaldi



Wolfgang Amadeus Mozart



Ludwig Van Beethoven



LOS SUPERVENTAS
DEL SIGLO EN

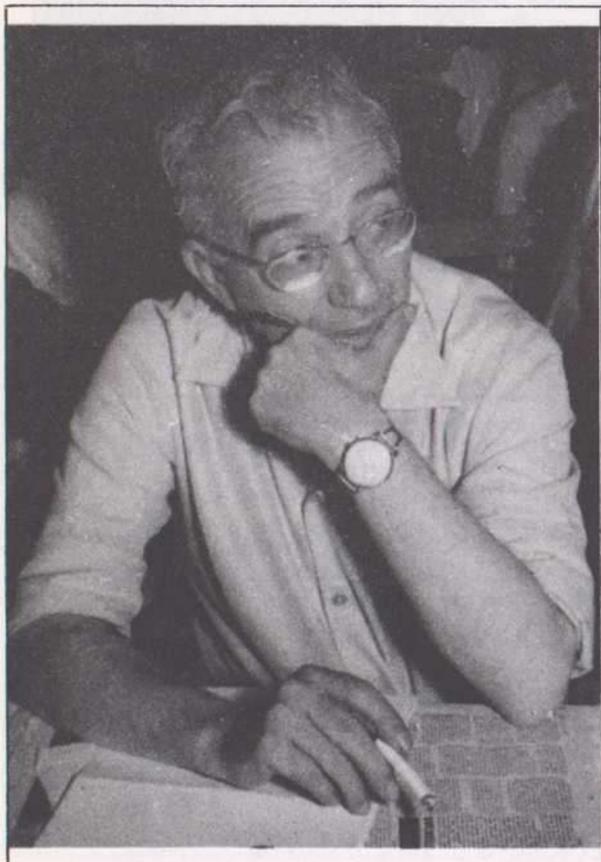


AL PRECIO DEL AÑO

NUESTRA MUSICA

Por JOSE LUIS GARCIA
DEL BUSTO

Arcadio Larrea.



ARCADIO DE LARREA: UN VISTAZO SOBRE EL FOLKLORE MUSICAL ESPAÑOL

Arcadio de Larrea Palacín nació en Echávarri (Navarra). Cursó estudios en Tarra-gona, Barcelona y Roma. A partir de 1929 fue segundo organista en los jesuitas de Barcelona, subdirector del Orfeón de Montserrat y director de los coros El Pensament de Clavé y La Violeta de Clavé, así como vicesecretario de la Sociedad de Conciertos Filarmónica de Barcelona. En 1945 obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional del Instituto Español de Musicología para la recogida de canción popular; el Jurado, integrado por Schneider, Donostia y Balcells, creó para él, además, un premio extraordinario. Al poco ingresó en el Instituto Español de Musicología, publicando en la revista de este organismo trabajos como La Saeta y una Introducción al estudio de la Jota aragonesa. En las emisoras radiofónicas de Barcelona, Zaragoza, Sevilla y Huelva realizó programas sobre música popular. En 1947 inició sus estudios en profundidad sobre el flamenco. En 1950, en el Instituto de Estudios Africanos, realizó investigaciones sobre el supuesto entronque del flamenco con la música hispano-árabe e hispano-judía, llevando a cabo misiones de investigación en Ifni, Sahara y Guinea Ecuatorial. Resultado de estos trabajos son las publicaciones siguientes: Cancionero judío del norte de Marruecos, Cancionero del Africa Occidental Española, Cuentos gaditanos (C. S. I. C.); El Dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos, Cuentos populares de los judíos del norte de Marruecos, Nawba Isbihan (IGFIHA); La música hispano-árabe (Ateneo); Villancicos y canciones de Nochebuena (Cremades), y Villancicos navideños (ACEM). Fue nombrado director de la Sección de Música del Instituto General Franco, de Estudios e Investigación Hispano-Arabe, así como correspondiente de las Reales Academias Española, de Bellas Artes de San Fernando e Hispano-Americana de Cádiz. En 1957, establecido de nuevo en España, reingresó en el Instituto Español de Musicología y publicó El Folklore y la escuela y Cuentos gaditanos (C. S. I. C.), Peinados bujebas y Leyendas y cuentos bujebas (éste en colaboración con C. G. Echegaray). Fue elegido correspondiente de la Real Academia de Bellas Letras de Barcelona. Participó significativamente en la Quincena andaluza celebrada en París, obtuvo el Premio Nacional de Investigación sobre la Canción andaluza y publicó un trabajo sobre este tema: La canción andaluza (Jerez). Desde 1963 colabora asiduamente en los programas musicales de Radio Nacional, en los temas de flamenco y música popular. Es asesor del Centro de Estudios de Música Andaluza y Flamenco, y fue nombrado director de las Semanas de Estudios Flamencos de Málaga. A petición de la Universidad de Columbia realizó una Antología flamenca que fue donada a dicha Universidad por S. M. la Reina. Colaboró asiduamente en la Enciclopedia de la cultura española, de cuya sección de Etnología y Folklore fue director. Ha colaborado también en las enciclopedias Acta, Facta y Rialp, así como en el Diccionario de Pedagogía Labor y en las extranjeras Enciclopedia dei popoli, Encyclopedie de la musique religieuse y The Grove's music dictionary, y en el libro El folklore español. Otras publicaciones de Arcadio de Larrea para la Editora Nacional son El flamenco en su raíz y Guía del flamenco. Es miembro de la Sociedad Española de Etnografía y Folklore, The Folklore Society, The Ethnomusicology Society, Societé des Africanistes y otras organizaciones. Invitado por la Unesco, enviado por Radio Nacional de España o requerido personalmente por los promotores, ha asistido a innumerables congresos y sesiones de estudio en Jerusalén, Tel-Aviv, París, Bucarest, El Cairo, Bagdad, Hamamet, Hilversum, Estambul, Fiuggi, Yambol, etc. Ha dictado conferencias y cursillos en las Universidades de Cádiz, Barcelona, Salamanca, Navarra, de Verano de Santander, así como en centros culturales de toda España y muchos puntos de Europa y Africa. Sus artículos en diarios y revistas son asimismo numerosísimos. Ha sido galardonado con el Premio Internacional de Folklore de Radio Bratislava en las dos ocasiones en que ha asistido representando a Radio Nacional.

En fin, éste es el apretado resumen de una personalidad de extraordinario relieve en el campo del folklore español. Con Arcadio de Larrea vamos a adentrarnos inmediatamente en estos temas.

G. B.—En primer lugar, y antes de entrar en materias específicamente musicales, quería preguntarle si en España, cuando usted empezaba a estudiar el Folklore, e incluso ahora mismo, es inevitable el autodidactismo para formarse en este campo.

A. L.—Por desgracia, casi hay que ser autodidacta, especialmente en el folklore musical. El otro tiene unas enseñanzas muy buenas, según mis noticias, en la Universidad de Navarra; otras, quizá no tan buenas, en la Universidad de Barcelona.

Fuera de esto, no sé que exista ninguna enseñanza de carácter un poco serio acerca del Folklore. En cuanto a lo musical, ustedes saben mejor que yo cómo están las cosas en los Conservatorios, incluso en el de Madrid.

G. B.—Yo he sido discípulo de don Manuel García Matos en uno de los últimos cursos que impartió antes de morir tan inesperadamente.

A. L.—García Matos estaba bien enterado. Era compañero mío de trabajo en el Instituto de Musicología, de manera que

lo conocía muy bien y puedo decirle que estaba documentadísimo. Aparte de él, yo no conozco a nadie. Esa es una triste realidad, pero es así.

G. B.—Don Arcadio: en nuestra Revista se toca muy poco el tema del folklore, de manera que hay que suponer que los lectores de RITMO están mucho más «puestos» en la música de concierto. Por eso me gustaría hacer confluír los dos temas, solicitándole su opinión —como folklorista— acerca de cómo aprovecharon nuestros músicos nacionalistas —Albéniz, Granados, Falla, Turina— el material popular que encontramos en sus composiciones.

A. L.—Yo creo que lo utilizaron simplemente como pretexto, es decir, que no se adentraron en el estudio serio. Quizá el único que lo intentó —y, a mi entender, de manera equivocada— fue Falla; y digo esto porque, por ejemplo, lo de suponer que el flamenco es el canto primitivo del pueblo andaluz es una suposición muy aventurada, que no puede mantenerse científicamente... Pero, ya le digo, por lo general era un pretexto para los compositores, como pretexto fue el folklore para García Lorca. Hay que pensar una cosa tan evidente como es el desprecio que en la vida intelectual española se ha tenido siempre por el folklore. Todavía de una cosa puramente pintoresca y superficial se dice que es algo «folklórico», cuando en el resto del mundo culto el Folklore se toma muy en serio. Aquí escritores que me avergüenza citar (y por eso no voy a hacerlo) usan en ese sentido peyorativo la palabra «folklore»: para ellos, folklore es lo que hace Lola Flores.

G. B.—¿Y cómo es posible esto, siendo así que España es seguramente uno de los países europeos de mayor riqueza en folklore musical?

A. L.—Efectivamente, España es uno de los países más ricos en folklore musical, y quizá dentro de Europa, el más rico. Lo que ocurre es que hay ese desprecio tremendo que viene —yo no sé—, viene quizá de la Ilustración: aquello de que la cultura popular no es cultura. El problema es mucho más hondo que simplemente el del folklore: ustedes oirán hablar de cultura popular, entendiendo por esto la cultura que se va a dar al pueblo. «Le vamos a enseñar al pueblo a ser culto», se piensa, sin contar con que el pueblo tiene su cultura propia muy anterior a esa cultura elaborada que hemos recibido... Yo pregunto a la gente si ha aprendido a hablar con una gramática en la mano, o a caminar con un tratado de gimnasia; ¡evidentemente, no!, eso se recibe por otra vía, que es el camino del saber popular. Es increíble este desprecio. En la Ilustración solamente encontramos en España a un Jovellanos que considere esto, pero después, nadie más, y hoy día está latente el problema: el hecho de que en las Universidades españolas no haya cátedras solventes dedicadas a la cultura tradicional ya es vergonzoso, cuando esto ocurre en todo el mundo. Como es vergonzoso que salga yo a reuniones internacionales, los asistentes se queden pasmados con lo que presentamos y, al preguntar qué hay detrás de ello, yo tenga que responder que nada, nada de nada. Bueno, entiéndame: está la riqueza folklórica española; pero quiero decir detrás de ella, como organización para recogerla, catalogarla y ponerla a disposición de todo el mundo...; sobre esto, absolutamente nada.

G. B.—Y esto, ¿no lleva camino de mejorar, de solucionarse?

A. L.—Por arriba, nada, en absoluto. Por abajo hay un movimiento entre los jóvenes, muy desorganizado, muy anárquico, donde realmente se observa un interés que, además, responde a una tendencia universal, la tendencia a la afirmación de

la propia personalidad a través de la tradición cultural. Es decir, hoy, que se masifica todo, desde los pantalones hasta la forma de moverse, hay en la gente, en los jóvenes sobre todo, un movimiento de huida de esta masificación para buscar la personalidad auténtica que está en la tradición.

G. B.—Entonces, aun a pesar de ese despiste, compatible con la buena voluntad, y que nace de la casi total ausencia de formación folklórica, ¿cree usted que es positivo el que haya gente que con su música está intentando acercarse al folklore de sus respectivas tierras?

A. L.—Sí, desde luego eso es positivo y eficaz. Ahora bien, lo triste es que la desidia general ha hecho posible que se hayan perdido ya tesoros que son totalmente irrecuperables.

G. B.—A este punto quería llegar más adelante, pero ya que estamos en él, adelante.

A. L.—Mire: en el año mil novecientos sesenta y seis hubo un intento, y no quisiera entrar en aspectos concretos de política citando nombres...

G. B.—¿Por qué no? Hágalo.

A. L.—Manuel Fraga Iribarne. Hubo un intento, decía, de formar un archivo de folklore español. Se dio la orden, y hasta ahora no se ha podido hacer eficazmente nada, por «pegas» puestas por quienes estaban más abajo. En estos años —y van trece— se ha muerto mucha gente que sabía cosas, se han despoblado pueblos enteros, la juventud ha emigrado de sus lugares, etcétera, etcétera... Eso supone la pérdida definitiva de multitud de tesoros, y todo por desidia y, vamos a decirlo, también por mala voluntad y por desprecio hacia la cultura popular.

G. B.—De modo que el señor Fraga, que entonces sería Ministro de Información y Turismo, si no me equivoco...

A. L.—Justo.

G. B.—... aceptó un plan de realizar un archivo de folklore nacional.

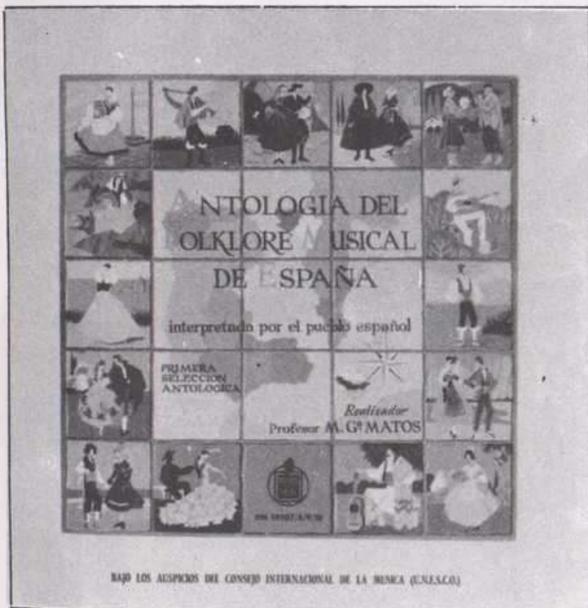
A. L.—¡No! Aceptó, no. Fue suya la idea, lo propuso él personalmente, quizá influido por la labor de Cánovas, que él conoce y admira. No sé si saben ustedes que Cánovas quiso hacer eso mismo con el padre de los Machado, don Antonio Machado y Alvarez; lo que ocurrió fue que este hombre murió muy poco después de haber recibido el encargo, y la idea no pudo llevarse a cabo.

G. B.—¡También fue pena!

A. L.—Sí, tristísimo. Y aquella idea ya antigua, retomada muchos años después, sigue sin poderse hacer. Es más, yo le puedo decir que he intentado recientemente reavivar la cuestión a través de órganos específicos del actual Ministerio de Cultura, y me he encontrado, prácticamente, con la puerta cerrada. Muy triste, pero es así.

G. B.—Vamos a dar un salto notable en la conversación, porque creo que es de gran interés conocer algo sobre la forma de trabajar del folklorista. El campo de acción es enorme. ¿Qué considera más importante, más sustancial, la labor de recopilar, ordenar, difundir...?

A. L.—Lo que creo más importante y sustancial y, además, urgentísimo, es recoger. Recoger y recoger. Todo lo que se pueda todavía. Yo no sé si ustedes se habrán percatado de una cosa, por no poner más que un ejemplo: prácticamente han desaparecido las canciones de juego de niñas. ¿Se han dado cuenta de ello? Hace años, cuando no se les había ocurrido remodelar la plaza Mayor de aquí de Madrid, en las noches de verano se reunían muchísimas chiquillas de todos los barrios. Era algo precioso; yo he recogido allí muchas cosas, e incluso en varias ocasiones convencí a los serenos de que no echaran a aquellos grupos, que tampoco



Dos intentos serios en el campo discográfico.



Los nombres lo dicen todo

BOOSEY & HAWKES SOVEREIGN & BESSON

Los instrumentos musicales más selectos del mundo




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

representante exclusivo

Juan D. Grecos Apartado 631, Valencia, Spain.

molestaban tanto como los coches que entonces pasaban por allí. Pues bien, con esa remodelación de la plaza Mayor se ha acabado eso, y como en las grandes ciudades no hay lugar donde jueguen los críos, pues ya sabe. Y luego está la terrible influencia deletérea de la televisión y de las escuelas.

G. B.—¿De las escuelas?

A. L.—Sí, sí. En las escuelas les transmiten canciones absolutamente idiotas: de la casita, del pucherito, del conejito... Si usted conoce las canciones de juego auténticas, no encontrará ninguna estupidez de ese tipo, ¡incluso es rara la utilización de diminutivos! Hay alguna excepción, claro, como aquella, tan graciosa:

Estaba una pastora,
lará, larín, larito;
estaba una pastora
haciendo su quesito.
El gato la miraba
con ojos golositos..., etcétera.

Esta es de las pocas que conozco yo basadas en diminutivos. Y de las canciones con interferencias claras de los maestros, sólo conozco una que haya arraigado relativamente entre las niñas:

Amigas, buenas tardes,
me voy a retirar..., etcétera.

Esta cancioncilla figura en un librito que un maestro dedicó a Isabel II cuando era niña; su propósito era cambiar las letras de las canciones al uso por otras de carácter supuestamente pedagógico. El libro es inestimable porque, al margen de estos planes, este hombre transcribió las letras auténticas junto a las que él proponía para la misma música, con lo cual nos da a conocer muchas cosas, a la vez que nos divierte ver, por ejemplo, cómo canciones como aquella de

Entre cortina y cortina
se pasea un andaluz

se convierten en una lección de geografía... Pero, afortunadamente, nada de esto ha cuajado, aunque alguna letra de este librito se haya aprovechado modernamente para dirigirse a los niños, como esa cancioncilla que repite la televisión de «Vamos a la cama, que hay que descansar...»: esta letra figura en el librito que comentamos, propuesta por el autor.

G. B.—El material folklórico infantil será de los que más hayan sufrido con las formas de vida actuales, ¿no?

A. L.—Para mí, el que más. Ya le digo: prácticamente, han desaparecido las canciones de juego de las niñas, y le advierto que hay canciones infantiles interesantísimas desde el punto de vista histórico, porque una teoría que mantenemos los folkloristas es la de que en el mundo infantil se refugiaron buena parte de las canciones desaparecidas de los mayores. Por ejemplo, algún romance se conserva todavía porque lo cantaban las niñas. O también esa canción de «La fuente se ha caído», propia de las niñas durante muchísimos años, la he encontrado publicada, en 1606, en un baile teatral, con la diferencia de que allí se decía «La puente», y las crías cambiaron «puente» por «fuente», sin duda porque modernamente no suena bien el artículo femenino aplicado a «puente».

G. B.—Bien. Hablábamos de recoger. Al referirse a recogida de material popular, ¿se refiere usted a trabajo de magnetófono o a transcripción a papel pautado? Porque una de las cosas que más interés tenía en preguntarle era ésta de hasta qué punto es susceptible la música popular española de ser llevada al pentagrama.

A. L.—En realidad, ningún folklore es susceptible de escribirse en pentagrama. Observe la cantidad de signos que hay que añadir a la cosa más sencilla para dar la idea real... Podemos dar una idea de la línea melódica, del ritmo, y poco más; por

ejemplo, la dinámica es muchas veces imposible de reflejar, y acentos tónicos y fónicos de determinadas letras..., es muy difícil, complicadísimo. La transcripción sólo sirve, hasta cierto punto, para el estudio del folklore comparado. Con decirle a usted que en Praga hubo un congreso dedicado a la clasificación de las melodías populares, exclusivamente, y no se llegó a conclusión ninguna, con eso está dicho todo. Lo importante es la recogida en cinta magnetofónica, pero, ¡cuidado!, por quien lo sepa hacer, porque ni todo se puede grabar, ni una cosa se puede recoger en cualquier momento. Además, hay que recoger la canción y su entorno: cada canción tiene su razón de ser, su motivo; la gente no canta ni escucha esa música como nosotros damos o escuchamos un concierto. Lo clásico de la música popular está dado en esa letra española que luego he encontrado también en Rumania y en otros sitios, que dice:

No canto porque me escuchen
ni tampoco porque sé.
Canto porque se alivian
las penas de mi querer.

G. B.—Es una auténtica declaración de principios.

A. L.—¡Eso es!, no se canta para que escuchen los demás, ni para causar admiración en la gente. Estos cantos brotan como una necesidad, interna o externa.

G. B.—En conclusión, para usted, coger a un campesino, llevarlo a un estudio de grabación y pedirle que cante una canción de trilla, eso no es forma de trabajar.

A. L.—Eso es un disparate, un disparate. Como lo es también eso que se hace hoy día de tomar estas canciones, cantarlas un profesional que en su vida ha trabajado la tierra, y hacerlas pasar por folklore auténtico. Se da el caso, por ejemplo, de que se graban canciones infantiles con acompañamiento de orquesta, o nanas con guitarra... A mi modo de ver, esto es absurdo.

G. B.—Volviendo al problema de la transcripción, nos hemos referido casi en exclusiva a las canciones, pero imagino que el asunto es todavía más grave al tratar de música popular instrumental: ¿cómo transcribir, por ejemplo, un toque de dulzaina?

A. L.—Claro, porque existe, además, el problema de que estos instrumentos populares no siempre utilizan la escala temperada nuestra. Cuidado, porque esto se puede confundir con problemas de desafinación, y no hay tal cosa, sino otra gama de sonidos que no es la de la música culta.

G. B.—Entonces, ¿es imposible?

A. L.—Bueno, imposible, no. Hay que valerse de signos que indiquen estas variaciones de entonación con respecto a los intervalos de nuestra escritura. Ya sabe que se han hecho trabajos sobre el cuarto de tono, pero esto nos llevaría muy lejos, porque hay estudios recientes que han llegado a la conclusión de que no existe el cuarto de tono: el oído percibe alteraciones en la entonación de las notas de la escala temperada, pero no precisa con rigor el cuarto de tono, con lo cual muchas teorías se vienen abajo; pero, en fin, eso es otro tema.

G. B.—Antes ha señalado, de paso, el error de Falla al tratar del «cante jondo» como manifestación primitiva del pueblo andaluz. Creo que sería interesante abundar sobre esto.

A. L.—Es que el flamenco no se puede tomar como cosa popular.

G. B.—¿Qué me dice, don Arcadio!

A. L.—Sí. El flamenco no es cante popular. Antonio Machado y Álvarez, que fue el primero que se ocupó seriamente del flamenco (después de las incursiones de Estébanez Calderón y Cadarso), dice claramente que el flamenco no es un género



«Hay que recoger la música y su ambiente.»



Esto Consuela
Labrador de Reus.

popular, sino un género propio de «cantaos», «tocaos» y «bailaos»; es decir, de profesionales del cante, de la guitarra y del baile. Y dice también que la mayor parte del pueblo andaluz no sabe cantar flamenco, y muchos de ellos ni lo han oído nunca. Eso hoy día no se puede decir, claro, porque está la radio y los discos; pero cuando escribía Machado y Alvarez sí se podía decir, y esa afirmación es fundamental para lo que estamos tratando.

G. B.—Partiendo de esta premisa, pues, intuyo que no considerará usted inadecuado que poetas de formación culta, por muy arraigados que estén en sus respectivos lugares, estén proporcionando letras de su cosecha a «cantaos» que pasan por ser de la máxima autenticidad.

A. L.—Bien. La cuestión de las letras es totalmente distinta, porque el folklore no es una cosa fosilizada, contra lo que la gente cree. El folklore evoluciona, y una de las maneras de evolucionar es cambiando las letras. Coja usted una jota y verá cómo, a lo larga del tiempo, le han aplicado veinte letras distintas, y unas serán anónimas, del pueblo, y otras de autores cultos. A cerca de esto hay una anécdota graciosísima: Manuel Machado se encontraba en una ocasión con el famoso «cantaor» Cayetano Muriel («Niño de Cabra»), escuchando cantes con unas letras horribles y, en un momento dado, Cayetano le dijo: «Mire, "señó", no entiendo cómo se "pué" cantar eso cuando hay letras tan bonitas como éstas»; y a continuación le recitó un puñado de letras que había escrito el propio don Manuel. Para mí, Manuel Machado es el mejor letrista que ha habido, y no en vano se cantan cantidad de letras suyas sin que nadie sepa el origen: él mismo decía que las letras buenas eran las que el pueblo acaba asimilando sin preguntarse de quién son, como si fueran propias y espontáneas... O sea, volviendo a su pregunta, eso me parece muy bien que ocurra así. Ahora bien, una cosa es esto y otra es cómo obran determinados letristas, con un sentido que no tiene nada que ver con lo popular; es decir, utilizando ese vehículo para adoctrinar políticamente a la gente. Al pueblo no hay que adoctrinarle, que bastante adoctrinado está.

G. B.—En este punto, y aunque no lo publiquemos, quisiera satisfacer una curiosidad: ¿rechaza usted, por lo dicho anteriormente, las letras que Paco Moreno Galván escribe para José Meneses?

A. L.—Moreno Galván escribe unas letras muy bien hechas, muy bien hechas. Lo único que pasa es que tiene esa tendencia, y desde luego puede usted incluir esta opinión en la entrevista, porque se lo he dicho a él abierta y públicamente. Yo lo estimo mucho; hace algún tiempo le escribí para consultarle alguna cosa referente a su pueblo, La Puebla de Cazalla. Como también estimo mucho a Meneses. Otra cosa es que esté de acuerdo con todo lo que hacen o dejan de hacer... Pero, vamos, lo que ya me parece excesivo son algunos esfuerzos por promocionar como gran «cantaor» a alguien que en su vida cantará, por el simple hecho de que sus letras iban por ese camino. Y, naturalmente, no me estoy refiriendo a Pepe Meneses, sino a otro señor de su mismo pueblo...

G. B.—Sí.

A. L.—¿Qué más?

G. B.—¿No se cansa de conversar un poco a saltos?

A. L.—Al contrario, así salen cosas bonitas.

G. B.—Pues me gustaría proporcionar alguna pauta al posible lector interesado en adentrarse en este mundo tan fascinante y complicado como es el del folklore musical. Comencemos por atender a quie-

nes poseen conocimientos de técnica musical: ¿qué cancioneros o recopilaciones se le ofrecen con garantías de calidad?

A. L.—De memoria le puedo citar los de Torner, Olmeda, Sánchez Fraile, Ledesma, Azcue, Mingote, Arnaldos; las publicaciones de la Institución Alfonso el Magnánimo, de Valencia; García Matos, Gil García, Bal y Gay, Filgueira Valverde, Calleja, Sixto García, «Donosti»... y los catalanes: en Cataluña se han hecho muchas cosas.

G. B.—¿Y Arcadio de Larrea?

A. L.—¡Hombre! Estaría feo que me citara a mí mismo...

G. B.—El lector encontrará al principio noticia de sus publicaciones. Pero ahora, dígame por qué no ha citado explícitamente a Felipe Pedrell.

A. L.—Pedrell es importante, naturalmente, pero en sus trabajos hay irregularidades. Para empezar, muchas de las cosas que publicó le fueron enviadas, y uno no se puede fiar si no conoce muy bien a quien las envía.

G. B.—Pasemos a los discos, que es una fuente de información al alcance de cualquier mano. ¿Qué publicaciones aconsejaría a nuestros lectores, con las suficientes garantías de autenticidad, desde el punto de vista del folklorista?

A. L.—En disco yo no conozco más que las antologías realizadas por García Matos como cosa absolutamente auténtica. Porque tenemos muchas cosas que se hacen pasar por folklore y no lo son. Por ejemplo, las armonizaciones de las canciones. En cuanto se armoniza una canción se esfuma su esencia. Fíjese que la mayor parte de nuestras canciones populares no son tonales, sino modales, y al armonizarlas con criterios tonales se cometen barbaridades como ésta respecto al flamenco: la cadencia típica es La-Sol-Fa-Mi, con el Sol natural. Pues bien, usted escuchará a menudo el acorde final con el Sol sostenido, y esto puede conducir a la teorización disparatada de Sbarbi, por ejemplo, que decía que estos cantes no terminaban en la tónica, sino en el quinto grado; según él, el tono era el de La, y concluía la pieza con el acorde de Mi mayor.

G. B.—El Sol sostenido interpretado como sensible, ¿no?

A. L.—Eso es: imagínese.

G. B.—Es la absurda necesidad de hacer pasar por el aro de los principios de la música culta algo que es otra cosa.

A. L.—Sí, pero con el agravante, en el caso que comentaba, de que Sbarbi era un competente organista, acostumbrado al canto llano y, por lo tanto, a la música modal. Fíjese hasta dónde llega la cosa.

G. B.—Volviendo a los discos, está claro, pues, que usted no sale de las dos Antologías de García Matos.

A. L.—No salgo, no. Son lo más recomendable.

G. B.—Según me dijo el propio don Manuel, había más material recogido por él y no publicado. ¿Tiene usted más noticia de ello?

A. L.—Sí, sí, hay bastante más, y el año pasado se me dijo que probablemente se seguirían editando discos con este material; pero ya ve, las crisis... Sobre esta publicación hay algo que me gustaría que recogiese en la entrevista, como testimonio. Hace algunos años se celebró en el Club de Prensa el acto de entrega del Disco de Oro concedido por el Japón a García Matos y a Hispavox por estas Antologías.

G. B.—Disco de Oro que pude ver en casa del profesor García Matos, y del que estaba orgulloso.

A. L.—Bien. Entonces, un alto cargo de aquel Ministerio de Información y Turismo, en el transcurso del acto, me dijo: «Hombre, Larrea, estaría bien que pronun-



ciara usted algunas palabras». «Mire que lo que diga no le va a gustar.» «¿Por qué no? ¡Faltaría más!»... Ante la insistencia, me limité a decir: «Señores, el Gobierno español acaba de dar un Disco de Oro a un grupo de "rock" americano. El Gobierno japonés ha dado un Disco de Oro a una colección de cantos y música popular española. No tengo nada que añadir».

G. B.—Ya era bastante elocuente.

A. L.—Sí, eso creo.

G. B.—¿Y discos de cante flamenco?

En este momento el señor Larrea me muestra su libro **Guía del flamenco**, que es una exhaustiva recopilación discográfica sobre el tema, y al cual remito al lector interesado. Al llegar a las páginas de discos antiguos, algunos de ellos sumamente primitivos, me ruega que transmita su enorme interés por recibir información de grabaciones viejas, ya desaparecidas del mercado, que no estén reflejadas en esta **Guía**. Hecho queda el llamamiento.

G. B.—Y entre los «cantaos» actuales, ¿cuáles son sus preferencias?

A. L.—No, preferencias no le voy a dar, porque cada «cantaor» es como un torero: uno lleva bien la capa y mata mal, el otro mata bien, pero no sabe torear de capa, etcétera. Es muy difícil el completo y, además, no hay que olvidar que cada cante es una «faena». Los «cantaos» varían mucho de una noche a otra y, dentro incluso de una misma actuación, de un cante a otro.

G. B.—Perdóneme que vuelva a un tema que hemos tocado al principio y que yo creía que iba a dar más juego. Me refiero al de la música popular en los grandes compositores nacionalistas: ¿lo ha despedido usted rápidamente!

A. L.—Sí; en primer lugar, porque no creo que esta forma de componer sea demasiado válida, excepto en el caso de tomar simplemente un tema melódico para ser desarrollado por el compositor a su manera... Pero, además, es que este movimiento ya no tiene vigencia. En los países del Este sí que andan todavía a vueltas con esto, lo veo en cada viaje que hago, y me parece totalmente desfasado.

G. B.—Su momento fue hace un siglo más o menos...

A. L.—Eso es.

G. B.—Y la música que denominamos de vanguardia, con sentido amplio, ¿cree que puede tener algún tipo de vinculación con las raíces musicales de cada país o de cada pueblo, o esta posibilidad de apoyo ya no es posible con los derroteros actuales de la composición?

A. L.—Yo creo que esta música es una superabstracción, y la gente necesita unos puntos de apoyo rítmicos y métricos para «reconocerse». No, al disolverse la tonalidad y otros elementos compositivos, esa posibilidad que usted apunta, prácticamente, no existe.

G. B.—Y, según su criterio, podríamos añadir que ni falta hace que exista, porque si en la música de principios de siglo los resultados de esta vinculación no eran interesantes desde el punto de vista estrictamente folklórico, ¿para qué vamos a aspirar a ello ahora que es más problemático que nunca?

A. L.—Efectivamente. Son dos mundos que pueden ir paralelos, e incluso influirse mutuamente, pero de una manera natural; es decir, una influencia no impuesta por ningún planteamiento. Cuando alguien se empeña en servir a la música popular y, por ejemplo, toma una canción y la armoniza, yo creo que no hace ningún bien al folklore.

G. B.—Entonces, ¿usted no admira las Siete canciones populares españolas de Falla?

A. L.—En ese sentido, no, claro que no.

G. B.—Sin embargo, es capaz de escucharlas con música de concierto.

A. L.—Sí.

G. B.—Y con placer.

A. L.—Sí.

G. B.—Es decir, para usted los valores de esta obra de Falla son puramente «creativos», no de servicio, ni de pauta a seguir.

A. L.—Eso es. Es una labor admirable de un músico que ha tomado esos temas populares —que además los ha modificado según su conveniencia— para hacer una elaboración, igual que podía haber hecho con otros temas que se le hubieran ocurrido a él.

G. B.—Pero es que cualquier obra de Falla está basada en temas populares.

A. L.—Sí, pero vea usted cómo él mismo cambió al final, con *Atlántida*.

G. B.—¿Quiere decir que si Falla hubiera vivido más tiempo hubiera abandonado su estrecha dependencia de la música popular?

A. L.—Puede ser, quién sabe. Hable de esto con Enrique Franco, que es su terreno... Yo ya lo he hecho alguna vez. Mire, Falla estuvo una vez en Fuendetodos, con Zuloaga y otros, y les hicieron una ronda, y una de las letras de jota que pudo escuchar decía más o menos así:

La jota, para ser jota,
ha de ser de Aragón,
... ..
aunque la escriba Bretón.

¡Vaya!, siento no recordar el tercer verso, pero, en fin, ya se ve el sentido. Eso es así. La jota de *El sombrero de tres picos* lo es por su andadura general, pero dista mucho de la jota aragonesa auténtica.

G. B.—Bien. Y ya para terminar, don Arcadio: ¿no hay libros sobre folklore español, válidos desde el punto de vista teórico? En otras palabras, ¿no es posible explicar con claridad a un aficionado que no sea músico lo que es una farruca, una petenera o una muñeira?

A. L.—Pues, sinceramente, creo que no. Las imágenes literarias son eso, y poco más. Nadie puede explicar con palabras lo que es el color azul. Pues lo mismo pasa con los sonidos y los ritmos. Y la teoría, a otros niveles, es complejísima, y ya le he dicho antes que no es fácil llegar a acuerdos generales entre los mismos especialistas. No: el libro de folklore válido tiene que ser técnico. Además, puedo decirle que no conozco ni un solo estudio literario serio sobre la canción popular española. Hay estudios sobre el romance, pero en ese romance se trata del romance culto, y del popular sólo en mínima parte. Pero sobre la copla, por ejemplo, nada. Bueno, acaso una incursión, más periodística que científica, de Enrique Llovet.

G. B.—Supongo que usted habrá pensado hacerlo algún día.

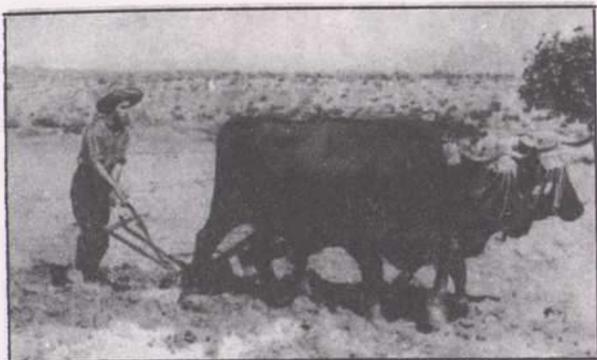
A. L.—...

G. B.—Al trabajar un tanto en solitario debe sentir una mezcla de responsabilidad, de pena, de irritación...

A. L.—Bueno, el estado de irritación es constante, porque uno ve lo que se hace por ahí y lo que no se deja hacer a otros, etcétera. Sí que me gustaría trabajar sobre algo que es fundamental en la canción popular: la función de la canción; es decir, la canción en función de ella misma. Por ejemplo, canción infantil: la canción infantil es en sí misma «juego», ¿entiende? De eso se trata. Pero la verdad es que no tengo los medios adecuados, ni comodidad y, mire usted, después de muchos palos, no tengo ni siquiera ganas. Que lo haga quien sea.

G. B.—Qué triste es escuchar eso, don Arcadio.

A. L.—Más triste es decirlo y que sea verdad. Porque es verdad.



Arada: «No canto porque me escuchen...»



Por ARTURO REVERTER



MIRANDO HACIA ATRAS SIN IRA

A lo largo de la temporada se procura comentar y criticar en esta sección todo aquello que, correspondiendo a una actuación musical concreta o a un comportamiento general, posea, a juicio del firmante, interés y relevancia, o simplemente sea el reflejo práctico del estado de cosas existente en nuestra música. No se trata aquí —y el que lea habitualmente estas páginas lo habrá constatado— de ofrecer memoria permanente, más o menos puntual, del acontecer diario; de recoger exhaustivamente, de forma indiscriminada, todo tipo de manifestaciones musicales, buenas o malas. Se trata —y esto, en una publicación como RITMO, sobre todo, parece mucho más lógico, interesante y constructivo— de espigar, valorar, juzgar, definir, sopesar y, fundamentalmente, razonar algunos porqués de nuestra música diaria, tanto por lo que ello puede tener de orientativo, a nivel de formación o información, cuanto por lo que pueda suponer de clarificación de una situación general configurada por una sucesión de porciones. Los criterios expuestos en esta sección —naturalmente, subjetivos, pero elaborados con rigor a partir de hechos objetivos—, que, por supuesto, pueden ser discutidos, y, de hecho, ya lo han sido, han de ser entendidos de esta manera. Por el carácter que se quiera dar a estas páginas es lógico que no se llegue a hablar de cosas y temas que en su momento tuvieron una significación y una importancia. Es ahora, en instantes de suspensión de actividades, al propio tiempo de plantearse un breve repaso a lo que ha sido, en líneas muy generales, la temporada, cuando surge aquella posibilidad.

NUESTRAS ORQUESTAS

Nacional.—En términos generales, puede decirse que, como podía esperarse al contemplar los programas anunciados, la temporada de la Nacional ha experimentado un alza sensible con respecto a las anteriores. Ha habido una mayor coherencia, un mayor interés y una mayor imaginación, si bien queda todavía mucho por hacer (en tal sentido, la programación 79-80, ya anunciada, que será examinada aquí próximamente, no supone un avance o mejora sustancial). No hay duda de que una de las causas que ha contribuido más poderosamente a la dignidad global del ciclo 78-79 ha sido la presencia de Sergiu Celibidache para desarrollar

cuatro programas distintos en seis semanas (tres y tres). El director rumano —cuyas actuaciones se han comentado y se han elogiado aquí en extenso— podrá ser todo lo discutible que se quiera en sus planteamientos, pero es un verdadero maestro. Un maestro que, además, **hace orquesta**. Y se notó, vaya si se notó. La Nacional llegó a recordar en ciertos instantes a la «Gran Nacional» de hace años (**Cuarta Sinfonía** de Bruckner, por ejemplo) y el Coro homónimo cantó afinado y empastado como muy pocas veces, quizá como nunca (**Requiem** de Fauré). A estos progresos, a este desentumecimiento del conjunto ha contribuido en buena medida la labor, honrada y constante, del buen titular, Antoni Ros Marbá, que ha ofrecido algún buen concierto, y que, fundamentalmente, ha «trabajado» con calor y entrega, intentando —y consiguiendo a veces— crear un clima de colaboración, de interés, de curiosidad. Ha ensayado minuciosamente, con mimo, cuidado y general conocimiento, si bien los resultados no han sido siempre del todo buenos. Y ha mostrado en todo momento algo que es vital para una orquesta: preocupación por el sonido. Como acontecimiento aislado, cerrado en sí mismo, pero extraordinario, el concierto de Giuliani. La programación, mejor construida, más racionalmente, ha sido ecléctica, quizá en demasía. Destacable, por su significación en la música de nuestro siglo, el concierto de Lutoslawski interpretando su propia obra. Personalidad indiscutible, hombre de refinada cultura, el compositor polaco dejó un excelente recuerdo, ganándose incluso los aplausos del público de los viernes.

Radiotelevisión.—Ha mantenido su tónica habitual: programación interesante a trozos, pero bastante incoherente; actividad general alejada de las premisas iniciales (ahora parece que, por fin, se está utilizando al conjunto de forma algo más racional dentro del medio para el que fue creado: la Radio y la Televisión); escasa altura de sus dos directores titulares (error grave, muchas veces señalado, el de esta dualidad), Odón Alonso y Enrique García Asensio, personalidades muy diferentes y parece que insuficientes para impulsar a la Orquesta hacia estratos superiores. El primero, impetuoso, a veces brillante, intuitivo, imprevisible, pero irregular e incoherente e inseguro; el segundo, más constante, más sólido técnicamente, más seguro, pero escasamente inspirado,

generalmente gris, aséptico. De este curso pasado no hay duda de que lo más destacable han sido los dos conciertos de López Cobos (al que muchos reclaman como titular), en los que el conjunto alcanzó su más alta cota, y el **Mesías**, de Neville Marriner, donde el Coro cantó, por fin, bien, y la actuación a final de temporada (por traslado de fechas) de Kondrashin, sobrio, eficaz, musical, que ofreció una considerable **Patética**. A menor nivel, pero en todo caso resaltable, el concierto de Sergiu Commissiona, director hábil, de técnica excelente, pero superficial y excesivamente nervioso en sus planteamientos.

CONJUNTOS EXTRANJEROS

Como es sabido, la Orquesta Nacional viaja ahora algo más (aunque quizá no lo suficiente) a provincias. Las fechas que deja libres en Madrid son ocupadas por conjuntos foráneos, nacionales o extranjeros. Ello nos ha dado ocasión de recibir a varios de ellos: Orquesta Ciudad de Barcelona, que brindó un soso concierto al mando de Wilfried Boettcher (sustituto de Mario Rossi, enfermo); a la Orquesta Sinfónica de Berlín, dirigida por el mediocre Günther Herbig, que tuvo una actuación ruidosa y celebrada, pero realmente falta de calidad, aunque el conjunto no sea, ni mucho menos, desdeñable; a la importante Orquesta Gürzenich, de Colonia, gobernada por el gesticulante, extravertido y apasionado (hasta límites angustiosos) Yuri Ahronovitch, extraño individuo capaz de los excesos más criticables y de los resultados sonoros más sorprendentes, que hizo, entre otras cosas, una mediocre **Segunda sinfonía** de Schubert, unos irregulares **Cuadros de una exposición** y unos excelentes **Ideale**, de Liszt, siendo de gran interés su planteamiento de la **Cuarta sinfonía** de Dvorak; Orquesta y Coro Gulbenkian, de Lisboa, conjuntos discretos que no brillaron excesivamente, pero que mostraron disciplina, y el segundo, afinación y, dentro de una relativa belleza vocal, empaste, poniendo de relieve la eficacia de la mano que habitualmente lo gobierna (la de Michel Corboz, sustituido, a causa de un accidente automovilístico, por el gris, frío y atildado Ezra Rachlin); Orquesta y Coro St. Martin-in-the-Fields, intérpretes, con el máximo de calidad sonora y perfección técnica, de una ejemplar versión de **Israel en**

EL ORGANO Caravan DE Kimball

La orquesta más completa en el más reducido espacio

EL ENTRETENEDOR

Te permite tocar con un solo dedo un acorde constituido por un bajo que lleva un ritmo de "swing", tres distintos tonos y un ritmo de acompañamiento. Es un acorde mágico (13 acordes para el acompañamiento), con un bajo automático y acordes alternando su ritmo. El acorde solista (añadiendo la mano derecha) forma sus acordes de la melodía. El movimiento de los dedos añade un escarceo a las notas que siguen una sucesión de subidas de tono. Una memoria mágica. Programador del ritmo de "swing".

CREACION DE AMBIENTE

Simplemente usando un dedo, cambia el ritmo de un vals a un "rock" discotequero. Puedes escoger de los diez ritmos más populares: vals, "rock" lento, "swing", "rock n' roll", disco "rock", marchas, "bosa nova", samba "beguine". ACOMPAÑAMIENTO: Piano, Guitarra, Banjo.

ILUMINACION DEL NOMBRE DEL TECLADO CON VARIOS ACORDES

Situado justamente encima del teclado y sirve para ayudar a tocar bien desde un principio.

VOCES DE ACOMPAÑAMIENTO

Nos provee con un ambiente de abundantes tonos para ayudar al solista.

VOZ SOLISTA

Nos abastece los sonidos de los instrumentos de la melodía, auténticos y de brillante tonalidad. Flauta orquestal, flauta, acordeón, violín, trompeta, clarinete, vibrato.

CREADORES DE LA MUSICA

Añade, auténtico sonido de percusión al acompañamiento del solista (o la mano derecha). Sonidos Staccato, Legato, Repetidor. Larga y corta duración de la percusión. El arpa, El Piano, El Banjo. El ritmo de piano de los "50", El Clavicordio y la Guitarra Hawaiana.



MAXPER

CARRETERA DE ANDALUCIA
Km. 12,600 Teléfono 695 9100
(Getafe) MADRID

- Alberto Alcocer, 28 tfs. 458 69 03 - 458 69 05
- Francisco Silvela, 21 tfs. 401 52 48 - 402 03 45
- Leganitos, 12 tfs. 241 98 70 - 248 00 86
- Cea Bermúdez, 51 tfs. 243 38 92 - 244 48 69
(ENTRADA por ANDRES MELLADO, 73)
- Espejo, 9 tfs. 241 47 64 - 247 20 45

... y en toda España, en tiendas de música muy especializadas.

DON EL.
DOMICILIO
CIUDAD
TELEFONO

Para información, recorte y envíe a MAXPER.
Ctra. Andalucía, Km. 12,600. GETAFE (Madrid)





Neville Marriner obtuvo del Coro y Orquesta de la RTVE prestaciones excelentes para el nivel actual de estos conjuntos.

Egipto, de Haendel, conducidos por el correcto y equilibrado Laszlo Heltay.

Han visitado también Madrid —y algunas otras ciudades españolas— la Orquesta Filarmónica de Zagreb, la Orquesta Filarmónica de Ostrava, la Orquesta de Cámara de Israel y la Orquesta Sinfónica de Praga. De las dos primeras formaciones ya se habló, resaltándose su discreción y su relativa calidad, así como el buen hacer del director de la yugoslava, Milan Horvat. El conjunto israelí era esperado con cierta expectación, tanto por la calidad de que había dado muestras, hace años, en anteriores visitas, cuanto por encontrarse ahora a su frente Rudolf Barshai, artífice de la excelente Orquesta de Cámara de Moscú; relativa decepción, ya que el grupo (bastante numeroso para poder ser llamado «conjunto de cámara») es ahora mismo poco más (lo cual puede considerarse, según los casos, suficiente) que una aseada y profesional formación, con algunos lunares importantes. Barshai se mostró correcto, pero lineal y frío. La Orquesta Sinfónica de Praga, de calidad media, pareció mucho peor por la falta de cuidado, por la tosquedad y la superficialidad de la batuta de Jiri Belohlavek, director joven, impetuoso, de fácil gesto cara a la galería... y poco más.

ACTUACIONES CORALES

Importante significado, por lo que supone de precedente, ha tenido la organización del Ciclo de Música de Cámara y Polifonía, que de forma paralela al de la Nacional se ha venido celebrando, y en el que fundamentalmente ha participado la Orquesta de Cámara Española, de reciente creación, formada por profesores del conjunto sinfónico. Ya se comentó aquí la satisfacción por la creación de este conjunto «camerístico», y se apuntaron algunos de los posibles peligros que frente a él podrían cernirse. Ante todo, y hay que repetirlo, es necesario huir de la rutina. Puesto que en la próxima tem-

porada la Orquesta de Cámara Española y el Coro Nacional van a formar parte de un segundo ciclo de Música de Cámara y Polifonía, que se promete más amplio e interesante que el primero, podrá contemplarse de qué manera se han enfocado sus actividades. Esperemos que para entonces el Coro haya superado ya todos los problemas de tipo administrativo, laboral y económico que tiene en la actualidad. Precisamente por ellos hubieron de suspenderse algunos de sus conciertos (uno con Celibidache y otro, el del domingo por la mañana, con Ros Marbá, aquel en el que se iba a interpretar la **Segunda sinfonía** de Mahler). Es de desear que tales problemas no cercenen ni coarten el normal desenvolvimiento y desarrollo de su misión, y hay que suponer que, en base a un correcto planteamiento de aquélla por parte de las autoridades competentes, el conjunto podrá crecer y alcanzar la categoría exigible. Justamente, a consecuencia de sus problemas internos, y por no haberse celebrado a causa de ello el suficiente número de ensayos, un concierto que era esperado con cierta expectación, aquel en el que se interpretaba la **Pasión según San Juan**, de Bach, tuvo un resultado artísticamente mediocre. Por tal causa quizá fuera injusto juzgar, de acuerdo con lo que se oyó, la labor de Salvador Mas, hombre conocedor de la música barroca y actual titular de la Orquesta Ciudad de Barcelona.

Desde el punto de vista coral, y como contrapartida, y sumándose a las actuaciones ya resaltadas del Coro de la Fundación Gulbenkian y del Coro St. Martin-in-the-Fields, hay que citar el concierto dado por el Coro Monteverdi, de Hamburgo, a las órdenes de Jürgen Jürgens, director también del conjunto de cámara acompañante, la Camerata Accademica. Se demostró, una vez más, que con trabajo serio, constante e inteligente pueden alcanzarse resultados musicales y artísticos de primer orden. Las voces componentes del Coro Monteverdi, de Hamburgo, son de calidad muy mediana, no poseen



La actuación de St. Martin-in-the-Field: fidelidad ejemplar al estilo haendeliano.

la luminosidad, presencia y carácter de las voces que, por ejemplo, integran el Coro Nacional o el Coro de la Radio-Televisión. Sin embargo, los efectos musicales —en base a una correcta afinación y una planificación vocal excelente— obtenidos en obras de Monteverdi y en el **Stabat Mater**, de Domenico Scarlatti, sobre todo en éste, fueron magníficos. Ya que no gracia en el fraseo y ligereza en el acento para hacer total justicia a los **Madrigales** monteverdianos, el conjunto, tan sabiamente gobernado por Jürgens, evidenció una preparación, una profesionalidad y una singular aptitud para interpretar la obra scarlattiana.

OPERA

Se puede considerar la recientemente terminada una temporada importante por lo que respecta a este campo. No porque las manifestaciones celebradas en él hayan estado lo que se dice bien organizadas, ni porque los planteamientos adoptados hayan sido los más idóneos, ni porque los resultados artísticos hayan tenido especial relevancia. La importancia viene dada, precisamente, porque se puede hablar del tema; es decir, porque ha habido ópera. Porque desde el otoño de 1978 hasta el verano de 1979, en el modesto (pero único, al parecer) marco del Teatro de la Zarzuela, de Madrid, se han venido desarrollando una serie de representaciones, encomendadas muchas de ellas a la Escuela Superior de Canto y a la Compañía Española de Opera Popular, y enmarcadas otras en el tradicional minifestival de primavera. Ha habido oportunidad, pues, para que el público asistiera, a precios realmente populares, a espectáculos de ópera (un género que en modo alguno puede considerarse muerto). Aunque ni la calidad de los mismos ni los criterios programadores hayan sido ejemplares, el hecho es insólito y trascendente. En las representaciones programadas han podido intervenir, además, una serie de jóvenes cantantes, muchos de ellos todavía en formación, cosa que tiene asimismo extraordinario valor.



El Teatro de La Zarzuela, modesto marco de la modesta temporada operística madrileña.

Cuando se vaya dando oportunidades a todos, cuando los criterios selectivos sean más rigurosos, cuando se utilice cada voz para el cometido más idóneo, cuando puedan llevarse a provincias, organizadamente, estas manifestaciones, la finalidad educativa, cultural, divulgadora, de apertura, que ahora sólo se apunta, podrá tener su plena realización. Y todos estaremos tranquilos y contentos, porque habremos asistido al nacimiento, evolución y madurez de una actividad artística finalmente bien encaminada y desarrollada. La misión es muy difícil, dado nuestro amor a la improvisación y teniendo en cuenta que se está partiendo prácticamente de cero, sin que todavía exista una mínima y fundamental infraestructura.

Ningún auténtico descubrimiento vocal ha podido hacerse a lo largo de las representaciones encomendadas a la Escuela y a la Opera Popular. Sólo confirmaciones de valores ya más o menos reconocidos, o de incapacidades ya sabidas. A destacar, de todas formas, así, muy por encima, la relativa revelación de Juan Porrás como tenor ligero, con posibilidades si logra vencer sus limitaciones actuales; la buena materia de Jesús Sanz Remiro, bajo-barítono; el buen momento vocal de Angeles Gulin. Y en el campo directorial, la eficacia, el trabajo y la dedicación de Miguel Roa, quien tuvo a su cargo el foso en las obras montadas por la Compañía de Opera Popular, destacando fundamentalmente, según se comentó en su día, su labor en **La Merope**, de Terradellas.

Del XVI Festival, lo más sonado ha sido la participación de Montserrat Caballé y Plácido Domingo, aunque mayor importancia debe asignarse a la intervención de la Opera de Kiev, ya que, aun con sus limitaciones y problemas, nos ofreció una excelente **Khovantchina** y nos dio a conocer la importante **Katerina Ismailowa**, de Shostakowitch. Un desigual **Barbero**, un mediocre **Fausto** y un discreto **Tristán** completaron la tempora-

dilla. Todo ello se ha comentado ya en estas páginas.

ENTIDADES PRIVADAS

La vida musical de un país, que en su mayor parte viene alimentada por el Estado, encuentra su complemento en la actividad de las organizaciones y entidades privadas, las cuales a veces pueden superar incluso a aquél en importancia y calidad de prestaciones (así sucede, por ejemplo, en los Estados Unidos). En España, donde todavía la cantidad que en el presupuesto general del Estado se asigna a actividades musicales (artísticas en general) es ridícula, han de ser especialmente bien recibidas estas manifestaciones no oficiales, ya que ayudan a completar las insuficientes previsiones estatales. En Madrid, gran parte de esta colaboración viene siendo prestada, desde hace algunos años, por la Fundación March, que destina una buena cantidad a actividades culturales en general y musicales en particular. Dentro de este campo, que es el que aquí interesa fundamentalmente, hay que resaltar el constante apoyo a nuestros intérpretes y compositores a través de ciclos bien pensados y organizados, que se desarrollan a lo largo de toda la temporada, y a los cuales se puede asistir libremente, de forma totalmente gratuita (lo que en muchas ocasiones promueve grandes problemas de espacio, dado el pequeño aforo de la sala de la Fundación). De enero a mayo se han programado de manera consecutiva tres ciclos de música española contemporánea en colaboración con la Dirección General de la Música. En ellos se ha podido escuchar, interpretadas por artistas nacionales, una selección de obras de nuestro siglo, agrupadas eclécticamente, sin un aparente orden, a partir de su vehículo reproductor, fuera éste coro (de Cámara de la Radio-Televisión), orquesta de cámara (Diabolus in Musica, solistas de Madrid), conjunto de cámara (Cuarteto Sonor, Trío Ciudad de Barcelona), soprano (Ana Higuera, Carmen Bustamante), órgano (Francisco Guerrero), piano (Perfecto García Chornet) o guitarra (José Tomás). A su lado, el Grupo de Percusionistas de Madrid, que dirige Temes, y el Grupo Actum, con Llorenç Barber y Juan Hidalgo a la cabeza. Han podido escucharse con estos mimbres desde obras absolutamente conservadoras, no especialmente significativas, ni siquiera en su tiempo (Salazar, Bacarisse, Lamote, Muñoz-Mollada...), hasta productos de la última vanguardia (Barber, Hidalgo, Encinar, Cruz de

José Rada, solista del ciclo de los **Conciertos** de Haendel en la Fundación March.

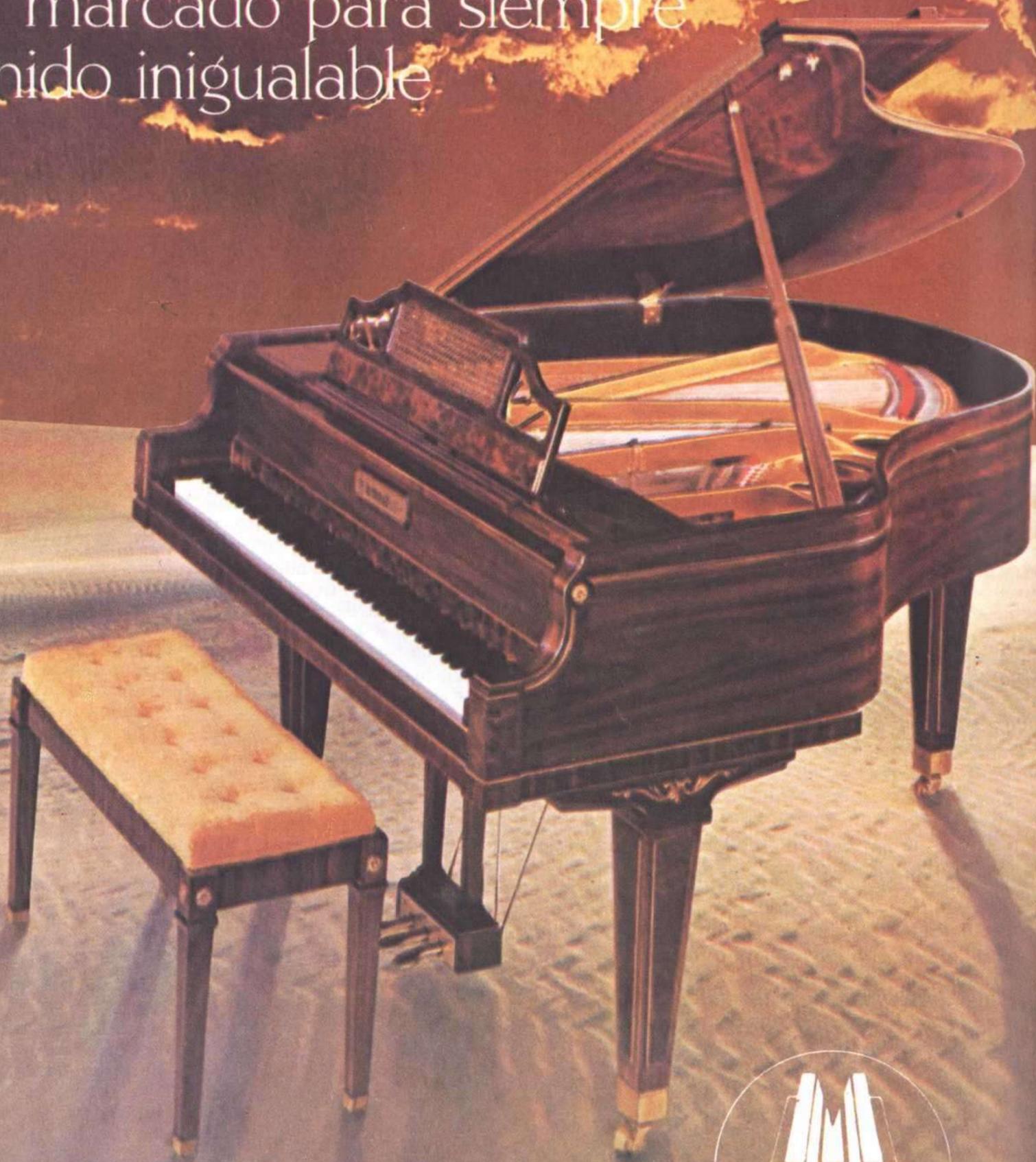


Juan Moll, uno de los intérpretes del ciclo «Cuatro pianistas españoles», también en la Fundación March.

Castro...), pasando por obras «clásicas» dentro de nuestra música (Falla, Remacha, Mompou...). El nivel interpretativo ha sido irregular. Al lado de estos tres ciclos se han celebrado, en el salón de actos de la Fundación, otros muchos conciertos. Recordemos, por ejemplo, el ciclo (noviembre-diciembre de 1978) sobre órgano y orquesta de Haendel, a cargo de José Rada y la Camerata de Madrid, dirigida por Luis Remartínez; o el de «cuatro pianistas españoles», en el que han intervenido, a doble recital cada uno, Antonio Baciero, Fernando Puchol, Mario Monreal y Juan Moll, interpretando, respectivamente, obras de Bach, Chopin, Liszt y Brahms. Además, la Fundación ha continuado desarrollando, como ya es tradicional, sus Conciertos para Jóvenes, celebrados por las mañanas, con asistencia de muchachos en edad escolar, que van siendo invitados rotativamente, por centros. Según datos facilitados por la propia Fundación, han sido 25.300 los chicos y chicas que han desfilado por estos conciertos, celebrados en Madrid, Cuenca y Murcia. Algunos intérpretes: María Rosa Calvo-Manzano, Cristina Bruno, Isidro Barrio, González de Amezúa... Antes de cada breve concierto, y con ánimo didáctico bien planeado, un comentario ilustrativo sobre las obras y los compositores.

Durante muchos años, ahora menos, ha ocupado puesto relevante en la vida musical madrileña la actividad de Cantar y Tañer, impulsada por Helga Drewsen, que ha hecho posible que el público de la capital, aunque en una mínima porción (ya que se parte de planteamientos lógicamente «elitistas»), haya podido escuchar a alguno de los artistas más importantes del momento (aunque, claro, al lado se situaran nombres mucho menos significativos). Esta temporada, un poco languideciente su actividad (por dificultades presupuestarias sobre todo), la Asociación ha podido ofrecer, sin embargo, dos conciertos de alto nivel: el de Rosalyn Tureck, comentado aquí en su momento, y el del Cuarteto Italiano, que en un programa «clásico» mostró su gran categoría de conjunto de primera magnitud, aunque en esta ocasión su actuación fuera

Toque un Kimball
y quedará marcado para siempre
por un sonido inigualable



kimball

A beautiful way to express yourself



MAXPER

CARRETERA DE ANDALUCIA
Km. 12,600 Teléfono 695 9100
(Getafe) MADRID



El Cuarteto Italiano, conjunto excepcional, con actuación irregular para Cantar y Tañer.

irregular, ofreciendo desde un Mozart simplemente pasable a un buen Schubert y a un excepcional Bartok.

Ibermúsica, corajudamente dirigida y mantenida por Alfonso Aijón, ha vuelto a montar un ciclo de conciertos (actividad que comparte con la propia de una agencia). Varios pianistas importantes de hoy, encabezados por Daniel Barenboim, han intervenido en él. A finales de este mes de septiembre, como continuación de aquel afortunado Festival de Primavera de 1978, Aijón inaugurará un Festival de Otoño con participaciones tan sustanciosas como la de la Orquesta de Israel, con Zubin Mehta, y la Orquesta de París con el citado Barenboim.

MUSICA DE HOY

Paralelamente a las actividades de la Fundación March, en las que tanta presencia tiene la música contemporánea española, se han montado esta temporada algunos conciertos de cámara, en los que se han ofrecido, además, obras relevantes de la producción extranjera de este siglo. Lo aislado de estas manifestaciones, el carácter de hecho insólito que poseen, la escasa difusión que se les da hacen que los efectos de su organización y realización sean menos amplios de lo que debieran. Una serie de nombres muy significativos en nuestra música

actual han estado presentes en estos conciertos en calidad de intérpretes: Encinar junto al Grupo Koan, José María Franco Gil, Esperanza Abad, Anna Ricci... Estos conciertos, en número escaso, se han integrado en un ciclo de música actual organizado por el Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas (C. I. N. F. E.), del Ministerio de Cultura, y por la Sección Española de la S. I. N. C. Se han interpretado, en el escenario de la Escuela de Canto, con entrada libre, obras de Ives, Varese, Petrossi, Stockhausen, Donatoni, Berio, etc. De entre los españoles, Ernesto Halffter y Federico Mompou.

MUSICA DE CAMARA

Dos magníficos conciertos.—Alejados de cualquier ciclo o serie, figuran, aislados, dos conciertos realmente importantes por su calidad más que por su novedad. El primero (9 de abril) correspondió a la Orquesta de St. Martin-in-the-Fields (aprovechando su visita para la interpretación de **Israel en Egipto**), que, como es norma desde hace años, conducida desde el primer atril por la excelente violinista Iona Brown, nos dejó boquiabiertos tras su interpretación del **Divertimento para orquesta de cuerda**, de Bela Bartok. Difícil es, en verdad, alcanzar, luego de un dominio técnico sin problemas, una



Jean Pierre Rampal y Robert Veyron-Lacroix, asiduos visitantes de lujo de nuestro país.

intensidad de expresión, una concentración dramática tales. Fue extraordinaria la claridad de textura, la incisividad, el modo en que estos grandes instrumentistas tradujeron toda la íntima grandeza y el sentido trágico-irónico de estos pentagramas maestros. Antes ya había dejado muestra de su gran profesionalidad, justeza de acento, matización y luminosidad de arco en obras de Corelli, Pachelbel (el célebre **Canon**) y Vivaldi.

El segundo (24 de mayo) llevó la firma del siempre seguro «tándem» formado por Jean-Pierre Rampal y Robert Veyron-Lacroix, flauta y clave, respectivamente. Su altura interpretativa es ya conocida no sólo por el disco, sino por sus repetidas visitas a nuestro país. Rampal —quizá el mejor flautista del mundo— tiene dos cosas que le distinguen de todos los demás especialistas del instrumento: la técnica de la respiración, absolutamente magistral, perfecta, básica en un instrumentista de viento, y, en parte, consecuencia de ello, la calidad del sonido, de redondez, terciopelo y homogeneidad inigualables. La facilidad, elegancia y naturalidad con que frasea es desconcertante. Ha conseguido eso tan difícil que consiste en tomar aire sin que se note, de forma tal que realmente no da la impresión de que respire. Ello, a efectos de perfección de «legato», es importantísimo. Su interpretación de la **Sonata en Si menor**, de Haendel, quedará como un hito en la historia del Real. Algo menos bien, con ciertas irregularidades en la reproducción de agilidades, las **Tres sonatas** de Bach, aunque, por supuesto, a alto nivel. Lacroix, desde el clave, dio, a su lado, una lección de acoplamiento, musicalidad y conocimiento.

ARTURO REVERTER

RESULTADO DEL «IRCA» («PREMIO INTERNACIONAL DE LA CRITICA DISCOGRAFICA»)

A la hora de cerrar la edición de este número, nos llegan los premios concedidos este año, el 31 de agosto, en Gstaad, por el Jurado internacional del IRCA (International Record Critics Award). Estos han sido la ópera **Salomé**, dirigida por Herbert von Karajan (EMI); el integral de la obra para orquesta de Witold Lutoslawski, dirigido por el autor (EMI), y las obras orquestales del compositor barroco Jean Dismas Zelenka, en una grabación de la Camerata de Berna, dirigida por Alexander van Wijnkoop (ARCHIV-DG). El premio

«Koussewitzky» ha sido fallado en favor del compositor inglés Brian Ferneyhough por su obra **Transit**, interpretada por la London Sinfonietta, bajo la dirección de Elgar Howarth (DECCA). En este premio para compositores hubo, asimismo, dos menciones honoríficas para el ruso Schnittke y el italiano Busotti. Las reuniones en la localidad suiza estuvieron presididas por el Jurado alemán Ingo Harden, y en ellas participó en representación de España José Luis Pérez de Arteaga.

BARCELONA

EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA

Del día 1 al 30 del mes de octubre tendremos la ocasión de asistir a los actos del XVII Festival, que este año se celebra en el Palau de la Música, en el medieval Saló del Tinell y en el «Auditorium» del Teatre Lliure.

Conmemoraciones, exposiciones (en las que se trata la ópera en Barcelona y el modernismo de principios de siglo en comparación con otras ciudades europeas «pioneras»), pases de películas musicales, conciertos populares y conciertos de abono se sucederán en treinta días de apretado programa, organizado, como ya empieza a ser habitual, por Forum Musical, en los que se pretende involucrar el más amplio abanico de entidades y personas, para lograr que el Festival sea un acontecimiento sentido y vivido por todos los ciudadanos de una ciudad que empieza a revivir después de los calores y las huidas estivales.

En él intervienen conjuntos y personalidades locales, como la Orquesta Ciutat de Barcelona, que con los Coros de la Radiotelevisión y bajo la batuta de Salvador Mas, inauguran el certamen con un programa Schubert (*Misa en Mi bemol*), y que el día 19 ofrece los *Kindertotenlieder* y la *Sinfonía número 4, en Sol mayor*, de Mahler; el Trío de Violas «da Gamba» en concierto renacentista, o el Grupo Bartók, que bajo la dirección de J. L. Moraleda nos permitirá escuchar juntos a Schoenberg (*Pierrot Lunaire*) y a Boulez (*Le marteau sans maître*); a conjuntos foráneos, como el Grupo de Percusionistas de Madrid con su titular al frente, y partituras de Ibarrondo, Ohana, Cage y Bertomeu, y a un numeroso elenco de solistas y grupos extranjeros: Ingrid Haebler al piano (Bach, Haydn y Mozart); Maurice André, trompeta, y Edwige Bilgran, órgano (Loeillet, Martini, entre otros); Frans Brüggen,

flauta, y Gustav Leonhardt, clave (Dieupart, Mancini, Bach); la Orquesta de París, bajo la dirección de D. Barenboim, con un programa Debussy, Berlioz y Mahler; Maurizio Pollini en un recital Chopin-Schumann; la Orquesta Sinfónica de Bamberg con James Loughran y Mozart, Hindemith y Brahms en los atriles; la Orquesta de Cámara de Moscú, que nos ofrecerá a Bach, Schostakovitch y Haydn; el Batseva Dance Company de Tel-Aviv; el Cor Madrigal de Budapest, el Deller Consort, con un programa de madrigales ingleses e italianos; B. Fassbänder e I. Cage, con «lieder» de Mahler, Milhaud y Liszt, y, para concluir el mes, la Orquesta Sinfónica de Detroit, que bajo la dirección de Antal Dorati nos ofrecerá un programa de Haydn, Strauss y Bartók.

Mención aparte merecen los conciertos extraordinarios, uno como ofrenda de la ciudad a la Asamblea de las Naciones Unidas; otro, conmemorativo del padre Antoni Soler, y un tercero en colaboración con Amnesty International; conciertos que aunan los esfuerzos de muchas entidades y que por su envergadura merecen cita aparte, y de los que, por supuesto, nos volveremos a ocupar.

El Festival Internacional es un certamen que pretende hacer honor al tradicional prestigio musical de la Ciudad Condal; sin duda, han contribuido a acrecentar este prestigio los conciertos populares que se ofrecen en locales de los barrios y que aseguran siempre una gran participación de público.

Cabe esperar su desarrollo, pero se puede prever que los esfuerzos de las entidades, tanto las promotoras como las patrocinadoras, o las participantes y, naturalmente, de la participación del público, que tales esfuerzos tendrán su compensación adecuada.—X. A. P.

FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE MUSICA
DE BARCELONA
octubre 1979



FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA

OCTUBRE 1979

DIAS	PALAU DE LA MUSICA CATALANA	SALON DEL TINELL	TEATRE LLIURE	FESTIVAL ALS BARRIS	CONSERVATORIO MUNICIPAL
1	Orquesta Ciudad de Barcelona. Coro de la Radiotelevisión Española. SALVADOR MAS. <i>Misa en Mi bemol</i> , SCHUBERT.				
2	INGRID HAEBLER, piano. BACH, HAYDN, MOZART.				

DIAS	PALAU DE LA MUSICA CATALANA	SALON DEL TINELL	TEATRE LLIURE	FESTIVAL ALS BARRIS	CONSERVATORIO MUNICIPAL
3		TRIO VIOLAS «DE GAMBA». Jordi Savall, Christophe Coin, S. Casademunt. TYE, BYRD, COPERARIO, GIBBONS, LUPO, PURCELL, BACH.			
4					Coral del Conservatorio. ENRIC RIBO.
5	MAURICE ANDRE, trompeta. EDWIGE BILGRAM, órgano. LOEILLET, MARTINI, LEFFLOTH, ALBINONI.				
8	Orquesta Ciudad de Barcelona. Orfeón del Vendrell, Coral Sant Jordi, Orfeón Catalán. ENRIC CASALS. GARRETA, E. CASALS, P. CASALS.				
9			Grupo de Percusionistas de Madrid. JOSE LUIS TEMES.		
10		FRANS BRÜGGEN, flauta de pico y travesera. GUSTAV LEONHARDT, clavicémbalo. DIEUPART, BACH, MANCINI.			
11	Orquesta de París. DANIEL BARENBOIM. DEBUSSY, BERLIOZ.				
12	Orquesta de París. DANIEL BARENBOIM. MAHLER, Sinfonía número 5, en Do sostenido.				
13				VALLCARCA, Iglesia de Sant Jordi. Orfeón Laudate, ANGEL COLOMER.	
15	MAURIZIO POLLINI, piano. CHOPIN/SCHUMANN.				
16			Grupo Bartok de Barcelona. ESPERANZA ABAD, soprano. JOAN LLUIS MORALEDA.		
17		250 aniversario del P. SOLER. MARIA LUISA CORTADA, clavicémbalo. MONTSERRAT TORRENT, órgano. CORAL CANIGO.			
18					MUSICA DE CAMARA. MONPOU, CERCOS, MONT-SALVATGE, etc.
19	Orquesta Ciudad de Barcelona. CARMEN BUSTAMANTE, soprano. DAVID VAN ASCH, bajo. SALVADOR MAS/Obras de MAHLER.				
20				POBLE SEC, PALACIO DE LAS NACIONES. Orquesta Sinfónica de Bamberg. JAMES LUOHRAN.	
21	Orquesta Sinfónica de Bamberg. JAMES LOUGHRAN. BRAHMS, Sinfonía número 2, en Re, op. 73.			LES CORTS, iglesia. Orquesta de Cámara de Moscú. IGOR BESRODNY.	
22	Orquesta de Cámara de Moscú. ALBERT RATZBAUM, flauta. IGOR BESROZNI. BACH, SHOSTAKOVICH, HAYDN.				
23	Batsheva Dance Company de Tel-Aviv. PAUL SANASARDO, director artístico. Danzas judías, bíblicas y creaciones.				
24		Coro Madrigal de Budapest. FERENC SZEKERES. A. BANCHIERI, O. VECCHI.			
25					Orquesta del Conservatorio. EDMON COLOMER.
26	Deller Consort, ALFRED CONSORT. Madrigales ingleses e italianos, canciones europeas, etc...			BARRI GOTIC, iglesia de Santos Justo y Pastor. Música antigua de Amsterdam.	
27	Batsheva Dance Company de Tel-Aviv. PAUL SANASARDO, director artístico. Danzas judías, bíblicas y creaciones.			HORTA, iglesia de San Juan. Coro Madrigal de Budapest. FERENC SZEKERES.	
28	BRIGITTE FASSBAENDER, soprano. IRWIN GAGE, piano. MAHLER, MILHAUD, LISZT.				
29	Coral Sant Jordi, Diabolus in Música. OVIDI MONTLLOR, recitante. ANNA RICCI, «mezzosoprano». ORIOLE MARTORELL y JOAN GUINJOAN. A. SARDA, J. HOMS, J. GUINJOAN, M. VALLS.				
30	Orquesta Sinfónica de Detroit. ANTAL DORATI. HAYDN, STRAUSS, BARTOK.				

PAIS MUSICAL

Castellón

BENICASIN: XII Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega»

(Exclusivo para RITMO del corresponsal en Castellón, F. Vicent Domenech.)

BENICASIM.—El «Francisco Tárrega» vino, como siempre, casi al final de la alta temporada turística, hasta el remanso paradisíaco y gentil que es Benicasim, perla de la «Costa de Azahar» castellonense. Y vino con acierto, en su calidad y prestigio, para depararnos su edición número trece. Nadie se sintió supersticioso ante el tan socorrido «gafe» del numerito. Porque sus jornadas sirvieron para olvidar las zozobras de semanas anteriores, con el tremendo impacto de los incendios forestales azotando la bella geografía de Castellón y sus comarcas (Sierra de Irta, Alto y Bajo Maestrazgo, Sierra de Espadán...), el salvajismo pirómano elevado al cubo, entre el estupor, el temor, la indignación y la impotencia de la población residencial y turística de los sufridos castellonenses del llano y la montaña. Pero aquí y ahora nuestra misión es hablar del «Francisco Tárrega». Y a ello vamos, con el recuerdo a hombres como el gran capitán de empresas «dicotequeras» Vicente Miralles Troncho o el siempre admirado mecenas Enrique Bernad.

TRIBUTO ANUAL A UN GENIO

Francisco Tárrega Eixea, maestro de maestros, recreador de la guitarra como instrumento de concierto, apto para audiciones en grandes salones, teatros y salas de todo el orbe; hijo insigne de Villarreal, desde su eterna paz, a buen seguro se habrá sentido satisfecho del homenaje plebiscitario que el mundo de la guitarra, en presencia de corresponsales y críticos especializados, televisión —se grabó para la pequeña pantalla la «finalísima», siendo ofrecida por la segunda cadena—, emisoras de radio, etc., le ha rendido en esta XIII edición. Desde que un equipo de hombres ilusionados, entre los que figuraban José Luis Tárrega, el hasta hace pocos meses alcalde de Benicasim; esa honrosa institución que es Leopoldo Querol, auténtico coloso del País Valenciá, y, en un primer momento, el verdadero gestor de la idea de la creación del Certamen, Enrique Bernard, acometieron algo que parecía imposible hasta ahora, el resultado no puede ser más positivo.

Este año, en la jornada final, solemne por tantos y tan gratos conceptos, se ha unido otra novedad a la noche bruja de la guitarra: la inclusión de un breve pórtico, un pregón de la fiesta, exaltación de Francisco Tárrega y de su universalidad. Si el ya cimentado Premio Literario «Armemgot» de novela, que cada año concede la decana de las librerías castellonenses, no tuviera un más que definido «palmarés» entre todos los escritores españoles, bastaría ahora con resaltar el mérito de



Entrega del premio de 50.000 pesetas a la mejor interpretación de la obra de Francisco Tárrega.



El triunfador del certamen, Gabriel García Santos, durante la actuación final.

haber sabido premiar en su momento al profesor don José Luis Aguirre, culto escritor, docto conferenciante, que en los minutos iniciales puso su amena palabra al servicio de Tárrega; precisamente, «en este país en el que siempre recordamos a los que tenemos que olvidar y olvidamos a los que tenemos que recordar». Durante su parlamento, doblemente bueno por breve, recordó a Tárrega como autor «de 217 obras para guitarra, según el catálogo de Pujol»; hablando de sus esfuerzos por vencer la indiferencia y la incompreensión de su tiempo: «Sólo gracias a lo que él logró en sus fértiles años de apostolado musical han sido posibles, andando el tiempo, los Sainz de la Maza, Segovia, Yepes, etcétera».

CUATRO PAISES Y QUINCE CONCERTISTAS

La inscripción fue algo más baja que en ocasiones precedentes. Mientras algunos lo han achacado a «la crisis» actual, otros, sin rebozo, apuntan a la densa obra seleccionada como pieza obligada este año, que nuevamente ha despertado la escasa simpatía del público, por su larga duración, desfavorable situación agravada por el hecho de que, al ser la obra obligada, tuvo que escucharse durante cuatro veces cada noche, lo que aún recrudeció el aburrimiento y los bostezos del «respetable». **Sonata para guitarra**, de Antonio Lauro, aun reservando para el autor y la obra nuestro profundo respeto, fue una muestra más de que la persona o personas que, al menos durante los últimos años, vienen ocupándose de esta clase de vitalísima selección, a la hora de incluir una obra obligada en las bases andan muy lejos de sintonizar con los gustos del aficionado, de los músicos, del público en general. Así no se puede continuar, señores míos. El pasado año ya tuvimos que disentir de la obra elegida, por idénticas causas. Y este año, ante la resignación y el repudio de



El Presidente del Consell del País Valencià, José Luis Albiñana, entrega el Diploma y el premio de 200.000 pesetas al triunfador del certamen.

un más que correcto y educado auditorio, que se ha callado y se ha limitado a dormir beatíficamente en sus asientos cada vez que, noche tras noche, se veía «amenazado» por la machacona interpretación de la densa y larguísima obra (casi quince minutos, en el «mejor» de los casos), se ha vuelto a culebrear por los mismos senderos. Quizá por muy humanas razones de simpatías personales, de compromisos, que deben quedar arrinconados para el próximo año. El interés, la simpatía que debe seguir despertando el propio Certamen, debe quedar por encima de cualquier otra consideración. Una sugerencia que nos apuntaron algunos profesionales y aficionados, en los comentarios de los descansos, era la de seleccionar, como pieza obligada, alguna obra, por ejemplo, de Villalobos, Sor, etc., dado que Tárrega ya tiene el debido protagonismo en la obra que cada concursante le dedica. Y así, dar agilidad, viveza a las sesiones. No hay que olvidar que el público pasa por taquilla, y no se trata de ninguna severa clase de conservatorio; se trata, simple y llanamente, de un certamen abierto a todo el mundo. Ni la obra seleccionada para futuras experiencias debe convertirse en una pública prueba «inquisitorial» para los concertistas, ni en un motivo de indeseado repudio por parte del público. El vaso está colmado. Todos esperan una solución inmediata para la edición XIV del Certamen.

España, Perú, Japón y Canadá aportaron quince concertistas, que fueron los siguientes: Guillermina Aguilar de Castro (Perú), Katsum Nagaoka (Japón), Peregrín Portolés Chulvi (España), Toru Kannari (Japón), Gabriel García Santos (España), Manuel Ruiz Salas (España), José Manuel Exposito Pérez (España), Toshiaki Masubuchi (Japón), Juan Manuel Roig (España), Jacques Serge Landry (Canadá), Antonio Sánchez Picadizo (España), Santiago Rebenaque (España), Yoshimi Otani (Japón), Gumersindo Picohafeta Pérez (España) y José Guzmán Ons (España).

Doce de los inscritos participaron en las jornadas del Certamen, disputándose los siguientes

BRILLANTES PREMIOS DEL «FRANCISCO TARREGA»

Sin duda alguna, aparte el alto nivel de calidad alcanzado, los muy notables alicientes que suponen la dotación de los premios por parte del Ministerio de Cultura, Excma. Diputación Provincial de Castellón, Excmos. Ayuntamientos de Castellón, Villarreal y Benicasim; Cooperativa

Agrícola Caja Rural «San Antonio», de Benicasim, y artesanía en guitarra Melchor Rodríguez, de Jaraco (Valencia), con baza fundamental a la hora de acertar a comprender el ambiente apasionado, y hasta tenso, que puede captarse a medida que las sesiones del Certamen avanzan, entre concursantes y público.

Cabe citar la novedad de que, este año, a cada uno de los premiados se les ha entregado una fantástica guitarra de concierto, gentileza de la firma que acabamos de referenciar líneas arriba de esta crónica, obsequio más que oportuno, unido en cada caso a la dotación económica de los galardones:

Primer premio, 200.000 pesetas, para Gabriel García Santos, de Bilbao.

Segundo premio, 100.000 pesetas, para Yoshimi Otani (Japón).

Tercer premio, 50.000 pesetas, para Toru Kanari (Japón).

Cuarto premio, 25.000 pesetas, para Santiago Rebenaque, de Teruel.

Premio especial para la mejor interpretación de la obra de Francisco Tárrega, dotado con 50.000 pesetas, a Antonio Sánchez Picadizo, de Andújar.

El procedimiento de votación se ha efectuado mediante un sistema de sobres cerrados, que entregaba el secretario del Jurado, Javier Tárrega, concejal del Ayuntamiento de Benicasim, al locutor presentador del Certamen, José María Arquimbau, joven y excelente profesional de las ondas castellanenses, timonel distinguido y acorde con la fiesta solemne a la guitarra, a cuyas sesiones sabe dar el toque de su personalidad de perfecto radiofonista y maestro de la palabra. Tras la lectura, por el señor Arquimbau de los puntos conseguidos por cada concursante, dos esbeltas azafatas (una morena y una rubia, como la «Casta» y la «Susana» zarzueleras, trasplantadas a Benicasim), situaban las cifras clasificatorias en un monumental panel, al lado del nombre de cada participante.

UN VASCO EN «COSTA DE AZAHAR»

El fallo, por fortuna, vino a hermanar los pareceres del Jurado y del público. Gabriel García Santos, que ya había afianzado moralmente su triunfo la víspera, cuando aún no se había pronunciado el Tribunal, por el tremendo y expresivo «aplausómetro» que hizo vibrar al público al finalizar cada una de las obras interpretadas en su actuación, es un joven bilbaino fornido, alto. Tiene veintidós años, pero parece aún más niño. Hombre de pocas palabras —quizá la emoción le jugó en contra a la hora de enfrentarse a los informadores—, confiesa que éste es «el primero y único premio alcanzado hasta ahora». Reside en San Sebastián, con sus padres. Acudía a la Universidad, pero ahora lo dejará todo, después de este espaldarazo internacional que el «Francisco Tárrega» le ha proporcionado, y se dedicará totalmente a la guitarra. García Santos saludaba, sin mover un músculo de la cara, sudoroso, correspondiendo a los aplausos reiterados, cálidos, entusiastas del público... Saludaba al Jurado sin mucha ceremonia, sin un gesto estudiado, casi con embarazo de colegial.

Junto al correcto comportamiento de los premiados (y lo que es más importante, de los no premiados), una sola nota discordante: Santiago Rebenaque, seguramente traicionado por los nervios o por algunos malos consejeros, no acudió al estrado para recibir el cuarto premio de manos del alcalde de Benicasim. Santiago Rebenaque, hombre pundonoroso, intérprete cuya calidad nunca hemos desmentido, sino muy al contrario, desde estas páginas (ver crónicas de años anteriores), debe saber

que tiene una cuenta pendiente con la hospitalidad y el aprecio de un público y un jurado; Rebenaque debe tomar conciencia de que en un concurso, en un certamen, es trascendental saber «estar» en el momento de la desilusión, del fallo de un tribunal que apea de unas determinadas aspiraciones. Sonreír y agradecer tan sólo cuando se está en lo alto de la caña victoriosa no tiene mérito. Aunque sangre el corazón, Rebenaque, hay que mantener el tipo en los momentos críticos de una decisión clasificatoria. Los otros concertistas lo hicieron. Y cada cual, por supuesto, tendría sus particulares y más que justificadas aspiraciones. Porque todos demostrasteis ser muy buenos. Amigo Santiago Rebenaque..., ¡qué bonito es saber perder!

A la jornada final asistieron el presidente del Consell del País Valencià, Josep Lluís Albiñana; alcaldes de Castellón y Benicasim, señores Tirado y Tárrega; presidente accidental de la Diputación, doctor Vilar Lambies; teniente de alcalde del Ayuntamiento de Villarreal, señor Díaz Roig, y amplias representaciones de los medios informativos, mundo cultural, etc.

IMPORTANTE JURADO CALIFICADOR

Bajo la presidencia de ese venerado patriarca que es Leopoldo Querol, el Jurado dio un curso de serenidad, de bien hacer.

Lo decimos sin ninguna clase de reservas, muy a pesar de la ausencia de hombres de cátedra que en ediciones anteriores cooperaron de forma maravillosa y entusiasta al mejor resultado artístico del Certamen. Este año se ha logrado, intuitos, una armonía encomiable, siempre dentro del positivo «contraste de pareceres» que debe reinar en el seno de un tribunal de esta naturaleza. Estos fueron las personalidades integrantes del Jurado calificador de 1979:

Presidente, Leopoldo Querol Rosso, concertista de piano, académico; con él, Robert Vidal, productor delegado de Radio France, fundador del Certamen de Guitarra de París; Pedro Deyá, crítico musical de Palma de Mallorca; Manuel Cubedo, compositor, concertista de guitarra; Matilde Salvador, compositora y concertista; Gabriel Estarellas, concertista de guitarra, ganador del primer premio en el IX Certamen «Francisco Tárrega», celebrado en 1975.

Con el reconocimiento de organización, crítica y público para ellos, el Ayuntamiento de Benicasim se dispone ya a convocar un concurso de cartelistas, a nivel nacional, para premiar el mejor original que pregone, en su día, la brillante XIV edición. El cartel de este año —quede consignado para la historia— ha sido una creación del pintor de fama internacional José María Iturralde.

Sobre el nácar y azul de la «Costa de Azahar» castellanense brilla con luz propia una guitarra y una leyenda: «Queda convocada la XIV edición del Certamen Internacional «Francisco Tárrega» de Guitarra en Benicasim (Castellón)». Laus Deo. VICENT DOMENECH.

Valencia

IX FESTIVAL DE OPERA (A. V. A. O.)

Puede dividirse en dos partes bien diferenciadas: las tres óperas rusas —lo único digno musicalmente— y las cuatro italianas, con el **Sansón y Dalila**. Respecto

a estas últimas, tenía que fracasar a la larga un repertorio confiado a aisladas actuaciones de figuras, a veces apoyadas en una corrección general que sólo se producía contadas ocasiones. Se plantea de nuevo el futuro de estos festivales y la imposibilidad de sostenerse en la improvisación. Y demasiados temas al sesgo: la estructura musical-operística inexistente en España, el funcionamiento de A. V. A. O., hechos como el cese de la subvención por parte del Ayuntamiento —que puede ser el primero de otros acontecimientos—, la futura actuación de la anunciada Compañía Nacional de Opera y su posible relación con las Sociedades de Amigos de la Opera, la mala actuación de la Orquesta Municipal en relación a otros años; y con respecto al futuro, algunas cuestiones teóricas: la mística de los «divos» y la de los «colectivos», etc. Demasiadas para esta ocasión, pero que rondaban los comentarios de muchos aficionados. Sólo trataré de resumir aquí el aspecto musical.

LA OPERA DE KIEV («KOVANTCHINA», «LA DAME DE PIQUE», «KATERINE ISMAILOVA»)

Muy por encima de anteriores compañías estables (búlgara de Varna o checa de Brno), creo que lo más destacable del conjunto ruso fue la dirección de S. Turchak. En rigor, el resto fue bueno, pero no extraordinario. Como repitió su actuación de Madrid, es de prever un extenso análisis de A. Reverter (1). Señalaré sólo una orquesta disciplinada, donde destaca la sonoridad de las maderas y la precisión del metal y percusión. La cuerda me pareció blanda y con falta de brillo en muchos momentos. Turchak marca el compás con seguridad, mientras maneja una mano izquierda muy independiente, capaz de articular con nitidez coros, solistas y partes orquestales, con breves movimientos de muñeca o con auténticos latigazos (como en esas violentas intervenciones de la madera en **Katerine Ismailova**). Gran atención a concertar y preocupación dominante por la dinámica (amplia), y a mantener con ella la tensión dramática. Fue, sobre todo en **Katerine Ismailova**, en sus impresionantes intermedios (de la misma relevancia que en **La Nariz**) donde el público se sintió arrebatado por una dirección y un sonido orquestal infrecuente en estos lugares. También los coros alcanzaron momentos estimables, apoyados asimismo en una cuidada dinámica, con preciosos pianísimos, exacto movimiento escénico, sobre todo a lo largo de **Kovantchina**. Otro asunto fueron las voces solistas, de general mediocridad, salvo algunos bajos. Ya que en los programas de mano se nos dan agrupadas las voces de la misma cuerda, sin especificar el reparto (quizá para incidir una vez más en el carácter de equipo, falta de protagonismos, etc., con que teóricamente se presentan estas compañías), sólo rompemos la regla para destacar al bajo N. Kirishev, que encarnó un extraordinario «Dositeo» en **Kovantchina**. Voz redonda, de amplio volumen, sin excesiva pérdida de resonadores en el registro agudo, con sólo fallos en la media voz y con raro color de bajo, acostumbrados como estamos a bajo-barítonos, que además interpretó la evolución dramática del personaje, dentro de su incólume carácter, hasta la pira final de la obra. Las cuerdas de tenor, como en anteriores compañías, rayaron a muy bajo nivel. Insuficientes también las voces femeninas, importantes en

(1) La crítica de Arturo Reverter apareció, efectivamente, en el número anterior. (Nota de la Redacción.)



El coro es protagonista en *Kowantchina*.

las tres obras y medulares, diría yo, en las de Mussorgsky y Shostakovich. En la «Marta» de *Kovantchina* confluyen casi todos los acentos dramáticos de la obra, cosa que la «mezzo» de turno fue bastante incapaz de sostener. La soprano de *Katerine Ismailova* fue deficiente, ostentando un excesivo trémolo y «calando» continuamente. Insuficiente también el tenor en el «Hermann» de *La Dame de Pique*, que necesita mucho más para una personaje indiscutiblemente protagonista y figura. Gustó esta poco conocida ópera, entre los aficionados que conozco, con su acusado lirismo (partícipe tanto de la música rusa como de la italiana, como en el cuarteto del primer acto) y su bien trabado dramatismo, con la ominosa repetición de algunos temas. Señalo esto, porque —en las de Mussorgsky y Shostakovich hay poco que añadir a su importancia— no me pareció banal, contra lo que he escuchado alguna vez, y porque constituye alguna sorpresa para los, como yo, poco fervientes de Tchaikowsky.

La escenografía es tradicional, pero brillante. Utiliza desde un convencional y estilizado realismo hasta determinadas escenas de un naturalismo algo rancio. No me parece, sin embargo, rechazable cuando a la postre está bien hecho. Así, el efecto de la pira final, en *Kovantchina*, será discutible o anticuado, pero está bien logrado. Simplemente, el aprovechamiento del espacio escénico, con gran economía de medios, ha de asombrar a un público acostumbrado a la ramplona escenografía de las óperas italianas que describiremos.

«SIMON BOCCANEGRA» Y «ANDREA CHÉNIER»

Breve crónica para lo que musicalmente fue tan breve. No es, precisamente, la música de *Simón Boccanegra* de mi devoción, dentro del repertorio verdiano. Poco importa, si se añade un tenor y soprano mediocres (Marc Alexander y Mara Zampieri), un Franco Bordini rutinario y un Bonaldo Giaotti en baja forma y con el trémolo más exagerado que en años anteriores. No hubo, sin embargo, fallos vocales gruesos, pero sí falta de convicción desde los cantantes hasta el foso. Interpretación deslavazada y soporífera.

Sorpresa grata fue ver a Vicente Sardinero en *Andrea Chénier*. Apareció en escena entregado, con voz entonada, de amplio volumen (como jamás la había escuchado) y timbre muy homogéneo. Pasó inadvertido el monólogo inicial, «Compia-

cente a colloqui» —todavía el público ocupaba ruidosamente los asientos—, perfecto por intención y medios. Continúa en buen tono toda la obra, con un «Nemico della patria» de gran altura. Bien distinto al mal *Barbero* de días atrás. La soprano R. Orlando Malaspina presenta voz gangosa de indefinido color de *mezzo* e imposibilitada para emitir todo el registro agudo (fue sustituida para la segunda función). Renato Francesconi, discreto en *Manon Lescaut* del pasado año, muestra un registro casi áfono, sin «fiatto», con problemas permanentes en el paso y con algún aislado agudo, que recuerda el estimable timbre lírico de otras ocasiones. Insuficiente la actuación de la Coral Crevillentina (que estuvo bien en *Don Pasquale*). Imposible juzgar la labor de Gerardo Pérez Busquier, porque no pudo existir dirección alguna ante una orquesta destemplada, desajustada y justamente protestada al comenzar el último acto. Escenografía rutinaria y sin imaginación en ambas óperas, con un increíble Diego Monjo en el papel de «Sansculotte Mathieu», verbigracia, en la escena de la escoba.

LA COMICIDAD DE LOS PASITOS CORTOS Y LAS COSAS LARGAS

Barbero de Sevilla, de Rossini, y *Don Pasquale*, con desiguales resultados, constituyeron el apartado de óperas cómicas. Esperaba algo más de este *Barbero* a la vista del reparto. En general epidemia, todo salió gris y plano. Hay que empezar por la concepción de la obra. La comicidad más facilona y más gruesa suele conseguirse a base de carreritas, agachando la cabeza y con pasitos cortos (como el inefable Diego Monjo en cualquier papel: oficial, chambelán, notario o conspicuo «Sansculotte» en *Andrea Chénier*, y que parece contagiar al escenario). Esto, por lo que respecta a los actores, es muy antiguo. Las cosas largas: el desmesurado sombrero de teja de «Don Basilio», su kilométrica bufanda (centro de todas las gracias), trapo bajo la barba de «Don Bartolo», que se desenrolla hasta el foso orquestal —en la versión de hace años, o en la presente—, salpicaduras de espuma hasta el primer violín por los brochazos que atiza «Fígaro», mientras en un extremo, inaudibles, «Lindoro» y «Rossina» cantan su «duetto». Exagerado, inadecuado para «Don Basilio», Justino Díaz, más preocupado por el efecto escénico que por cantar. Injustificadas las carreras por el escenario de Sardinero a lo largo

de toda la obra (para colmo, en el trío del segundo acto llegaba sin aliento a cada intervención). Sólo correcto el «Lindoro» de E. Giménez, y nada convincente la «Rossina» de R. Pizzo, desigual y basada en aislados adornos con el registro agudo. Parecía que nadie se tomaba en serio esta ópera bufa. Lógica aplastante, si se mira con ironía. Y no es excesivo purismo, pues dejamos a un lado los usuales cortes, por ejemplo, en la repetición de la sección final de dúos o concertantes. Se suprimieron la repetición de palabras en los finales por parte de los cantantes, lo cual es muy cómodo, para, mientras la orquesta lo marca, atacar la última palabra. Se hicieron todo tipo de trucos, omisiones, variaciones sin inspiración, hasta el extremo de que más de un aficionado comentaba que aquello «no le sonaba». Nadie cuidó el recitativo, y sólo A. Mariotti tenía maneras y conocimiento de la obra. Veamos, como ejemplo de falta de rigor, la interpretación de Sardinero: mínima preocupación por el fraseo y, desde luego, por cualquier matización; supresión o abreviación de muchas dificultades de la partitura (suprime siempre las series de corcheas o semicorcheas acumuladas sobre sílabas continuas y aun aisladas)... Señalo, pues, más que las posibilidades vocales intrínsecas, una concepción, para mí, intolerable de una ópera bufa, no desde cierto sector del público, sino desde los intérpretes, que es lo grave. Como se ve, es fácil escamotear una música ofreciendo a cambio fácil efecto escénico y que, provocadas las risas de algunos espectadores, lo demás pase inadvertido.

Correcta *Don Pasquale*, con una Rosetta Pizzo que alcanzó buenos momentos y que cantó con gusto los pasajes de «coloratura», con su bonita voz de ligera y con sus ocasionales problemas de afinación. Bien E. Giménez, destacando en el «Sogno soave e casto» y en el dúo y serenata del último acto. Aceptable Mariotti en «Don Pasquale», apoyado en sus tres o cuatro notas centrales de entidad y poco audible arriba. Voz pequeña, de tenor corto, la de A. Borrás, aunque, a su favor, hay que decir que trató de cantar con rigor las indicaciones de la partitura. Tuvo, además, en contra una orquesta tosca, incapaz de adaptarse a las exigencias de los cantantes e incapaz de tocar en piano.

«SANSON Y DALILA»

La partitura de Saint-Saëns posee una sugestiva orquestación, con interesantes acentos dramáticos, buenas partes corales y algunos pasajes solistas, para no considerarla periclitada. No así la voz de Gilbert Py, incapaz de dar algo más que conocimiento de la partitura y evidente matización en algunos momentos. La voz puede que tuviera una primera octava de cierta entidad. Actualmente no queda nada: voz tambaleante, milagrosamente audible, ya que parece toda producida y acabadada en la garganta, sin ninguna proyección, y que se derrumbó por fin en el «gallo» final. Bianca Berini, lejos de anteriores actuaciones (*Ballo in maschera*, *Trovador*) y descentrada en la tesitura de «Dalila». El Coro de A. V. A. O., entonado y con ensayos (a diferencia de su actuación en el *Barbero*, con un penoso final de primer acto), pero insuficiente para los requerimientos de la obra. En cuanto a escenografía, fue incompresible la utilización de relámpagos sin cuento a lo largo de la obra, con cegadores fogonazos en el último acto. Esto causó murmullos en el teatro, porque quizá nunca como este año al fallar la música, quedó tan en evidencia la mala escenografía.—BLAS CORTES.

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.

Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55 - 415 52 44.
BILBAO-8.

BILBAO TRADING, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.
BARCELONA-20.

HAZEN

Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.
MADRID-6.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59-14 - 419 29 19.
MADRID-4.

SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding. Naves 4-14.
Vía de los Poblados, s/n.
Teléfonos 763 82 02 - 763 85 72.
MADRID-33 (Hortaleza).

VELLIDO, S. A.

Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

GITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

J. L. ALBERDI

Instrumentos de música

Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.
MADRID-15.

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra

Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

GARRIDO

Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30-32.
Teléfonos 301 98 41 - 302 32 97.
BARCELONA-2.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos
y contrabajos

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS Y
PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44 - 302 25 92.
BARCELONA-1.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**DISCOS, CASSETTES,
MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

LINACERO

San Miguel, 49.
Teléfono 23 75 26. ZARAGOZA-1.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.

Avda de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI**ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62 - 733 37 00.
MADRID-16.

CEHASA

Foto - Cine.
Sonido - Alta Fidelidad.
Discos - Cassettes.
Laboratorio - Pista magnética.
Intercomunicación.
Villanueva, 3.
Teléfono 226 97 38. MADRID-1.

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51 - 279 80 21.
MADRID-20.

COMERCIAL EAR

Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

DEEP SOUND HI-FI

**Un nuevo concepto de «ver»
la música**

Amplificadores. Receptores.
Grabadoras. Video tapes.
Giradiscos. Discos.
Goya, 5 (Pasaje Carlos III).
Teléfono 276 16 47. MADRID-1.

EAR

H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON**Agujas y fonocápsulas**

Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER**Compañía de Electroacústica Española, S. L.**

Gruce, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12 - 307 47 16.
BARCELONA-20.

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

MAXPER, S. A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59-14 - 419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

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



SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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