

# RITMO

AÑO XLVII • NUM. 470 • ABRIL 1977 • PRECIO: 75 PTAS.



daniel  
barenboim

UNO DE LOS ARTISTAS MAS PRESTIGIOSOS DE  
DEUTSCHE GRAMMOPHON





# HAZEN

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

August Forster

Bluthner

Rameau

Rönisch

Steinway & Sons

W. Hoffmann

Yamaha

Zimmermann

Wurlitzer

Juan Bravo, 33

Telfs. 275 34 24 - 225 90 33

MADRID-6



# RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLVII • ABRIL 1977 • NUM. 470

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Redacción para Cataluña:  
Vía Layetana, 40. Barcelona-3. Teléfono 310 29 64

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 700 ptas.  
Número suelto, 75 ptas. Atrasado, 100 ptas.  
EXTRANJERO: Año, 15 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Edita: RITMO, S. A.

Francisco Silvela, 15. MADRID-6

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

Fundador: Fernando Rodríguez del Río.

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

#### ASESORES DE DIRECCION:

José Luis García del Busto.  
José Luis Pérez de Arteaga.  
Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

#### COORDINADORES:

Angel Carrascosa Almazán.  
Santiago Herrero Villa.

#### PROMOCION GENERAL:

Fernando Rodríguez Polo.

#### REDACTORES Y COLABORADORES:

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

#### CORRESPONSALES NACIONALES:

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

#### CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

## Sumario

	Págs.
EDITORIAL: Elecciones y política musical ... ..	5
Crónica de un encierro. El conflicto de los músicos, por José Miguel López de Haro ... ..	6
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín ... ..	8
Noticias ... ..	11
Música en vivo, por José Luis Pérez de Arteaga ... ..	12
Diálogo con Daniel Barenboim, por José Luis Pérez de Arteaga y Angel Carrascosa Almazán ... ..	15
Beethoven: 150 años después. Una sobremesa en torno a Beethoven. Participan: Roberto Andrade, Domingo del Campo, Angel Carrascosa, Angel F. Mayo, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga y Arturo Reverter ...	25
Hungría por la Música, por Antonio Fernández-Cid ... ..	34
Discos editados: relación por Angel Carrascosa Almazán ...	62
La discoteca básica: El «Quinteto para clarinete y cuerda», de Mozart, por Angel Carrascosa Almazán ... ..	36
CRITICA DISCOGRAFICA ... ..	40
La Oferta EMI: Rieni, el eslabón wagneriano perdido. La «otra» Missa solemnis. Emil Gilels interpreta a Mozart y Brahms. Nunca es tarde. Una bien calculada «pasión»: Sawallisch interpreta a Schumann. Tercer éxito de Riccardo Muti: Macbeth. André Previn: Nueva visión del «ballet» en Tchaikowsky. Escriben: Angel-F. Mayo, Fernando Peregrín, Roberto Andrade, José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter y Enrique Pérez Adrián.	
Otras críticas discográficas ... ..	52
«Piú pppp...», por José Luis Pérez de Arteaga ... ..	60
«Rock», «jazz», «pop»..., etc. Comentan: Rafael D. San Gabino Ortiz, Santiago Herrero y José Miguel López de Haro ... ..	63
Libros publicados ... ..	64
De Madrid al cielo. Las operísticas migajas primaverales, por Arturo Reverter ... ..	65
La Tercera Bienal Internacional del Sonido en Valladolid. Comentan Antonio Rodríguez Moreno y Angel Luis García Fraile ... ..	68
CRONICAS NACIONALES:	
Bilbao: XXVI Festival de la ABAO, por José Urquijo ...	70
Otras crónicas nacionales: Santiago de Compostela, Valencia, Cádiz, La Coruña, Santander, San Sebastián ... ..	71
Directorio comercial ... ..	73

## Nuestra portada

Daniel Barenboim, uno de los más grandes pianistas de nuestro tiempo, visitó Madrid para ofrecer un recital Chopin, a raíz del cual mantuvimos con él el diálogo que publicamos en páginas de este número, diálogo que, sin duda, resultará del mayor interés para el lector. En el momento de la aparición del presente número de RITMO Daniel Barenboim vuelve a estar de actualidad por su visita a Madrid y Toledo —entre otras ciudades españolas—, esta vez en su no menos fascinante faceta de director de orquesta, al frente de la Filarmónica de Los Angeles.



# SCANDALLI



**Gervasio Marcosignori, el mundialmente conocido maestro del acordeón.**

Comentario de un profesional . . . En el nuevo SCANDALLI se obtiene su plena sonoridad con el mínimo esfuerzo. . . la excelente compresión interior garantiza, con el más leve accionamiento del fuelle, una reacción precisa incluso en las más bajas y más altas tonalidades . . . bueno, y por añadidura, el famoso y fino sonido del Scandalli.

## **FARFISA**

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



# ELECCIONES Y POLITICA MUSICAL

El próximo 15 de junio va a ser, sin duda, fecha importante en la historia contemporánea de España. Ese día el pueblo español elegirá a sus diputados y senadores, en ejercicio del sufragio universal, por vez primera desde hace más de cuarenta años. Parece casi obvio decir que esta consulta electoral afectará trascendientemente a la sociedad española y a su organización política. Mas no lo es afirmar aquí que la vida musical de España va a ser afectada en la misma medida por los resultados, porque en materia de Música, en nuestro país, lo más realista y prudente es practicar la gimnasia mental del escepticismo.

Dos motivos fundamentan nuestra afirmación, no necesariamente pesimista, pero sí cautelosa. El primero lo resumiríamos en estas frases que ahora extraemos de nuestro editorial «En el centenario de Falla» (diciembre de 1976): «La política, en España, ni se ha ocupado ni se ocupa de la Música, y quizá algunos músicos, antes que serlo, prefieran ya incluso jugar a políticos.» Que este concepto no era gratuito lo ha demostrado en seguida, y no precisamente por nuestro gusto, el Decreto-ley 264/1977, de 21 de enero (más conocido como de 28 de febrero), de ingrata memoria para los músicos españoles, porque la promulgación de una norma tan intrínsecamente errónea en lo que atañe a la enseñanza de Música sólo es posible cuando su caldo de cultivo es, sencillamente, la ignorancia. El otro motivo nos viene dado por la contemplación panorámica de la campaña electoral que, más o menos abiertamente, viene produciéndose desde la aprobación de la Ley para la Reforma Política. ¿Ustedes han leído o escuchado, por parte de las cabezas visibles de partidos y coaliciones, declaraciones públicas en materia de Música, en materia de vida y política musicales? Nosotros, tampoco, y somos muy sinceros cuando añadimos que, de corazón, nada nos agradaría más que la demostración, mejor cuanto más abundante y cualificada, de lo contrario.

Entonces RITMO ha considerado que sus páginas podrían ser buenas para que se subsane esta laguna para nosotros —y suponemos que para la mayoría de las gentes de la Música— prioritaria, en verdad importante. Precisamente, nuestra naturaleza de publicación especializada e independiente garantiza la «apasionada» neutralidad de la tribuna que ofrecemos. Y así se ha repartido a las personalidades políticas que aquí se relacionan el cuestionario que puede examinarse en esta misma página.

Conviene hacer ahora algunas precisiones: por ejemplo, en el actual momento de relativa confusión en torno a pactos y coaliciones electorales hemos preferido dirigir la encuesta a personas físicas y representativas de su grupo, porque las personas físicas tienen rostro y voz, porque su compromiso es mucho más directo y porque así sabemos que son todos los que están, aunque es casi inevitable que no estén todos los que son. Las ausencias tendrán una de estas dos causas: volunta-

ria, la primera, porque, aun lamentando el hecho, la realidad es que algunos partidos no han sido legalizados, y entonces RITMO estima que no es función suya ir más allá de donde ha ido el Gobierno; involuntaria, la segunda, pues nuestra propia imperfección quizá nos haya llevado a alguna omisión, también ciertamente lamentable. Desde aquí y ahora queremos pedir disculpa a quienes se sientan olvidados.

Por otra parte, el ámbito de la encuesta es predominantemente nacional, en cuanto ha sido orientada hacia aquellos partidos que presentan candidatos en toda o la mayor parte de la geografía española. No obstante, también la hemos propuesto a algunos grupos políticos representativos del hecho diferencial regional, y no descartamos la posibilidad de extenderla a otros o de ahondar más adelante en aspectos concretos de esas realidades diferenciales, para nosotros evidentes. Creemos igualmente oportuno aclarar ahora que no hemos incluido en la encuesta al Presidente del Gobierno, quien acaba de anunciar su candidatura, porque él mismo ha indicado expresamente que no va a realizar campaña electoral y porque pensamos honestamente que su condición actual de Presidente le sitúa al margen de nuestras intenciones y también de nuestras posibilidades. Sin embargo, la relación de consultados se ampliará con don Leopoldo Calvo Sotelo, ya que, según las últimas noticias difundidas, se ha constituido en portavoz de la Unión del Centro Democrático, que suscribe plenamente el programa de don Adolfo Suárez.

Era necesario aclarar también a los lectores que RITMO no ha hecho sondeo previo alguno, que nada ni nadie ajeno a nuestra Redacción ha intervenido en el proceso que ha llevado a la gestación y alumbramiento de nuestro cuestionario, y que, en consecuencia, «casi desnudos, como los hijos de la mar», ignoramos el grado de atención que va a recibir por parte de nuestros consultados. Según el volumen y las características de las respuestas, en nuestro número de mayo, que se publicará justamente cuando la campaña electoral esté en su apogeo, serán reproducidas íntegras, o extractadas en un cuadro comparativo de más fácil manejo y consulta. Mientras llega el momento de saber a qué atenernos, nos atrevemos, finalmente, a creer que nuestros lectores compartirán nuestra legítima expectativa y nuestro deseo de que, por una vez, esta Revista haya de enfrentarse a un gran exceso de original, señal inequívoca de que la Música comienza a preocupar a la política en la dirección y sentido del último párrafo de la carta que RITMO ha dirigido, en esta ocasión, a los hombres que quieren hacer la política de España y, para ello, van a pedir su voto a los españoles: «Sólo resta expresarle nuestra esperanza, que es la de las gentes ligadas a la cultura musical de España, en la sincera aportación de usted y su partido a la construcción de una sociedad donde la Música sea realmente amada y servida.»

## Encuesta

1. ¿Qué significado, lugar y función tiene la Música, en su doble vertiente de arte e industria, en el modelo de organización social, económica y política que propugna su partido?
2. ¿Tiene su partido un programa concreto de política musical para aplicarlo al conjunto del Estado español? Si lo tiene, exponga brevemente sus líneas generales.
3. ¿Podría concretar más su programa de política musical en cada una de las siguientes cuestiones?:
  - Enseñanza de la Música en el Bachillerato y a nivel superior.
  - «Status» del músico: el ejercicio de la profesión de músico a niveles educativos, técnicos, interpretativos y creacionales.
  - Constitución de la Opera Nacional y de las óperas estables.
  - Organización y funcionamiento de las actividades sinfónicas, de cámara, corales, etc.
  - Promoción y defensa de la industria musical española.
  - Legislación de derechos de autor e intérpretes.
  - Utilización de los medios de difusión, especialmente la televisión, para desarrollar el programa expuesto anteriormente.
4. ¿Qué significa para usted personalmente la Música?

## Encuestados

Pío Cabanillas Gallas. Partido Popular.  
 Eduardo Urgorri Casado. Falange Española de las JONS.  
 Blas Piñar. Fuerza Nueva.  
 José Ramón Alonso. Centro Popular.  
 Manuel Cantarero del Castillo. Reforma Social Española.  
 Felipe González. Partido Socialista Obrero Español.  
 Enrique Larroque. Partido Liberal.  
 Enrique Tierno Galván. Partido Socialista Popular.  
 Joaquín Ruiz Giménez. Federación Demócrata Cristiana.  
 Joaquín Satrustegui. Alianza Liberal.  
 Pedro Conde. Falange Española de las JONS (auténtica).  
 Joan Raventós. Partido Socialista de Catalunya-Congres  
 Antonio García López. Partido Socialista Democrático Español.  
 Jesús Sancho Rof. Federación Social Independiente.  
 José María Gil Robles (hijo). Federación Popular Democrática Cristiana.  
 Manuel Fraga Iribarne. Federación de Alianza Popular.  
 Joaquín Garrigues Walker. Federación de Partidos Demócratas y Liberales.  
 Santiago Carrillo. Partido Comunista de España.  
 Fernando Álvarez de Miranda. Partido Demócrata Cristiano.  
 Francisco Fernández Ordóñez. Partido Social Demócrata.  
 Jordi Pujol. Convergencia Democrática de Catalunya.



## El conflicto de los músicos

Por José Miguel López de Haro

En el Editorial de nuestro número anterior recogíamos la noticia de la protesta del mundo musical por el —en lo que a Música se refiere— desdichado Real Decreto 264/1977, de 21 de enero. Hablábamos allí del «músico airado que una política histórica y culturalmente ciega parece empeñada tercamente en producir», y expresábamos nuestro apoyo incondicional a la valiente actitud de los jóvenes estudiantes de Música que, en protesta contra el Real Decreto, se encerraron en el Conservatorio de Madrid, aun a sabiendas de que la situación se resolvería en una tregua de circunstancias. La tensión ha cedido, aunque las espadas continúan en alto, porque con parches o «largas cambiadas» no se resuelven problemas complejos que se arrastran desde hace muchos años. Pero RITMO quiere dejar constancia de la crónica de unos hechos que —si deseamos que no hayan de repetirse, por haberse superado las causas que los provocaron— merecen atención histórica, porque escapan del marco de la rabieta para incluirse en el de la ira que viene acumulando, a su pesar, el músico español. La crónica que sigue cumple la doble función de contarnos una historia real y hacernos meditar sobre ella. Sirva así para que decidamos empezar a quitar las piedras en el camino de la vida musical española, único medio para no tropezar dos veces en ellas.—(NOTA DE LA REDACCION).

### ANTECEDENTES

El lunes 14 de febrero los P.N.N. (Profesores No Numerarios) del Conservatorio de Madrid deciden reintegrarse a clase, dando por finalizada la huelga que por espacio superior al de una semana les ha hecho solidarizarse con las peticiones de todos los P.N.N. de España, que solicitaban seguridad en el puesto docente y aumento de las retribuciones salariales.

Cuatro días antes, los alumnos del Conservatorio, reunidos en asamblea por segunda vez en la historia del Centro desde su fundación, en 1830 (la primera se celebró el 2 de diciembre de 1976), solicitaban al actual Director del Centro, don José Moreno Bascuñana, la reelaboración del vigente plan de estudios, la desmasificación del Centro y la potenciación al máximo de la organización del alumnado, hasta concluir en la representación adecuada, en el Claustro del Centro, de estos alumnos.

El 28 de febrero se publica en el **Boletín Oficial del Estado** el Decreto número 264/1977, de 21 de enero, por el que se aprueba el Reglamento Orgánico de los Institutos Nacionales de Bachillerato. Su artículo 17 señala claramente que «las enseñanzas de Música... serán impartidas por el profesorado del Centro o por otros profesores contratados al efecto». El Ministerio de Educación y Ciencia, en una nota difundida el día 23 de marzo, cuando la huelga de los músicos estaba en pleno apogeo, señalaba, de forma un tanto desafortunada, «que para la contratación de estos profesores es de aplicación lo preceptuado en la Orden ministerial de 25 de junio de 1976, que reconoce a los titulados de los Conservatorios superiores la posibilidad de impartir las enseñanzas de la Música en el Bachillerato. Esta Orden —proseguía la nota del Ministerio— no ha sido modificada y, por tanto, mantiene su vigencia en la actualidad». La nota que he calificado de desafortunada lo es en cuanto antepone una Orden ministerial a un Decreto, que es norma de rango superior y prevalece, por tanto, sobre la citada Orden.

En el número 464 de RITMO, correspondiente a septiembre de 1976, nuestro compañero «Cancerbero» hizo un análisis profundo de la Orden ministerial de 25 de junio, señalando claramente sus graves

defectos. Asimismo quien escribe estas líneas publicó en RITMO, número 455, de octubre de 1975, un estudio detallado de la problemática que llevaba el incluir en el primer curso del Bachillerato Unificado Polivalente (B.U.P.) una sola y única asignatura de «Música». El lector puede consultar ambos trabajos y observar que las críticas positivas allí expuestas no han sido tenidas en cuenta mínimamente. Y así podrá comprobar también que el conflicto de los músicos trae aguas pasadas, mal encauzadas en una desastrosa política musical que jamás ha tenido en cuenta el punto de vista de los propios interesados.

### COMIENZA LA CRONICA

Desde la aprobación del Decreto, el 21 de enero, hasta su publicación en el **Boletín Oficial del Estado**, el 28 de febrero, ha transcurrido más de un mes. Las fuerzas vivas de la nación y del país musical no son extrañas a esta tardanza, aunque, sin duda, los tristes acontecimientos políticos de los meses de enero y febrero aconsejaron y justifican esta demora.

\* \* \*

El día 15 de marzo, Federico Sopena, Secretario general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, envía al Director general del Patrimonio Artístico y Cultural, don Antonio Lago Carballo, un escrito que textualmente dice así:

«Ilustrísimo señor: En la sesión ordinaria celebrada por esta Real Academia el día 14 del corriente mes fue examinado el Decreto que reglamenta las enseñanzas en los Institutos Nacionales, Decreto publicado en el **Boletín Oficial** del día 28 de febrero del presente año.

La forma como aparece la enseñanza de la Música ha producido verdadera consternación. Desde el punto de vista pedagógico, en contraste a lo admitido en toda Europa como pedagogía de la sensibilidad, la Música queda en último lugar. Desde el punto de vista profesional, la titulación del músico queda profundamente dañada: el hecho de la sola contratación es ya claro signo del más que secundario papel de la Música, desde el punto de vista educativo. La consecuencia en el orden profesional es lastimosa, mucho más admitiéndose en el Decreto la posibilidad de que dicha enseñanza sea im-

partida por un profesor de los ya nombrados.

La Real Academia tomó el acuerdo, a propuesta de la Sección de Música, de elevar a V. I. la urgente petición de que sea reconsiderado el referido planteamiento; acordó también dar la máxima publicidad a este acuerdo, dado que la Corporación lleva años solicitando una ordenación justa, lógica, científica de la Música en todos los grados de la enseñanza.

Con el máximo respeto y con una real confianza, transmito a V. I. este acuerdo de la Real Academia.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 15 de marzo de 1977.—El Secretario general (firmado), FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ.

Señor Director general del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid.»

El 17 de marzo, después de una asamblea, 35 alumnos del Conservatorio de Madrid deciden quedarse encerrados en el «Auditorium» del Centro, situado en la plaza de Isabel II, conocida vulgarmente como plaza de Opera, sin que la Dirección del Centro se oponga a ello. El día siguiente, la Policía ordena desalojar el Centro por orden del Gobernador civil, sin que en el desarrollo del desalojo se produzcan incidentes. Cosa esta debida al acertado comportamiento de un bedell, que expone a la fuerza pública la situación permitida del encierro.

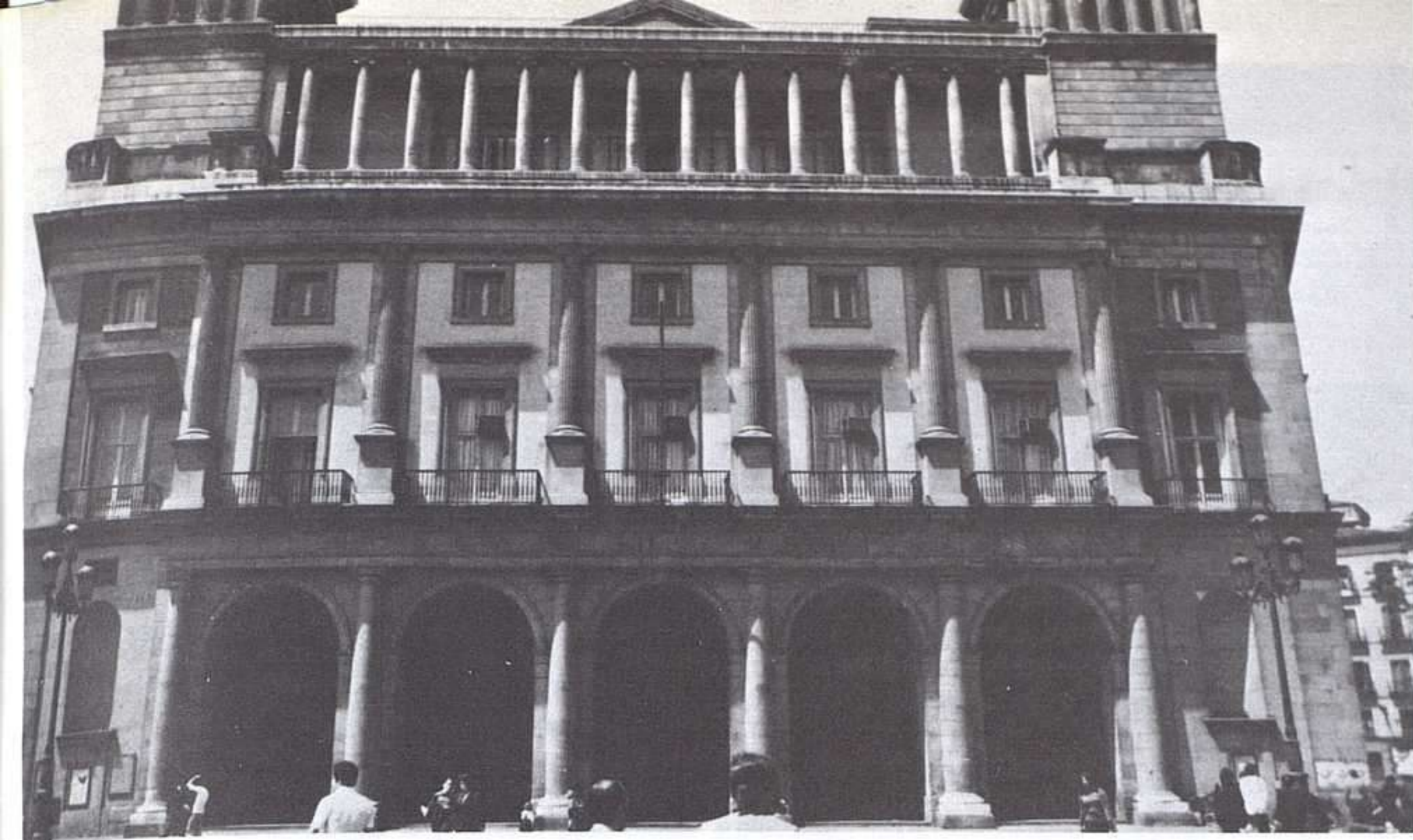
\* \* \*

A las once y media del día 18, los alumnos vuelven a encerrarse y exigen del Claustro de Profesores previsto para las doce y media que se celebre estando ellos presentes. La Dirección se niega a esta petición, pero los alumnos toman el claustro, transformándolo en asamblea conjunta de alumnos y profesores por primera vez en la historia del patriarcal Centro. Antes de que se decida la postura que adoptará la Asamblea, el director aborta la misma de un campanillazo. Por la tarde y en el concierto del viernes de la Orquesta Nacional, se lanzan diversas octavillas exponiendo la situación y los motivos del encierro. En ellas se decía: «El Decreto ley margina la formación musical, situándola en un nivel de consideración todavía inferior al de las «marías», llegando a la incongruencia de admitir que la Música sea impartida por profesores no músicos. Aparte de lo que esto supone para la formación cultural del país, significa cerrar la puerta de la enseñanza para las posibilidades de trabajo de los músicos, que solamente en Madrid alcanza un nivel de paro del 80 por 100. La Prensa diaria, en su sección musical, se hace eco de estas reivindicaciones. Críticos como Antonio Fernández-Cid, Antonio Iglesias, o periodistas como Juan Pedro Quiñonero, y multitud más, exponen en sus artículos la situación, apoyando totalmente las peticiones del alumnado.

\* \* \*

El sábado, festividad de San José, el encierro cuenta con la solidaridad de varios estudiantes ajenos a la Música. A mediodía del día 19, la Policía desaloja el Centro, y los encerrados se trasladan a la





sede de Juventudes Musicales, que les ofrece incondicionalmente sus locales.

\* \* \*

El **lunes 21**, los encerrados vuelven al «Auditorium» del Conservatorio, habiendo aumentado considerablemente su número. La actividad del Centro queda totalmente paralizada, ya que incluso los profesores numerarios se suman al encierro. La dimisión del Director del Centro, que fue presentada el día 19, no es admitida por el señor Lago Carballo, y los alumnos añaden a sus reivindicaciones el que esta dimisión sea aceptada.

La tabla reivindicativa del alumnado queda como sigue:

— Derogación del Decreto publicado el 28 de febrero y elaboración de una nueva normativa en la que participen los músicos y los estamentos interesados.

— Dimisión de los cargos que han hecho posible la publicación de tan vejatorio Decreto y explicación pública de sus responsabilidades por semejante actuación.

— Agilización de las medidas tendentes a integrar la Música y los músicos en la sociedad, apoyando la iniciativa de un Congreso Nacional de la Música.

— Afrontamiento de los problemas planteados en el Conservatorio, conjuntamente por profesores y alumnos, sin dilaciones.

— Que las fuerzas del orden se mantengan al margen siempre y cuando no exista una evidente alteración del orden público.

\* \* \*

En la asamblea celebrada el **día 21, a las cuatro de la tarde**, se aceptan las siguientes conclusiones:

— Aceptación de una Comisión paritaria para negociar con el Ministro, sin deponer la actitud del encierro.

— Aceptación de la dimisión del Director, quedando claro que el encierro continuará hasta que el Decreto sea derogado y la representatividad de alumnos en el Claustro admitida.

\* \* \*

El **día 22**, el Director del Centro se entrevista con el Director del Patrimonio Artístico para tratar sobre su dimisión, que sigue sin ser aceptada, y sobre la posible anulación del Decreto. Llegamos aquí a un punto delicado en el desarrollo del proceso conflictivo. El Director del Patrimonio indica que la responsabilidad del Decreto pertenece a la Dirección General de Enseñanza Media, y que el primer conocimiento de tan problemático texto lo tuvo a través de personas extrañas a esta Dirección de Enseñanza Media. Por su lado, miembros del Consejo Nacional de Educación señalan que a ellos no se les ha consultado el contenido del Decreto. Se deduce así que el Decreto no ha sido consultado

y ha sido obra directa de la Dirección General de Enseñanza Media.

Vista así la situación, Federico Sopena, como Secretario de la Academia de Bellas Artes, habría sido la primera persona en indicar al señor Lago la conflictividad del Decreto, a la vez que habría sugerido la idea —según el juicio de varios alumnos encerrados en el «Auditorium»— de un encierro, en el Teatro Real de Madrid, el día 18 o 19 de marzo, de una Comisión formada por diversas personalidades de la Música de consolidada presencia y prestigio. Sin embargo, esta idea no cuajó, porque los alumnos, un día antes, deciden encerrarse, anticipándose así a un intento de protesta, a su juicio, «elitista», con otro, también a su juicio, mucho más participativo.

\* \* \*

El **día 25** se reúnen los padres de los alumnos del Conservatorio, y en asamblea deciden sumarse a las reivindicaciones de los encerrados. Para esta fecha casi todos los Conservatorios españoles están en paro activo, e innumerables entidades relacionadas directa o indirectamente con la Música manifiestan públicamente su apoyo a las peticiones de la Asamblea Permanente de Encerrados.

\* \* \*

Tras su intento fallido de diálogo, convertido en monólogo por el señor Iglesias, Secretario general Técnico del Ministerio de Educación, el encierro prosigue. Para el **día 30**, los 47 Conservatorios españoles están en huelga total. La Orquesta de Radiotelevisión Española presenta solicitud de huelga, y la Orquesta Nacional, reunida en asamblea, aprueba por mayoría simple apoyar esta huelga. El Sindicato Nacional del Espectáculo se suma a la huelga, y en una circular se solidariza con la convocatoria efectuada por el Sindicato Unitario de Trabajadores de la Música, que pedía una huelga total para los días 1, 2 y 3 de abril en caso de que la vigencia del Decreto no se suspendiera.

\* \* \*

El **día 30**, los alumnos comienzan un «maratón» musical de veinticuatro horas ininterrumpidas, al que invitan a todos los que quieran participar y asistir, bajo el lema: «La Música para los músicos». Los asistentes al mismo oscilan alrededor de mil personas, y los intérpretes participantes sobrepasan las dos docenas.

\* \* \*

El **viernes 1**, la Orquesta Nacional se vuelve atrás respecto a la decisión tomada en asamblea anteriormente, y decide interpretar el concierto que tenía anunciado, sin conocer todavía los acuerdos que varias horas más tarde tomaría el Consejo de Ministros. La Orquesta Nacional de España expuso sus puntos de vista de la siguiente forma:

«La Orquesta Nacional de España, ante las circunstancias que han concurrido como consecuencia del Real decreto de 28 de febrero, del Ministerio de Educación y Ciencia, que provocó el paro de profesores y alumnos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y considerando sus peticiones de toda justicia, acordó, mediante votación, y por una gran mayoría, apoyar las reivindicaciones de dicho Centro.

Siendo así que el Ilmo. señor Director general del Patrimonio Artístico y Cultural prometió su total apoyo ante el Ministro de Educación y Ciencia, y ante las declaraciones del propio Director del Real Conservatorio de Música, de Madrid, señor Moreno Bascuñana, a quien «parecen satisfactorias las medidas acordadas por este Ministerio», la Orquesta Nacional de España da por resuelto satisfactoriamente este problema, a reserva de que sean cumplidas las promesas del señor Lago Carballo.

Esta actitud de los profesores de la Orquesta Nacional de España no es óbice para que, en su día, y como compañeros de profesión, apoyen las reivindicaciones pertinentes para resolver los graves problemas que la Música tiene planteados en España, y entiende que sólo serán favorablemente resueltos mediante una reestructuración total».

## INCIDENTES Y FINAL

Por la tarde, momentos antes de comenzar el concierto, varios estudiantes increpan a la Orquesta sobre su postura. La fuerza pública, de paisano, desaloja el lugar correspondiente a los estudiantes del Teatro Real, deteniendo a seis alumnos, ante el aplauso general del público de butaca, que solicita más energía en la actuación de la Policía. Pocos minutos después hacen acto de presencia las fuerzas antidisturbios, que no llegan a intervenir.

A la salida de los profesores, los estudiantes se reúnen a abuchearles en plena calle, volviéndoles a increpar. La consiguiente actuación de la Policía dispersa a los estudiantes. La Prensa se hará eco de estos incidentes.

Pocas horas después, el Consejo de Ministros hace pública la siguiente nota:

«Es propósito del Ministerio de Educación y Ciencia proceder a una reordenación de los estudios y enseñanzas musicales, acorde con el rango que corresponde a la Música en el conjunto de los valores esenciales de la cultura, y adoptar, por otra parte, aquellas decisiones que en desarrollo de la Ley general de Educación se traduzcan en una más adecuada reglamentación de las enseñanzas de la Música en el Bachillerato, por lo que se hace conveniente suspender la vigencia de los preceptos que puedan prejuzgar el signo definitivo de esa reglamentación».

\* \* \*

El **Consejo del día 2** suspende la vigencia de los artículos 17 y 22 del Real decreto 264/77, de 21 de enero, por el que se aprueba el Reglamento Orgánico de los Institutos Nacionales de Bachillerato.

\* \* \*

La huelga convocada para ese fin de semana no se lleva a cabo, y los alumnos indican, el **lunes día 4 de abril**, que están de acuerdo con la anulación de los dos artículos, pero que no se les ha atendido mínimamente en el punto referente a la representatividad de los alumnos en el Claustro para lograr una reforma democrática del plan de estudios vigente en los Conservatorios, que data de 1966.



## LA ORQUESTA FILARMONICA DE LOS ANGELES

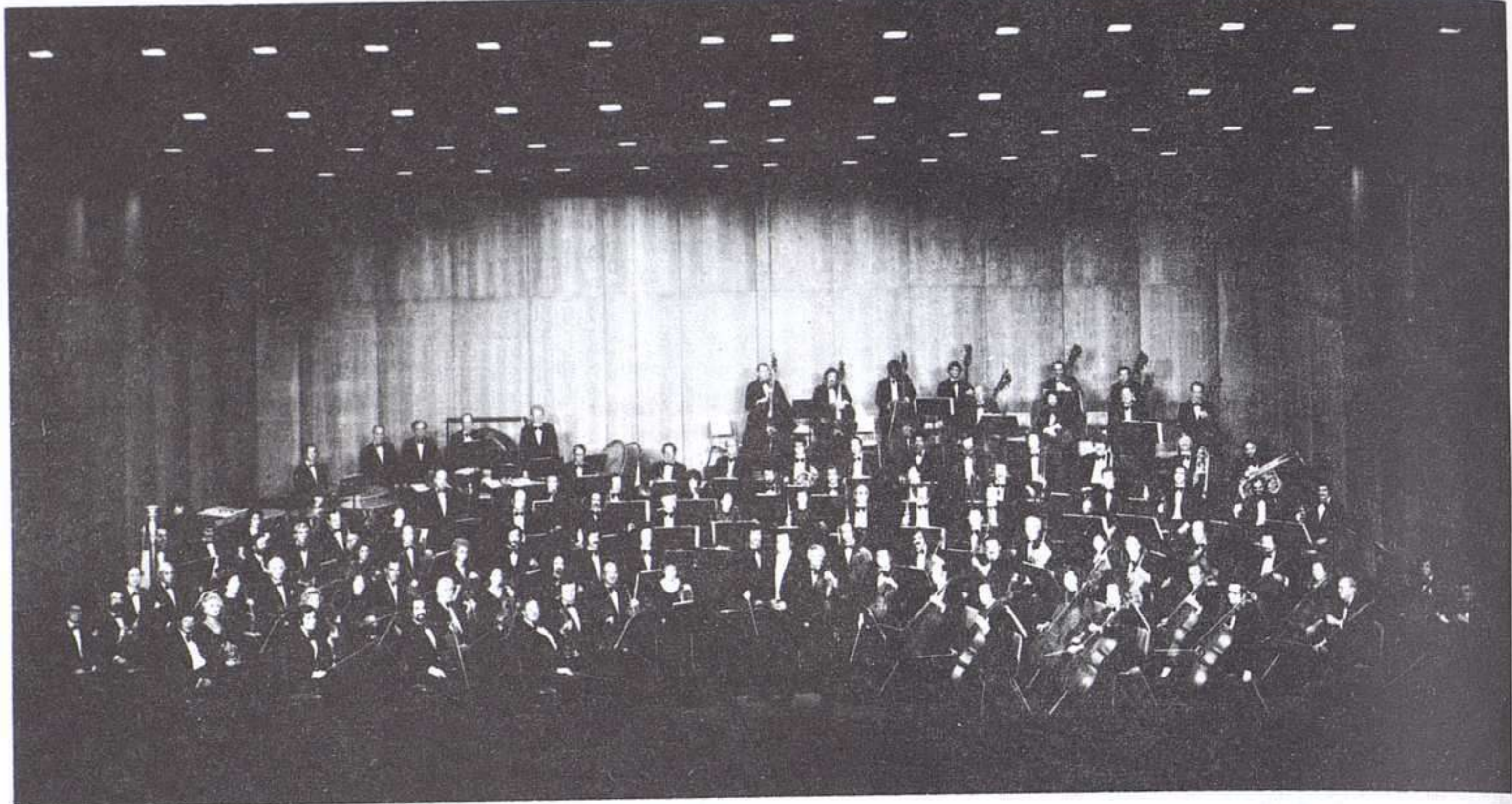
Iniciamos este mes nuestro "Avance" con una noticia "internacional" que afecta a España. Durante el mes de mayo, la Orquesta Filarmónica de Los Angeles realizará una gira por distintas ciudades españolas. Barcelona (días 4 y 5), Palma de Mallorca (día 6), Madrid (días 17 y 18), Toledo (día 19) y Marbella (día 20) serán las ciudades visitadas. Se da la curiosidad de que las dos localidades citadas en primer lugar son sendas escalas que hará la motonave MTS *Danae* en su cruce por el Mediterráneo. A bordo de la *Danae* viaja la Filarmónica de Los Angeles, que aprovechará estas y otras escalas (Florencia, Atenas, etc.) para, en cada puerto..., un concierto (o dos). Además, y durante la travesía, grupos de profesores de la Orquesta y "distinguidos artistas invitados" amenizarán, con sus recitales, las veladas en cubierta, bajo el estrellado cielo mediterráneo, de las parejas de acomodados americanos que disfrutaban de su bien merecida jubilación —que, suponemos, formarán el grueso del pasaje— y que, por esta vez, no tendrán necesidad de llevar consigo sus "radio-cassetes" o transistores.

Quizá para compensar estos conciertos "elitistas" (versión a la americana de tantos otros de nuestro país y de más de un ciudad europea durante su célebre Festival de Música), los Filarmónicos de Los Angeles iniciarán, el 12 de julio, su popular (también en versión americana) temporada de verano en el Hollywood Bowl, que incluirá, entre otros espectáculos semejantes, un "Tchaikowsky Spectacular", con la "irresistible combinación de la brillante música de la *Obertura 1821* con fuegos artificiales, disparos de cañones y bandas militares".

Es esta la imagen frívola de una orquesta muy seria. Tributo, tal vez, que hay que pagar a un determinado tipo de sociedad para mantener con vida una institución de tanta categoría, pero cuya producción carece de plusvalía o valor añadido monetario.

### ALGUNOS DETALLES DE INTERES DE ESTA ORQUESTA

- Fundada en 1919 por William Andrews Clark, Jr., filántropo mecenas que, en sus quince años al frente de la Orquesta, la apoyó económicamente con más de tres millones de dólares.
- Actualmente la forman 86 hombres y 16 mujeres (existen dos plazas vacantes).
- Durante la temporada en curso tiene previstos más de 230 conciertos.



La Orquesta Filarmónica de Los Angeles con su director titular, Zubin Mehta.

- Su presupuesto para esta temporada (incluyendo las giras) es de, aproximadamente, 480 millones de pesetas. Un 25 por 100 de este presupuesto se cubre mediante subvenciones oficiales y privadas.
- La temporada de invierno tiene lugar, desde 1964, en el Dorothy Chandler Pavilion del Music Center de Los Angeles. (Capacidad: 3.213 plazas.)
- La temporada de verano, en el Hollywood Bowl, enorme anfiteatro natural (17.000 plazas) en medio de un bosque de más de 2.000 árboles.
- Artur Rodzinski, Otto Klemperer, Alfred Wallenstein y Eduard van Beinum fueron algunos de sus más célebres directores titulares.
- Desde 1962 su titular es Zubin Mehta, quien, a partir del otoño de 1978, cambiará su titularidad de costa y se pondrá al frente de la Filarmónica de Nueva York.

### PROGRAMAS DE LOS CONCIERTOS EN ESPAÑA

BARCELONA, Paláu de la Música; Zubin Mehta, director. Día 4: *Sant Martí del Canigó* (Casals), *Fuegos artificiales* (Stravinsky), *Sinfonía número 1*, "Sueños de invierno" (Tchaikowsky), y *Sinfonía número 8* (Dvorak). Día 5: *Sinfonía número 40* (Mozart), *Don Juan* (R. Strauss) y *Sinfonía número 1* (Brahms).

PALMA DE MALLORCA, Auditorio; Zubin Mehta, director. *Fuegos artificiales* (Stravinsky), *Sinfonía número 1*, "Sueños de invierno" (Tchaikowsky), y *Cuadros de una exposición* (Mussorgsky-Ravel).

MADRID, Teatro Real. Día 17: *Sinfonía número 40* (Mozart), *Don Juan* (R. Strauss) y *Cuadros*

de una exposición (Mussorgsky-Ravel). Director, Zubin Mehta. Día 18: *Concierto para piano número 1* y *Sinfonía número 7* de Beethoven. Director y solista, Daniel Barenboim.

TOLEDO, Catedral; Zubin Mehta, director. *Sinfonía número 4* (Beethoven) y *Sinfonía número 1* (Brahms).

MARBELLA, Sala de Congresos; Daniel Barenboim, director. *Sinfonías números 4 y 7* de Beethoven.

### FESTIVALES

#### BERGEN

(25 de mayo - 8 de junio)

Conciertos, recitales, danza

Intérpretes: K. Andersen H. Austbö, J. Bream, A. Tellefsen, T. Valjakka, etc. The Cullberg Ballet Company, Miembros del Royal Ballet de Dinamarca. Orquestas: Sinfónica de Bergen, Real Danesa, Collegium Aureum, Conjunto Música Viva, etc.

DIRECCION: Bergen International Festival. P.O. Box 183.5001 Bergen (Noruega).

#### BURDEOS

(25 de mayo - 12 de junio)

Conciertos, Recitales, Música de cámara, Danza

Intérpretes: G. Bacquier, R. Benzi, J. Carreras, V. Eresco, B. Gaiotti, L. Kogan, K. Kondrashin, K. Penderecki, M. Plasso. Ballet de Marsella "Roland Petit". Orquestas: Bordeaux-Aquitaine, Nacional de la Radio-difusión de Polonia, etc. Cuarteto de Hannover, Trío de Cuerdas de París, Clemencic Consort, Octeto de París, etc.

A destacar: El concierto del día 8 de junio en la iglesia de Saint-Michel: *Stabat Mater* (Rossini) y *Vesperae Solennes de*

*Confessore* (Mozart). Director, Michel Plasson. Orquesta de Bordeaux-Aquitaine y Coro Nacional Búlgaro. Entre los solistas destaca T. Zylis-Gara.

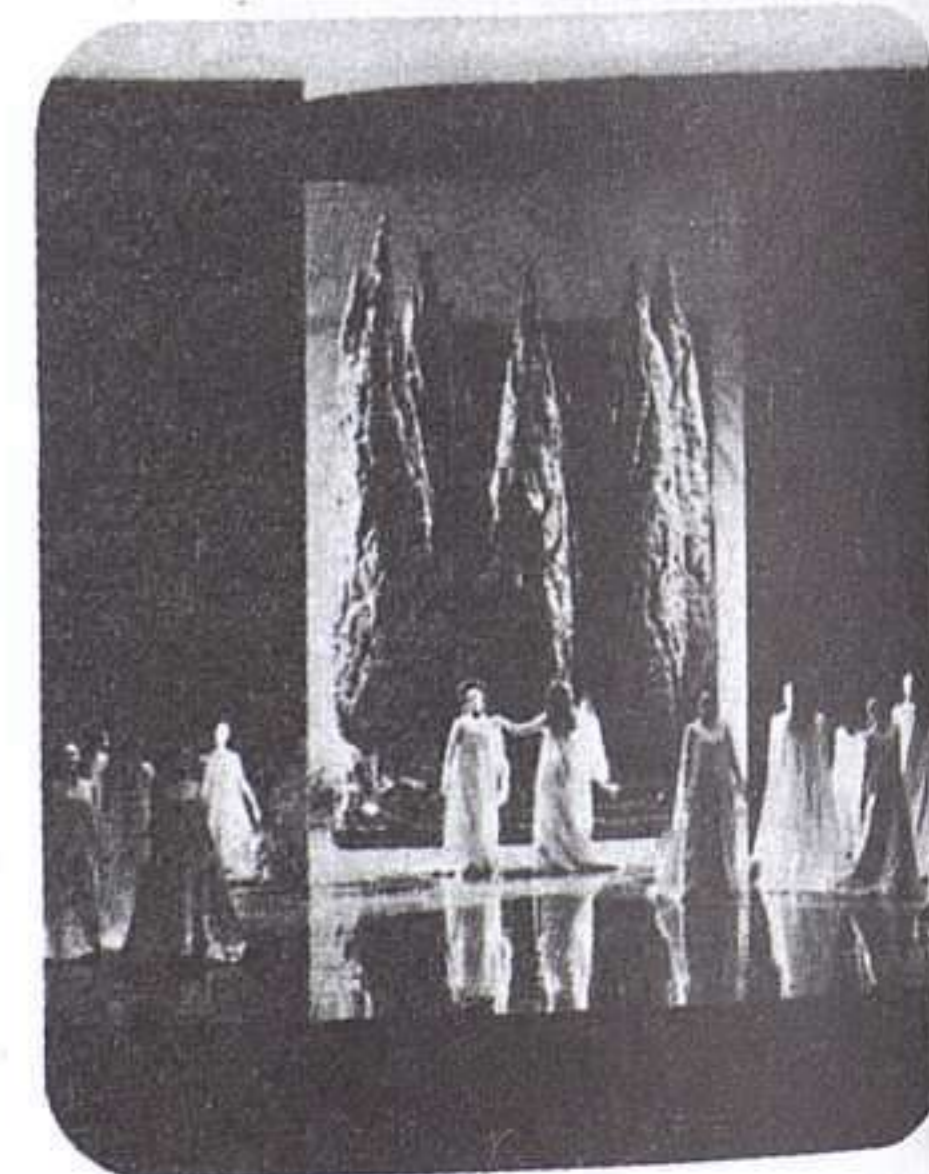
DIRECCION: Grand Théâtre de Bordeaux. Place de la Comédie, 33000 Bordeaux (Francia).

#### FLORENCIA

(3 de mayo - 1 de julio)

Operas: *Nabucco* (Verdi), *Opera* (L. Berio), *Salomé* y *Ariadne auf Naxos* (R. Strauss) y *Kabale und Liebe* (G. von Einem). Conciertos, Recitales, música de cámara.

Intérpretes: A la hora de redactar esta información no nos han sido facilitados datos sobre las compañías de canto. Entre los directores figuran: B. Bartolotti, L. Berio. R. Gabbiani, G. Gabbiani, G. Gavazzeni, C. M. Giulini, F. Leitner, Z. Mehta, R. Muti, K. Penderecki, C. von Dohnanyi. Además, la Staatsoper, de Viena; Ballet de la Hamburgische Staatsoper. Orquestas: Filarmónica de Los Angeles, de la Radio de Polonia y del Maggio Musicale Fiorentino.



Florencia, Maggio Musicale. Orfeo y Euridice (Gluck), 1976.



A destacar: **Nabucco**, con puesta en escena de Luca Ronconi y dirección musical de Riccardo Muti, director del Festival. **Opera**, montaje de G. Lombardo Radice y dirección musical de Bruno Bartoletti. **Salomé**, con dirección escénica de Borislav Barlog y musical de Zubin Mehta. **Ariadne auf Naxos**, montaje de Filippo Sanjust. Orquesta: Ferdinand Leitner. **Kabale und Liebe** en el montaje de la Staatsoper, de Viena —que la ha estrenado esta misma temporada— (ver RITMO, núm. 469, enero-febrero), de Otto Schenk. La dirección musical estará a cargo de Christoph von Dohnanyi.

DIRECCION: Maggio Musicale Fiorentino. Teatro Comunale. Via Solferino, 15, 50123 Firenze (Italia).

#### HOLANDA

(1 al 23 de junio)

Operas: **Axel** (Reinbert de Leeuw y Jan van Vlijmen), **II Tabarro** y **Gianni Schicchi** (Puccini), **Las bodas de Fígaro** (Mozart) y **Ritter Blaubarts Burg** (Offenbach). Teatro musical contemporáneo: **The Button** (Willem Breuker) y **Mare Nostrum** (M. Kagel). Conciertos, recitales, música de cámara, danza.

Intérpretes: V. Ashkenazy, C. Berberian, L. Berio, G. Brumby, D. Dorow, I. Gage, G. Janowitz, T. Krause, F. von Stade, Hans Vonk, E. de Waart, etc. **Komische Oper**, de Berlín Oriental; **Nederlandse Operastichting**, King'Singer, de Londres; **Coro de Cámara de Holanda**, **Schola Cantorum de Stuttgart**, **Groupe de Recherches théâtrales de l'Opera de Paris**, **Ballet Nacional de Holanda**. Orquestas: **Filarmónica de Amsterdam**, **Concertgebouw de Amsterdam**, de la **Residentie de La Haya**, de **Cámara de Holanda**, **Filarmónica de Rotterdam**, etc.

A destacar: este XXX Festival tiene como lema "La voz humana". Destacan así las óperas **Axel**, estreno mundial, en la puesta en escena para la **Nederlandse Operastichting** de Georg Reinhardt y dirección musical de Hans Vonk. La misma compañía montará las dos óperas de Puccini, con dirección escénica de Lotfi Mansouri y musical de Edo de Waart. Las dos óperas restantes son montajes de la **Komische Oper Berlin** debidos a W. Felsenstein. Dos recitales son asimismo interesantes: los que darán Gundula Janowitz y Tom Krause, respectivamente, acompañados ambos por I. Gage.

El Festival se celebra simultáneamente en Amsterdam, La Haya/Scheveningen y Rotterdam.

DIRECCION: Holland Festival. Honthorststraat 10, Amsterdam (Holanda).

#### LYON

(8 de junio - 5 de julio)

Opera: **El rapto en el serrallo** (Mozart). Conciertos, recitales, danza.

Intérpretes: L. Fremaux, A. Jordan, Katlewicz, C. Penderecki, I. Perlman, M. Tabachnick, C. Wagner. Ballet de Lyon, Ballet du XX<sup>e</sup> Siècle (Maurice Béjart), Ballet Roland Petit. Orquestas: **Filarmónica de Cracovia**, **Filarmónica de Birmingham**, de **Hilversum**

DIRECCION: Festival de Lyon. Secrétariat général. 6.<sup>e</sup> Division, 2.<sup>e</sup> Bureau. Hôtel-de-Ville, 69268 Lyon (Francia).

#### ZURICH

(27 de mayo - 3 de agosto)

Operas: **Ein Engel kommt nach Babylon** (Rudolf Kelterborn) y **La favola d'Orfeo** y **L'Incoronazione di Poppea** (Monteverdi). Conciertos, recitales, música de cámara.

Intérpretes: G. Albrecht, C. Arrau, V. Ashkenazy, A. Benedetti Michelangeli, T. Berganza, K. Böhm, C. Davis G. Chazarian, E. Gilels, I. Haebler, N. Harnoncourt, R. Hermann, G. Kremer, F. Leitner, L. Maazel, O. Maissenberg, I. Perlman, E. de Stoutz, M. Rostropovich, Z. Ruzikova, E. Söderström, etc. Ballet du XX<sup>e</sup> Siècle Maurice Béjart. Orquestas: **Tonhalle Zürich**, **Sinfónica de Londres** y **Filarmónica de Krakovia**. **Opernhaus Zürich**. Orquesta de Cámara de Zürich y **Collegium Musicum Zürich**.

A destacar: **Ein Engel kommt nach Babylon**, estreno absoluto, (5 de junio), con puesta en escena de Götz Friedrich y Josef Svoboda y Jan Skalicky. Dirección musical de Ferdinand Leitner. Tanto este estreno como las dos óperas de Monteverdi (montaje de Ponnelle y dirección de Harnoncourt) aparecen recogidas con anterioridad por RITMO. (Ver núm. 469, enero-febrero). Destacaremos los recitales de Teresa Berganza (6 de junio) y de Arturo Benedetti Michelangeli, con obras de Beethoven y Debussy (14 de junio), y el concierto del día 20 de junio del Collegium Musicum Zürich con Mistlav Rostropovich.

DIRECCION: Verkehrsverein Zürich, P. O. B., 8023. Zürich (Suiza).



Staatskapelle de Berlin (Oriental).



Royal Festival Hall. Londres.

#### OTROS ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL PERIODO 15 DE MAYO AL 15 DE JUNIO

##### BERLIN OCCIDENTAL

**Deutsche Oper**. Día 28 de mayo, estreno del nuevo montaje de **La Dama de Piqué** (Tchaikovsky), debido a Gilbert Deflo y Ezio Frigerio; dirección musical de Gerd Albrecht.

**Philharmonie**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 17 y 18 de mayo, G. Rozhdestvensky, director; Oleg Kagaan, solista. Programa: **Las criaturas de Prometeo** (Beethoven), **Concierto para violín** y tres "Zwischenspiele" de la ópera **Die Nase** (Shostakovich). Días 3 y 4 de junio, K. Penderecki, director; Peter Lager, solista; Coro de la Norddeutscher Rundfunk y Coro de Niños de la Catedral de St. Hedwig. Programa: **Sinfonía de los Salmos** (Stravinsky) y **Magnificat** (Penderecki). Días 7, 8 y 9 de junio, Václav Neumann, director; Pinchas Zukerman, solista. Programa: **Suite de danza** (Bartók), **Concierto para violín** (Sibelius) y **Sinfonía número 2** (Beethoven).

##### BERLIN ORIENTAL

**Deutsche Staatsoper**. Statskapelle. Días 19 y 20 de mayo, Ot-

mar Suitner, director; Drubavka Tomšic, solista. Programa: **Toccata für Schlaginstrumente** (Chávez, 1942), **Concierto para Piano, KV 488** (Mozart) y **Sinfonía número 9, "Del Nuevo Mundo"** (Dvorak).

##### DUSSELDORF

**Stadthalle**. Orquesta Sinfónica de Düsseldorf. Días 9 y 10 de junio, Antal Dorati, director; S. Armstrong, Hanna Schwarz, W. Hollweg y Peter Meven, solistas; Coro Städtische Musikverein. Programa: "Obertura" de **Orfeo y Eurídice**, **Sinfonía número 52** y **Misa de Nelson**, de J. Haydn. Orquesta Sinfónica de la BBC. Día 21 de mayo, Charles Mackerras, director; Clifford Curzon, solista. El programa incluye el **Concierto para piano número 1**, de Brahms.

##### GINEBRA

**Grand Théâtre de Genève**. Días 19, 22, 26, 28 y 30 de mayo, **El ocaso de los dioses** (Wagner) montaje de J.-Claude Riber y Svoboda y J. Konecna; dirección musical de Peter Maag. Intérprete: K. Kasza, G. Schröter, O. Weaving, H.-G. Nöcker, Karl Ridderbusch, etc. El interés principal reside en la escenografía de Josef Svoboda, consejero artístico del teatro.

##### HAMBURGO

**Hamburgische Staatsoper**. Día 5 de junio, estreno de la nueva puesta en escena de **L'elisir d'amore** (Donizetti) de Jean-Pierre Ponnelle con dirección musical de Carlo Franci. Entre los intérpretes, Mirella Freni y Luciano Pavarotti.

##### LONDRES

**Covent Garden**. Estreno del nuevo montaje de **La fanciulla del West** (Puccini), realizado por Piero Faggioni y Ken Adam. Dirección musical de Zubin Mehta. Intérpretes principales: Carol Neblett, Plácido Domingo, Ingvar Wixell y Gwynn Howell.



**Royal Festival Hall.** Royal Philharmonic Orchestra. Día 17 de mayo, Antal Dorati, director; Kyung-Wha Chung y Myung-Wha Chung, solistas. Programa "Brahms": **Variaciones Haydn, Doble Concierto y Sinfonía número 1.** Día 12 de junio, Lawrence Foster, director; Heather Harper y una "mezzo" por designar, solistas; Coro del Festival de Brighton. Programa: **Serenata KV 286 (Mozart) y Sinfonía número 2, "Resurrección" (Mahler).**

#### MILAN

**Teatro Lírico.** Ente Autónomo Teatro alla Scala presenta el montaje de Giorgio Strehler y Luciano Damiani de **Ascenso y ruina de la ciudad de Mahagonny**, dirigida por Gary Bertini e interpretada, entre otros, por Olivia Stapp, Milva, Sergio Tedesco, Dino Dondi y Giulio Fioravanti. **Teatro alla Scala.** Debemos registrar el comienzo de la temporada sinfónica. La huelga de Correos que existe en Italia sólo nos permite anunciar los intérpretes, pero no los programas. Así, los días 30 y 31 de mayo y 2 de junio, Orquesta Filarmónica de Leningrado con Evghenij Mavrinskij como director; días

8, 10 y 11 de junio, la Orquesta del Teatro dirigida por Bernard Haitink, con Jeffrey Swan al piano, y los días 15 al 17 del mismo mes también la Orquesta del Teatro bajo la dirección de Zubin Mehta, siendo Itzhak Perlman el solista de violín.

#### MUNICH

**Nationaltheater.** Día 6 de junio, 7.º Akademiekonzerte des Bayerischen Staatsorchesters, Wolfgang Sawallisch, director; Reri Grist y Luis Michal (violín), solista. Programa: **Sinfonía Española (Lalo) y Sinfonía número 4 (Mahler).**

#### PARIS

**Théâtre National de l'Opéra.** Día 13 de mayo, **Die Zauberflöte (Mozart)**, nueva puesta en escena de Horst Zankl y Arik Brauer. Dirección musical de Karl Böhm. Intérpretes: Martti Talvela / Kurt Moll, Peter Schreier, Theo Adam / Siegmund Nimsgern, Eda Moser, Kiri te Kanawa, Hermann Prey, Carol Malone, etc. Este estreno será comentado en las páginas de RITMO, dado que nuestra Revista ha sido invitada a esta re-

presentación, que ha despertado extraordinario interés internacional.

**Maison de Radio-France (Grand Auditorium).** Día 17 de junio, versión de concierto de **Euryanthe (Weber)**, dirigida por Y. Ahronovich e interpretada principalmente por H. Dernesch y J. Thomas.

**Palais des Congrès.** Días 7 y 8 de junio, Orquesta de París. Daniel Barenboim, director. Programa: Obras de Prokofiev y Berlioz.

#### ROMA

**Tetro dell'Opera.** El día 28 de mayo, estreno de **La Traviata (Verdi)**, con puesta en escena de Alberto Fassini y Pier Luigi Samaritani. Dirección musical de F. Molinari Pradelli. Intérpretes principales: Adriana Maliponte, Beniamino Prior y Sesto Bruscantini.

#### TORINO

**Teatro Regio.** Estreno, el día 17 de mayo, de la nueva puesta en escena de **La Traviata (Verdi)**, debida a Darío dalla Corte y Giuliana Barabaschi. Dirección musical de Lamberto Gardelli.

Intérpretes: Katia Ricciarelli, Umberto Grilli/Ottavio Garaventa, Renato Bruson, etc.

#### VIENA

**Gesellschaft der Musikfreunde (Grosser Saal).** Orquesta Sinfónica de Londres. Días 17 y 19 de mayo, André Previn, director; Vladimir Ashkenase, solista. Programa: **Concierto para piano número 3 (Rachmaninov) y Sinfonía número 5 (Shostakovich).**

**English Chamber Orchestra.** Día 21 de mayo, Pinchas Zukerman, director y solista. Programa "Mozart": **Conciertos para Violín KV 211 y KV 216 y Sinfonía número 41, "Júpiter".**

Orquesta Filarmónica de Viena. Días 28 y 30 de mayo, Claudio Abbado, director. Programa: **Una broma musical (Mozart), Jeu de cartes (Stravinsky) y Sinfonía número 5 (Tchaikovsky).** Días 4 y 6 de junio, noveno y último concierto de abono. Director, Lorin Maazel; solista, Lynn Hawell. Programa: **Sinfonía "Haffner" (Mozart), Variaciones sobre un tema rococó (Tchaikovsky) y Sinfonía número 2, "Antar" (Rimsky-Korsakov).**

FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ

# Austria

## ¡este año a Austria!

el país de la Paz y de los mil encantos.

Todos los españoles, de cualquier edad y condición, deben visitar Austria, donde, aparte de contrastantes paisajes, ecológicamente intactos, siempre encontrarán un eslabón histórico y humano de nuestro glorioso pasado en común.

**PORQUE** desde más de cuatro siglos los "Blancos Caballos del Emperador" llevan con orgullo el nombre de España.

**PORQUE** en los museos de Viena se conservan los mejores "retratos de familia", pintados por Velázquez.

**PORQUE** Austria es tierra de vides y de cante, de montañas y tradiciones seculares.

**PORQUE** en las pequeñas ciudades se conservan con amor los venerables testigos del pasado.

**PORQUE** Austria es un país, donde se funden armoniosamente el pasado y el presente.

**PORQUE** Austria debe ser, para todos los españoles, "parada y fonda" y nunca tierra de paso





¡Sea Vd. también feliz en la feliz Austria!

Solicite información a su Agente de Viajes o a la Oficina Nacional Austríaca de Turismo, pl. 11/8, Madrid-13. Tel. 247 89 24.

Nombre .....

Dirección .....

Localidad .....





## ANDRES SEGOVIA, ACADEMICO

Efectivamente, el gran maestro de la guitarra Andrés Segovia ocupará en la Real Academia de Bellas Artes el puesto que dejara vacante a su muerte Oscar Esplá. Un reconocimiento tardío, pero merecido, a la gran labor de este extraordinario músico.

## ACTIVIDADES: HOMENAJE A FALLA

El concertista y académico Leopoldo Querol dio veintidós conciertos-conferencia con programa Falla en 1976. Institutos, Conservatorios, Académicos y Centros culturales de toda España escucharon la palabra y la música de Leopoldo Querol, dedicadas al insigne maestro gaditano, durante el año de su centenario. Octubre con ocho y noviembre con seis fueron los meses de mayor actividad. En cuanto a localización, predominaron las regiones valenciana y andaluza, aunque también disfrutaron de su presencia Madrid, Valladolid y Vigo.

## "CONCIERTO DE JOVENES YAMAHA"

A beneficio de la UNICEF se han celebrado en Tokio, por sexta vez, el concierto de músicos jóvenes y obras originales, que cada año organiza la Fundación Musical Yamaha japonesa. Los siete jóvenes intérpretes (seis chicas y un chico), entre más de doce mil candidatos, tocaron obras de épocas variadas y composiciones propias en varios instrumentos de teclado, llegando a improvisar, a petición del público.

## FERNANDEZ ALVEZ, PREMIO DE COMPOSICION

El primer Premio del Concurso Permanente de Composición de Música Sinfónica, del Ministerio de Educación y Ciencia, ha sido concedido este año a Gabriel Fernández Alvez, por su obra Segundo nacimiento.

Fernández Alvez ha sido galardonado recientemente con el Premio Fin de Carrera de Composición, de nuestro Real Conservatorio, en el curso 1975-76.

## SEXTA EDICION DEL "GROVE"

En breve aparecerá la sexta edición del Diccionario Grove de la Música y de los músicos, la más ambiciosa de las enciclopedias musicales que se publican en

en mundo. Se prevé que contará con 18 volúmenes, en los que habrá unos 22.500 artículos preparados por 2.000 colaboradores. La primera edición del "Grove" se completó en 1889, y desde entonces goza de un gran prestigio. Como novedad de esta nueva edición cabe destacar su internacionalidad. Hasta ahora era predominante su dedicación a la música británica. La dirección de la Editorial, para quienes puedan estar interesados, es: Macmillan, 44, Bedford Row, London WC 1R 434. Gran Bretaña.

## MUERE EL PRESIDENTE DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE HUESCA

Ha muerto D. Federico G. Bragado, Presidente de la Sociedad Oscense de Conciertos durante muchos años. Su actividad al frente de la misma hizo posible el desarrollo musical de Huesca en la actualidad. Para cubrir la presidencia de la Sociedad ha sido nombrado D. Lorenzo Lanas Vázquez, quien ya colaboraba activamente en la Directiva de la misma.

## EL NUEVO CENTRO DE ESTUDIOS MUSICALES DE BARCELONA

Recién creado el Centro de Estudios Musicales de Barcelona, del que es Presidente del Consejo Oriol Regás, Director comercial Manuel Capdevila, Director musical Angel Soler y Asesor musical Antonio Ros-Marbá, tuvo lugar en la Fundación Joan Miró la presentación. El curso comenzará en el mes de septiembre, con un profesorado seleccionadísimo, que estamos seguros tiene que dar muy buenos frutos. Existe una colaboración con la Academia Internacional de Música de Cámara de Breukelen y la Yehudi Menuhin School de Stoke d'Abernon. Para la presentación se celebró un concierto de música de cámara, con una orquesta formada por los mismos profesores que impartirán las clases. Se espera sea reconocido dicho Centro por el Ministerio, pues ya ha presentado la documentación para ello. De lo que sí estamos seguros es de que volveremos a hablar de este Centro mucho y bien, pues en principio se observa lo cuidadosamente que ha sido preparado todo, y a buen seguro una de las principales bases han de ser los métodos de enseñanza, algunos desconocidos en España. RITMO les desea los mejores éxitos para bien de la Música.



## LOS MIEMBROS DEL PATRONATO DEL CENTENARIO DE LA INVENCION DEL FONOGRAFO, RECIBIDOS POR LOS REYES

Entre las audiencias concedidas últimamente por Su Majestad el Rey don Juan Carlos en el Palacio Real destaca la de los miembros del Patronato del Centenario de la Invención del Fonógrafo, que preside el director general de Cultura Popular, don Miguel Cruz Hernández. En el curso de dicha audiencia, en la que estuvo presente la Reina doña Sofía, el presidente de la Federación Española de la Industria Fonográfica, don Luis Sagi Vela, hizo entrega a los Soberanos de un disco en el que está grabada la voz de Su Majestad el Rey don Alfonso XIII.

## PRIMERA SEMANA DE MUSICA DE CAMARA PARA INTERPRETES VASCOS

En el Museo de San Telmo y en la basílica de Santa María, de San Sebastián, se celebrará del 9 al 14 de mayo esta Semana, que mostrará el nivel "camerístico" existente en el País Vasco, español y francés. Entre otros instrumentistas, tocarán el Cuarteto Sarasate, de Pamplona; el Quinteto de Viento Bilbao, la Orquesta de Cámara de San Sebastián, el grupo de percusionistas Orff, también de la ciudad donostiarra, así como el Conjunto Barroco. Asistirán también varios músicos del Conservatorio de Bayonne, como Jacques y Françoise Doué (violoncello y piano), y Jean Sibra (trompeta). La variedad de las obras que serán interpretadas es muy grande: Vivaldi, Scarlatti, Bach, Mozart, Beethoven, Haydn, Haendel, Berlioz, Schostakovitch, Britten, Arriaga, Malcom Arnold... Un programa y un acontecimiento ciertamente interesantes.

## CONCIERTOS DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA POR EL GRUPO KOAN

Del 4 al 25 de mayo, cada miércoles, se celebrarán, en la sede de la Fundación Juan March, una serie de conciertos de música española contemporánea, interpretados por el Grupo Koan, bajo la dirección de José Ramón Encinar, y con la actuación, como solistas, de María Elena Barrientos, Ana María Lías, Esperanza Abad y Jorge Fresno.

El programa de estos conciertos, que incluye obras pertenecientes a 16 compositores españoles contemporáneos, presenta nueve estrenos, cinco mundiales y cuatro en España.

Creado en 1969, por iniciativa de Juventudes Musicales de Madrid, el Grupo Koan es dirigido desde 1973 por José Ramón Encinar. Actúa en diversas capitales españolas, habiendo participado con sus grabaciones en varios concursos internacionales, como Tribuna Internacional de la Unesco, Bienal de París y Premio Italia.

## CONCURSO "BECA DE S. M. LA REINA SOFIA"

La Delegación de Educación del Ayuntamiento de Madrid, conforme al acuerdo adoptado por la Comisión Municipal de Gobierno el 27 de abril de 1977, convoca concurso para la concesión de la "Beca de S. M. la Reina Sofía" para el estímulo de la creación artística en el campo musical. Podrán optar a ella todos los españoles que acrediten logros, experiencia o especialización suficientes en el campo de la música. Su duración será de un año, en el que los becarios percibirán 350.000 pesetas. La documentación deberá presentarse en la Sección de Cultura del Ayuntamiento de Madrid (plaza de la Villa, 4) antes del 31 de mayo de 1977. Allí también se facilitará la información necesaria.

## CONCURSOS INTERNACIONALES DE MUSICA VERANO 1977

Muchos y variados. A cualquiera de ellos puede irse para aprovechar el tiempo. Para intérpretes de cualquier instrumento: viola, oboe, violonchelo, piano, órgano, dirección de orquesta, etc. Y en las más variadas localidades: Santiago, Malinas,

Basilea, Londres, Viena, Munich, Praga, Río de Janeiro, etc. Para solicitar información amplia sobre alguno de los cursos pueden dirigirse a la Comisaría Nacional de la Música, Sección de Información. Plaza de Isabel II. Madrid.



# música **VIVO**



## ACTIVIDAD MUSICAL EN LONDRES

Cada cierto tiempo parece hacerse imprescindible la "cura" londinense. Con crisis económica incluida, la capital del Reino Unido sigue ofreciendo al melómano una temporada artística cuyos atractivos no dan señales de extinción. Hace unos años traté el tema en artículo largo ("La envidiable vida musical inglesa", RITMO, número 445, octubre de 1974); lo de ahora son sólo unos apuntes recogidos entre febrero y marzo del año en curso, en medio de una sesión dominada por la consolidación de personalidades diversas en el ámbito musical inglés. Tal es el caso de Antal Dorati, que actualmente trabaja en su segunda temporada como Director titular de la orquesta de Beecham, la Royal Philharmonic, a la vez que la agrupación celebra sus treinta años de vida: nadie apostó mucho por Dorati en 1975, cuando se hizo público su nombramiento como sucesor de Kempe; pero los ingleses, una vez más (recuérdese el "caso" Colin Davis en Covent Garden), probaron su fino olfato para estas cuestiones; Dorati ha seguido el camino de los programas monográficos, y sus concier-



George Solti.

tos dedicados a Richard Strauss (con Elisabeth Söderstrom para los *Cuatro últimos "Lieder"* y a Dvorak (con Ludmilla Dvorakova para las infrecuentes *Canciones bíblicas*) han estado entre los acontecimientos de la temporada. Muti es, en la New Philharmonic, otra personalidad en consolidación. "Desde luego —habla William Mann, del *Times*— no hemos olvidado a Klemperer, pero tampoco tratamos de buscarle un heredero. Sabemos que era una personalidad insustituible, y basta. Es comprensible que su orquesta haya de ir ahora por otros derroteros." Estas palabras definen perfectamente el ambiente en torno a Riccardo Muti: confianza y ausencia de comparaciones.

## SOLTI Y LA MADUREZ

Me corre prisa señalarlo: la velada sinfónica más notable escuchada en esta travesía londinense fue el concierto "all-Elgar", que Sir George Solti dirigiera al frente de la London Philharmonic. Es curioso este amor tardío de Solti por la música de Edward Elgar, el romántico del período victoriano. Un día cae en manos de Solti una grabación de la *Primera sinfonía* de Elgar, firmada por el autor en registro de los años 20; por curiosidad escucha el director el disco de esta *música para viejecitas*, como acostumbra a llamarla. Al terminar la audición, Sir Georg ha cambiado de bando. Un año después es el propio Solti quien lleva al disco la obra, en lectura que pasma hasta a los británicos más devotos del Elgar patrocinado por Boult, Sargent o Barbirolli. Va más lejos lo de Solti, porque llega hasta el apostolado: a instancias del maestro húngaro, la coreana Kyung-Wha Chung se aprende el enorme *Concierto de violín*, aquel que lleva al comienzo de la partitura el enigmático lema en castellano: "Aquí está encerrada el alma de..." La sesión a la que aludo une a ambos artistas, y pienso que bas-

taría su audición para convertir al "elgarianismo" a cualquier opositor. Es admirable la traducción del *Concierto*, que violinista y director graban pocos días después; pero todo palidece ante la segunda parte, que Solti consagra íntegra a la *Sinfonía número 2*. Pocas veces ha tocado este director con parecida unción y hondura: Solti llega en esta versión de concierto al fondo de los muy bellos pentagramas, y, en especial, su forma de leer la "Marcha fúnebre" del segundo movimiento recoge la experiencia de una vida. Cabe anotar dos datos: uno, que en su grabación discográfica, realizada hace dos años, no llegó Solti a las profundidades descubiertas en el *Concierto*; dos, era comentario entre los asiduos al Royal Festival Hall que pocas veces Sir Georg se ha "dejado su alma" en una música palpablemente como en esta ocasión.

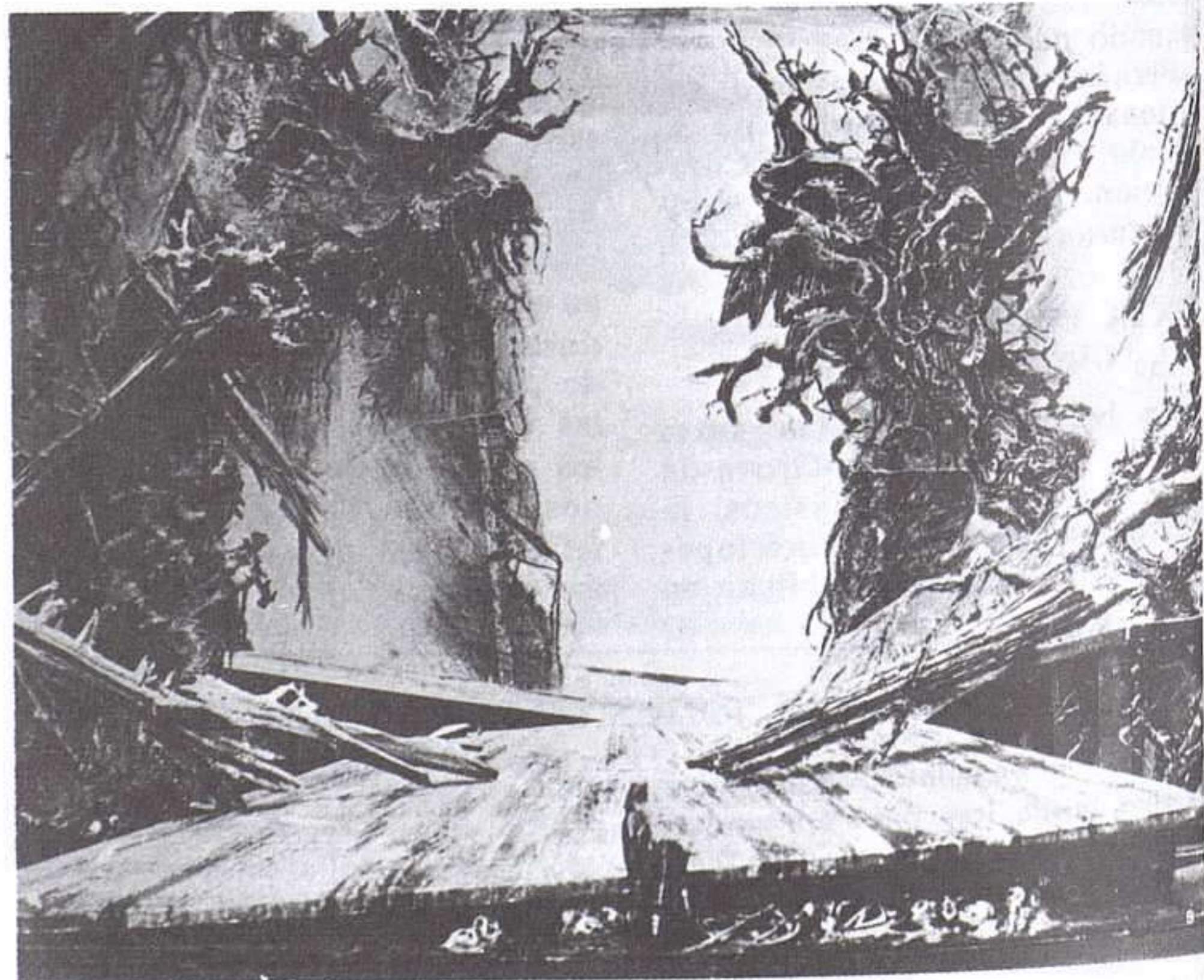


Kyung-Wha Chung.

## "DER FREISCHUTZ", EN COVENT GARDEN

Vuelve el romanticismo pictórico alemán. Esta podría ser la conclusión a sacar del nuevo montaje que Londres ha depara-

do al *Cazador furtivo*, de Carl Maria von Weber. De todas maneras, da qué pensar este retorno, con una escena convertida en paisaje de Kaspar David Friedrich o Callot. Ya es sintomático que Götz Friedrich, de hecho "régisseur" principal del Covent Garden, haya manifestado a la Prensa británica que ha descubierto a Callot. Tal declaración recuerda el "descubrimiento" de Wagner por parte de Patrice Chéreau. Quizá mi apreciación sea exagerada, pero pienso que la ausencia de un substrato cultural serio comienza a ser la característica imperante en el mundo de los directores de escena. Matizo: aunque no he visto el *Anillo*, de Chéreau, creo que entre él y Friedrich todavía queda un trecho de preparación y experiencia lírica favorable a este último. Friedrich, además, sabe rodearse de un equipo de colaboradores de primera fila: en Covent Garden, los decorados de su *Freischütz* corrieron a cargo de artista tan extraordinario como Günther Schneider-Siemssen, que cuajó algunos de los cuadros visuales más impresionantes (pienso en la escena del "Barranco del Lobo") que se hayan visto en Londres. Donde Friedrich obtuvo todos los triunfos fue en la dirección de actores, mezclando intenciones políticas (recuérdese su *Tannhäuser*) y latiguillos moralistas; el famoso "Coro de los Cazadores", por ejemplo, fue todo un ejemplo de sátira social tratada con humorismo de la mejor ley. Su concepción del ciclo-rama en la mencionada escena de la fundición de las balas, ayudada por la riqueza imaginativa de Schneider-Siemssen, probaría de qué manera Friedrich, por discutibles que sean sus bases intelectuales, conoce todos los recursos de la moderna tramoya teatral. De todas formas, al ver este despliegue debido a un "descubrimiento" de Callot, uno se queda pensando si la época de los Otto, Rehnert, Sellner, Wieland Wagner o Visconti habría pasado para siempre.



Diseño de Schneider-Siemssen para el «Freischütz».





Colin Davis.

ñado en origen por el fallecido Kempe, una velada presidida por la idea de la muerte y del homenaje a los desaparecidos: el *Concierto para violín*, de Alban Berg, y el *Requiem alemán*, de Brahms. Sólo a un hombre de la talla espiritual de Kempe podía ocurrírsele el unir los pentagramas dedicados por Berg a la memoria de Manon Gropius, hija de Alma Mahler y del famoso arquitecto, fallecida en plena juventud, con las dolientes estrofas del *Requiem* brahmsiano. Myriam Fried, traductora del *Concierto*, no alcanzó a dar la medida última de la magia encerrada en la partitura, y Andrew Davis tampoco fue capaz de transmitir a la Orquesta un especial entusiasmo por la obra. El *Deutsche Requiem*, una de las especialidades de Kempe, recibió una lectura más efusiva: los solistas Heather Harper y Benjamin Luxon cantaron una unción, y Davis obtuvo de los instrumentistas momentos de gran belleza. De cualquier forma, la ausencia de Kempe "sonaba".

#### MAHLER EN "BALLET"

La devoción de los ingleses por la danza raya en lo ritual. Y la visita al Royal Ballet estaba esta vez justificada más que sobradamente por motivos musicales: Sir Adrian Boult en el foso para dirigir las *Variaciones "Enigma"*, de Elgar; *La canción de la Tierra*, coreografiada en la segunda parte. Ya era acontecimiento que el veterano Sir Adrian se brindara a dirigir la famosa versión de Frederick Ash-



André Davis.

ton sobre la página de Elgar, cuya popularidad es tan grande, que sus bocetos han ilustrado la carpeta del disco Solti dedicado a la obra en cuestión. Pero lo apasionante, tras la genial incursión de Béjart en la *Tercera sinfonía*, era contemplar el montaje de Kenneth McMillan sobre *Das Lied von der Erde*. Asombran, de verdad, estas orquestas inglesas: ¿quién se creería en nuestras latitudes que una orquesta de foso de ópera puede tocar sin problemas la obra de Mahler? Los cantantes, que no son unos "diletantes", sino la cada día más importante Bernadette Greevy y el significado John Mitchinson, se colocan en los flancos del escenario, como los corifeos de la tragedia griega. Las figuras sobre la escena son sólo tres (una

de ellas. Natalia Makarova); no hay decorados; el juego de luces es mínimo: todo queda supeditado a la fuerza misma de la música, y al traer al "ballet" partitura tan importante se renuncia a casi todo en la puesta en escena, porque *Das Lied* llena con sus sonos el ámbito entero del teatro. Asombra el recogimiento del público, una actitud que asociamos poco con el teatro danzado. Ocurre que estos espectadores del "ballet" son también habituales de los conciertos y de la ópera; es decir, que viven la cultura globalmente y que comprenden de sobra que cuando una obra como la de Mahler se lleva a la coreografía, se da en el espectáculo una dimensión extra.

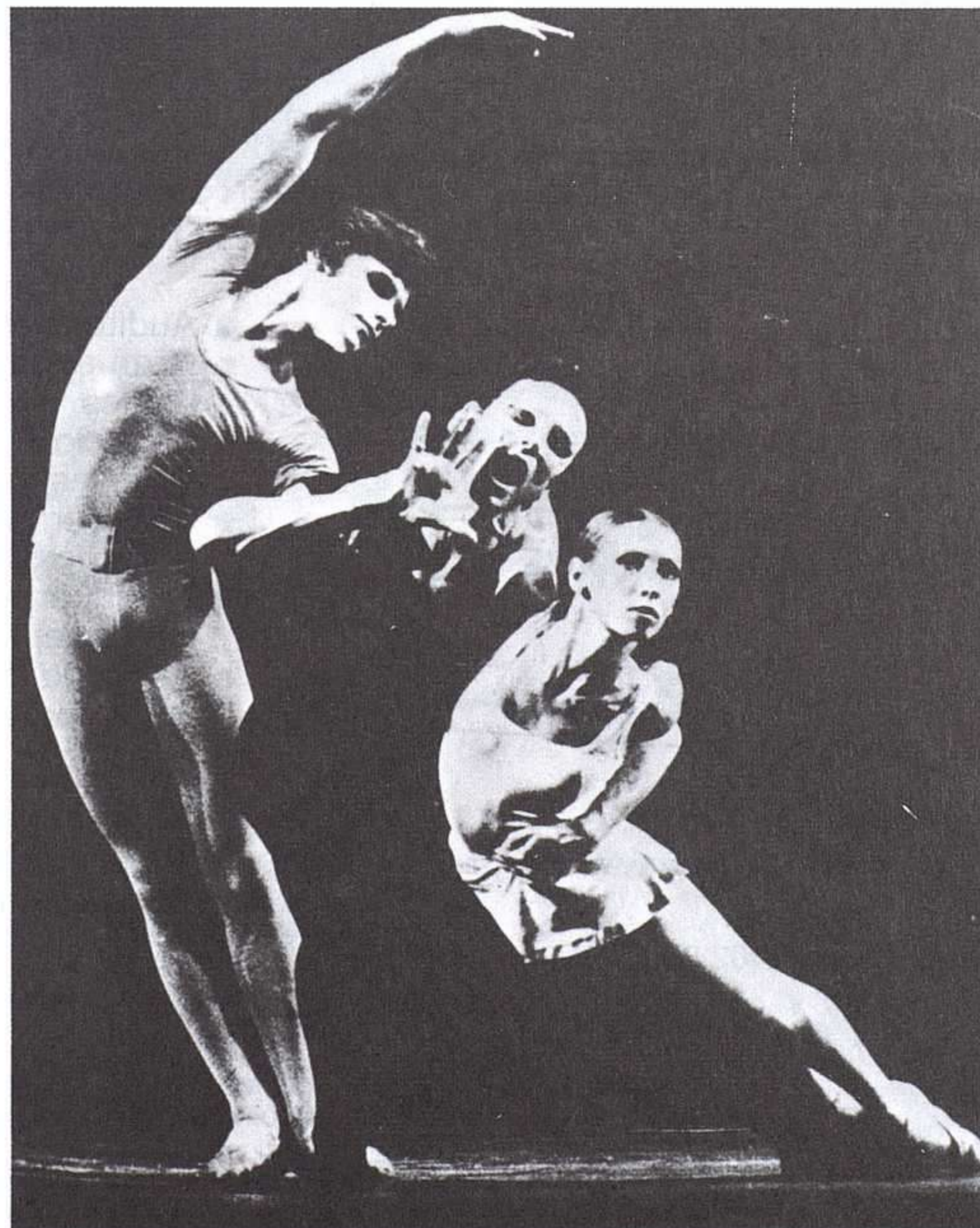


James Levine.

#### MAHLER A CAÑONAZOS

Mi última jornada en Londres se cerraba con la *Sexta sinfonía* mahleriana, que James Levine dirigía a la London Symphony. Tras el acierto en los discos de la *Primera* y la *Cuarta*, era razonable ir con esperanza al concierto del director americano. Acierto inicial, además, al dejar la obra sola en el programa, sin intermedio ni pausa. Pero la ilusión se desmorona bien pronto, casi desde el comienzo. Es difícil escuchar un Mahler mejor tocado y peor concebido. El tremendismo y la espectacularidad son las constantes de la versión de Levine. Este, ya al terminar el primer movimiento, tiene que marcharse a buscar otra batuta, porque ha roto la que estaba utilizando. Hay que hablar de superficialidad, de violencia innecesaria, de falta rotunda de nobleza y de "innigkeit": cuando, tras tres furibundos movimientos, llega el final apocalíptico, se tiene la sensación de que este cuarto tiempo sobra, porque el cataclismo ha empezado desde el primer golpe de timbales de la obra. A favor de Levine hay que anotar que en su "tratamiento" se descubren frases instrumentales nunca escuchadas, especialmente en los metales, y una belleza honda en el "Andante": el resto es batir del bombo y "esforzandós" en cada compás. Un Mahler brillantísimo, pero que no es para mí, ni seguramente para muchos otros.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA



Natalia Makarowa en «Das Lied von der Erde».

Musicalmente, la palma de este *Freischütz* hay que dársela a Colin Davis, y en esto la Prensa fue unánime: en el foso del Covent Garden, y con el mérito de ser "en vivo", Davis ha igualado los "standard" de ejecución marcados por Carlos Kleiber en su grabación discográfica de Dresde. Con los protagonistas vocales, las mieles fueron menos. Lucia Popp como "Annchen" y Kurt Moll como "Kaspar" han de encabezar el recuento, porque en ellos ni la línea de canto sufre fisuras ni la actuación escénica deslucen. Hannelore Bode, "Agathe", es sólo mediana como actriz; como cantante, su labor fue buena, ajustada, sin especiales problemas de testura y con casi constante ausencia de matices; tras oírla en los lamentables *Meistersinger*, de Varviso, grabación que comenté hace unos meses, su actuación en Londres me ha hecho reconciliarme un poco con ella, pero sigo pensando que su "ascensión" es demasiado "irresistible". De René Kollo hay poco que decir: cuesta trabajo creer que una voz haya podido deteriorarse tanto en tan poco tiempo; hoy, del cantante formidable del *Parsifal* de Solti queda nada: la voz está descuadrada, los apuros son enormes por arriba y por abajo, el timbre surge forzado, un desastre que casi nadie se explica. ¿Demasiados esfuerzos en la cuerda del "heldentenor" para una voz eminentemente lírica?

#### MUSICA DE REQUIEM

La BBC Symphony sigue buscando un titular. La inesperada muerte de Rudolf Kempe, en mayo del pasado año, dejó a la agrupación acéfala. Pierre Boulez, anterior director del conjunto, se ha hecho cargo en esta temporada de buena parte de los conciertos. Otro tanto ha hecho Andrew Davis, un director inglés cuya carrera se concentra en Canadá y Norteamérica. Davis dirigió a la BBC un concierto cuyo programa había sido dise-



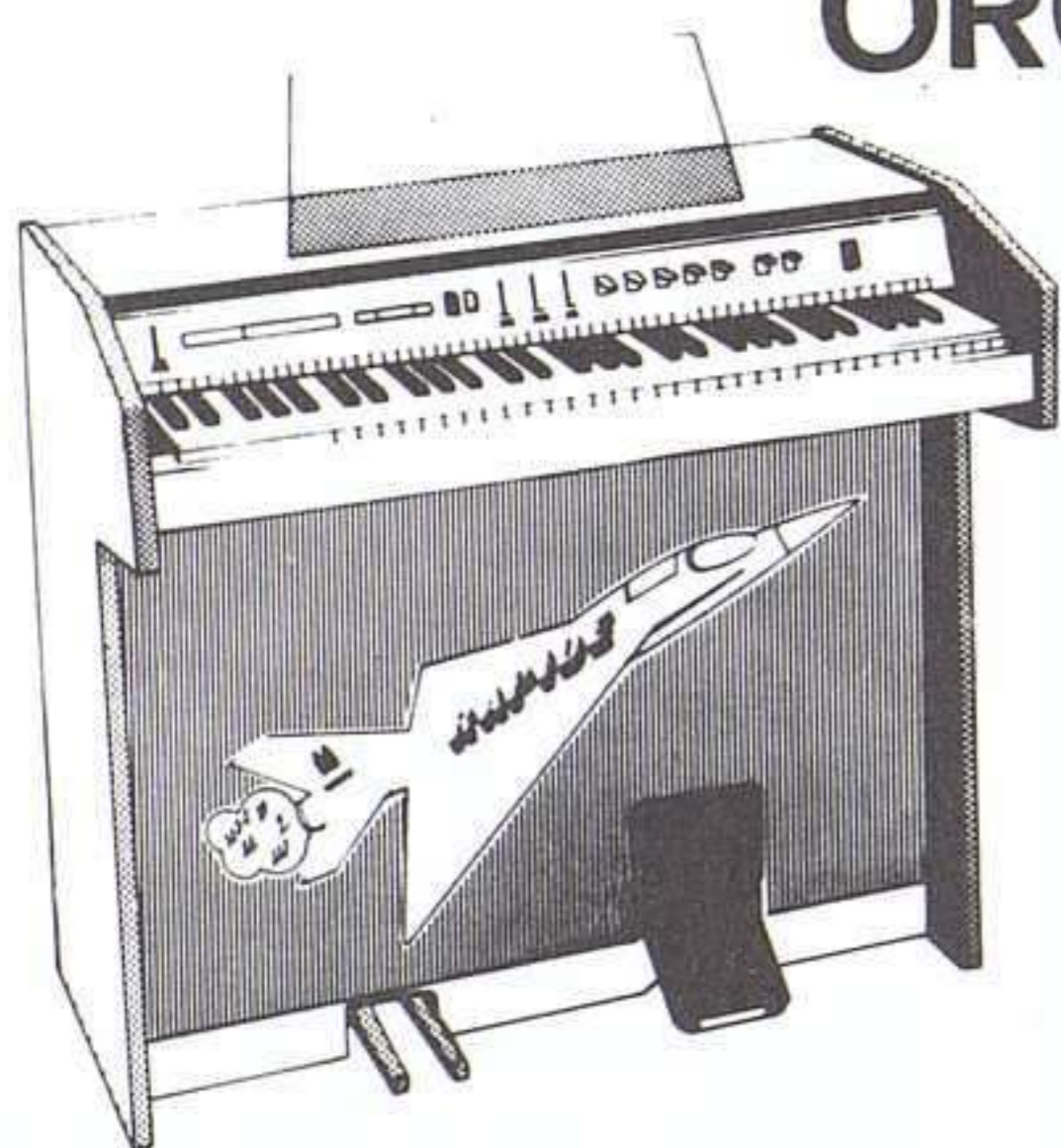
# MAXPER

## «la música»

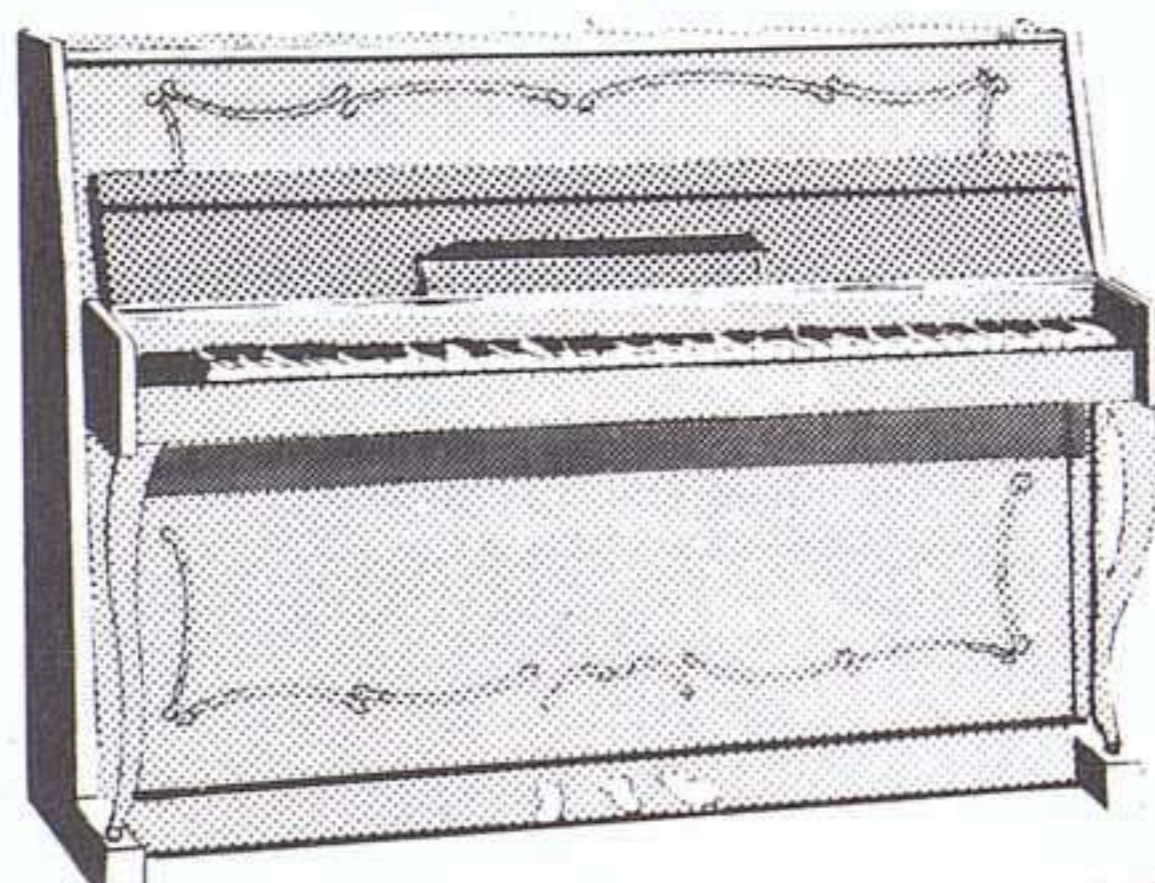


En el centro de toda actividad musical está Maxper y su música.

Con **MUCHAS NOVEDADES** en:  
**ORGANOS**



**PIANOS**



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

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

# MAXPER

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

Recorte este cupón y pida información, sin compromiso, a:  
**CENTRO MUSICAL MAXPER**  
 Carretera de Andalucía, Km. 12,600  
 Getafe (Madrid)

Nombre .....

Dirección .....

..... D. P. ....





# DIALOGO CON DANIEL BARENBOIM

Entrevista realizada en exclusiva por Angel Carrascosa Almazán  
y José Luis Pérez de Arteaga

Que Barenboim no actúa como un divo, lo sabíamos los entrevistadores mucho antes de esta charla. Lo que no esperábamos era una demostración de simpatía tan arrolladora por parte del pianista-director argentino. Barenboim nos trató como si nos conociera de toda la vida y no hubo dificultad para entablar, desde el primer momento, un diálogo abierto, sincero y cordial.

Al hablar, el músico es premioso; incluso cuando interrumpe una pregunta, lo hace despaciosamente; quizá estos titubeos iniciales se deben a la desconexión de Barenboim con el castellano, una lengua que lleva muchos años sin manejar. Luego, cuando ya ha iniciado una frase, su ritmo se vuelve rápido y nervioso, procura decir cuanto antes lo que piensa, tratando de ser breve. Sus manos

son enormemente expresivas, como también lo son sus ojos y sus labios: a veces, cuando el diálogo se anima, cambia bruscamente de postura o se mueve en su asiento hacia todos lados.

Barenboim trasluce la imagen del hombre joven que sabe bien lo que quiere. Hay en todos sus gestos y palabras, a pesar de esa cierta lentitud en su hablar, un entusiasmo primario, espontáneo, hacia todas las cosas que le rodean, reflejado en una mirada siempre directa a las personas con quienes habla. Se advierte también en su forma de expresarse, muy lógica y matizada, un especial sentido del orden. Su tono, por último, afectivo y confiado, descubre a una personalidad sentimental, inevitablemente romántica, volcada hacia las personas de su entorno y hacia su gran amor, la Música, en cualquiera de sus vertientes.



**CARRASCOSA.**—Creo que usted debe de ser el músico que ha grabado más discos en período de existencia más corto.

**BARENBOIM.**—En número, sí; en calidad, no. (Risas.)

**ARTEAGA.**—Lo que ha dicho Angel es cierto, y eso me mueve a preguntarle cómo se asimila, antes de cumplir cuarenta años, que usted aún no los tiene, el estar disputado por todas las Compañías de discos de la tierra y el grabar lo que quiere, cuando quiere y como quiere. ¿Cómo se asimila el ser, después de Von Karajan, la primera persona con más posibilidades de elección musical en el mundo?

**B.**—¿Qué pregunta! (Silba estentóreamente, mientras agita la mano derecha.) (Carcajada de los entrevistadores.) ¿Qué pregunta! No, mire; yo lo único que le puedo decir es que nunca he «utilizado» esto como arma de poder, para poner a una Casa de discos contra la otra. He tratado siempre de ser lo más fiel posible... en un mundo infiel. (Nuevas risas.) He tratado de no hacer discos sueltos, para una Compañía, por capricho o, porque otra Empresa no lo quería, hacerlo con otra justamente para fastidiar. Lo que me gusta es montar proyectos enteros, completos, que en cierto modo pueden interesar a una Casa y no a otra, como, por ejemplo, todo este proyecto Elgar para CBS (1), o las **Sinfonías** de Bruckner y Schuman para Deutsche Grammophon, o la obra completa de Wolf con Fischer-Dieskau, también para Deutsche Grammophon (2), o las **Sonatas** para piano de Mozart para EMI. Como ve, yo he intentado dedicarme a proyectos completos, donde tanto yo como la Casa de discos teníamos el sentimiento de que era una cosa importante y de base. Yo creo que lo más peligroso, cuando uno no tiene un contrato de exclusividad, es hacer las cosas justamente para molestar al otro: es muy fácil caer en eso, y al final no hace bien a nadie. Yo casi creo que el único disco accidental que he hecho en mi carrera son los **Conciertos para dos y tres pianos**, de Mozart, que grabé para Decca, después de haber grabado toda la serie de conciertos de solista para EMI, porque en la época había problemas de exclusividad con Wladimir Ashkenazy, que era con quien yo deseaba hacer estas obras.

**C.**—Quizá por razones parecidas es usted partidario de programas unitarios en sus recitales.

**B.**—Sí, sí; yo creo mucho en programas de un solo compositor o de una sola idea estilística. Programas con poca relación entre las obras que lo forman —por ejemplo, **Sonatas** de Beethoven y **Preludios** de Debussy— me chocan, hay demasiados cambios entre medias. En esto estoy un poco influido, lo admito, por haber hecho tantos conciertos con Fischer-Dieskau, donde todos los recitales de «lieder» suelen estar, generalmente, dedicados a un compositor, o a un ciclo o a una idea de unidad en la poesía. No obro así para evitar el contraste, no, sino que cuando el cambio estilístico es muy abrupto me resulta más difícil penetrar en los distintos mundos sonoros. Por ejemplo, Chopin: es un universo sonoro tan especial, tan diferente... Después de haber tocado en la primera parte música alemana, por ejemplo, si venía Chopin en la segunda parte, a mí mismo, no digo al público, pero a mí me sonaba ya como Brahms. Un recital de un solo músico es algo mucho más coherente, y lo prefiero.

**A.**—Aprovecho la mención de Chopin. Creo que sólo desde hace tres años está usted grabando música de este autor. Es curioso que los pianistas jóvenes suelen empezar tocando Chopin y terminan tocando Beethoven, pero usted ha hecho el recorrido a la inversa.

**B.**—No, no crea. Yo he tocado mucho Chopin de niño —y muy mal, por cierto (Se lleva la mano derecha a la cabeza, como indicando una interpretación desastrosa.)—, y luego dejé de tocarlo, precisamente por eso, durante muchos años. Rubinstein ha sido, quizá con la excepción de Busoni, a quien yo no he oído, uno de los primeros solistas que presentó a Chopin como algo más, mucho más que un compositor de salón, elegante, sentimental, que les gustaba a las niñas...; o sea, con autenticidad, con un sonido mucho más pleno, más masculino, y con una idea más estructural de su música. En ese sentido, en la historia de la interpretación de la música de Chopin, Rubinstein es, posiblemente, insisto, con la posible excepción de Busoni, el más importante «revolucionador» de la obra chopiniana.

**C.**—¿Qué opina usted de la forma tan peculiar de tocar Chopin de un Claudio Arrau?

**B.**—Yo he oído a Arrau, más que nada, tocar los **Conciertos**, sobre todo el en **Fa menor**..., y muy bien, muy bien. En recitales, muy poco. Tiene un repertorio tan amplio ese hombre... Yo, desde luego, le considero entre los pianistas más grandes, sin duda.

Y ahora quien ha grabado bastante Chopin es... (Adelantándose a otra pregunta.)... un intérprete polaco, muy joven —de diecinueve o veinte años—, que ha ganado el Concurso de Varsovia. Se llama Crystian Zimerman y ha tenido hace poco un éxito enorme en Alemania. Y dicen que recuerda justamente a Rubinstein cuando era joven.

(1) En España sólo está editado un disco de esta serie (CBS S 73284), que contiene la **Obertura Cokaigne** y el poema sinfónico **Falstaff**.

(2) Las grabaciones de Deutsche Grammophon aludidas aún no han sido publicadas en España, con la excepción de la **Novena** de Bruckner (DG 2530 639), que fue la segunda grabación realizada por Barenboim dentro del ciclo completo de las **Sinfonías**.



De izquierda a derecha: Pérez de Arteaga, Daniel Barenboim y Carrascosa.

**A.**—¿Podríamos hablar un poco de cómo se orienta su formación musical? ¿Por qué extraños designios de la naturaleza es usted pianista, es director de orquesta y es, sobre todo, músico en todas las vertientes? ¿Cómo en mil novecientos setenta y seis un artista puede permitirse el ser un hombre del Renacimiento y hacerlo todo en la música?

**B.**—(Lanza una carcajada, luego se acomoda en el sofá en el que está sentado.) No, verás: yo he empezado, si usted quiere, un poco frustrado... Sí, porque... mi verdadera ambición era la de tocar un instrumento de cuerda. (Hay un momento de silencio. Luego se escucha en la grabación un ruido de carcajadas de los dos entrevistadores.) ¡Es verdad, no se rían, que lo digo en serio! (Protestando, aunque divertido.) Yo hubiera querido tocar el violín o el «cello», y nunca lo conseguí porque no lo hacía bien. He estudiado violín y..., y toco muy mal. (Nuevas risas. Lo dice como muy avergonzado, como un mal alumno que presentara a su familia un suspenso.) Pero yo creo que por eso siempre busco, al tocar el piano, una sonoridad mucho menos percutiva. Para mí, la base de toda expresión musical es el canto, y lo que más se acerca al canto es un instrumento de cuerda. El piano es un instrumento de ilusión: hay tantas cosas que no se pueden hacer al piano... Un sonido no se sostiene, cae en seguida. En realidad, todo lo que se hace con matiz en el piano es una ilusión, una ilusión auditiva, y para poder crearla hay que tener ese sonido en el oído, para poder suscitarlo en el oyente. Y por eso, en ese sentido, el piano es el instrumento más completo que hay, donde la música es tanto vertical como horizontal; pero desde el punto de vista de color natural, es el más neutro. O sea, usted oye un violín y, ya sea tocado por Milstein, ya sea por Oistrakh, ya sea por Heifetz, cada uno, naturalmente, tiene su sonido personal; pero el violín tiene también un sonido peculiar y un sonido base, que es «violín»; un color «equis», que es un color «violín»: el piano no tiene esto. Usted coge un niño de dos años, le empuja el dedo y le saca un «Do», sin más. O sea, que para mí el sonido del piano es mucho más neutro. Es como comparar una pared blanca con una pared que ya tiene color. Pero justamente porque el sonido es más neutro hay más posibilidades, y no menos, de crear más colores, porque no hay un color base: uno no está limitado por un cierto color. Y le digo esto porque yo considero que por todas estas cosas es de una importancia capital para el pianista tener un conocimiento del repertorio de lo más vasto posible, desde todos los puntos de vista, porque justamente esto es lo que desarrolla en uno la imaginación auditiva.

Yo, por otra parte, me he sentido atraído por la orquesta desde niño. Yo he hecho los cursos de Dirección en Salzburg a los diez años; a esa edad ya estaba yo allí. Allí trabajé con Markevitch en el cincuenta y dos. Pero el piano lo he estudiado sólo con mi padre: nunca he tenido otro profesor. O sea, tuve contacto con Edwin Fischer a otro nivel, pero no al de clases de «aprender-a-tocar-el-piano». Yo no puedo decir que he estudiado con Fischer o con otros, porque en ese sentido sólo he estudiado con mi padre, que me dio una base yo creo que bastante sólida.

**A.**—Bien, Daniel, tenemos ya al instrumentista de cuerda «frustrado», al pianista, y yo me pregunto cómo se hace el director de orquesta. ¿Cómo, en tiempo mínimo, es usted director de la Orquesta de París, invitado permanente de la de Chicago, codirector de varias de las orquestas inglesas; en fin, cómo ocurre todo esto casi de repente?

**B.**—No, no es de repente. Ya le he dicho que con diez años hice los cursos de Dirección de orquesta, porque sentía una atracción enorme hacia ese mundo. Ocurría que para mí el piano...; bueno, no es que yo estuviera frustrado con el piano, no, porque es un instrumento de posibilidades enormes, pero algo desazonado sí que estaba, sobre todo por la cuestión del repertorio. Yo oía mú-



sica de Bruckner, por ejemplo, y tantas otras cosas que me interesaban mucho y, claro, me decía a mí mismo que como pianista yo ahí no podía hacer nada. Para tocar esa música yo tenía que salir de mi esfera y pasar a otra, ¿comprende?

C.—Esto que usted dice me recuerda algo muy parecido que le ocurrió a Argenta. Ataúlfo Argenta empezó estudiando piano, y un día escuchó a Furtwängler dirigir; después de aquello dijo: «Esto no se puede hacer en el piano», y se dedicó a la dirección de orquesta.

A.—Gracias por citar a Furtwängler, Angel, porque yo quería preguntarle a Barenboim qué importancia tiene ese nombre en su vida musical.

B.—Furtwängler para mí representa todo lo que de bueno hay en la Música. En él se dio un equilibrio entre una cultura y un intelecto musical enormes, con una fantasía, y una imaginación, y una flexibilidad también enormes, como yo creo que no se había visto antes. Furtwängler es un director con una visión gigantesca; es mucho más que un intérprete, es un verdadero recreador. Yo le vi siendo niño, pero pude contemplarle en bastantes ocasiones. Y en los mismos discos se siente una fuerza casi mística, como de recreación de las obras: más que una buena ejecución, lo que se siente es una concepción del arte y del mundo.

A.—¿Recuerda usted cuál fue su primer contacto auditivo con Furtwängler, ya fuera por concierto o por disco?

B.—¡Sí, sí, perfectamente! Fue en Salzburg, en mil novecientos cincuenta y cuatro, el último año de su vida. Le escuché en un concierto «todo-Beethoven» las **Sinfonías Séptima y Octava**, y además, la **Gran Fuga**. Y también le vi dirigir el **Freischütz** y **Don Giovanni**.

C.—¿Qué suerte! (Risas.) ¿Llegó a escuchar a Bruno Walter?

B.—Sí, aunque le he oído menos que a Furtwängler y, a decir verdad, me impresiona también un poco menos. Era un gran intérprete, de eso no hay duda; pero era más limitado. Furtwängler tenía, bueno, no sé..., algo muy especial. Pero es que, para mí, todos comparados con Furtwängler me parecen nimios.

A.—¿Podemos volver a usted y a su actividad como director de orquesta? ¿Es difícil dirigir un organismo tan complicado como la Orquesta de París, orquesta «indirigible» según algunos?

B.—Yo nunca he tenido esa impresión. Es una orquesta muy latina, con todo lo que el término comporta. El silencio en los ensayos no es una de sus cualidades más obvias. (Lo dice riendo.) A veces falta concentración..., pero yo nunca he tenido dificultades de base con los músicos. A lo mejor es porque yo también tengo un poco de sangre latina, y por eso nos entendemos bien. Pero sí, desde luego, es una orquesta muy particular. Claro es que a veces los franceses dan una impresión de dureza que no es tal, y ello es por la forma de ser y de hablar; esto está en el idioma: cuando piden algo, cuando le dicen a un conductor de taxi que les lleve a un sitio, lo hacen como dando órdenes; es cosa del idioma. «Vaya usted» y «Haga usted esto o lo otro», y, en realidad, la intención es mucho más amable y mucho más amistosa. Con la orquesta ocurre lo mismo, y como yo conozco todo ese carácter, no he tenido nunca problemas de fondo. Realmente, yo en París me siento muy cómodo, muy bien. Y quizá porque allí mi trabajo es diferente de otros anteriores, no se puede comparar: una labor de director estable de una orquesta trae frutos y satisfacciones completamente diferentes de las que puede dar un trabajo como director invitado o residente. No es sólo cuestión de nivel; es, además, la parte de uno mismo que está en la orquesta y la parte de la orquesta que está en uno mismo, o sea, la identificación entre ambos. Yo vengo a hacer al año alrededor de unos veinte programas distintos con la Orquesta, incluido un ciclo de música de cámara que hago con los solistas de la misma, que a mí me parece muy importante.

Ahora, insisto, la Orquesta es muy particular, y eso hace que mi mecánica de trabajo con ella sea distinta de la empleada con otros conjuntos, es un trabajo más complicado. Por ejemplo, en cuanto a los ensayos: los músicos son de una calidad extraordinaria, pero la orquesta como tal no tiene más que nueve años. Carece aún de la rutina —en el buen sentido de la palabra— de haber trabajado, de haber encontrado un estilo que les sea propio, etcétera, y por eso se plantean aquí unas condiciones de trabajo que no se dan en ningún otro lugar del mundo, ya que las orquestas que tienen nueve años no alcanzan esta calidad, y las que tienen esta calidad pasan de los cincuenta años. El sistema que yo sigo en París es de trabajo por separado. Un día por semana trabajo con los grupos de instrumentos por separado: las cuerdas a una hora, los vientos a otra, y no solamente para ver pasajes difíciles, sino como labor de base, para tratar de crear un estilo básico, una forma de tocar particular.

Otra cuestión es el número de conciertos. A partir de la temporada que viene, del mes de septiembre, tocaremos un programa por semana, repetido dos o tres veces. Cuando la Orquesta se creó, en el año sesenta y siete, tenían diez días de ensayo con Charles Münch, y luego tocaban tres o cuatro conciertos fuera, y volvían a París y...; bueno, todo esto era mucho más relajado, pero no siempre se obtenían buenos resultados, porque los músicos sabían que para tal sinfonía tenían doce ensayos, y entonces en los ocho primeros... (Barenboim une la manos y luego las separa horizontalmente de manera ostensible.)..., nada, ¡pero es que nada!



(Carcajadas de los entrevistadores.) ¡Pero nada de nada de nada! Bueno, lo que no obsta para que a veces los resultados fueran estupendos, como en la grabación de la **Sinfonía fantástica** por Münch, que es extraordinaria. Pero este plan, que era magnífico sobre el papel, que era un lujo enorme el permitirse un «planning» así, en la realidad nunca se siguió, nunca. Ocurre también que la vida musical en Francia es muy especial: conocen mucho más a fondo que en otros sitios muchas partes del repertorio, pero hay, en cambio, todo un bloque de la literatura musical que no han oído nunca: yo he dirigido la primera audición en Francia, en mil novecientos setenta y uno, de una obra como la **Novena Sinfonía** de Bruckner, ¡con eso le digo todo!

A.—La creación del Coro de la Orquesta de París, ¿fue idea suya?

B.—Sí, totalmente, y se pudo realizar gracias a la colaboración de quien ahora es su director, mi amigo Arthur Oldham, que ya había trabajado conmigo en Londres y en Edimburgo.

C.—¿Aborda también el repertorio contemporáneo con la Orquesta de París?

B.—Sí. En la última temporada hicimos **Tombeau**, la última parte del **Pli selon Pli**, de Boulez—que, además, está escribiendo una obra para el décimo aniversario del conjunto—; también Lutoslawski, y para diciembre del setenta y ocho, con motivo de los setenta años de Olivier Messiaen, tenemos planes de hacer un ciclo de obras dedicado a él.

C.—Antes ha hablado usted de Bruckner. Me gustaría saber qué opina usted del compositor y de su música.

B.—Para mí es muy importante, muy importante, desde todo punto de vista. Desde el ángulo de la técnica, para una orquesta es importantísimo, porque obliga a una disciplina musical del plan sonoro completamente diferente de la habitual: obliga a la orquesta a mezclar las sonoridades como si fuera un órgano y a hacer el sonido más claro o más oscuro; pero todo mucho más compacto, más empastado, y esto ayuda mucho a tocar mejor otras obras. Para los instrumentos de viento —para el metal, sobre todo— desarrolla unos niveles dinámicos que van desde lo más bajo a lo más alto, como muy pocas otras músicas lo han determinado. Todo esto dicho desde un punto de vista técnico. Desde el punto de vista del contenido musical —y esto, naturalmente, es cuestión de gustos—, para mí, Bruckner es un autor valiosísimo y siento una gran afinidad con su música. Esa es una de las razones de que empezara muy pronto a dirigirla y de que ahora la haga tan a menudo.

C.—¿Piensa usted continuar hasta el final su grabación del ciclo de las **Sinfonías** de Bruckner? Por ahora están publicadas la **Cuarta** y la **Novena**. ¿Hay ya registrada alguna otra?

B.—No, aún no. Pero pienso continuar el ciclo. Lo que ocurre



es que va todo el trabajo muy atrasado, porque a causa de la enfermedad de mi esposa he tenido que anular dos o tres viajes a Chicago, que es la Orquesta con la que estoy haciendo la serie. Pero muy en breve vamos a proseguir allí las tomas. Ahora hemos terminado las **Sinfonías** de Schumann, e inmediatamente haremos la **Quinta** y la **Sexta** de Bruckner.

**C.**—¿Conoce usted algunas de las interpretaciones en disco anteriores a la suya que han merecido especial relieve, por ejemplo, Jochum, Haitink o Karajan?

**B.**—Las tres interpretaciones que usted ha citado tienen un nivel muy alto, y la decisión por una u otra es una cuestión de afinidad personal. Jochum es, en cierto modo, casi como una continuación de Furtwängler, se siente discípulo de él, aunque yo creo que el mismo Jochum sería el primero en reconocer que no tiene su genio—de hecho, es que hoy nadie lo tiene—, pero es quien más se acerca a una concepción profunda, y al mismo tiempo con mucha energía e imaginación, con muchas variantes de tiempo, pero sin perder de vista la estructura. Karajan, por otra parte, ejerce, como siempre, un control orquestal tan fenomenal..., y al mismo tiempo produce una gran tranquilidad, una gran calma al escucharle, y se advierte una visión muy, muy a la larga. De Haitink he oído menos; no es que le admire menos, es que le he oído mucho menos en Bruckner; yo he tocado mucho con él, y siempre con muchísimo placer, pero en vivo nunca le he escuchado Bruckner, y en disco sólo le he oído la **Sexta Sinfonía** y la número **Cero**, que están muy bien.

**A.**—Daniel, por lo que usted está comentando deduzco que escucha muchos discos, cosa que no es normal en un intérprete.

**B.**—Sí, es cierto, oigo muchos discos. Me gusta mucho, muchísimo, oír discos. Bueno, claro, yo prefiero escuchar música en concierto, pero no siempre puedo, y entonces, como lo que me gusta es oír música, escucho discos.

**A.**—¿Qué importancia concede usted al disco, ya que oye y graba tantos?

**B.**—Importancia sólo... pasajera, si usted quiere. Para mí, un disco no es más que un documento de una interpretación en un momento concreto del desarrollo de la personalidad de un artista, ya sea un director de orquesta, o un instrumentista, o un cantante. Y el disco fiel es aquel que capta verídicamente ese momento: nada más. Por eso, yo no creo que haya versiones definitivas; eso es contrario a la naturaleza de la música.

**A.**—Entonces, Daniel, si el disco sólo capta un momento histórico concreto, usted podría, por ejemplo, dentro de diez años volver a grabar todas las **Sonatas** de Beethoven y volver a hacerlo dentro de veinte otra vez.

**B.**—¿Por qué no? **(Entre risas.)** Bueno, no, en serio: sobre eso yo creo que un intérprete sólo debería volver a grabar una obra cuando se ha producido un cambio básico de concepción, o por una razón muy especial, un concierto determinado que se grabara en vivo, como a veces se ha hecho, o algo así. Grabar por grabar me parece absurdo. Tiene que haber una razón de fondo, un cambio en el planteamiento. Y por eso, aunque me lo han pedido mucho, nunca he pensado seriamente en grabar de nuevo los **Conciertos** de Beethoven. Además, para mí fue algo tan especial el grabarlos con Klemperer que es que no veo ninguna razón especial para añadir una versión más a las muchas que ya hay en el mercado.

**C.**—Ha mencionado usted un punto sobre el que me gustaría hablar. Cuando usted grabó con Klemperer los **Conciertos de piano**, de Beethoven, se dijo que había entre ustedes dos más oposición que entendimiento. ¿Hasta qué punto lo considera cierto?

**B.**—No, no, absolutamente no. Todo lo contrario.

**C.**—Por otra parte, cuando usted ha grabado los **Conciertos** dirigiendo a Rubinstein, su forma de dirigir las obras ha resultado ser bastante distinta a la de Klemperer. De hecho, cuando usted grabó los **Conciertos** como pianista, ¿le hubiera gustado haber sido dirigido en la línea en que usted lo ha hecho al dirigir a Rubinstein?

**B.**—No. No. ¡No, claro que no! **(Ha hecho un «crescendo» vocal: el primer «no» ha sido apenas audible, mientras que el último casi lo ha gritado.)** Mire, todo esto es muy difícil. Con Klemperer no es que haya habido diferencias, es que no hubo ninguna oposición, y él justamente fue de una flexibilidad enorme. No olvide que yo era muy joven, y piense en todo lo que él representaba: no es que haya que hablar de oposición, es que uno se adapta, se entrega con toda buena voluntad y deseo sincero de colaboración para poder aprender algo de todo esto. Por otra parte, para mí las grabaciones con Rubinstein han representado el mismo caso, pero cambiando los papeles. ¿Me entiende? No es que yo haya sido infiel a mi propia condición, sino que he sentido que había lugar, tanto con Klemperer como con Rubinstein, para ir a sitios distintos sin perder la propia identidad.

**C.**—O sea, que para usted no es problemático, a nivel de conciencia, el dirigir a dos solistas distintos de manera diferente.

**B.**—No, si tienen una forma de tocar y una concepción de las obras que son convincentes. Además, pasa que todas estas cosas no se pueden analizar tan seca y objetivamente: cuando el señor Rubinstein está ahí, tocando el **Emperador**, yo me olvido de que en

mi vida he tocado alguna vez esa obra. ¿Me comprende?, porque lo que ese hombre hace en ese momento es tan convincente que yo, en ese instante, no me lo puedo imaginar tocado de otra forma. ¿Comprende lo que digo? En estos casos, uno en seguida se «pega» a la otra persona.

**A.**—Hace unos momentos hablaba usted de Otto Klemperer. Me gustaría que nos evocara sus contactos con dos grandes directores afincados en Inglaterra, a los que usted trató siendo muy joven y siendo ellos ya ancianos; hoy los dos, desgraciadamente, fallecidos: uno es, naturalmente, Klemperer; el otro, Sir John Barbirolli. ¿Cuál es su impresión personal de estas dos figuras?

**B.**—Klemperer tenía una fuerza interior sobrecogedora y sacaba de la orquesta un sonido como una roca; era como un sonido de piedra, de una solidez imponente. Era... granito, sí; era un sonido granítico, quizá con menos color que otros—y no por falta de posibilidad, sino por falta de interés; le interesaba menos la variedad

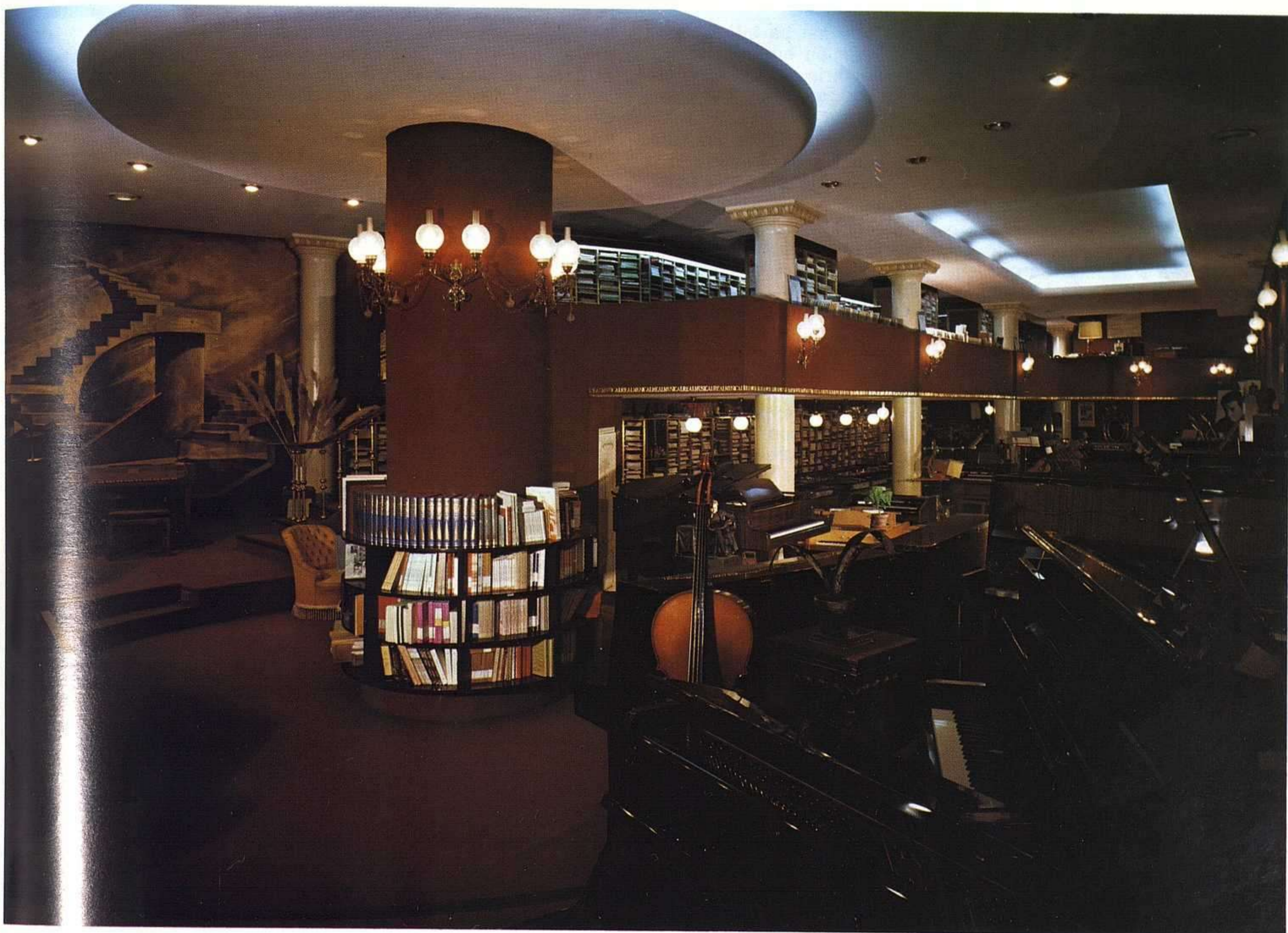


que la unidad—, pero con una fuerza estructural enorme en todo lo que hacía. Barbirolli era una mezcla extraordinaria: padre italiano, madre francesa y él nacido en Londres, típico inglés. El tenía una capacidad de identificación con diferentes idiomas musicales que yo no he encontrado en nadie; a nadie he conocido con igual flexibilidad; quizá el único que se acerca a algo parecido es Zubin Mehta, quiero decir en ese sentido; su país no tiene su propia música, y por eso cada cosa que hace es una demostración de su capacidad de identificación. Yo le he oído a Mehta dirigir **Triana**, de Albéniz, asombrosamente, ¡pero de verdad de asombro! Le he oído dirigir **Sinfonías** de Bruckner absolutamente como un austriaco típico; música francesa, las óperas de Verdi, Puccini; un Brahms más alemán que el suyo es casi imposible de imaginar; **Sinfonías** de Dvorak con todo el color nacionalista eslavo; en fin, sería interminable... Y Barbirolli, en este sentido, era muy parecido: por ejemplo, tenía una afinidad enorme con la música del Norte, como es el caso de Sibelius o de Nielsen, que son autores que él tocaba milagrosamente. ¿De dónde, pero de dónde le venía a él la manera de tocarlos tan escandinava? El, además, que era un perfecto inglés, aunque todo latino como personalidad. Luego, Mahler, más aún que Bruckner: estaba como poseído cuando dirigía Mahler, y lo ha dirigido como ningún otro músico inglés lo ha hecho. Bueno, yo no sé, para mí lo que le he oído de Mahler es de lo más grande que he escuchado. También hacía divinamente las óperas italianas; esto, si quiere usted, es más natural por su ascendencia. Elgar, esto también lo dirigía como pocos. Bueno, un repertorio muy diverso, ¡muy ecléctico!, y con mucho colorido. ¡También la música francesa la sacaba de sueño! El hizo un disco con la Orquesta de París, tocando los **Nocturnos y La Mer**, de Debussy, que mejor no lo he oído yo, ¿eh?, ¡mejor, nunca!



# *Real Musical, S. A.*

## *Al Servicio de la Música*



CARLOS III - nº 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 2480924 - 2476365



A.—A la muerte de Klemperer, ¿quedó por realizarse entre ustedes dos algún proyecto en común?

B.—Se hablaba de los **Conciertos** de Brahms; pero yo los había grabado ya con Barbirolli, precisamente, y, de acuerdo con lo que les dije antes, no me gusta duplicar interpretaciones; así que decidimos esperar un tiempo. Mientras transcurría el plazo, él murió. Con Barbirolli sí que quedó un proyecto pendiente, que incluso habíamos empezado a grabar: el **Concierto** de Schumann, y hay toda una sección de trabajo en el estudio, que nunca se completó porque murió el pobre justo en esa época. Y además de Schumann, íbamos a hacer juntos los **Conciertos** de Grieg y Tchaikowsky. Schumann lo he hecho, años después, de nuevo, esta vez completo, dirigiendo Dieskau.

A.—¿Qué ha representado para usted su colaboración con Dietrich Fischer-Dieskau; le ha supuesto una influencia?

B.—Sí, sí, mucho, muy grande. Yo creo que me ha influido mucho, sobre todo en lo que se refiere a la relación entre palabra y música, entre puntuación y claridad de... no diría de fraseo, pero sí de períodos musicales. Sí, sobre todo en eso, su influencia sobre mí ha sido muy grande.

A.—Yo me imagino que usted, cuando era un niño, ya conocía, aunque sólo fuera por discos o por radio, a Fischer-Dieskau o a Klemperer. ¿Qué impresión le hace a un hombre joven como usted tocar con los ídolos que se ha tenido de pequeño?

B.—¡Ah, enorme! Bueno, yo es que he tenido muchísima suerte al poder entrar en contacto con gente de tres y cuatro generaciones anteriores a la mía. Porque cuando yo pienso en mis años de niñez y adolescencia, en los que he oído tanta música por primera vez, y he entrado en contacto con personas que son toda gente que ha muerto ya: Furtwängler, Klemperer, Barbirolli, Mitropoulos..., yo me emociono, es inevitable.

Recuerdo ahora mismo a Stokowski, con quien yo debuté en Nueva York, hace ahora veinte años, en mil novecientos cincuenta y seis. Fíjense que la obra con la que yo me presenté allí fue el **Primer Concierto** de Prokofiev. ¡Todos mis debut con las grandes orquestas del mundo fueron con obras... un poco esotéricas! **(Risas.)** En Berlín me acuerdo de que la primera cosa que toqué fue el **Primer Concierto** de Bartok. Es que en esa época toda la vida musical era completamente diferente de la actual. Hoy día yo veo que hay muchas más posibilidades para los jóvenes de actuar y de desarrollarse que en los años en que yo empezaba. Y esto ocurre tanto en los conciertos como en los discos. En esa época, cuando yo empezaba a tocar conciertos, o sea, hace más de veinte años, no se oía que un joven tocara en el Festival de Salzburgo, eso no existía, o que un señor de treinta años o menos tocara delante de la Filarmónica de Viena o de la de Berlín: solamente tenían esos privilegios los músicos de sesenta años o setenta. Y por eso, cuando había una oportunidad, cuando le ofrecían a uno un concierto, aunque fuera con una obra menos grata o menos importante, había que aceptarlo y estudiarlo, ¡se estaba obligado a ello, porque podían pasar meses y hasta años hasta que te volvieran a invitar! Yo aprendí el **Primer Concierto** de Prokofiev... **(Gestos digitales arriba y abajo, indicando las dificultades de la obra.)** para poder debutar en Nueva York con Stokowski.

Porque, hoy en día, si hay un joven pianista con mucho talento, digamos un superdotado, la Filarmónica de Berlín o la Orquesta de Chicago lo contratan, porque oyen hablar de él y porque se dan muchos más conciertos, las temporadas son más largas, hay más posibilidades..., y lo contratan, y esa persona toca lo que puede tocar y lo que se sabe bien. O sea, usted me trae hoy a mí un pianista joven que toca tres o cuatro **Conciertos** de Mozart, o lo que sea, y yo no le obligo necesariamente a aprender el **Primero** de Prokofiev para dar un concierto con la Orquesta de París. ¿Me entiende?, porque como tenemos muchos más conciertos de los que había entonces, no hay esos problemas. Y si queremos tocar precisamente el **Primero** de Prokofiev encontramos a otro que lo puede hacer. Pero en el año cincuenta y seis... es que si yo no aprendía el **Primero** de Prokofiev, ¡no tocaba, es que no debutaba, era así de simple! **(Ruidos ininteligibles debidos a las risas, suscitadas por las expresiones faciales de Barenboim y por sus gestos.)** ¡Es verdad lo que les digo!

C.—Como pianista, ¿ha interpretado música española para teclado; en concreto, Albéniz o Falla?

B.—Poco, muy poco. Una de mis ambiciones secretas más grandes es haber podido tocar **Iberia** completa, ¡pero es tan difícil! **(Esto lo dice riendo y llevándose las manos a la cabeza.)** Es demasiado difícil. Sólo he hecho de cuando en cuando cosas pequeñas, piezas sueltas. **Iberia** me hubiera encantado poder tocarla, ése es mi sueño; ¡pero es que es tan complicada que yo no sé abordarla! Porque cada vez que pienso: «Bueno, voy a estudiarlo en serio», y voy, y lo trabajo un día o dos, y después se oye a gente como Alicia de Larrocha, que lo toca con tal perfección, que entonces me digo a mí mismo que no tiene ningún sentido que yo lo siga estudiando. **(Risas.)** ¡Es que es música muy especial! Yo no diría, como algunos piensan, que **Iberia** es música antipianística, pero sí creo que Albéniz tiene una forma muy singular de tratar el piano. Realmente, es un compositor que tiene una importancia primordial, sobre todo desde el punto de vista del sonido pretendido.

Falla, pienso yo, es menos importante pianísticamente. Yo co-

nozco bastante bien la **Fantasia Baetica**, aunque no la he tocado, y también las **Cuatro piezas españolas**. Turina también ha escrito cosas muy bonitas para el piano. Pero creo que quien es realmente trascendental desde la perspectiva del piano como tal es Albéniz. Ahora, en general, tal como le digo, todo lo que he tocado de música pianística española han sido piezas cortas y aisladas. Nada en conjunto.

A.—Daniel, paulatinamente va usted concediendo más atención a la dirección de ópera. En Edimburgo ha montado **Don Giovanni** y **Bodas de Fígaro**, la segunda con más éxito que la primera...

B.—Será la experiencia... **(Risas.)**

A.—Bien. También ha grabado ambas óperas. Es interesante que su debut en el teatro vaya ligado a Mozart. ¿Por qué?

B.—Quizá porque las óperas de Mozart son obras totales. La relación entre el idioma, la música y la escena es absoluta. Una de las cosas que más me impresionan de las óperas mozartianas, de todas diría yo, es precisamente esa «totalidad» de los elementos. Si usted ve una producción de **Las bodas de Fígaro** y puede decir de ella: «Estas **Bodas** han mostrado el ángulo de la revolución social», para mí esto ya es incompleto. O ve usted otra puesta en escena y en ella están todos los aspectos sensuales y sexuales. Cuando los elementos resaltan uno por uno, eso quiere decir que no hay unidad, porque justamente el genio de Mozart está en la capacidad de poder unificar todo esto, y donde todo está tan bien mezclado y tan bien definido que no puede usted separar el elemento sexual del revolucionario, ni estos dos de lo estilístico-musical. Y esto mismo pasa en los recitativos, sobre todo en los de las óperas italianas: todo está hecho con tanto cuidado que para mí es casi onomatopéyico. Por eso, cuando usted oye a unos cantantes que no entienden lo que están cantando, porque ése no es su idioma, se nota en seguida, porque no es que no caigan bien donde tienen que caer y acentuar, sino que no tienen esa naturalidad del idioma. Ese es el milagro de Mozart, la perfección del ensamblaje. Ahora, tras la grabación de las **Bodas**, me tomo un tiempo de descanso, y cabe la posibilidad de que para el año setenta y ocho vuelva a montar Mozart en Edimburgo, seguramente **Così fan tutte**.

C.—Por todo lo que usted dice, ¿cabe pensar que su cada día mayor vinculación con la Orquesta de París implica una ruptura con Londres?



B.—No, ruptura, no. Aunque algo de distanciamiento, sí, en parte. Es que, en el fondo, es un poco temible el potencial que hay allí: yo encuentro casi terrible que haya tantas orquestas y que ninguna pueda producir el máximo del nivel individual que cabría esperar.

A.—¿Lo dice en serio?

B.—¡Sí, sí, totalmente! Es que ahora, con todos los problemas económicos que hay, todo se está volviendo mucho más difícil. Mire, el problema es que como las orquestas inglesas no tienen la base de los abonos, o sea, no tienen la seguridad de poder poner de tiempo en tiempo un programa que sea un poco menos popular o menos atractivo, sin que la sala se les quede vacía, están cayendo paulatinamente en una competencia rutinaria.

A.—Sí, ahora ya le entiendo.

B.—¿Me comprende, verdad? Si usted mira los programas, con pocas excepciones, todas las orquestas tocan prácticamente lo mismo a lo largo de la temporada, se encasillan en un repertorio más o menos consagrado. Ese es el peligro que yo veo en la actividad musical de una ciudad como Londres. Por ejemplo, nosotros hacemos ahora en París un concierto, en el mes de febrero, con un programa a base enteramente de **Pelleas y Melisande**, tocando las piezas escritas con ese título por Sibelius, Fauré y Schönberg.

C.—Debussy no, ¿verdad? **(Riéndose.)**

B.—**(Carcajada de Barenboim.)** ¡No, le aseguro que no! Miren,



un programa así, que no es para gran público, yo no lo podría montar en Londres, porque sólo tendría interés para una minoría. Sin una base de abonos es imposible hacerlo. Gracias a los abonos, yo puedo montarlo en París. En Londres, cada día más, se tiende a hacer ciclos de Beethoven, de Brahms, y también bastante de Mahler; algo de Bruckner, Elgar, y pare usted de contar. Ese es un peligro derivado de una situación económica incierta. Los programas se van estancando porque hay que conseguir saldar la taquilla.

**A.**—Daniel, ¿qué importancia tiene para un director de orquesta que es a la vez pianista hacer música de cámara?

**B.**—Mucha, porque la música de cámara desarrolla la facultad de oír, de escuchar a los demás y de crear esta ilusión de que la música viaja por los instrumentos; este es el proceso en una orquesta, que la música empieza en los contrabajos, por ejemplo, y pasa a través de los vientos, y termina en los violines, o va en otra dirección; pero la idea es esa, que la música continuamente viaja, revolotea por la orquesta. Un director que no entiende eso no va a ninguna parte. Y para aprenderlo es casi esencial, si no tocarla, al menos convivir con la música de cámara.

**C.**—En España pudimos ver, hace algún tiempo, una serie denominada «Clases magistrales», en las que usted explicaba las **Sonatas** de Beethoven con un grupo de alumnos.

**B.**—Yo, en realidad, he hecho dos series para televisión sobre **Sonatas** de Beethoven. Una, filmada por la BBC, era con alumnos, y en otra, hecha para la cadena «Granada», intervenía yo solo, tocando y dirigiéndome a las cámaras.

**C.**—Actualmente, ¿entra la docencia entre sus actividades?

**B.**—No, pero me interesa mucho, mucho, y quisiera poder dedicar tiempo a este tema; pero no lo tengo ahora mismo. Pero quisiera encontrar la forma de poder consagrar algo de mí mismo a la enseñanza; quiero decir, me gustaría hacerlo siendo aún joven, porque ésta es una forma de comunicación que puedo tener con gente también joven. Y creo que hay ciertas edades para estas cosas: yo no podré tener la misma comunicación a los sesenta o a los setenta años. Yo creo que de todas las experiencias musicales que he tenido, la docente, cuando he podido ejercerla, ha sido una de las más enriquecedoras. Porque es que hay muchos conceptos que se dice por principio que son intuitivos, que no se pueden aprender, y eso no es justo, no es cierto, y yo quisiera demostrarlo en la práctica. El grado de talento de una persona es otra cosa; eso está ahí, y yo no lo puedo acrecentar ni disminuir, pero hay otros muchos conceptos de base que no se enseñan. En general, no sé cómo será en España; yo hablo de Inglaterra o Francia; a mí, la educación musical que se les da a los jóvenes me parece un desastre, una calamidad. Cuando uno piensa, y lo digo sin pretender compararme a él, en lo que una persona como Schnabel dio como maestro, justamente porque tuvo la oportunidad de impartir sus lecciones y de poder analizar las cosas de cierta manera, ¡uno se muere de envidia! Yo no sé si podría dar de mí tanto como él dio de sí: y me refiero a Schnabel porque fue una persona capaz de transmitir conceptos musicales a una generación joven, conceptos que aclaraban muchas cosas en música. Yo echo de menos enseñanza sobre ritmo, sobre fraseo, incluso sobre acústica. A mí me haría feliz tener la oportunidad de explicar estas materias antes de hacerme viejo, porque, además, creo que esto también me enriquecería a mí mucho.

**A.**—Quisiera hacerle una pregunta un poco «capciosa». Si nos ponemos a pensar en los directores más famosos de la actualidad, digamos Böhm, Karajan, Mehta, Bernstein o Solti, ¿cómo sitúa usted técnicamente a Daniel Barenboim entre ellos?

**B.**—Pero... ¡Es que esa pregunta no es indiscreta, es que la puede usted contestar mejor que yo! **(Lo dice dando un respingo en el asiento. Risas.)**

**A.**—Sí, pero por una vez me interesa que me la conteste el propio interesado.

**B.**—¡Ah, pues me declaro incompetente, no tengo ni idea! **(Entre risas, muy divertido.)**

**A.**—Pero olvídese por un momento de que se llama Daniel Barenboim e imagínese como un espectador de una sala de conciertos. ¿Cree que Barenboim tiene algo que envidiar a estos otros señores, o no? ¿Cree que le queda algo por aprender de ellos?

**B.**—¡Aprender mucho, pero mucho! Es que en nuestra profesión todos tenemos que aprender, nunca llega el día en que ya se sabe todo: yo eso no lo creo. Yo no me puedo creer que el señor Solti, por decir uno de los más ancianos de los que usted ha mencionado, pueda decirle a nadie que ha llegado a un momento de su vida en el que ya no tiene nada más que aprender. Pero usted ha dicho una cosa que me deja preocupado: ¿cómo define usted «técnicamente»?

**A.**—Bien; a veces se ha dicho que «técnicamente» tiene usted menos recursos que otros directores. ¿Lo cree así o se rebela contra la afirmación?

**B.**—¡Pero qué preguntas me hacen! **(Carcajada colectiva.)** Yo no me considero irreproachable como director ni tampoco pienso que soy un incompetente. Pero en el fondo no sé contestarle a la

pregunta; enténdame, no la estoy eludiendo, es que no sé cómo responder. Yo me siento más capaz de dirigir unas obras que de dirigir otras, pero...

**A.**—Mire, Daniel, voy a intentar centrar la cuestión. A mí me gustaría saber si usted va a los conciertos de otros artistas, de otros directores, porque cree que puede aprovechar algo de lo que ve en el teatro, o esto lo considera accesorio.

**B.**—¡Ah, eso sí, siempre, siempre! Y voy a ver a gente de mucho menos valor del que usted ha mencionado, porque cualquier experiencia musical que yo tenga me parece enriquecedora, y jamás renuncio a ella.

**C.**—Con frecuencia nos ocurre que cuando se edita un disco suyo y lo comentamos y no lo ponemos por las nubes, de inmediato hay gente que nos manda cartas de protesta...

**B.**—...las escribo yo mismo. **(Muy serio, con voz grave.) (Parte de las palabras se pierden por las risas.)**

**A.**—¡Me lo temía! De cualquier manera, usted sabe que en torno a su figura crea fanáticos...

**B.**—...como toda la gente mediocre... **(Nuevas risas.)**

**C.**—Díganos una cosa: ¿usted acepta las críticas adversas? ¿Las «encaja»?

**B.**—Yo las leo siempre. Aquellos de mis colegas que le digan que nunca leen las críticas, mienten descaradamente. **(Risas de nuevo.)** Yo leo lo que puedo, no todo. Yo en eso no estoy fanatizado, porque no tengo un servicio de prensa, un grupo de señores que me recorten y me manden todo lo que se diga de mí. No, ¡tanta importancia no le doy! Pero cuando veo críticas mías en revistas o periódicos, las leo con interés, y siempre suele haber algo que le hace pensar a uno, sobre todo si la crítica es inteligente. Lo que es muy peligroso en esta profesión es llegar a un grado en el que uno depende de las críticas. Y esto se lo digo porque raras veces los críticos están de acuerdo. Por ejemplo, usted dirige hoy un concierto en Londres y le salen dos críticas al día siguiente, una en el **Times** y otra en el **Telegraph**: supongamos que las dos son... pésimas. Muy bien. Si usted depende de eso, ya sabe que no vale nada. **(Carcajada de los entrevistadores.)** O las dos pueden ser muy buenas, le ponen a usted por las nubes: ya sabe entonces que es un genio. ¿Pero qué es lo que hace si el **Times** dice que usted es un genio y el **Telegraph** dice que es usted un charlatán, como me ha pasado a mí mil veces? Bueno, la conclusión está clara: si usted depende de eso, se vuelve esquizofrénico... **(Carcajadas.)** ¡Es verdad! Entonces, yo creo que hay que saber leer e interesarse por las críticas, pero con sentido común de fondo. Cuando hay críticos inteligentes, aunque no se esté de acuerdo con lo que dicen, siempre escribirán algo que a uno le hará pensar. Yo creo que todo lo que despierta la imaginación y la facultad de pensar es válido, aunque no se esté de acuerdo. Lo peor es cerrar el cerebro ante cosas que pueden ser estimulantes.

**A.**—Yo querría hacerle una última pregunta, que sólo indirectamente tiene que ver con usted. Tanto Angel como yo hemos sido, y somos, enormes admiradores de Jacqueline du Pré. A mí me gustaría que nos contestara usted lo imposible, es decir, ¿qué posibilidades hay de que ella vuelva a tocar?

**B.**—**(Serio, pero sin gravedad y con gran tranquilidad.)** Yo creo que en este momento, ninguna. Yo lo veo muy... como usted ha dicho, imposible. Es decir, no se sabe nada en el mundo científico de su enfermedad. No encuentran el remedio, porque no conocen la causa. Pero, con todo, ella enseña ahora regularmente, da clases, tiene alumnos y, por lo menos, trata de tener una vida bastante rica y fructífera. Jacqueline es de una fuerza de carácter extraordinaria, no da nunca la mínima impresión de... ¿cómo se dice en español «self-pity»?

**A.**—...autocompasión.

**B.**—¡Sí, eso! Pues en ella no hay rastro de autocompasión, absolutamente nada. Cuando puede, sale, y va a todos los conciertos, y oye música... Viene a todas mis actuaciones, y a los ensayos, a las grabaciones...

**C.**—¿Desde qué año está enferma su esposa?

**B.**—Es una enfermedad que le empezó cuando era muy, muy joven, pero que la ha paralizado casi completamente desde el... setenta y tres. Pero la enfermedad la tiene desde hace años, sin que se pueda haber diagnosticado.

**A.**—Bien, gracias por contestarnos a una pregunta tan delicada, Daniel. Nosotros hemos podido oír recientemente dos testimonios de cuando ustedes dos aún hacían música juntos: las **Sonatas** de Beethoven para «cello» y piano grabadas «en vivo» en el Festival de Edimburgo de mil novecientos setenta, y el **Concierto para violonchelo**, de Elgar, que interpretaron en Filadelfia el mismo año (3), y al escuchar a Jacqueline no podíamos por menos de desear que se produjera ese milagro que la permitiera volver de nuevo ante el público.

**B.**—Yo soy el primero que lo desea. Gracias a ustedes por su interés.

(3) Las dos grabaciones citadas (Beethoven en EMI, Elgar en CBS) no han sido distribuidas en el mercado nacional hasta el momento.



Líder indiscutible en el mundo de la Alta Fidelidad con más de 40 años dedicados exclusivamente al sonido. La acertada decisión de millones de usuarios en 104 países confirma el merecido prestigio de PIONEER.



De nada sirve que le hablemos de calidad, diseño avanzado u otras características, las razones para adquirir PIONEER se las expondrá mejor que nosotros cualquier propietario de un equipo PIONEER.

Esta posición tan destacada no se debe a la casualidad. Compruébelo por sí mismo.

**Decídase por PIONEER.**

**EN ALTA FIDELIDAD**

 **PIONEER**®  
**si busca lo mejor**

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

Representado en España por:



**ATAIO\*** INGENIEROS S.A.

**DIVISION DE AUDIO**

**MADRID-16**

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

**BARCELONA-6**

Ganduxer, 76  
Tel. 211 44 66

**BILBAO-13**

Simón Bolívar, 27  
Tel. 442 20 50

**SEVILLA-11**

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

**VALENCIA-8**

Av. del Cid, 2  
Tel. 326 72 00

Especificaciones y diseño sujetos a cambio sin previo aviso.



# DISCOGRAFIA DE DANIEL BARENBOIM

## (Publicada en España)

### DEUTSCHE GRAMMOPHON

- BEETHOVEN: **Concierto para piano en Re mayor** (transcripción de Beethoven de su **Concierto para violín**). Orquesta Inglesa de Cámara (Piano y director.) 2530 457.
- BRAMHMS: **Variaciones sobre un tema de Haendel, sobre un tema de Schumann y sobre un tema original: Sexteto número 1.** (Piano.) 2530 335.
- BRUCKNER: **Sinfonía número 9.** Orquesta Sinfónica de Chicago. (Director.) 2530 639.
- FRANCK: **Sinfonía en Re menor. Redención.** Orquesta de París. (Director.) 2530 707.
- HAYDN: **Sinfonías número 44 («Fúnebre») y número 49 («La Passione»).** Orquesta Inglesa de Cámara. (Director.) 2530 708.
- SAINT-SAENS: **Sinfonía número 3, con órgano.** Gaston Litaize (órgano), Orquesta Sinfónica de Chicago. (Director.) 2530 619.
- SIBELIUS: **Concierto para violín.** BEETHOVEN: **Las romanzas para violín y orquesta.** Pinchas Zukerman (violín). Orquesta Filarmónica de Londres. (Director.) 2530 552.

#### De próxima publicación:

- BRAMHMS: **Las dos sonatas para viola y piano.** Pinchas Zukerman (viola). (Piano.) 2530 722.
- BRAMHMS: **Un «Requiem» alemán.** Edith Mathis (soprano), Dietrich Fischer-Dieskau (barítono). Coro del Festival de Edimburgo, Orquesta Filarmónica de Londres. (Director.) **Cuatro cantos serios.** Dietrich Fischer-Dieskau (barítono). (Piano.) 2707 066. (Dos discos.)
- MENDELSSOHN: **Romanzas sin palabras** (edición completa). **Seis piezas infantiles. Canción del gondolero. Dos piezas para piano. Hoja de álbum.** (Piano.) 2740 104. (Tres discos.)

### EMI

- BACH, J. S.: **Los Conciertos para violín (I): Mi mayor, 1042; Re menor, BWV 1043; Sol.** Itzhak Perlman. Pinchas Zukermann. Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, director. 063102 236. Disponible en «Musicassette».
- BACH, J. S.: **Conciertos para violín (II): La menor (BWV 1041); Violín y oboe (BWV 1060); Violín en Re menor (BWV 1052).** Itzhak Perlman. Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, director. 063-02 580. Disponible en «Musicassette».
- BARTOK: **Conciertos para piano. Número 1, en La (1926). Número 3, en Mi (1945).** Daniel Barenboim. Nueva Orquesta Filarmónica. Boulez, director. 063-01 914.
- BEETHOVEN: **La obra de piano y orquesta.** Barenboim, piano. Coro de John Alldis. Nueva Orquesta Filarmónica. Klemperer, director. 165-01 890/93.
- BIZET, Q.: **Sinfonía en Do. La jolie fille de Perth, «suite».** Orquesta de París. Barenboim, director. 065-02 770Q.
- DVORAK: **Concierto para violín y orquesta en La menor. Op. 53. Romanza en Fa menor.** Itzhak Perlman, violín. Orquesta Filarmónica de Londres. Barenboim. 065-02 634Q.
- FAURE: **Réquiem, op. 48. Pavana, op. 50.** Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Sheila Armstrong, soprano. Orquesta de París. Barenboim, director. 065-02 568Q.
- MOZART: **Conciertos para piano. Número 5, en Re, K 175. Número 9, en Mi bemol, K. 271.** Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, piano-director. 063-01 964.
- MOZART: **Conciertos para piano. Número 6, en Si bemol, K 238. Número 26, en Re, K 537 («Coronación»).** Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, piano-director. 063-02 545.
- MOZART: **Conciertos para piano. Número 8, en Do, K 246. Número 25, en Do, K 503.** Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, piano-director. 063-02 546.

- MOZART: **Conciertos para piano. Número 11, en Fa, K 413. Número 16, en Re, K 451.** Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, piano-director. 063-02 480.
- MOZART: **Conciertos para piano. Número 12, en La, K 414. Número 19, en Fa, K 459.** Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, piano-director. 063-02 427.
- MOZART: **Conciertos para piano. Número 13, en Do, K 415. Número 17, en Sol, K 435.** Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, piano-director. 063-00 361. Disponible en «Musicassette».
- MOZART: **Conciertos para piano. Número 14, en Mi bemol, K 449. Número 15, en Si bemol, K 450.** Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, piano-director. 063-00 392.
- MOZART: **Conciertos para piano. Número 18, en Si bemol, K 456. Número 24, en Do menor, K 491.** Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, piano-director. 063-02 394. Disponible en «Musicassette».
- MOZART: **Conciertos para piano. Número 20, en Re menor, K 466. Número 23, en La, K 488.** Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, piano-director. 063-00 329.
- MOZART: **Conciertos para piano. Número 21, en Do, K 467 (Elvira Madigan). Número 27, en Si bemol, K 595.** Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, piano-director. 063-01 864. Disponible en «Musicassette».
- MOZART: **Réquiem en Re menor, K 626.** Sheila Armstrong, soprano. Janet Baker, mediodoprano. Nicolai Gedda, tenor. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Coro de John Alldis. Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, director. 063-02 246.
- MOZART: **Serenata Número 13, en Sol, K 525. «Eine kleine Nachtmusik» («Una pequeña serenata»).** Dos marchas en Re, K 335. Divertimento número 7, en Re, K 205. Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, director. 063-02 077.
- MOZART: **Sinfonía concertante en Mi bemol, K 297 b.** Oboe, clarinete, trompa y fagot con orquesta. Solistas. Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, director. 063-01 900.
- SCHOENBERG: **Noche transfigurada, op. 4.** WAGNER: **Idilio de Sigfrido.** HINDEMITH: **Música fúnebre.** Viola y orquesta. Cecil Aronowitz, viola. Orquesta Inglesa de Cámara. Barenboim, director. 063-00 353.
- SCHUMANN: **Concierto en La menor, para piano y orquesta, op. 54. Introducción y «Allegro appassionato», op. 92.** Barenboim, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Fischer-Dieskau, director. 065-02 530. Disponible en «Musicassette».

### CBS

- ELGAR: **Falstaff, estudio sinfónico, op. 68. Obertura Cokaigne, op. 40.** Orquesta Filarmónica de Londres (CBS S 73284).
- MOZART: **Concertone en Do mayor, K 190.** PLEYEL: **Sinfonía cocertante en Si bemol mayor, op. 29.** Isaac Stern y Pinchas Zukerman. English Chamber Orchestra (CBS S 73310).
- RAVEL: **Daphnis et Chloé, «suite» número 2.** DEBUSSY: **Preludio a la siesta de un fauno.** IBERT: **Escalas.** Orquesta de París (CBS S 76523).
- RODRIGO: **Concierto de Aranjuez.** VILLALOBOS: **Concierto para guitarra.** John Williams. English Chamber Orchestra (CBS S 76339).
- De próxima aparición: ELGAR: **Miniaturas para orquesta.** Orquesta Filarmónica de Londres.

### RCA

- BEETHOVEN: **Los cinco Conciertos para piano y orquesta.** Arturo Rubinstein, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. CRL, 5-1415.

## CATALOGO GENERAL 1977

DISCOS - CASSETTES - CARTUCHOS - LIBROS

MUSICA CLASICA

POLCAR 77

Pedidos:

RITMO. c/ Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla). Tel. 734 69 37. MADRID - 34



## Del 11 al 13 de Noviembre de 1977, en Tokio

**Fecha:** 11, 12 y 13 de noviembre de 1977

**Lugar:** Auditorio "Nippon Budokan Hall", de Tokio

**Organizado:** Yamaha Music Foundation

**Auspiciado:** el Ministerio de Relaciones Exteriores del Japón y el Gobierno Metropolitano de Tokio

### Información y Reglamentos:

#### Normas de Inscripción:

1. Toda participación debe ser canción o composición original inédita a la fecha del Festival, excepto aquellas que el Comité del Festival autorice para tal efecto, aunque hayan sido dadas a conocer antes de dicha fecha en determinadas regiones.
2. Toda solicitud de inscripción deberá estar acompañada de los documentos abajo mencionados. La falta de cualquiera de ellos dará lugar automáticamente a la descalificación:
  - a. Un formulario oficial de inscripción debidamente llenado de acuerdo con las indicaciones insertadas en él, firmado por el interesado y con una fotografía del mismo. En la solicitud de participación se deberá indicar el nombre del cantante. Cualquier cambio posterior del cantante incurrirá en la descalificación del mismo.
  - b. Un ejemplar de la canción participante grabada en cinta abierta de 4-5 pulgadas a una velocidad de 19 cm/seg. (7-1/2 pulg./seg.). Se prefiere que la cinta esté grabada estereofónicamente en dos pistas.
  - c. Un ejemplar de la traducción de letras en inglés.
  - d. Un ejemplar de la partitura vocal y de letras en el idioma original.
3. Todos los documentos deberá enviarse a: Festival Committee '77, Yamaha Music Foundation, 3-24-22, Shimomeguro, Meguro-ku, Tokio 153, Japón

**Cierre de inscripción:** 30 de junio de 1977.

En ningún caso serán devueltos los documentos al interesado.

#### Calificación:

4. Los resultados de la calificación serán anunciados alrededor del día 1 de septiembre de 1977. En esta calificación previa se atenderá exclusivamente a la calidad musical. Por consiguiente, darse casos en que sean calificados dos o más participantes de un mismo país.

#### Puesta en escenario:

5. El cantante o compositor calificado para participar en el Festival, deberá enviar al Comité del Festival, por su cuenta, un arreglo para orquesta con partituras individuales para cada uno de los instrumentos, a más tardar el 30 de septiembre de 1977.
6. El organizador se hará cargo de orquestas para el Festival. Los detalles del instrumental serán dados a conocer al interesado junto con la notificación de la calificación.
7. El orden de actuación en escena será determinado por sorteo a cargo del organizador.

#### Fallo:

8. Todas las composiciones y las interpretaciones serán juzgadas por un tribunal inter-

nacional compuesto de representantes seleccionados del público.

9. Los jurados tendrán completa libertad en su fallo y la decisión del Comité se considerará final e inapelable.

#### Premios:

10. Habrá 2 Grandes Premios de Composición, uno para la mejor composición extranjera y el otro para la japonesa. Además varios premios "Composición Sobresaliente". Para la interpretación habrá un premio "La Mejor Interpretación" y varios de "Interpretación Sobresaliente".

Los premios son:

- a. Gran Premio: US\$5,000, una medalla de oro y un diploma de honor
- b. Composición Sobresaliente: US\$1,000, una medalla de plata y un diploma de honor.
- c. La Mejor Interpretación: US\$2,000, una medalla de oro y un diploma de honor.
- d. Interpretación Sobresaliente: US\$500, una medalla y un diploma de honor.

Nota:

- (1) A otros participantes se les otorgarán diferentes premios donados por varias empresas patrocinadoras.
- (2) Los premios en efectivo antes mencionados incluyen impuestos y serán entregados al firmante de la solicitud de inscripción en representación del grupo o conjunto que resulte ganador.
- (3) Los premios en efectivo serán entregados a los agraciados en la localidad de su residencia habitual.

#### Gastos:

11. El organizador invitará a un compositor y un cantante, haciéndose cargo de sus respectivos pasajes aéreos de ida y vuelta y gastos de permanencia en hotel con manutención desde el 6 al 14 de noviembre de 1977.

Nota: Cuando se trata de una actuación en grupo, los gastos correspondientes serán objeto de consulta previa con el organizador.

#### Derechos del Organizador:

12. La "Yamaha Music Foundation" se reserva los derechos de autor de las composiciones y canciones premiadas de acuerdo con el convenio que firmará con el compositor, el cantante o con el editorial a que éstos se los hayan conferido.
13. El organizador se reserva los siguientes derechos en todo el mundo:
  - a. Derecho exclusivo de difusión radial o por TV y para facultar a otras personas para difundir el Festival por radio o TV.
  - b. Derecho exclusivo de producir y distribuir documentales o cintas video del Festival.
  - c. Derecho de producir y poner en venta discos "vivos" conmemorativos de las actuaciones en el Festival.
  - d. Derecho de usar o de facultar a otros a usar cualquiera de los materiales presentados, incluso los nombres, las fotografías, la bibliografía y las voces de los participantes.
14. La venta de discos de canciones participantes está sujeta el consentimiento previo del organizador, quien se reserva el derecho de grabar todas las canciones participantes en Japón.

#### Otros:

15. Todos los participantes deberán observar el itinerario preparado por el organizador para conciertos, ensayos, participación en los programas de TV y la radio, entrevistas periodísticas, etc. Los concursantes estarán sujetos a prorrogar su estadía en Japón después del Festival para participar en conciertos, representaciones, conferencias de prensa y otros actos que el organizador les solicite.
16. De todos los concursantes se seleccionarán algunos para tomar parte en los conciertos "World Popular Song Festival Highlights Concerts" que será organizador en las 5 grandes ciudades del Japón entre el 17 y el 25 de noviembre de 1977. La selección se hará entre los siguientes artistas:
  - a. Ganadores del Gran Premio en el Festival 1977.
  - b. Ganadores del premio "La Mejor Interpretación" en el Festival 1977.
  - c. Otros artistas de actuación brillante, cuya participación en los actos arriba mencionados sea solicitada por el Comité del Festival.

Los detalles de la actuación en los Conciertos "Highlights" serán informados después del anuncio oficial de concursantes calificados para el Festival.

17. Todo otro gasto que no sea los especificados en la cláusula 11 "Gastos"
18. Toda correspondencia sobre el Festival deberá estar redactada en inglés o en japonés.
19. El organizador se reserva el derecho de modificar los presentes reglamentos, en cuyo caso todos los participantes serán debidamente notificados de tal o tales cambios inmediatamente.
20. Cuando se trata de la participación procedente de un país, en que se celebra un festival nacional con autorización del Comité del Festival, la solicitud de la misma deberá ser enviada por medio del respectivo festival nacional.

#### Importante

21. Cualquier participante que infrinja lo establecido en la cláusula 1 del presente, deberá reembolsar al organizador la cantidad total de gastos en que éste haya tenido que incurrir por concepto de su participación.

**World  
Popular Song  
Festival  
in Tokyo  
'77**





# BEETHOVEN: 150 AÑOS DESPUES



## UNA SOBREMESA EN TORNO A BEETHOVEN

**Participan: Roberto Andrade, Domingo del Campo, Angel Carrascosa, Angel-F. Mayo, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga y Arturo Reverter.**

Con motivo del segundo centenario del nacimiento de Beethoven, RITMO dedicó al genio de Bonn un número extraordinario. Apenas recuperados ahora del esfuerzo que ha supuesto otro reciente número monográfico, dedicado a Falla, no era posible, ni quizá útil, repetir con mayor o menor amplitud algo semejante a lo hecho con todo afecto en 1970. Pero como el amor a Beethoven es constante, la nueva generación que hoy hace RITMO quería aportar su voz a la conmemoración beethoveniana. Así, de manera bastante improvisada, sobre la marcha, algunos de los componentes de nuestra Redacción se reunieron en casa de otro de ellos, Arturo Reverter, para conversar de sobremesa sobre Beethoven y su música. Ciertamente, una grata tertulia, pero tan improvisada que Angel Carrascosa hubo de dejarla, por compromisos anteriores, inmediatamente después de hacer la presentación del tema, y también hubo de marcharse José Luis Pérez de Arteaga cuando era aún breve la tarde. En cuanto a Enrique Pérez Adrián, estaba en

horas bajas, y se limitó a hacer la «pared» en dos ocasiones, pero con mucha eficacia.

La transcripción de la conversación, casi literal, que sigue, revela, sencillamente, una charla de amigos sobre otro «amigo» bien amado, en la que no están «a priori» excluidas ni la discrepancia ni la controversia. Sin pretensiones de trascendencia, se produjo así un hecho que debería ser más habitual o posible en nuestro país, pero que, probablemente, por desgracia, es infrecuente: que un grupo de hombres jóvenes «pasee» por la salvaje y a la vez dulce fronda beethoveniana con la pregunta en el corazón y la respuesta a flor de labio, espontánea e íntima. RITMO se atreve a creer que tal reunión no habría desagradado al hosco pero humanísimo creador de la Sinfonía con coros, y en base a tal creencia se decide a ofrecer a los lectores esta sobremesa, intencionalmente abierta a todos, que tuvo lugar una luminosa tarde madrileña de marzo de ciento cincuenta años después del tránsito vienés de Beethoven a la eternidad de los elegidos.



**CARRASCOSA:** Beethoven, para la opinión pública no necesariamente versada en música, es normalmente el modelo de compositor, el ejemplo. Cuando se habla de música o músicos, se dice: Beethoven. De hecho, desde hace ya tiempo, Beethoven está considerado por la crítica como no digamos el gigante número uno, pero sí como uno de los grandes gigantes de la música, y a la vez es un músico que tiene una popularidad comparable, si no superior, a la de un Tchaikowsky, quien sin ser un gigante de la música es el músico «clásico» popular por antonomasia. Beethoven, insisto, es tanto o más popular que el autor de la **Sinfonía Patética**, y yo he de preguntarme a qué se debe realmente este impacto inmediato, no de toda la música de Beethoven, pero sí al menos de su música «heroica» en sentido amplio, sobre la masa de oyentes, que no es conocedora a fondo ni de la música en general ni de su obra. Entonces he de recordar un artículo de Visconti sobre Verdi, en el que escribía que la genialidad de Verdi consistía en su plebeyez genial, en su vulgaridad genial, que lo hace directamente asequible al pueblo. ¿Puede decirse algo parecido de Beethoven?

**REVERTER:** En relación con esto, yo siempre he pensado que Beethoven es un compositor que te llega fácilmente. En mi caso, recuerdo que la primera obra sinfónica que oí, y que me emocionó, fue su **Quinta sinfonía**. Yo no sabía lo que era aquello, pero la oí con interés. Recuerdo que me dejaron una grabación de Koussevitzky, muy antigua, que venía en un montón de discos de setenta y ocho revoluciones y terminaba, además, antes de la repetición del último movimiento, con lo que me quedaba «in albis», claro. Pero nada más iniciarse la **Sinfonía** con su característico tema, aunque no la había oído nunca, me dio la impresión de que ya conocía esa música; era una cosa que me llegaba directamente, y entonces yo siempre he pensado también que eso que hablas de la plebeyez genial, como decía Visconti, quizá sería justo traducirlo a humanismo; es decir, que la música de Beethoven es humanística y que esa humanidad, manifestada a través de esa dialéctica de contrastes que le es propia, de ese choque de temas o de tensiones que la caracterizan, llega muy directamente al oyente medio sin necesidad de que éste sea un entendido. Desde esta consideración del problema, creo que sí puede hablarse de plebeyez en Beethoven.

**PEREZ DE ARTEAGA:** Yo creo que, además, hay un factor en la música de Beethoven que ayuda a hacerla tremendamente popular en nuestra civilización occidental, y es que nosotros no podemos perder de vista que desde que se da, en la época de Bach, carácter científico al sistema temperado, a los sistemas de armonías tradicionales, a lo que nosotros llamamos ya casi con desprecio la tonalidad, aún casi más que Mozart y Haydn es Beethoven autor de una consonancia perfecta; es decir, yo creo que el auditor occidental normal —el europeo, el americano, el hombre que pertenece a nuestra civilización desde el siglo diecinueve a nuestros días—, acostumbrado al sistema temperado, habituado a él, y que ya ha perdido de vista al sistema modal que imperaba en los siglos quince y dieciséis, o todavía en las iglesias a comienzos del diecisiete, tiene una especial capacidad de recepción para la música de un autor tan profundamente consonante como es Beethoven. Fijaos, por ejemplo, en ese final de la **Quinta sinfonía**, que es una progresión de acordes en Do mayor, donde no puede haber duda alguna de que aquello terminará y, efectivamente, termina en Do mayor. Yo creo que esto ayuda muchísimo. El oyente se siente acústicamente identificado con un autor que le está diciendo: «Esto es La mayor y esto es Mi menor», y se lo dice con una claridad enorme, sin las dudas que van a venir después en el Romanticismo o las que había anteriormente en el tiempo de Bach, que era un tiempo de emancipación de conceptos precedentes con una frontera de tonalidades indeterminadas. En Beethoven esas fronteras están perfectamente delimitadas. La tonalidad es aquí un estado soberano, y esto creo que ayuda mucho al oyente perteneciente a nuestra civilización. En resumen, anteriormente a Beethoven nadie ha planteado el sistema tonal con una rotundidad y vigor tan absolutos, y esto es una característica muy determinante.

**ANDRADE:** Algo muy vinculado al sistema tonal fue el desarrollo de una de las formas que, «a posteriori», se han revelado como más fecundas dentro de la ecuación clasicismo-romanticismo, sin que muchas veces sea fácil definir dónde está la frontera entre un período y otro, y me refiero a la forma Sonata. Efectivamente, yo creo que sí a alguien hay que explicarle lo que es la forma Sonata, más aún que recurrir a las sinfonías de Haydn, que incluso son monotemáticas y tienen una gran sencillez de exposición, ya que no hay ni siquiera una pareja de temas que se contrasten, lo más fácil es acudir a ejemplos de Beethoven. En Beethoven hay el contraste de los dos temas, caso, por ejemplo de la **Quinta sinfonía**; pero es claro que esas tres corcheas y esa blanca que oímos a su comienzo constituyen un tema, y a nadie hay que explicarle que eso es un tema, un motivo, porque todo el mundo lo asimila y lo acepta como una vivencia muy directa cercana al concepto de tema. Explicar en base a ese fundamento la estructura de la forma Sonata resulta como muy sencillo, como muy directo. En definitiva, la forma Sonata en Beethoven es muy clara, muy explícita, y basada en temas o, mejor, en motivos también muy claros y explícitos.



Beethoven hacia 1786.

**DEL CAMPO:** A mi juicio, aunque la forma Sonata alcanza en Beethoven, efectivamente, una especie de paradigma, no hay que olvidar que en ciertas obras se expande a extremos que suponen una ampliación notable de lo que podría ser considerado como una forma tipo. Entonces, en ciertos movimientos, por ejemplo, en casi todos los del **Cuarteto en Do sostenido menor, op. 131**, la forma Sonata es omnipresente, pero tampoco es típica en ninguno de ellos. Es una forma Sonata en continua expansión, a la búsqueda de una nueva formulación. Lo mismo ocurre en el **Cuarteto op. 127**; si tomamos el primer movimiento, se trata de una forma Sonata, pero en un sentido que hay que llamar relativo, porque contiene casi una repetición de secciones antes que la respuesta a una estructura de Sonata típica. Por tanto, en ciertas obras es evidente lo que ha dicho Roberto, pero Beethoven no se limita a repetir un clisé de la forma Sonata, sino que la modifica y llega mucho más allá.

**ANDRADE:** Domingo me hace unas precisiones que ya estaban implícitas en mi anterior intervención, cuando pensaba que lo que había dicho José Luis se refería a las obras más populares, sean la **Quinta sinfonía** o la **Séptima**. Por supuesto, ese paradigma de la forma Sonata que encontramos en la **Quinta** ya no lo hallaremos en los últimos **Cuartetos**; pero eso es típico, con todos los entrecamillados que os parezcan oportunos, de los «genios». Es decir, el genio crea, instaura o eleva a un pedestal una forma determinada, como puede ser la forma Sonata, pero luego él mismo se encarga de socavar ese pedestal. Bach instaura, o al menos define de manera clara, el sistema tonal; sin embargo, es uno de los primeros en atacar a este sistema por la base, en muchos preludios de **El clave bien temperado**, como han señalado numerosos investigadores. Y el propio Beethoven, que es uno de los primeros, si no en el tiempo sí en la intensidad, en definir de manera más clara y rotunda la forma Sonata, hace con ella después, sencillamente, lo que le da la gana.

**PEREZ DE ARTEAGA:** Vamos a hacer un perfecto «rondó». Porque igual que yo he empezado hablando de la tonalidad, tú de la forma Sonata y Domingo ha sido el polo de refracción desde el que tú has vuelto a la forma Sonata, yo quiero hacer lo mismo con lo dicho sobre la tonalidad. En la misma medida que Beethoven es paradigma de un vigor tonal inusitado, como he dicho antes.





Beethoven en 1801.

el último Beethoven es primer ejemplo de una desintegración tonal, clarísimamente advertible no sólo en el **Cuarteto op. 131**, en las tres últimas **Sonatas** y, desde luego, en esa pieza única que es el «Adagio» de la **Sonata Hammerklavier**, cuya tonalidad en muchos momentos es casi indefinible: sin duda, hay siempre en él un substrato tonal, pero no sabemos a qué punto de ese substrato podemos agarrarnos. Es decir, como tú has dicho, ese «genio» con todas las comillas que se quiera no solamente perfecciona el sistema, sino que lleva a la vez y en sí mismo el germen para destruirlo. Precisamente, esto es lo importante en Beethoven. Creo que si Beethoven hubiese llegado a componer sólo hasta la **Quinta sinfonía** o la **Sexta**, y hasta los tres **Cuartetos Rasumovski**, tendríamos, indudablemente, una alta consideración de él, pero no la misma que tenemos.

**MAYO:** Bien; creo que habéis examinado los síntomas de la enfermedad del genio, que «padeció» Beethoven; pero yo querría ir a su etiología. Pienso que la popularidad permanente de Beethoven procede, ante todo, del hecho de ser el artista que conectó más perfectamente con el ideario de la burguesía surgida de la Revolución Francesa. Si todavía hoy, en gran medida, la música es un arte burgués que se gusta o disfruta por burgueses, el artista que mejor satisface ese gusto es Beethoven, precisamente por su autenticidad burguesa. En este sentido, creo que el humanismo de Beethoven es revolucionario, pero en un marco burgués, y que el paralelo más notorio se encontraría en nuestro Goya, personaje con el que tiene un evidente parecido físico y hasta patológico, ya que sufrieron ambos de sordera. También la actitud humana y pública de Beethoven y Goya tiene puntos de coincidencia. Entonces yo quisiera centrar la discusión, si este tema os parece válido, en el camino que nos lleve a considerar a Beethoven, en cuanto hombre y creador, como revolucionario burgués, heredero a la par que testigo de las consecuencias de la Revolución Francesa, y tanto mirando hacia el pasado, hacia sus antecedentes, como mirando hacia el futuro, a sus consecuentes. Pero antes de seguir quiero complementar el paralelismo que he apuntado entre Beethoven y Goya no sólo refiriéndome a aspectos físicos, patológicos y de contemporaneidad, sino considerando la evolución de sus respectivas producciones. Comprobad que Beethoven parte de una música anterior, formalmente bastante depurada, que él asume con un

lenguaje inicial propio, que podemos llamar, en cierta medida, galante. Y Goya comienza con sus rientes tapices, con pinturas bien trabajadas, colorísticas y amables; en definitiva, de salón, también galantes, para llegar, a través de una obra muy intensa y de grandes contrastes, al hermetismo de la etapa final, esotérica, introvertida, preexpresionista, provocada en gran medida por el trauma de la sordera, una sordera física que es también sordera hacia un mundo exterior espiritualmente hostil. Yo creo que entre la **Gran Fuga** y algunas de las **Pinturas Negras** podría trazarse un paralelismo histórico y cultural productivo, sobre todo proyectado sobre la muy distinta evolución social y política que han seguido España y Centroeuropa.

**DEL CAMPO:** En relación a esto, la división que se suele hacer de la producción de Beethoven en tres épocas es problemática, pero desde luego existe una época inicial que, por cierto, es muy poco conocida, en la que Beethoven parece estar influido, antes que por Haydn y por Mozart, por otras corrientes anteriores que tenían una vigencia considerable. Así, por ejemplo, ahora se está poniendo de relieve la relación de Beethoven con ciertos formalismos de la escuela de Mannheim, escuela que tanto a Haydn como a Mozart les fue un poco ajena. A la espontaneidad de un Haydn había de resultar chocante la artificiosidad de los procedimientos de la escuela de Mannheim, y así, los aprovecha muy poco. En Mozart ocurre lo mismo, pero por motivos distintos. Al estilo internamente aristocrático de Mozart no podían cuadrarle esas artificiosidades. Sin embargo, para Beethoven la escuela de Mannheim constituye una base importante, porque le permite contar con unas modificaciones técnicas interesantes que le van a servir para manifestar la expresividad de su música, esa inmediatez, ese llegar al público. Beethoven es el músico que crea un nuevo sentido de la dinámica, sobre todo en las obras orquestales; pero eso lo ha aprendido de la escuela de Mannheim, y al aprovecharlo le quita la artificiosidad y consigue el gran milagro de darle la misma espontaneidad con que Haydn trataba sus materiales. Yo creo que esto, unido a la técnica pianística nueva de la época, que estaba siendo modificada por un músico hoy olvidado, pero muy importante, que es Muzio Clementi, y unido a ciertas corrientes literarias y filosóficas, sobre todo las del Sturm und Drang, que se manifiestan en el primer Goethe en obras como **Werther**, obras que Beethoven devoraba con gran entusiasmo, ayuda a crear la primera etapa de Beethoven, que es muy peculiar, muy característica. Incluso se ha llegado a decir que Beethoven es un melodista deficiente, sobre todo si se le compara con otros músicos de esa época; pero creo que esto es inexacto. No hay más que revisar esas primeras obras, por ejemplo, el **Trío op. 1 número 3**, o algunos trozos de sus primeras **Sonatas**, o algunas de sus primeras **Canciones**, para comprobar que Beethoven es en esa etapa algo muy distinto a lo que será. Desde este punto de vista, se puede relacionarlo, como ha dicho Angel, con el primer Goya, que es entonces un pintor muy alejado de su época última. Beethoven se va centrando cada vez más en sí mismo, y advierte que ese melodismo, que ese sentido, si se quiere un poco decorativo, un poco de salón, de su primera época no le lleva a ninguna parte. Pero, de todas formas, de la escuela de Mannheim, de Clementi, de Karl Philipp-Emanuel Bach y, por supuesto, de Haydn irá tomando una serie de materiales que, aglutinados, conforman esa primera época suya que nos parece un poco extraña, amable, melodiosa, caracterizada, por ejemplo, por el **Septimino**. A pesar de todo esto, esta primera época no se confunde ni con Haydn ni con Mozart. Yo creo que las primeras partituras de Beethoven nunca se podrían confundir con las últimas de Haydn. No se puede decir con fundamento que la **Primera sinfonía** de Beethoven es la **Sinfonía número 42** de Mozart o la **Sinfonía número 105** de Haydn.

**REVERTER:** Estoy de acuerdo con Domingo y su exposición de los antecedentes de Beethoven, pero creo que después, partiendo de ese material, sufre una evidente evolución, hasta el punto de que el material deja de ser reconocible en la segunda época y, por supuesto, en la tercera. Entonces Beethoven es, para la mayoría de los artistas y pensadores de su época, un músico incomprensible, porque porta consigo el caos. Por ejemplo, Weber era todo lo contrario de Beethoven, porque su pensamiento era mucho más apolíneo y era un hombre amigo del orden, por lo que, aun siendo un compositor romántico, quería poner precisamente orden en ese caos que, según él, había impuesto Beethoven. En consecuencia, Weber y otros muchos como él, sin olvidar que para otros grupos Weber era a su vez muy avanzado, no comprendía una sinfonía tan clara hoy para nosotros como, dentro de los postulados románticos y aún con mucha influencia clásica, la **Cuarta sinfonía** del maestro de Bonn. Weber no entendía el comienzo, no entendía la tensión producida por el contraste de temas; para él todo era amorfo y no encontraba ni orden ni lógica expositiva. Hay que concluir que Beethoven era un revolucionario y que, como todo revolucionario, llevaba consigo una fuerte carga de incompreensión entre sus contemporáneos.

**ANDRADE:** Perdonad un inciso en todo esto. Creo que está recogido en numerosos estudios sobre Beethoven lo que quiero referir: las opiniones de algunos de sus contemporáneos sobre su





C. P. E. Bach.



J. Haydn.



W. A. Mozart.



M. Clementi.

**Séptima sinfonía**, y más concretamente sobre el pasaje que, después de la introducción, antecede al comienzo del primer movimiento, en el que se repite la nota Mi, es decir, la dominante de la que será después la tonalidad de la **Sinfonía**, La mayor, no sé si treinta veces, coincidían en considerar a Beethoven loco, y listo, como precisamente decía Weber, para ingresar en el manicomio: este pasaje era el billete de entrada en el manicomio, un pasaje que hoy día nos parece no el colmo del clasicismo, pero sí algo próximo a él.

**MAYO:** Después de lo dicho por Domingo, Arturo y Roberto, yo quisiera ampliar lo que dije anteriormente. Por supuesto, también creo que para Weber es posible que Beethoven pudiera parecer un loco de atar no sólo por falta de perspectiva histórica, sino porque Weber era en algunos aspectos un músico más antiguo que Beethoven. Al ser un músico de temperamento apolíneo, gustaba de las formas clásicas en toda su pureza, y aunque, en definitiva, fuese históricamente un romántico y el padre reconocible del romanticismo musical alemán, no llegó precisamente a conseguir una obra acabada, organizada y coherentemente romántica, quizá porque sus gustos y sus medios eran todavía clásicos en gran medida. Lo que quiero exponer es que, para nosotros, Beethoven se nos ofrece como el ejemplo cabal de la Revolución posible, o sea, de la Revolución que equivale a Evolución, no a trastrocamiento absoluto, y que entonces es posible y, en consecuencia, asimilable, en cuanto no exceda del grado revolucionario que puede soportar una sociedad en crisis para sobrevivir sin saltar por los aires. En este sentido, Beethoven sigue siendo para el melómano habitual, para el intérprete habitual, para el músico medio que no milita como vanguardista en nuestro tiempo, la gran tabla de salvación, el asidero al que agarrarse cuando las dudas y perplejidades ante los nuevos caminos no permiten ver con claridad lo que está sucediendo en torno a nosotros. Porque la revolución musical que hoy se predica y practica es, fundamentalmente, la Revolución «imposible» o no-asimilable; es la Revolución que no cree ya en la Evolución, y, en consecuencia, no se limita a ser revolucionaria frente al pasado, sino que es la contestación permanente a sus propias realizaciones del día anterior. Entonces Beethoven, a lo largo de su vida, realiza coherentemente una evolución que, si se quiere, es espectacular, ya que entre su comienzo y su final se tiende un puente gigantesco que realmente lleva de una época aristocrática a una época burguesa; es decir, a una época democrática, pero que también, precisamente por esto mismo, insisto, resume la Revolución lograda, posible y asimilable.

**PEREZ DE ARTEAGA:** Yo quiero decir que estoy parcialmente de acuerdo y parcialmente en desacuerdo con Angel Mayo. Creo que es cierto lo que él ha dicho acerca de la Revolución posible, en Beethoven. Ahora bien, no me gusta el ejemplo trasladado a la Revolución imposible, que es como él ha llamado a las circunstancias actuales. Por una razón: creo que hoy podemos hablar de Revolución posible precisamente porque hoy es mil novecientos setenta y siete. Creo que si la revolución beethoveniana es asequible es porque han pasado casi dos siglos; que la han hecho perfectamente asimilable; pero también creo que, en su momento, muchas facetas de la misma, muchas caras del poliedro eran también revolución imposible, eran también revolución contestataria y eran también revolución potencialmente destructura, aunque de hecho, realmente, no lo fuera, aunque se basara en muchas cosas anteriores. Estas cosas tenían que sonar y aparecer como totalmente destructoras. Lo que ocurre es que nuestros conceptos han variado. No olvidemos el asombro del discípulo de Beethoven cuando oye la entrada de la trompa, en Mi, al comienzo de la exposición de la **Heroica**, y le dice al maestro: «El instrumentista se ha equi-

vocado», lo que provoca que Beethoven casi lo guillotine. Para ese discípulo, una disonancia, un cambio de armonías que en vez de pasar de tónica a dominante pasase de tónica a sensible, por ejemplo, era una Revolución imposible, mientras que para nosotros ya no lo es.

**MAYO:** Simplemente, quiero matizar que cuando hablo de la Revolución en Beethoven no estoy utilizando las mismas coordenadas que tengo en cuenta al hablar de la Revolución imposible, en nuestra época. Es evidente que las circunstancias sociales, culturales y económicas de nuestro tiempo son distintas. La Revolución es hoy, de alguna forma, algo permanente, o, quizá mejor, esta Revolución permanente o constante es la base de toda nuestra cultura en constante crisis. Mientras que la Revolución posible, a que aludo al hablar de Beethoven, es ya un proceso cerrado, cristalizado, histórico, medido y estudiado, que tiene un principio y un fin, y que nos muestra a nuestro músico partiendo de ciertos antecedentes para llegar, sin autodestrucciones, a nuevas fronteras desde las que sus sucesores podrán a su vez partir. En consecuencia, no creo que este proceso sea asimilable al que vive la creación musical actual; pero sí creo en la utilidad de un estudio paralelo.

**PEREZ DE ARTEAGA:** De acuerdo con que ambos procesos no son semejantes.

**DEL CAMPO (\*):** En cuanto a los sucesores de Beethoven y al impacto de éste sobre las generaciones posteriores, creo que ocurre lo mismo que con otros grandes compositores. Pensemos, por ejemplo, en Bach, que sufre un eclipse tras su muerte, pero un eclipse muy corto, porque, para Haydn y Mozart, Bach vuelve ya a significar algo importante, como para Beethoven y para Brahms y Max Reger, hasta llegar a la **Fantasia contrpuntística** de Busoni, e incluso a ciertos aspectos de la Segunda Escuela de Viena. Con Beethoven ocurre lo mismo. Hay una serie de obras que ejercen un impacto directísimo sobre las generaciones siguientes, incluso sobre sus propios contemporáneos, sobre un Schubert, y no digamos sobre Mendelssohn, Schumann o Liszt. En cambio, existe una serie de obras que aparecen como herméticas, cerradas, inaprovechadas por las generaciones románticas inmediatas. En primer lugar, porque no parten de presupuestos románticos, lo que determina que esas obras—los últimos **Cuartetos**, las últimas **Sonatas**, incluso algunas creaciones del período intermedio—no hayan sido aprovechadas hasta principios de nuestro siglo o hasta hoy mismo inclusive. Por ejemplo, un dato que siempre me ha llamado la atención es la timidez que se observa en la mayoría de los compositores del siglo diecinueve a la hora de elaborar y estructurar sus sinfonías, cuartetos y sonatas, sobre todo las sinfonías y los cuartetos. Siguen el patrón normal de los cuatro tiempos. Siguen el patrón normal del «allegro»—lento-tiempo de danza (que puede ser un «scherzo», un vals o un «furiant» checo)—y un tiempo final «allegro». Pensemos en Bruckner, un músico que ahora está muy de moda. Jamás se ha atrevido, por ejemplo, a modificar el número de movimientos. La única sinfonía que tiene tres movimientos es la **Novena**, pero por razones que no le son imputables. Sin embargo, Beethoven hace cosas muy originales; veamos lo que sucede después del trío del «Scherzo» de la **Quinta sinfonía**: la presentación de todo el material temático en «pianissimo» constituye un enfoque nuevo. La **Sexta sinfonía** tiene cinco tiempos. La **Novena** tiene cuatro, pero, en realidad, en ella está todo tan desmesuradamente

(\*) Al abandonar la reunión, Carrascosa dejó escrita la siguiente nota: «Se dice constantemente que el romanticismo musical es la herencia de Beethoven, pero, de hecho, lo más avanzado y valioso de la obra de éste—sus últimos cuartetos—no influyeron en las primeras generaciones de románticos, porque, realmente, no fueron comprendidos hasta bastante tiempo después. ¿No lo fueron acaso cuando ya era demasiado tarde?»



desarrollado que ya casi no puede hablarse de que Beethoven se atenga a las formas tradicionales. Y en los **Cuartetos**, no digamos. El **Op. 131** tiene siete tiempos; seis tiene el **Op. 130**. Es decir, da un poco la impresión de que si Beethoven hubiese seguido componiendo sinfonías habría adoptado la actitud de Mahler, habría llegado a la estructura de la sinfonía de Mahler, comenzando con esos «adagios» tensos que inician la **Novena** o la **Décima**. En realidad, ya lo había hecho en su **Cuarteto op. 131**. Allí comienza con una fuga lenta y gigantesca, que puede compararse con esos tiempos iniciales, lentos, de Mahler. Entonces yo creo que esas obras de Beethoven no fructifican hasta finales de siglo. Las sinfonías de Mendelssohn, de Schumann, de Brahms, de Bruckner o de Dvorak no recogen mucho de lo que da de sí Beethoven. En consecuencia, podríamos realizar una división entre el impacto inmediato de ciertas obras, sobre todo de su período intermedio (**Cuartetos Rasumovski**, **Cuarta Sinfonía**, **Concierto para violín y orquesta**, etc.) y el de otras, fundamentalmente las últimas, que se producirá mucho después.

**ANDRADE:** Algunos otros ejemplos complementan lo que ha dicho Domingo. Beethoven superó lo habitual en su época no sólo en extensión, sino a veces también en «compresión»: la **Op. 111** es una **Sonata larga**, cercana a la media hora de duración, pero, además, escrita en sólo dos movimientos, con una extensa forma Sonata inicial y una no menos extensa, y extraordinaria, «arietta» con variaciones.

**PEREZ ADRIAN:** Igual es cuestión de semántica nada más; pero yo no estoy muy de acuerdo con lo que ha dicho Domingo en cuanto a la timidez de los compositores inmediatamente posteriores a Beethoven, que según eso no heredan su tradición sinfónica. A mi juicio, es evidente que Brahms es el heredero directo de Beethoven.

**DEL CAMPO:** Quizá se trate de un problema de semántica, como tú apuntas. Brahms, hasta cierto punto, es un heredero de Beethoven, pero pienso que se mueve en un terreno un poco distinto. Está un poco influido, más que por la música de Beethoven, por el prestigio apabullante de éste. Quizá ante Beethoven, con esa especie de timidez que es propia de su carácter, Brahms se infravalora. Hay que tener en cuenta que elabora la **Primera sinfonía** durante mucho tiempo, y que tarda en decidirse a publicarla. También se dice, aunque no sé si es cierto, que compuso cerca de veinte cuartetos de cuerda, y que los rompió. Lo cierto es que sólo publicó tres. Además, estos cuartetos, muy pulidos, muy redondos, muy bien hechos, no se meten en los terrenos escabrosos que frecuenta Beethoven, y no pienso sólo en la **Gran Fuga**, sino también en las vastas fugas con que concluyen las **Sonatas op. 106 y 110** y otras obras por el estilo. Es decir, Brahms busca moverse en terreno más seguro, mientras que Beethoven, en ciertas obras, busca caminar por terrenos incluso peligrosísimos, a pesar de sus irregularidades. Veamos, por ejemplo, que el **Cuarteto op. 130** es una contradicción continua. Un crítico dijo que le parecía una jaula donde estaban encerrados juntos cocodrilos y palomas. En realidad, casi es cierto. Después de tres o cuatro trozos amables, entre ellos la danza «alla» tedesca, se crea ese ambiente tenso, único, de la «Cavatina» que prepara la **Gran Fuga** final, proyectada para este **Cuarteto**. Así que yo sigo creyendo que esas tensiones, que ese caos constitutivo del ser de Beethoven no lo heredan sus sucesores inmediatos. Hay excepciones, claro, y si acaso tendríamos que hablar del mundo de Berlioz y del mundo de Liszt, que tal vez han sido muy poco estudiados. A mí, desde luego, el mundo sinfónico

de Liszt me parece importantísimo. En cuanto al de Berlioz, Robert Schumann ya hizo un análisis de la **Sinfonía fantástica**, que estimo como el mejor que se ha hecho de ella hasta hoy, en donde reconoce explícitamente que el heredero del sinfonismo de Beethoven es Berlioz.

**ANDRADE:** Plenamente de acuerdo con lo que dice Domingo; creo que hay una enorme serie de conquistas realizadas por Beethoven, sobre todo en el terreno de la forma, de la estructura musical, que probablemente no volveremos a encontrar hasta Mahler de una manera clara y explícita. Sin embargo, creo que siempre es interesante detectar que dentro de ese período, vamos a llamarlo así, de hibernación que es el romanticismo en algunos aspectos, hay dos figuras cruciales, Brahms de un lado y Wagner de otro, que continúan la evolución iniciada por Beethoven, y aún antes por Mozart, al menos en puntos concretos. Por ejemplo, en el terreno de la armonía, está claro que, como bien hizo notar Schoenberg en su célebre ensayo **Brahms, el progresivo**, saliendo al paso de la crítica más extendida, que acusaba a Brahms de reaccionarismo, la obra de Brahms es, por lo menos, tan progresiva como la de Wagner. Sobre todo en sus últimas piezas para piano la armonía del compositor hamburgués comienza a presagiar la música de Richard Strauss, e incluso a veces la de Debussy: esos arpeggios desplegados con notas alteradas dejan ya a la tonalidad muy tambaleante. En el terreno rítmico, creo que la aportación de Brahms nunca ha sido negada, ni siquiera por aquella crítica: el valor concedido a la síncopa, al desplazamiento de acentos, a las superposiciones rítmicas, a las diversas combinaciones métricas, es claro y está a la luz del día. Otro aspecto que se señala en Brahms, sobre todo desde el magistral artículo de Schoenberg, es lo que se conoce como «variación total». Realmente, no es fácil explicar lo que es este concepto; pero creo que nos pueden aclarar un poco lo que se quiere decir ejemplos como el de las **Variaciones Haydn** o la «Chacona» final de la **Cuarta sinfonía**, donde las distintas posibilidades de un tema no son explotadas sólo a la manera tradicional: ampliación o disminución del tema, modificación del modo (paso de mayor a menor), cambio del ritmo (típico paso del dos por cuatro al seis por ocho), sino que el tema se considera como una unidad mucho más amplia y al tiempo mucho más fraccionable. En alguna de las **Variaciones Haydn** lo que se varía no es el tema en sí, sino dos, tres, cuatro notas del tema. Pero aún más claramente que con estos ejemplos el principio de la «variación total» se puede ver en el «**Lied**» **op. 95, número 1**, y en las últimas piezas para piano, las **Op. 116 a 119**. En resumen, éstos son —el armónico, el rítmico y el de la variación— tres campos importantes en los que los grandes logros de Beethoven no pasaron un período de hibernación durante el romanticismo. Y en cuanto a Brahms, dentro de su respeto explícito y tajante a las formas clásicas, estas tres líneas son en él continuación de lo ya emprendido por Beethoven.

**MAYO:** Me parece que las ideas de Domingo y de Roberto se complementan. Yo quiero añadir que la personalidad de Beethoven era tan grande, tan avanzada, tan sintética —insisto— de la Revolución posible que él protagoniza, que los músicos inmediatos a él habían de resultar comparativamente tímidos en todos los aspectos, menos en uno. Hay una figura, citada por Roberto, que se autopromueve conscientemente heredera de Beethoven: me refiero a Wagner. Con su habilidad e inteligencia características, muchas veces interpretadas erróneamente como oportunismo, Wagner comprende que en el único terreno donde Beethoven no ha desarrollado plenamente toda su capacidad creadora es en el terreno de la «non



H. Berlioz.



F. Liszt.



R. Wagner.



J. Brahms.





nata» ópera alemana, ópera que también ha dejado sin desarrollar, sin posar, Weber, quizá porque ha muerto joven y no ha tenido tiempo para evolucionar desde su formación clásica y ampliar las magníficas ideas contenidas en **Oberon**, **Euryanthe** y, sobre todo, **Der Freischütz**. Wagner se proclama entonces heredero de Beethoven, partiendo fundamentalmente del testamento que es la **Novena sinfonía**. Para él, en esta obra está implícita la necesidad de acudir a la voz humana una vez que la música estrictamente instrumental ha llegado ya al límite expresivo de un lenguaje abstracto. Además, una voz humana que corresponde aun idioma concreto, el suyo, el alemán, contemplado desde su rítmica y eufonía propias. Una voz cósmica, filosófica, que ha entonado el gran himno revolucionario-burgués de la época, el himno a la Libertad (no olvidemos que la **Oda** de Schiller no es el himno a la Alegría—Freude—, sino a la Libertad—Freiheit—, y que el cambio hubo de producirse para que la censura política aceptase la ejecución de la **Novena sinfonía**). Y Wagner desarrolla en plenitud las posibilidades estructurales, expresivas, de la conjunción música instrumental-voz, que Beethoven había iniciado. Entonces, antes de entrar en las consideraciones que nos parezcan oportunas en torno al problema de la música vocal en Beethoven, puesto que, evidentemente, ésta es la laguna relativa en su producción—aunque haya ejemplos preclaros, como **Fidelio**, magníficos «lieder» y bellos dúos, entre otros—, ya que no existe en este campo una producción equiparable a la existente en los campos instrumental y sinfónico, quiero decir algo sobre esta herencia de Wagner y relacionarla un poco con Franz Liszt, quien, a través de Berlioz, fue el músico que más avanzó en la dirección seguida por Beethoven en el terreno puramente sinfónico.

Wagner parte, a través de la técnica del «leit motiv», del principio de la «variación total», aplicado a una necesidad dramática y convirtiendo el concepto tema no en un concepto estrictamente musical, sino en un concepto expresivo que se nutre de la necesidad de responder a situaciones dramáticas, psicológicas, sentimentales

e incluso filosóficas. Desde este punto de vista se puede llegar a entender que Wagner realiza estructuralmente, en el mundo de la ópera alemana—del drama musical, como él dice—, labor parecida a la que realiza Brahms en los campos instrumental y sinfónico, y hasta cierto punto resulta divertido hoy considerar la tremenda pugna de escuela y el enfrentamiento que existió entre dos corrientes, la de Brahms y la de Wagner, que en el fondo eran tesis y antítesis necesarias (o viceversa), procedentes ambas de la misma síntesis anterior, que era Beethoven, aspecto que hizo más claro y puso de manifiesto Liszt. Lo que pasa es que Liszt, por sus características personales, por su aura de intérprete a costa de la fama del compositor, por ese aire suyo de mecenas y filántropo entregado a servir el arte de los demás, no consiguió en su tiempo, para su propia música, la atención necesaria. Hoy quizá nos sería posible estudiar su obra como una tercera alternativa que a su vez trata de realizar la síntesis posterior, aunque simultánea en el tiempo, de Brahms y de Wagner, lo que conlleva necesariamente un avance formal con respecto a Beethoven.

**REVERTER:** Continuando con la parcela vocal en Beethoven, interesante y contradictoria, he de recordar que el padre de Beethoven era, además de un alcohólico, como siempre se recuerda, tenor. No sé qué influencia tendría esto, positiva o negativamente, en la creación vocal de su hijo. El caso es que en las primeras canciones se aprecia claramente el melodismo; pero aunque ha sentido siempre gran amor por la ópera de Mozart y tiene gran preocupación por crear un teatro musical, va a encontrar muchas dificultades para ello, y se mueve mucho más a gusto en el campo instrumental. Pronto queda captado por la idea del drama de «Leonora», que tantea una y otra vez: lo estrena inicialmente con fracaso, viene después toda la historia de las oberturas que compone para la obra... En fin, **Fidelio** es una ópera muy importante, pero no es obra plenamente conseguida, porque en ella se dan cita todas las contradicciones que Beethoven sentía en la música en general, y en la vocal en particular. El tratamiento posterior de las voces no sigue aquella



línea sencilla, melódica, de sus primeras obras, sino que es bastante complicado, y creo supone una anticipación en muchos sentidos de lo que Wagner desarrollaría por otros caminos. Intenta lograr una conjunción entre la voz y los instrumentos musicales, sin que la voz sea el protagonista principal, arropado tan sólo por una armonía sencilla, y eso, claro, supone primero una falta de lógica expositiva en las vocalizaciones, cosa extraña hasta el momento, porque era otro el camino seguido por el «Singspiel», Mozart y Weber (aunque Weber compone sus mejores obras después), y también por la ópera francesa y, por supuesto, por la italiana. Entonces la obra vocal de Beethoven, incluido el **Fidelio**, es una suma de valores un tanto contradictorios, puesto que aplica en ella los principios de sus obras instrumentales utilizando la voz como un instrumento más. Por otra parte, aunque en **Fidelio** hay números separados, no hay, en cambio, las arias típicas, características, si exceptuamos las del primer acto, en donde quizá se descubre aún el mundo más tradicional de la ópera; pero después evoluciona muchísimo, y la propia aria de «Leonora», que sirve de presentación a la protagonista, es una pieza muy compleja y ambiciosa, precedida de un extraordinario recitativo al que siguen una página en andante y un «allegro» final. También hay un tratamiento importante del coro, y sobre todo de los conjuntos: el último acto es un despliegue impresionante en el tratamiento de las voces, como después haría en el movimiento final de la **Novena sinfonía** con mayor dimensión. Hay que resaltar igualmente que toda esta suma de contradicciones supone una gran dificultad para los intérpretes, dado que se mueven en dimensiones diferentes a las habituales en la ópera anterior, y en la posterior hasta la aparición de Wagner. El intérprete ya no es aquel que tiene una parte —me refiero al aspecto vocal— muy bien preparada por el autor, para que las vocalizaciones surjan de manera fácil y lógica; se encuentra aquí continuamente con saltos de octavas, con fuertes contrastes líricos y dramáticos, como ya había apuntado un poco Mozart en alguna de sus arias, concretamente en la de «Fiordiligi», «Per pietà». Es decir, como la línea vocal es discontinua, los cantantes encuentran gran dificultad para sostenerla, y si no que se lo pregunten a los tenores que se atreven con la parte de «Florestán»: la presentación de «Florestán» es uno de los fragmentos más difíciles para tenor en toda la historia de la ópera. Esta dificultad se da también en la **Novena sinfonía**, donde las voces, ya sin ninguna duda, son tratadas como un instrumento más.

**MAYO:** Las dificultades que encierra la escritura vocal de Beethoven son evidentes. Beethoven siente la necesidad de expresar con la voz humana el drama de la revolución histórica de la que es testigo, porque es un humanista que busca expresar con su música la conciencia que él tiene de la nueva libertad, y quizá por eso quiere que la voz funcione igual que los restantes instrumentos musicales: le exige las modulaciones, le exige la extensión, le exige la dinámica y la plasticidad de estos instrumentos. Y esto es, precisamente, el substrato de Wagner. Siempre se ha señalado en Wagner, a menudo para criticarle negativamente, la utilización de la voz como un instrumento, quizá sin advertir que esa utilización obedece a exigencias de la más elevada musicalidad. Que sea posible o no cantar así, es ya un problema técnico que se resolverá de forma distinta según el tipo de voz, la época y escuela en la que se forman los cantantes y otras muchas circunstancias. Pero supone, frente a otras tendencias estéticas en el tratamiento de la voz humana, un intento de ennoblecimiento en un marco de absoluta honradez compositiva. He aquí, pues, que las tensiones

vocales en Beethoven son un ejemplo más de su genio humanístico e insobornable.

Por otra parte, este problema de la interpretación vocal en Beethoven creo que nos debe llevar a cerrar este coloquio, esta especie de amable tertulia, tal y como había propuesto José Luis antes de marcharse, con algunas consideraciones sobre la interpretación de la música de Beethoven en general. Porque si hemos hablado un poco del impacto popular de Beethoven, de su herencia en los músicos románticos y en otros más posteriores, y si estamos convencidos de que Beethoven es la gran encrucijada del pensamiento musical humanístico a la que ha llegado y de la que ha partido toda la música occidental, creo que sería interesante dialogar sobre las corrientes de interpretación de su música en cada momento.

**DEL CAMPO:** Como cuestión previa al problema de la interpretación de la música de Beethoven habría que tener en cuenta que, en algunas obras, el tratamiento que hace de los instrumentos desborda ampliamente las posibilidades expresivas de éstos. Parece como si Beethoven necesitase una orquesta distinta o instrumentos nuevos, o se encontrase en la situación de algunos compositores actuales, que no pueden realizar sus ideas musicales con los medios que tienen a su disposición. Por supuesto, esto ha ocurrido en otras épocas, pero en Beethoven se advierte de forma acusada, y entonces el tratamiento que hace de los instrumentos en muchas de sus obras es despiadado, y no sólo de los instrumentos de viento, sino de los de cuerda. En algunos cuartetos parece acercarse un poco al mundo de un Bartok o al de un Schoenberg, donde los instrumentos actúan un poco como pesos muertos, limitando las ideas. No sé si era Furtwängler quien decía que una interpretación correcta de Beethoven, una interpretación pulida, redonda, perfecta, era una malísima interpretación, porque desvirtuaba completamente el verdadero sentido de su música. Precisamente esto se relaciona con ese caos que introduce Beethoven en la música, con esa especie de «stress», de «shock» que se advierte en su música, la cual, relacionando esto también con lo que ya dije antes, se aparta del mundo pleno, perfecto, que habían conseguido Haydn y Mozart, y tomando los artificios de la escuela de Mannheim, o, si se prefiere, la expresividad y el sentimiento de Karl Philipp-Emanuel Bach, crea ese mundo extraño donde todo choca, donde todo combate y en donde tal vez está el meollo del auténtico Beethoven, y no en esas interpretaciones «standard», perfectas, exactas, que han conseguido las grandes orquestas, las grandes agrupaciones y los grandes cuartetos de nuestra época. Es decir, que si los modernos medios de interpretación están falseando a una gran parte de los músicos del pasado —no digamos lo que ha ocurrido y ocurre con un Bach, con un Mozart o con un Haendel—, en el caso de Beethoven este falseamiento es flagrante. Beethoven es, en cierto modo, un antitécnico, y la perfecta técnica actual de interpretación no acierta a recoger lo que es su música. Voy a poner un ejemplo: en algunos momentos de la **Séptima sinfonía** y de la **Octava** hay instrumentos de viento que intervienen de forma disonante, agresiva, dura, y ciertos intérpretes actuales tratan de paliar esto a base de doblar esos instrumentos y de crear una mayor sensación de rotundidad, redondez y perfección. Esto es un poco peligroso, porque se consigue así una armonía de tipo bruckneriano, que es magnífica en Bruckner, pero falsea el sentido de la música de Beethoven.

**REVERTER:** Eso puede enlazar con el problema, tan debatido hoy, de las interpretaciones de obras antiguas, y no sólo en cuanto



Beethoven hacia 1808.



Beethoven hacia 1817.





Beethoven, agonizante.



Permanente ofrenda de flores al amigo.

al enfoque estilístico, sino también al número de ejecutantes. Es sabido que la **Heroica**, que hoy se toca con la orquesta al completo, incluso doblando los distintos grupos, se estrenó con una treintena de instrumentistas. También he de decir que, probablemente, Beethoven no compuso esta sinfonía pensando sólo en treinta músicos. En aquella ocasión es cierto que no habría más disponibles; pero, evidentemente, la **Heroica** tiene una estructura que permite que sea tocada por una orquesta más numerosa sin que pierda ninguno de sus valores, a no ser que se hagan esas duplicaciones de instrumentos que atentan contra su autenticidad. Sin embargo, el Collegium Aureum ha grabado hace poco esta obra con la misma plantilla del estreno y, además, con instrumentos de la época. Aún no he escuchado esta grabación y no sé qué efecto producirá; pero, en todo caso, será muy interesante y polémica.

**DEL CAMPO:** De todas formas, el ejemplo tal vez no me vale mucho. El hecho de que se estrenase con tan pocos medios la **Heroica** indica, simplemente, que en aquel momento Beethoven era todavía un músico poco considerado, porque, por ejemplo, **La creación**, de Haydn, se estrenó con un conjunto fastuoso: setenta u ochenta instrumentistas, un gran coro, etcétera. Haydn era un compositor consagrado y ponían a su disposición todos los medios que requería. En cambio, en la época de la **Heroica**, Beethoven era un compositor nuevo, al que se le estrenaban las obras como se estrenan hoy día muchas partituras; es decir, en condiciones deprimentes.

**PÉREZ ADRIAN:** Yo sólo quería preguntar aquí a Angel, porque él alguna vez me ha hablado de ello, sobre la interpretación que hizo el año pasado López Cobos de la **Séptima sinfonía**, porque creo que dispuso una orquesta muy amplia.

**MAYO:** Me pillas un poco de improviso; pero ya que me fuerzas, algo habrá que contestar. No recuerdo exactamente la distribución de la masa orquestal empleada por López Cobos al dirigir la obra a la Sinfónica de Londres, en Madrid. Se ha hablado mucho de esta versión, que levantó tan enormes entusiasmos en la mayoría del público como duras críticas entre otros sectores de aficionados. En su descargo se ha dicho que había sido realizada prácticamente sin ensayos, y que entonces el director —un director nuestro, joven, en el que todos tenemos puestas algunas esperanzas— eligió un camino exhibicionista, espectacular, para garantizar el éxito mayoritario que necesitaba en esta circunstancia. Aceptemos el argumento como atenuante, diríamos, «social», ya que no artístico. Sí recuerdo, en todo caso, una masa orquestal realmente grande, con toda la madera, por supuesto, duplicada, cuatro trompas, tres trompetas y cuerda al máximo. Pero, sobre todo, lo que sí recuerdo con claridad es la masiva utilización que se hizo de esta orquesta, la constante cantidad de gigantesco sonido, pidiendo siempre en el «fortissimo» un no va más, que llegaba a convertir aquello en una masa orquestal plena, a la manera de los momentos más aparatosos de Mahler y de Richard Strauss. Probablemente, y a mi juicio, aquel amontonamiento de decibelios no correspondía en absoluto a lo que Beethoven compuso, porque las líneas rítmicas y armónicas quedaban aplastadas y desdibujadas por la masa de sonido. Lo más curioso es que el «Allegretto», llevado casi «vivace», era defendido por partidarios y amigos de López Cobos en base a que «Beethoven lo había escrito así». Entonces, si la interpretación pretendía ser fiel a la escritura y a la dinámica de Beethoven, no sé a qué venía aquella desmesurada exhibición de la potencia de la muy buena orquesta que es la Sinfónica de Londres. Por contraste, querría recordar aquí una versión más modesta en muchos aspectos, casi «humilde», de otra sinfonía de Beethoven, la **Cuarta**, dirigida por Mario Rossi a la Orquesta Nacional, también el año pasado. Al margen de problemas de ejecución y de calidad

de ambas Orquestas, he de señalar que Rossi utilizó un conjunto reducido, en el que no había más de veintidós violines, seis violas, con las maderas a dos y el metal de una sinfonía de Haydn, estrictamente; y aquello, en fin, para mi gusto, fue una pura delicia desde el punto de vista del espíritu, del estilo y del contenido estético de una música compuesta con una finalidad muy distinta a la de atronar al auditorio.

**REVERTER:** Yo también tengo que decir, de acuerdo con vosotros, que hoy en día no nos sentimos, generalmente, identificados con las interpretaciones de música de Beethoven que se nos ofrecen, salvo en algunos casos concretos, precisamente por esa perfección y redondez que tan unidas van a menudo a la aparatosidad. Entonces siempre volvemos, aunque no nos consideremos, en general, reaccionarios, ni mucho menos, a las viejas interpretaciones. Muchas veces no las hemos disfrutado directamente, porque son de artistas ya fallecidos o que no hemos tenido oportunidad de oír en la sala de conciertos; pero en el disco, aunque no sea el medio más adecuado, se diga lo que se quiera, podemos seguir la línea evolutiva en la interpretación de esta música. Todos los defectos de grabación que tenían las históricas versiones de Furtwängler, las nítidas y precisas de Erich Kleiber o de Ferenc Fricsay, las grandiosas de Klemperer, que con la partitura en la mano podían ofrecer tema para la discusión en cuanto a «tempos», en cuanto a matices, y pienso, sobre todo, en Furtwängler, que era considerablemente irregular en los «tempos» e incluso ilógico a veces, aunque la dinámica era siempre impresionante; no empañan una riqueza expresiva que hoy no poseen las modernas interpretaciones, riqueza que también podemos apreciar en ese beethoveniano, tan poco conocido entre nosotros, que fue Hans Knappertsbusch, del que hemos oído algunas cintas piratas, y que obedecía a esa manera de interpretar Beethoven menos monumentalista, menos perfecta, pero más transparente en todas sus líneas, con un contrapunto mucho más claro y con una forma de cantar más próxima a la tradición vienesa, si se quiere. Por supuesto, los problemas de la interpretación actual no se circunscriben al mundo sinfónico, puesto que podemos apreciarlos en otros campos muy importantes de la producción de Beethoven, como el pianístico y el cuartetístico. En cuanto al piano, hoy en día hay grandes intérpretes técnicamente extraordinarios, y en este aspecto mejores que los de antaño; pero quizá hoy no se pueda encontrar un Schnabel o un Edwin Fischer, imperfectos en la forma, pero muy perfectos en el espíritu y en la manera de cantar. Hoy tenemos a un Weissenberg, por ejemplo, que disecciona admirablemente las partituras, pero quizá no cala del todo en ellas. Claro que también hay que reconocer que los rusos Gilels o Richter han avanzado mucho en el aspecto técnico, como Vladimir Ashkenazy. En el mundo del cuarteto, recientemente hemos disfrutado en Madrid de una gran experiencia, porque en el Cuarteto Amadeus, que ha ejecutado la totalidad de la obra cuartetística de Beethoven, hemos podido reencontrar unidas la técnica, con ligeras irregularidades, y el espíritu, eso que hoy es tan difícil de hallar. La intensidad expresiva y la grandiosidad en la construcción que requieren estas páginas han encontrado esta vez, en el Amadeus, una agrupación capaz de servir las con autenticidad y arte.

\* \* \*

Con esto se alcanzó no el punto final, ni mucho menos, pero sí el límite de la extensión que RITMO tenía que marcarse. Y si al paciente lector que ha llegado hasta aquí le interesa saber qué hicieron los «supervivientes» en esta conversación sobre Beethoven, le diremos que, por aclamación, decidieron escuchar el «Adagio» de la Novena sinfonía en la interpretación histórica de Furtwängler grabada durante el Festival de Bayreuth de 1951.





**el poder  
musical de un  
sólo dedo**

# **PARTNER 15**

## **FARFISA**

**¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo**

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5



# Bases del XI Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega»

## BENICASIM (Castellón)

Agosto 1977

El Ayuntamiento de Benicásim, organizador del Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», hace públicas las Bases que regirán para la XI edición del mismo.

A tal efecto dispone:

1.º El XI Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega» tendrá lugar en Benicásim, los días 23, 24, 25 y 26 de agosto de 1977, dentro de los actos programados para las Fiestas de Verano.

### COMISION ORGANIZADORA

2.º A tal efecto se constituye una Comisión Organizadora, presidida por el Alcalde de Benicásim, cuyas funciones específicas serán las siguientes:

- Redacción de las presentes Bases.
- Difusión máxima de las mismas entre los Conservatorios y Centros similares de España y del extranjero, así como en la prensa, con la debida antelación, para que lleguen al mayor número de posibles concursantes.
- Nombramiento del Jurado.
- Admisión o recusación, en cada caso, de las solicitudes que remitan a la citada Comisión cuantos artistas lo deseen. Aun cuando se hubieran admitido sus solicitudes, serán excluidos todos aquellos concursantes que, a juicio de la Comisión Organizadora, sean parientes hasta el tercer grado —directo o colateral— o alumnos actuales de algún miembro del Jurado.
- Proveer de alojamiento gratuito a todos los concursantes durante los días 22 y 23 de agosto, y prolongar el citado alojamiento hasta el día 26 a los que pasen el ejercicio eliminatorio que se establece en la Base 14.º
- Velar para que se cumplan las disposiciones de las presentes Bases, resolviendo cuantas dudas surjan en casos no previstos.
- Asesorar al Jurado en orden a las incidencias de tipo puramente administrativo que puedan producirse antes y durante el Certamen, así como en la interpretación de las Bases.
- Mantener en el seno del Jurado a un Delegado, debidamente nombrado por el Alcalde, para que, en calidad de Secretario, actúe con voz, pero sin voto, en todos los momentos en que se requiera su asesoramiento.
- Designación de local y de las horas en que deberán tener lugar las sesiones del Certamen.

### CONCURSANTES

3.º Podrán tomar parte en el Certamen cuantos concursantes lo deseen, sin distinción de nacionalidad, sexo, edad y raza. Queda excluido el concursante que el año pasado obtuvo el primer premio.

4.º Las solicitudes para poder participar deberán dirigirse al señor Presidente de la Comisión Organizadora del XI Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega». Ayuntamiento de Benicásim (Castellón, España), junto con la cantidad de 500 pesetas como derechos de inscripción.

5.º El plazo de admisión de solicitudes terminará el día 5 de agosto de 1977.

6.º Los concursantes deberán presentar al Jurado las obras de libre elección que interpreten, debidamente impresas, si están editadas, o escritas correctamente a mano, en caso contrario.

7.º El mero hecho de inscribirse indica, tácitamente, la sujeción completa a la letra y al espíritu de estas Bases.

8.º Los concursantes que resulten ganadores de los premios que se establecen vendrán obligados a recoger los citados premios personalmente, cuando sean requeridos para ello. El incumplimiento de este punto llevará aparejada la pérdida del premio.

9.º Los ganadores de los premios vendrán obligados también, en la sesión de clausura, a interpretar algunas obras elegidas libremente entre las de su repertorio y una de Francisco Tárrega.

### PREMIOS

10.º Los premios que se establecen son los siguientes:

- Primero, de 200.000 pesetas.
- Segundo, de 100.000 pesetas.
- Tercero, de 50.000 pesetas.
- Cuarto, de 25.000 pesetas.
- Premio a la mejor interpretación de la obra de Francisco Tárrega, de 50.000 pesetas.

En estos premios colaboran:

- El Ministerio de Información y Turismo.
- Ayuntamiento de Benicásim.
- Ayuntamiento de Villarreal.
- Cooperativa de Crédito Caja Rural «San Antonio», de Benicásim.
- Productos Químicos del Mediterráneo.
- Productos del Mediterráneo.

11.º La Comisión Organizadora indicará al Jurado el número y la cuantía de los accésit, que serán entregados como estímulo a los concursantes más destacados, entre los que no obtuvieran ninguno de los cuatro premios establecidos en la Base anterior.

12.º Los premios serán indivisibles.

13.º El premio a la mejor interpretación de la obra de Tárrega es independiente y, por tanto, podrá concederse, libremente, a cualquier concursante que se haga acreedor a él, aunque se le haya otorgado uno de los cuatro premios establecidos en la Base 10.º

### OBRAS

14.º Para optar a los premios establecidos, todos los concursantes deberán realizar una prueba eliminatoria, que consistirá en la interpretación ante el Jurado del **Estudio sin luz**, de A. Segovia. Edición Schotts. La Comisión Organizadora se reserva la facultad de dar a esta prueba el carácter de pública o privada.

15.º Los que superen la prueba anterior deberán interpretar las siguientes composiciones:

- Obra obligada: **Capricho diabólico**, de Castelnuovo (Edición Ricordi) (Milán).
- Una obra de libre elección, cuya duración no exceda de diez minutos.
- Obra de Tárrega: **Capricho árabe**, (Unión Musical Española).

16.º Todas las actuaciones serán públicas y tendrán lugar en el local que designe la Comisión Organizadora, previo sorteo público que realizará la misma Comisión.

### JURADO

17.º Las impugnaciones sólo serán válidas si la Comisión Organizadora las recibe hasta el mismo día de la celebración de la prueba eliminatoria.

18.º Queda facultado el Jurado para declarar desierto cualquiera de los premios establecidos.

19.º La Comisión Organizadora es la única Entidad capacitada para resolver todo lo que no esté previsto en estas Bases.

20.º El fallo del Jurado será inapelable.

# Hungría, p

Partió la idea de Ramón Jiménez, alma, con su hermano José Antonio, de «Real Musical». Sus pasados viajes a Hungría le habían acercado a la venturosa realidad de un floreciente momento pedagógico. Desde que en 1945 fue implantado en el país con carácter oficial el Método Kodaly, el incremento de aficiones musicales, de actividades profesionales en lo creacional y lo interpretativo marca una línea ascendente de signo vertiginoso. El pueblo húngaro conoce, quiere, vive, necesita la Música, sin duda por su idiosincrasia y sensibilidad, pero también como consecuencia de la siembra fecunda que recibe desde la niñez. ¿No sería conveniente que músicos españoles, en particular dedicados a la enseñanza, conociesen fórmulas y procedimientos en las propias fuentes? Las gestiones desembocaron en muy positivas cosechas: algunas becas oficiales de España, otras de la propia Hungría, unas terceras como ayudas de «Real Musical», amén de facilidades para todos en el precio global de la aventura, determinaron que las plazas disponibles, «e ainda mais», se cubriesen con rapidez hasta redondear el número de cincuenta y cinco viajeros, en su gran mayoría dispuestos a permanecer dos semanas en régimen muy activo, marcado por el «Instituto» de Kecskemét, la patria chica de Kodaly.

\* \* \*

Grupo calificado. En él, sirvan de ejemplo, cuatro directores de Conservatorio: el maestro Pedro Pirfano —también director de la Sinfónica—, del de Bilbao; Francisco Gálvez, concertino de la orquesta y director del de Málaga; Rafael Quero, pianista y titular del de Córdoba; Salvador Seguí, musicólogo y con idéntico puesto rector pedagógico en Valencia.

Con ellos, un director de coros, Eduardo Cifre, el del Orfeón Universitario de Valencia; un compositor y miembro del Conservatorio madrileño, Manuel Angulo; músicos y profesionales de la enseñanza de los más diversos puntos: de La Coruña y Oviedo a Salamanca —éste, Emilio Giménez, incansable en la ayuda fotográfica—, Valladolid, Badajoz, Ceuta, Canarias, Levante...

En todos, un espíritu de camaradería, de afecto y voluntad de servicio comunitario; un deseo de participación, que no dejaba de ser pintoresco incluso para el observador: al ver cómo se sometían músicos hechos y derechos a primeras enseñanzas y lecciones de Solfeo con arreglo al método buscado. Claro es que también deseosos de aprovechar al límite los momentos libres, ofrecer ejemplos de animación alegre en las cenas animadas por conjuntos típicos, al aire docenas y docenas de canciones de España, desplegadas algunas con alardes vocales que harían palidecer de envidia al mismísimo Plácido Domingo.

\* \* \*

Poco más de un día en Budapest para conocer detalles sobre la organización musical del país en el ambiente propicio de Editio Musica, destinatarios de la más generosa recepción de su propio director, Lászlo Sarlós; de las explicaciones de Péter Miklós, alto cargo en el Ministerio de la Cultura.

Por ellos, por otras voces autorizadas, pudimos conocer detalles sobre la organización de la enseñanza, la obligatorie-





De izquierda a derecha: Francisco Gálvez, Ramón Jiménez, Rafael Quero, Rivera, Mr. Erdey, Mr. Sarlos, Salvador Seguí, el director artístico de E. M. B., Antonio Fernández Cid. De rodillas: Manuel Angulo, Pedro Pirfano.

dad de la Música, la implantación de la «filosofía» —más que un método— Kodaly en todas las escuelas y la existencia, aparte el Instituto que lleva su nombre, de ciento treinta y dos especialmente dispuestas para una formación musical amplia.

Que no tiene que ver con la profesional en los Conservatorios, en la Academia, el más alto centro, sino que busca la sensibilización de todos los niños, porque todos son aptos para recibir la Música en rincones de sus almas a los que sólo el arte puede llegar.

\* \* \*

Noticias también de conciertos, recitales, representaciones de marionetas, programas de ópera. El bloque acudió a una sesión de cámara, con estrenos húngaros de Jozsef Sari y Lászlo Kalmar, y la experiencia de una bella transcripción para vibráfono de la «Partita», de la **Chacona**, de Bach. También a una deliciosa velada en el Teatro de Marionetas, con sede propia y programa exigente: ese día, la **Historia del soldado**, de Strawinsky; **La Valse**, de Ravel; **Aventura**, de Ligeti; la **Sinfonía clásica**, de Prokofieff, encantadoras las dos últimas versiones.

Personalmente, al limitar la estancia en Kecskemét, también escuché un buen concierto orquestal —Brahms, Debussy, para centrar el estreno de Attila Bozay, una obra para cítara solista— y dos representaciones de ópera: **Don Juan** y **Un ballo in máscara** en los dos teatros de la capital, con magnífico trabajo de conjunto y direcciones, y mezclas grandes en la calidad de los cantantes.

Pero no se trata de esto. Lo que a todos nos pasmó es que lo más caro, las representaciones de ópera, incluso en las butacas, no pasaban de las cien pesetas. Lo que, de una parte, demuestra hasta qué punto subvenciona el Estado la Música, y de otra, facilita el acceso a ella de todas las economías, incluso las más débiles.

\* \* \*

Protección a lo propio. Atención a los artistas húngaros, intérpretes y compositores. Acendrado espíritu nacional, que exalta el folklore, defiende la creación autóctona, ampara a los valores —...y a los que no lo parecen mucho— del país y facilita la expansión, de una parte, con agencias oficiales de contratación de artistas para el interior y el exterior; de otra, con la publicación de libros y partituras múltiples por «Editio Musica», por «Corvina», siempre a precios muy asequibles.

\* \* \*

Kecskemét como base central de operaciones para el grupo. En la pequeña ciudad natal de Kodaly se ha inaugurado, en 1975, un Instituto que realiza cursos permanentes para expandir las teorías pedagógicas del maestro. El edificio es encantador, noble de líneas, confortable, bien dotado. También aquí entramos por la puerta grande, con una conferencia de su director, Peter Erdei, de contagiosa vibración y comunicatividad. Erdei habla como un iluminado: con fe y firmeza. También con calor y simpatía. Y nos recuerda que



El grupo español en Budapest.

la base es no perder el tiempo. Ya lo dijo Kodaly: «La educación de los niños comienza nueve meses antes de dar a luz la madre.»

Después, las primeras lecciones, con su dosis de gestos asignados a cada nota o altura, a los silencios; con cánticos ateniados a normas elementales, quizá hacen sonreír con suficiencia y cierto escepticismo a algunos. La reserva, con todo, durará muy poco.

\* \* \*

Justo hasta que en la Escuela inmediata, primera de las Kodaly que existen por todo el país, contemplan la realización práctica del método en tres grupos de edades muy distintas, con punto de partida en niños y niñas que apenas tienen seis años.

Hay sesudos maestros españoles que se emocionan al verlos cantar con afinación, delicadeza, matiz. Más, al ver cómo viven su aventura particular: buscan, construyen, calculan melodías y ritmos, advierten consecuencias, frasean con absoluta musicalidad. Son arrapiezos para los que la Música, su estudio, no es un suplicio: es un deleite, un juego en el que participan voluntariosos, atentos, presos del hechizo de ser ellos mismos quienes crean la materia sonora.



\* \* \*

Después en otra clase de niños más avanzados, a través de una media en la que los progresos y exigencias son indudables, la sorpresa es todavía mayor, porque ya no se trata de melodías populares simples, sino de inventar algunas relativas, de construirlas, de buscar para ellas de manera espontánea las armonías convenientes, de someterlas a exigencias de duración y ritmo.

En las clases hay pianos, magnetófonos, tocadiscos, encerados dispuestos a cubrirse de signos. Los alumnos tienen cuadernos, pequeñas partituras.

Y es de ver cómo desmenuzan páginas de rigurosa exigencia, como el «trío» del «Minuetto», que es gala de la **Sinfonía en Sol menor**, de Mozart. ¿Cómo, después, no han de disfrutarlo en los conciertos, si lo conocen hasta en los menores detalles de timbre, matiz, fraseo, expresión?

\* \* \*

La Música, obligatoria para los niños húngaros, pero a través de un régimen sonriente: aquel propugnado un día por Kodaly, figura idealizada por sus compatriotas, profeta en su tierra, sembrador de bellas iniciativas.

Bien seguro es que, al volver a España, quienes de esta forma establecieron contacto directo con sus enseñanzas serán portadores de una buena nueva.

En cualquier caso, para el crítico la impresión de un país en el que la Música no es forastera, muy al contrario, tuvo que ser grata en extremo.

Hungría, primavera de 1977.

ANTONIO FERNANDEZ-CID



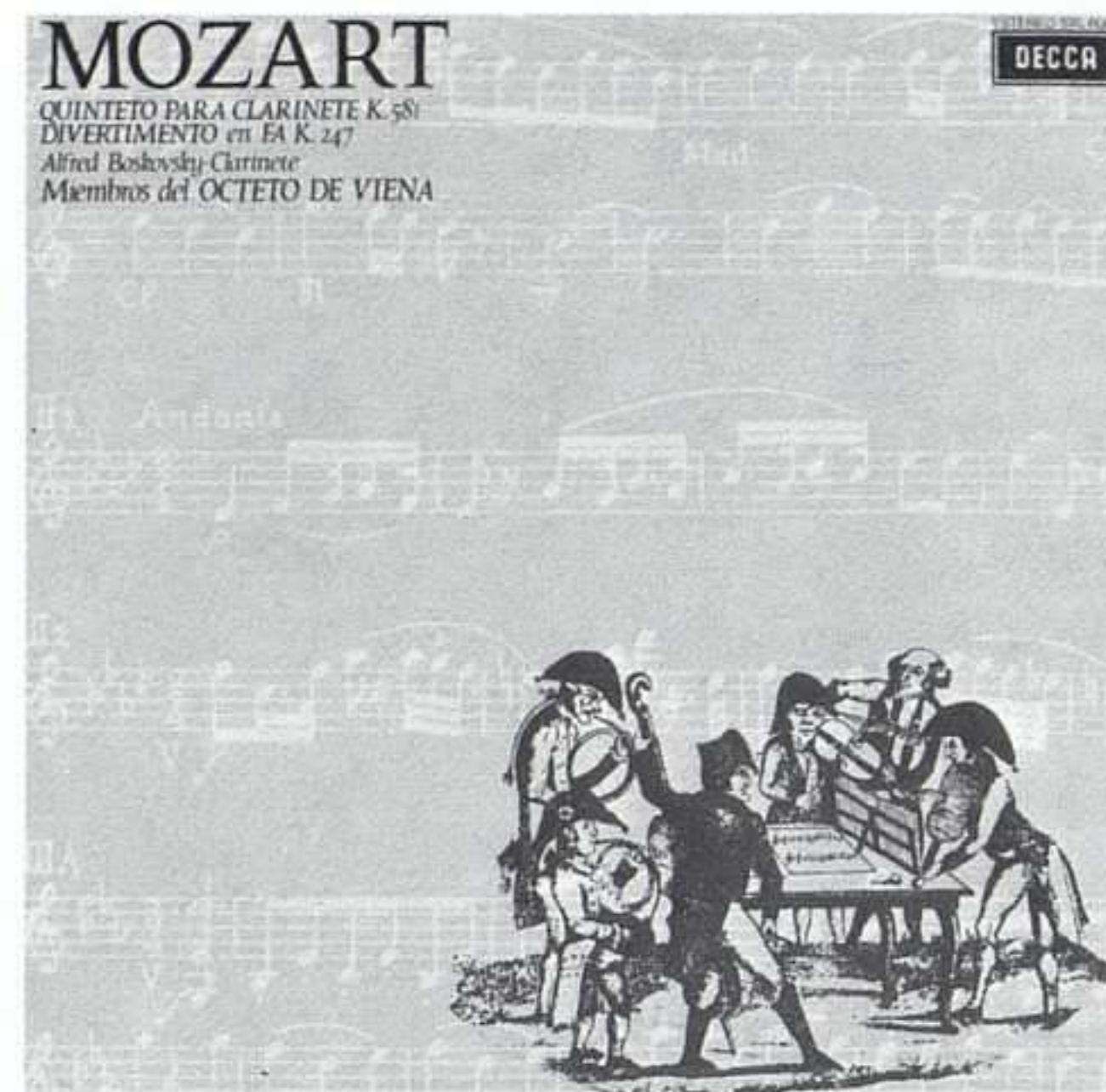
## El «Quinteto para clarinete y cuerda», de Mozart



Decca.



Deutsche Grammophon.



Decca.

Tras el inicio de nuestra serie, dedicado a una obra orquestal —la parcela normalmente más celebrada— del más célebre de los músicos —Beethoven—, pasamos a otro de los gigantes de la Música, Mozart; pero para no insistir en el mismo terreno, apuntamos hacia otro: en esta ocasión, el de la música de cámara, el género que quizá recibe en la menor medida el favor de la masa aficionada a la música; en primer lugar, debido a que el alejamiento de toda exhibición, retórica o brillantez exterior la convierte lamentablemente en minoritaria, y en segundo lugar, porque en nuestro país los recitales de cámara son muy infrecuentes y, por tanto, se hace aún menos por su divulgación.

No estará demás recordar que muchos de los más grandes maestros se entregaron de lleno, mucho más intensamente en la etapa final de sus vidas —la más madura y lúcida—, a la música de cámara —sobre todo, Beethoven y Brahms—, y que es el género que éstos y otros han estimado como el más excelso. Pero, ¿podrá ser alguna vez tan conocido el *Cuarteto op. 132*, de Beethoven, como su *Quinta sinfonía*; el *Trio en Do menor*, de Brahms, tanto como su *Concierto para violín*, o el mismo *Quinteto de clarinete*, de Mozart, como su *Sinfonía número 40*? Es más que dudoso. ¿A causa de que las primeras obras citadas sean inferiores a las segundas? No, en absoluto.

El *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda en La mayor, K 581*, de Mozart, es una de sus últimas composiciones de cámara —y de las más fácilmente asequibles para quien no la conoce—, obra de madurez plena... escrita a los treinta y tres años de edad. Se trata de una de las cimas de su producción "camerística", junto a los últimos quintetos y cuartetos de cuerda: "*Los Quintetos para cuerda K 593 y K 614*, junto con el de *Clarinete K 581*, son la cumbre de la música de cámara", escribe Casper Höweler, y no faltan quienes consideran el que estamos tratando la cima absoluta —al igual que en el caso del de Brahms—, y, por tanto, una de las máximas creaciones de toda la producción mozartiana.

Mozart sólo utilizó el clarinete —como solista o no— en los últimos años de su vida, porque en sus comienzos salzburgueses no figuraba en la orquesta de esta ciudad, y además no gozaba al principio de las preferencias de Mozart —a causa, seguramente, de no haber escuchado a instrumentalista alguno de calidad—; pero el conocimiento del gran clarinetista Anton Stadler le estimuló a escribir profusamente para este instrumento, que hoy nosotros asociamos en seguida a los nombres de Mozart y Brahms, y en segundo término, a Weber y Schumann.

La introducción del clarinete en la música de cámara, además de la novedad, aporta una serie de posibilidades decisivas y plantea algunos problemas: no se halla a nivel de igualdad con las cuerdas, que constituyen una unidad "familiar"; el clarinete "introduce una sospecha de elegancia en el más serio universo de las cuerdas, semejante a una joven que en una sociedad masculina es cortejada por jóvenes y viejos, cuyas proposiciones y réplicas le permiten esporádicamente desplegar su voluptuosa cantinela o su risa argentina", como escribe Heinz Becker. Por otra parte, la aparición de un instrumento distinto a los restantes en un grupo de cámara le confiere un inevitable carácter de "solista" frente a ellos (así como el oboe en el *Cuarteto K 370*, la flauta en los *Cuartetos K 285 y 298* de Mozart, y no digamos el piano en los cuartetos o quintetos de muchos autores), lo cual no deja de ser un peligro en la música "camerística". donde lo esencial es el "diálogo", la "conversación" a nivel de igualdad, y en la que, por tanto, estorba "a

priori" cualquier tipo de protagonismo, propio, en cambio, de los solistas en los conciertos. Mozart resuelve este problema con suma maestría, pues encaja la sonoridad del clarinete admirablemente en el conjunto y proporciona a las cuatro cuerdas papeles de solista en igualdad en los momentos requeridos por el desarrollo, atenuando, cuando así conviene, el timbre brillante del clarinete e indagando y aprovechando sus posibilidades tímbricas de modo asombroso.

La estructura de la obra, la habitual en cuatro movimientos, es de un milagroso equilibrio con el contenido, siendo no ya complementarias, sino enteramente inseparables. Magistral el desarrollo del "Allegro" inicial. El "Larghetto", con una bellísima, casi romántica en lo expresivo, cantinela, por encima de las cuerdas, del clarinete, al que responde embelesado el primer violín. El "Minueto", desusadamente extenso, tiene dos tríos —el primero, protagonizado por las cuerdas, y el segundo, por el clarinete. El "Final" se aleja del frecuente "juego" a base de variaciones, para exprimir en ellas maravillosamente las posibilidades sonoras del clarinete, explotando en preferencia su registro grave —a primera vista, lo menos agradecido del instrumento— y logrando un sutil e imaginativo juego de contrastes.

El clima general de la obra, muy semejante al del *Concierto* para el mismo instrumento que escribiría más tarde, rezuma serena paz y éxtasis arrobado, una expresión prerromántica sobria y pudorosa, pero de enorme hondura e intensidad, que conmueven apaciblemente —valga la paradoja— las fibras más íntimas del oyente. Una visión de una madurez tal que se hace luz; sólo parece posible alcanzarla en la proximidad de la muerte, que ya parecía presentir.

La discografía española de esta obra es restringida: cuatro versiones de las ocho o nueve importantes con que cuenta el mercado internacional. Al menos, en esta ocasión podemos darnos por satisfechos, porque las cuatro son de calidad cierta.

Una de ellas no puede obtenerse más que en el álbum de cinco discos que contiene los *Quintetos de cuerda* de Mozart, con la añadidura del *Quinteto de trompa*, el *Adagio y fuga* y la *Serenata K 525* (que algunos consideran destinada originalmente a cuarteto de cuerda y contrabajo), interpretados por el Cuarteto Danés. Es un conjunto de impecable estilo mozartiano y de sólida musicalidad. De todas formas, ni su belleza de sonido ni quizá su perfección técnica alcanzan la máxima cota. El clarinete que actúa con ellos, el conocido solista Guy Deplus, músico serio y pleno de recursos, tampoco me parece, por su sonoridad —de la escuela francesa— algo excesivamente incisiva, el ideal para esta obra en concreto. Estos reparos no deben hacer pensar que la interpretación en cuestión (1972) es mediana, sino todo lo contrario: muy bella y honda, destacando el meditativo tiempo lento. En mi opinión, algo precipitadas algunas de las variaciones del final.

Los Solistas de la Filarmónica de Berlín son instrumentistas notabilísimos que, con todo, no tienen, seguramente, la tradición "camerística" de los Filarmónicos vieneses, en particular para la música de los autores radicados en esta ciudad. Pero no es ésta una obra típica "viena", si por esto se entiende, como es normal, cierta gracia y levedad; de modo que ese distanciamiento, cuando interpretan otras composiciones de Mozart, se acorta aquí sensiblemente. La interpretación (1965) es seria, musical y muy cuidada, pero las características tímbricas de los instrumentos no son las que más directamente asociamos a Mozart: las del gran clarinete-



tista Karl Leister son tal vez algo oscuras para esta obra. Al contrario que los anteriores, el movimiento final es, en conjunto, un poco demasiado lento (nueve minutos y cuarenta y ocho segundos frente a ocho minutos y veintiún segundos), y encontramos a lo largo de la obra menos contrastes de lo deseable.

Los Solistas de la Filarmonía de Viena (Miembros del Octeto de Viena, han registrado dos veces (1955 y 1964) el **Quinteto de clarinete** —y desearíamos que no fuese la última— con resultados óptimos. Denominadores comunes a ambas versiones son la idoneidad de su estilo mozartiano y la excepcional belleza y adecuación sonoras, tanto de las cuerdas como del clarinete (que en ambos casos es Alfred Boskovsky, de timbre singularmente aterciopelado). En la primera, el primer violín era Willy Boskovsky, una autoridad mozartiana como violinista y director. En la segunda es Anton Fietz, quien quizá incluso supera a su antecesor en levedad y dulzura de sonido en esta ocasión (hermosísima, como quizá ninguna otra, su cantinela en el "Larghetto"). Pueden considerarse ambas interpretaciones, en una línea muy similar, como modelos. La segunda acaba de ser, por desgracia, retirada de catálogo en nuestro país; la primera, sin embargo, que suena algo menos bien, se encuentra editada en serie muy económica.

La grabación, recién aparecida, de Gervase De Peyer con el Cuarteto Amadeus (1976) es aún quizá superior. La asociación de uno de los primeros cuartetos del mundo —muy entregado, además, a la música de Mozart— con el que tiene justa fama de ser el mejor clarinetista de la actualidad, ha dado los frutos esperados: además de la extraordinaria perfección propia de los virtuosos —plena claridad en los diálogos—, el estilo se halla totalmente identificado con el universo mozartiano y con su última época en particular. El equilibrio entre las voces me parece ideal, sin protagonismos, salvo en los momentos así dispuestos; muy bella la sonoridad global, y asombrosa la variedad de matices del clarinete, que

modera aquí muy a propósito el habitual brillo de su sonido penetrante.

En el extranjero cuentan con algunas otras interpretaciones de gran calidad que paso a citar: Gervase De Peyer con el Conjunto Melos, de Londres (EMI); Jack Brymer y el Cuarteto Allegri (Philips), y Benny Goodman con el Cuarteto de Cuerda de Boston (RCA), sobre todo. Creemos que podría esperarse el máximo de una posible grabación que efectuase el Cuarteto Italiano, quizá el mejor conjunto del mundo hoy día en su modalidad, y cuyos mejores logros se producen precisamente en Mozart.

**Conclusión:** La perfección suma de los Amadeus con De Peyer o la lección de estilo y la tersura sonora del Octeto de Viena —disco éste en serie económica— son las primeras opciones.

#### REFERENCIAS:

Guy Deplus y Cuarteto Danés. Telefunken, SLA 25097-1/5, cinco discos. (Con **Quintetos para cuerda**, etc.)

Karl Leister y Solistas de la Orquesta Filarmonía de Berlín: Thomas Brandis, primer violín. DG, 1138996. (Con **Cuarteto para oboe y cuerda K 370**.)

Alfred Boskovsky y Miembros del Octeto de Viena: Willy Boskovsky, primer violín. Decca, SDD 289. (Con **Quinteto para piano e instrumentos de soplo K 452**.)

Alfred Boskovsky y Miembros del Octeto de Viena: Anton Fietz, primer violín. Decca, SXL 6087. (Con **Divertimento número 10, K 247**.)

Gervase De Peyer y Cuarteto Amadeus. DG, 2530720. (Con **Cuarteto para oboe y cuerda K 370**.)

ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

## ATENDEMOS A LOS MÁS SELECTOS COMPOSITORES SOVIÉTICOS COMO

ARUTJUNJAN · BABADJANJAN · CHATSCHATURJAN ·  
CHRENNIKOW · DENISSOW · ESCHPAJ · GLIÈRE ·  
KABALEWSKI · KANTSCHELI · KARAJEW ·  
MJASKOWSKI · PACHMUTOWA · PÄRT ·  
PROKOFJEW · RACHMANINOW ·  
SCHNITTKKE · SCHOSTAKOWITSCH ·  
SCHTSCHEDRIN · SLONIMSKI ·  
TAKTAKISCHWILI ·  
TISCHTSCHENKO

Representantes  
en España:

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

- de material venta

VIDAL LLIMONA Y BOCETA S. R. C.

- de material de alquiler

Para licencias de cada clase:

SIKORSKI ESPAÑOLA/  
NOTAS MAGICAS (SGAE)

# SIKORSKI HAMBURG

INTERNATIONALE MUSIKVERLAGE HANS SIKORSKI · PB 13 20 01 · D 2000 HAMBURG 13



# SPA MUSIC, S. A.

Avda. de las Arboledas, 23  
 (Polígono Industrial La Postura)  
 Km. 25 carrt. Andalucía  
 Teléfonos 895 11 49 - 895 14 17  
 Valdemoro (Madrid)



**Modelo 100 Harmony**

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



**Modelo 114 Rococo**

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



**Modelo 114 Chippendale**

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

**Modelo 112 International**

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



**Modelo 114 Demichippendale**

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

**Modelo 114 Classic**

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



**Modelo 125 Opera**

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

# SPA MUSIC, S. A. UNA ORGANIZACI



# LOS PETROF

## Modelo IV Chippendale

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



## Modelo III Melody

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

## Modelo IV Intermezzo

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



## Modelo V Gavotta

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



## Piano de Concert Modelo I

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

## Piano de Concert Modelo II

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

## Modelo IV Rococo

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



## Modelo 100 Baroque

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



## LOS PETROF

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

No importa el tamaño de su PETROF. Ni el precio. Todos los PETROF están hechos para aguantar muchas corcheas durante muchos años.

Y... una gran economía sopesando calidad y precio. Estas son las razones que han permitido a PETROF ocupar uno de los primeros lugares en el mercado mundial, consiguiendo en los últimos años ser el piano más premiado internacionalmente.

# AL SERVICIO DE LA MUSICA



# CRITICA DISCOGRAFICA

## «RIENZI»: EL ESLABON WAGNERIANO PERDIDO

EMI fue pionera en grabar Wagner, y le ha permanecido fiel. Así, cuando comenzaron a vislumbrarse en firme las revolucionarias posibilidades del disco de larga duración se dispuso a acometer ilusionadamente, en lucha codo a codo con Decca, la grabación completa de sus dramas musicales, antes inconcebible.

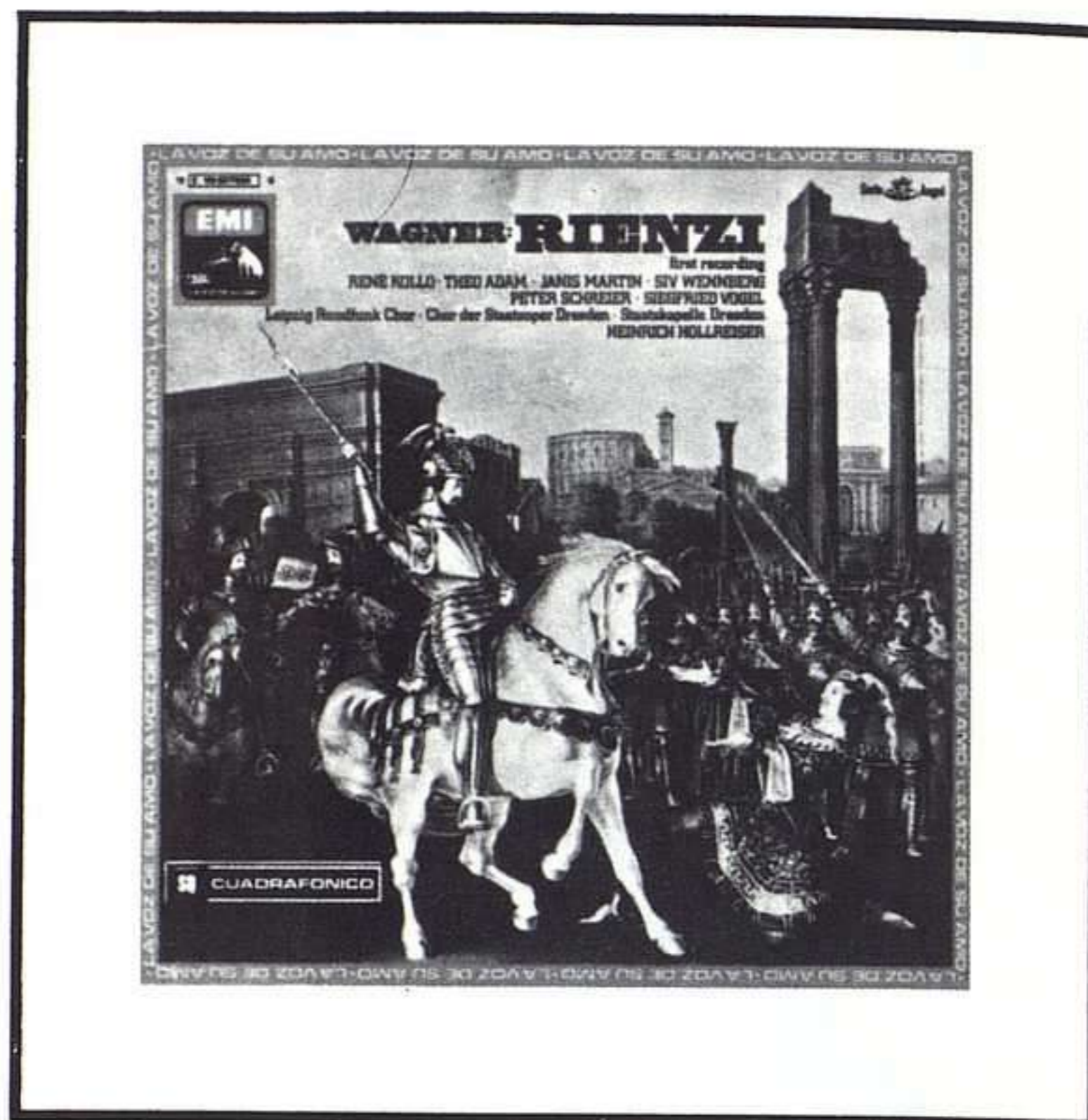
EMI tenía contrato en exclusiva con Furtwängler. Primer gran fruto wagneriano de este contrato: el insuperable **Tristán** con Kirsten Flagstad. A su vez, Decca había conseguido la firma, también en exclusiva, de Knappertsbusch. Primeras bazas de su juego: genuinos **Maestros cantores** con Paul Schöffler y el irreplicable **Parsifal** de la primera hora del «nuevo Bayreuth». ¡Qué hermoso y prometedor prólogo a dos «integrales» por Furtwängler y «Kna»! Tras él resultaba evidente que la primera confrontación directa habría de producirse en el campo de batalla de la **Tetralogía**. Pero, por motivos técnicos y contractuales —a estos últimos no habría sido ajena EMI—, Decca, aunque lo intentó, no pudo adelantarse a tomar posiciones con el ciclo bayreuthiano de 1951, grabado «experimentalmente». Y en contrapartida, EMI no pudo alumbrar —Decca habría devuelto, seguramente, ojo por ojo y diente por diente— los registros de 1953 con la RAI, pero sí la importante **Walkyria** vienesa de 1954. Empate a dos, y Furtwängler decidido a completar **El anillo** en el estudio.

El resultado quedaría inamovible. En noviembre de ese mismo año moría el más grande de los directores de orquesta alemanes. Su muerte desarbolaba cruelmente a EMI y truncaba sus proyectos wagnerianos; mas, curiosamente, también alteraba los planteamientos de Decca y coadyuvaría a la muerte discográfica de Knappertsbusch, el más poético e imprevisible, a la vez que el más alérgico a los estudios de grabación, de los directores de orquesta también alemanes. De la mano de John Culshaw y preocupada por la victoria técnica a medio plazo, Decca dio por clausurado el «tour» wagneriano de las viejas glorias y prefirió pronto la juventud, la ambición y la maleabilidad de un director entonces de segunda división, pero predestinado a jugar con éxito la liquilla de ascenso, Georg Solti, al arte solitario e ingobernable de un arisco septuagenario, entre otras razones, porque «Kna» también podía morir, estadísticamente, en cualquier momento. Como, pese a la estadística, Hans «el rubio» continuó en activo otros dos lustros, puede afirmarse que si Furtwängler hubiera vivido y trabajado tan sólo seis años más, hoy sería muy otro el panorama de la discografía «integral» de Wagner. Pues Decca y Polydor no habrían podido lanzarse tan a fondo por las autopistas Solti y Von Karajan, respectivamente; Philips no habría encontrado en su camino la oportunidad de llegar a completar «su» edición del Bayreuth del postrer Wieland Wagner; EMI, la Compañía que perdió el tren por arriesgar y jugarse el todo a la carta de la autenticidad wagneriana, no se habría visto constreñida a tantear diversas alternativas: Kempe, Konwitschny, Klemperer, incluso Von Karajan, antes de recalar de nuevo, como el «Holandés errante», en el viejo y buen puerto furtwängleriano y conseguir editar, a fuerza de tozudez y ya con el sello del documento histórico, la **Tetralogía** de la RAI y los legendarios **Maestros** del Bayreuth-Thule agonizante de 1943; y a mí no me habría costado doce mil pesetas la **Tetralogía** de «Kna» (Bayreuth, 1957), que se vende subrepticamente con la marca Estro Armonico, y encima teniendo que dar las gracias por el favor de concedérseme un ejemplar.

Ahora EMI se ha dado el gustazo de grabar el primer **Rienzi** «completo» de la historia del disco, en un intento de ofrecer al fin el eslabón wagneriano perdido en la trastienda de esta aleccionadora aventura de las razones y las sinrazones, de los sueños y las realidades. Sirva así toda esta introducción para dejar constancia de mi personal aplauso al conjunto del infatigable y muy sincero esfuerzo de EMI por difundir la obra de Richard Wagner con auténtica calidad interpretativa, justamente cuando he de comentar el más fallido de sus productos en este campo.

\* \* \*

Para partir de un punto al que luego he de volver, diré que **Rienzi** no es en absoluto «obra de disco». Su medio natural es el teatro, y fuera de él siempre resultará decepcionante. Sin embargo, su grabación era más obligada que, por ejemplo, la de **Los hugonotes** o las óperas del primer Verdi. Me apresuro a aclarar que no trato de polemizar aquí sobre temas marginales. Sencillamente, quiero expresar que cualquier momento puede ser bueno, por indiferente, siempre que se cuente con un elenco adecuado, para grabar **El profeta** o **Juana de Arco**. No es éste el caso de **Rienzi**, que tenía que haber sido grabado en 1957 ó 1958 y con un elenco concreto, el de la Opera de Stuttgart, de manera que hoy llega casi definitivamente tarde, irremediablemente mal servido y despidiendo un olor a naftalina que va a dificultar aún más su estudio afectuoso y sereno.



Por otra parte, si **La africana**, también por ejemplo, no es imprescindible para nada, el conocimiento de **Rienzi** sí lo es para quien desee profundizar en el proceso de la evolución general de Wagner. En primer lugar, cierra el tríptico del concienzudo aprendizaje de Wagner en tres direcciones: la de la «ópera romántica», tanteada con **Las hadas**, germen temático de **Holandés**, **Tannhäuser**, **Lohengrin**, **Parsifal** e incluso **Walkyria** y **Sigfrido**; la de la «ópera cómica», género al que pertenece **La prohibición de amar**, remoto pero cierto antecedente de **Maestros cantores** en lo que esta obra tiene de comedia de costumbres; y la de la «gran ópera», de tal manera explotada con **Rienzi**, que con su composición Wagner se curó para siempre del síndrome meyerbeeriano muchos años antes de que Berlioz crease la verdadera, aunque tardía, obra maestra del género, **Los troyanos**.

Este esquema sirve para extraer la productiva conclusión de que las únicas obras de Wagner inclasificables, autárquicas, son **Cro del Rin**, **Tristán** y **Ocaso de los dioses**; pero este sugestivo aspecto de la cuestión wagneriana también es aquí forzosamente marginal. Ahora importa precisar que **Rienzi** es significativo, porque contiene potencialmente la reacción del mismo Wagner contra la «gran ópera», ya que esboza la técnica del «leit-motiv», instrumento procedimental de tal reacción: hay un tema para la arenga del tribuno, «Santo espíritu cavaliere», que le acompaña obviamente en el fulgor de su triunfo, pero también con acentos trágicos en el instante definitivo de su muerte en el Capitolio en llamas; hay otro, expuesto por la trompa, para expresar la relación de amistad entre «Rienzi» y «Adriano»; la prolongada nota de la trompeta, que inicia la obertura, no puede considerarse en puridad un tema, aunque es sometida a la tensión dinámica del regulador, pero la asociamos siempre con la diana que convoca al pueblo; en fin, el nobilísimo motivo de «Rienzi», su imagen íntima y humana en oración, es un tema-guía indiscutible construido sobre el característico ornamento de fusa resuelto en sexta, que obsesionó a Wagner toda su vida. Además, la ópera es un espectáculo «total» de extraordinaria brillantez y asombrosa coherencia. Wagner echa aquí mano de todo con apabullante dominio del medio escénico: órgano, campanas, dianas, desfiles, marchas, procesiones, combates a espada, caballos, masas, arengas, aparatosas coreografías, un tenor con demandas vocales no inferiores a las de «Otelo», una gran soprano dramática, otra soprano «todo terreno», dos tenores más un barítono, tres bajos y otra soprano lírica para los papeles secundarios, y la gran traca final del incendio y derrumbamiento del Capitolio sobre los tres protagonistas. Naturalmente, lo más débil en el conjunto es la música —por esto he dicho que no estamos ante una «obra de disco»—; pero, precisamente, esa manifiesta debilidad permite descubrir al excepcional dramaturgo, al hombre de teatro nato y ya muy experimentado, pese a su juventud, que era el Wagner de 1840. No olvidemos que el libro de **Rienzi** encandiló a Meyerbeer, y con razón, porque antes que de un texto cerrado



se trata de un verdadero guión dinámico para un espectáculo en expansión permanentemente controlada.

Mas no es todo esto lo fundamental. El valor testimonial de **Rienzi**, hoy, consiste en que guarda una de las claves de la evolución ideológica de Richard Wagner en el tratamiento del gran tema moral de su obra desde **La prohibición de amar** a **Parsifal**: la crisis histórica en la relación naturaleza-individuo-sociedad. Adelanto que casi nadie se ha ocupado de **Rienzi** con la atención que demanda: los wagnerianos incondicionales, porque muy razonablemente el propio Wagner prohibió expresamente para su escenario de Bayreuth una obra perteneciente sin vacilaciones a un género que él combatiría después a sangre y fuego, y entonces ellos, nada razonablemente, se creen obligados a ignorarla; los wagnerianos reservados y los antiwagnerianos declarados, porque casi siempre se lastran de multitud de prejuicios cuando se ocupan del caso Wagner, y entonces se meten con tan inadecuada impedimenta directamente en la selva ecuatorial de la **Tetralogía**, y deambulan por ella perdidos, sofocados, enmarañados, a machetazos, y ya no tienen ojos ni manos para una obra tan escasamente significativa, según el clisé fijado por la rutina, como **Rienzi**.

Yo he de ser aquí menos ambicioso, quizá porque no dispongo de otra alternativa: he de hablar de **Rienzi**, precisamente. Así, no me queda más remedio que hacer un poco de historia. En 1840, Wagner se ha propuesto ya una misión: crear la ópera alemana para una patria alemana. Pero, como casi todos los jóvenes, tiene prisa, quiere quemar etapas. Piensa en la necesidad de un triunfo rotundo y a la primera, en París, nada menos. Por primera y última vez selecciona un texto contemporáneo, en cuya popularidad confía, para un drama lírico propio: la novela **Cola Rienzi**, de Bulwer, un «best-seller» de la época. Mas París no se abre así como así a un joven sajón sin fama ni protectores, y Wagner, sumido en honda nostalgia de su tierra, ofrece casi implorante su ópera a Dresde, porque allí cantan Tichatschek y Wilhelmine Schröder-Devrient, las mejores voces de sus respectivas cuerdas en la escena lírica alemana de aquel tiempo. Es bien sabido que Dresde aceptó y que el estreno constituyó un éxito clamoroso. Ya en otra ocasión he señalado en RITMO que una de las causas de aquel triunfo ha de rastrearse en el complejo de provincianismo de la Corte de Dresde ante la capital «natural» del mundo, París, que había desdeñado la obra. Pero **Rienzi** contiene también elementos estructurales de fuerte carga política, que debieron resonar en 1842 como campanas lanzadas a rebato. «Rienzi» es un «líder» mesocrático, nacionalista, insuflado de la confusa ideología libertaria que provocará la Revolución de 1848. Es importante aclarar de una vez por todas que Wagner no tenía ni noticia de la existencia de Bakunin en los años de composición y estreno de su «gran ópera». El tribuno no tiene nada de anarquista. Desde luego, reniega de reyes —rechaza la oportunidad, que le ofrecen, de proclamarse Rey de Roma— y de tiranos —combate a muerte a la aristocracia romana—, pero cree en un Dios justo y omnipotente, se considera su elegido, respeta y teme a la Iglesia, y tiene una visión de la organización política nostálgica de los remotos fastos del Imperio. Como «Tannhäuser», este héroe popular es vehemente, generoso y psíquicamente depresivo, pero, a diferencia del lúcido caballero del Wartburg, no se enfrenta a **toda la estructura de poder** de su sociedad, y entonces deviene inevitablemente en demagogo histriónico (una de las acotaciones dice: «Entra, y se exhibe como Tribuno, revestido con ropajes fantásticos y pomposos»), sostenido por la Iglesia mientras ésta pueda utilizarlo como policía y verdugo de los belicosos nobles. Cuando el plebeyo «Rienzi» se toma demasiado en serio el papel de «Duce» que le había asignado el verdadero dueño de la situación, la Iglesia, lo fulmina el anatema, las mismas masas que ayer le vitoreaban lo asesinan despiadadamente en unión de su hermana «Irene» y de «Adriano», noble enamorado de «Irene», un día seguidor entusiasta de «Rienzi» y ahora enemigo declarado tras la ejecución de su padre, «Stefano Colonna», y los nobles, que han pactado con la Iglesia, apalean de nuevo al pueblo degenerado en chusma criminal, mientras se derrumba el Capitolio.

Creo el lector que me resulta difícil resistir la tentación de extrapolar la figura y los hechos del «Rienzi» wagneriano a los de Mussolini. Cruelas razones de espacio impiden explorar ahora tan interesante hipótesis de trabajo. Baste lo dicho para ayudar a desvelar hoy un poco más la magnitud del fenómeno cultural Wagner; la intensidad, persistencia y pluralidad de su meditación sobre los destinos del hombre occidental; la insobornabilidad de su compromiso con la Idea y con el Arte, dando al César lo que es del César y a la Belleza lo que es de Dios. El posible protofascismo o proto nazismo del ideólogo Wagner, quien, según Pierre Boulez, «en la Europa de Marx y de Engels... está lejos de ser una brillante figura» se explicita por primera y última vez con este infantil y solitario «Rienzi», al que Wagner hace morir aplastado por su propia demagogia. Sin embargo, deambulando por la torre de Babel formada por las publicaciones que ha provocado el centenario del Festival de Bayreuth se tiene la impresión de que de Wagner sólo interesa, hoy, el ensayo **El judaísmo en la Música**. De **Rienzi** no se encuentra ni rastro, y entonces he de preguntarme si con tan limitado peculio los comentaristas del eterno caso Wagner pueden entender en toda su entrañable dialéctica al «Holandés», a «Tann-



«Rienzi» en Stuttgart (1957). Windgassen canta la plegaria.

häuser», a «Lohengrin», a «Tristán», a «Sigmundo» (un verdadero anarquista), a «Sigfrido», que proponen distintas soluciones al conflicto moral de base que antes indiqué, y fracasan siempre víctimas de su propia pasión, pero también de su sociedad represiva; y aún he de prolongar mis dudas a su comprensión de la naturaleza trágica de «Wotan», destruido por la ambición de poder convertida en motor generador y, a la vez, degradador del orden social que él rige; y todavía he de plantearme si las dos únicas soluciones válidas para Wagner no interesan porque no tienen nada de fascistas o porque permanecen ignoradas por sus estudiosos: una, que llamaré pragmática y posible, ejemplificada en «Hans Sachs»: la identidad individual y colectiva en el amor a la casa, al idioma del terruño, a la herramienta de trabajo, a la práctica del arte personal no como ocio, sino como actividad ennoblecadora de la vida cotidiana, a las personas con rostro, nombre y voz propios, a la máxima disposición del poder, a esa libertad personal en el seno de una comunidad también libre que en 1977 se ha situado en primera línea de las reivindicaciones políticas de minorías nacionales o intelectuales; y otra, que denominaré conceptual y utópica, expuesta en **Parsifal**: la renuncia del hombre occidental, gracias a la experiencia del sufrimiento del mundo, al pecado, entendido como dominio egoísta de la Naturaleza.

Cuando decía que **Rienzi** tenía que haber sido grabado en 1957 ó 1958, precisaba también el elenco. La Opera de Stuttgart era el «taller de invierno» de Wieland Wagner. En 1957 estrenó allí Wieland «su» **Rienzi**, este **Rienzi** que él necesitaba montar, pero que no podía exhibir en Bayreuth. Wieland no se planteó la exhumación de una «gran ópera». Como había hecho su abuelo a los pocos días del estreno de Dresde, cortó, alteró el orden de las escenas, refundió en tres los cinco actos originales, a la búsqueda de concentrar los valores más positivos de la obra y exponer con nitidez su significado ideológico. Traspuso para tenor lírico la parte de «Adriano», escrita para «mezzo». Suprimió la pantomima y todo el «ballet», que carecen de justificación dramática (recuérdese la resistencia de Wagner a introducir un «ballet» en el **Tannhäuser** parisino de 1861), e hizo que el atentado de «Orsini» contra «Rienzi», dispuesto al finalizar el «ballet», se produjese al concluir la procesión de los «mensajeros de la paz», adolescentes pertenecientes a la aristocracia romana, con lo que conseguía destacar en primer plano la hipocresía de toda la nobleza. Por supuesto, comprendo



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

## Bang & Olufsen



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



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

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

Solicite una demostración a su proveedor habitual de Alta Fidelidad.



**Bang & Olufsen**

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

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



que algún lector se plantee la licitud de tan importantes modificaciones, por muy nieto del compositor que fuese el autor de la versión de Stuttgart. Mas, en mi opinión, lo que sería inadmisibles en *Parsifal* o *Tristán* es necesario en *Rienzi*, porque la vacuidad de parte de su música y las concesiones que contiene para producir el gran espectáculo que 1842 exigía fatigan al oyente de hoy y dificultan su entendimiento del importante texto. Las razonables tres horas de este *Rienzi* esencializado fueron servidas soberbiamente por un conjunto dramático extraordinariamente bien empastado, con grandes actuaciones de Lovro von Matacic al frente de la orquesta, de Traxel («Adriano») y de Neidlinger («Colonna»), y una interpretación del protagonista por Windgassen absolutamente gloriosa, quizá la mejor en la fructífera carrera del gran tenor y en la historia de esta ópera, porque es improbable que nadie la haya cantado con voz más timbrada, arrogante, noble, viril, ni con más depurado fraseo y cantidad y calidad de matices expresivos en la pronunciación de su parte, permanentemente exclamatoria en un Max Lorenz.

Tan milagrosa obra de arte ha sido preservada para la posteridad por los «piratas» de la cinta, y aunque la que yo poseo es de infame calidad en la toma de sonido, a ella continuaré acudiendo siempre que haya de estudiar el contenido dramático de *Rienzi*, porque la grabación de EMI no me sirve para esta finalidad. Creo, no obstante, que la Compañía ha hecho lo que ha podido, en las actuales circunstancias de crisis en la interpretación wagneriana. Lugar (Dresde), orquesta, coro y algunos de los cantantes no pueden ser más adecuados, al menos en la teoría: Schreier como «Baroncelli» y Theo Adam como «Orsini» son incluso casi un lujo. Pero la elección de Heinrich Hollreiser para gobernar el todo suponía ya de antemano un «handicap» insuperable. Por supuesto, alguien querrá recordarme que este director tiene un largo «curriculum» wagneriano, que incluye Bayreuth. Bueno, si la condición de director wagneriano se adquiere mediante la dirección frecuente de las obras de Wagner, entonces Hollreiser tiene esta condición, si bien, para mí, dentro del subgénero que yo llamo de los «wagnerianos furtivos», especializados en el trompetazo y el estruendo para compensar la ausencia de otras cualidades más refinadas. Hollreiser es director crispado, violento, inexpressivo, de esos que parecen ponerse al borde de la congestión cerebral al cuarto compás de un andante, y pertenece a los antípodas de la dirección que requiere *Rienzi*, precisamente por la peligrosa tendencia de la obra al grito y al vacío musical. Ya en la obertura da cumplida muestra de sus imposibilidades: los otras veces, aterciopelados y cálidos violonchelos de la Staatskapelle leen sin alma, sin misterio, sin vibración, el magnífico tema del protagonista. Por el contrario, el «molto piu Stretto» de la coda se convierte en un «galop» digno de su inclusión en *El carnaval de los animales*, de Saint-Saëns, para representar una danza de hipopótamos frenética. Obviamente, el conjunto se arruina por causa de esta dirección desordenada, rutinaria, plana, y escuchar de un tirón las tres horas y media que dura el producto puede producir sensibles bajas en las filas de los wagnerianos tiernos o poco precavidos. La falta de imaginación de toda la producción se aprecia incluso en la disposición de los cortes que he detectado, doce mayores más otros menores, con una duración que debe superar la media hora. Del «ballet» se ofrece la segunda parte, y aun así se extiende a lo largo de casi quince minutos de música mala sin paliativos; mejor hubiera sido suprimirlo en su totalidad. Para el final del tercer acto se utiliza la versión abreviada que preparó el propio Wagner, mientras para concluir la obra se retorna a la versión original. En las acotaciones del libro que se suministra —discretamente traducido— se han escamoteado detalles significativos, como la indicación que lo termina: «Los nobles dispersan al pueblo a golpes». Mas lo más grave es que los cortes que afectan a la parte de «Rienzi» se dirigen a liberar a Kollo de peligrosos agudos y otros compromisos. Entramos así en el problema de los cantantes: algunos son un claro caso de inadecuación a la «particella», como Siv Wennberg, de voz gruesa y entubada, radicalmente incapacitada para realizar las agilidades de «Irene»; otros se ofrecen totalmente desaprovechados, como Adam y Schreier, limitados a la simple declamación de su texto; sólo Janis Martin da la medida dramática de «Adriano», con voz fresca, timbrada, luminosa; pero René Kollo es aquí un verdadero «fiasco». Wagner se ha cobrado muy pronto tributo con este cantante, que ha destrozado en cuatro años de incontrolado esfuerzo una voz en los orígenes de cierta belleza lírica. El material es ahora pálido, muy plano, estrangulándose en las frases amplias, necesitado de toda clase de ayudas de laboratorio, y servido por un temperamento débil y de creciente estrechez expresiva. En la «plegaria», Kollo y Hollreiser alcanzan la sima más profunda de su ineptitud, y por aquí se esfuma definitivamente la posibilidad de engarzar a la cadena wagneriana el eslabón perdido de este protohistórico demagogo tribunicio. La grabación, en un «cuadrafónico» muy alejado de las maravillas de la *Alpina* por Kempe, resalta aún más las oquedades de esta aparatosa e insustancial producción. *Rienzi* pasa así, en esta ocasión, de eslabón perdido a oportunidad desaprovechada, y es lástima, sin mengua de mi general aplauso, que EMI haya sumado esta inutilidad a un catálogo modélico en el que figuran genuinos ejemplos de la mejor interpretación wagneriana de todos los tiempos.—ANGEL F. MAYO.

WAGNER, R.: *Rienzi*. Kollo, Adam, Martin, Wennberg, Schreier, Vogel. Orquesta del Estado de Dresde (Staatskapelle). Coro de la

Radio de Leipzig. Director, Heinrich Hollreiser. EMI, 165-02776/80 Q, cinco discos «cuadrafónicos». Precios normal y de oferta: 2.830 y 1.825 ptas.



#### «LA OTRA» MISSA SOLEMNIS

Ha constituido para mí una verdadera satisfacción el poder volver a escuchar esta magnífica versión de la *Missa Solemnis*, que ya conocía gracias a la interpretación que, en medio de las sesiones de grabación, realizaron estos mismos intérpretes en el Royal Festival Hall, de Londres, en el mes de mayo de 1975. Fue un concierto del que guardo viva impresión y al que la crítica inglesa dedicó en su día vivos y unánimes elogios.

La *Missa Solemnis* es obra especialmente querida por Giulini y que ha interpretado numerosas veces. En Londres, concretamente, la ha dirigido en varias ocasiones en el vasto escenario de la catedral de St. Paul. Creo interesante, pues, reproducir aquí algunas opiniones del maestro italiano respecto de esta obra. Están tomadas de unas declaraciones al doctor Michele Corradi, de la EMI italiana. Preguntado sobre cuál es la obra del genio de Bonn que acude a su mente en primer lugar, Giulini contesta: «Pienso en la *Missa Solemnis*, que incluso desde el punto de vista de su ejecución ofrece tres veces más problemas que la *Novena*...» «He experimentado el mismo sentido de respeto y devoción que tengo hacia el Beethoven de la *Missa* mirando una pintura de Rembrandt o Goya...» «Me encuentro pensando en el genio que hay detrás, y el oficio, la paciencia y la humildad con que el artista se ha dedicado a su obra. Esta impresión puede ser causada por un simple detalle, pero que es vitalmente importante en la estructura general de la obra. Lo mismo me ocurre con la *Missa Solemnis*, una obra que costó al compositor un tremendo esfuerzo. Sabemos que el contrapunto coral no le era nada fácil a Beethoven, al contrario que a Bach y a Mozart. Las dos grandes fugas, por ejemplo, están desequilibradas. Pero lo que contienen toca directamente al corazón. No estamos aquí en presencia de un genio creando una obra de arte, sino ante un hombre que quiere alcanzar la verdad sobre el Hombre mismo.» Esta larga cita me va a ayudar a tratar de explicar al lector mi impresión sobre la grabación que comento.

Así, lo primero que resalta de esta *Solemnis* es la expresión intensamente humana con que está dicha la obra. Y, por otro lado, la lírica grandeza con que está concebida, sin descuidar por ello la fuerza dramática que, como rocas sobre el agua, sobresale por toda ella. Es, desde luego, en los momentos de mayor recogimiento, tratados con delicada intensidad, donde está el mejor Giulini. La serena intimidad, el lirismo y el ingenuo asombro con que está expresado el «Et homo factus est» (dicho con notable convicción por Robert Tear) hace pensar en las «Nativitas» de los pintores «trecentistas» de la escuela de Siena. El prelude orquestal al «Benedictus», de una transparencia y frescura extraordinarias, es otra muestra de ese sentimiento de interioridad rica y expresiva con que está construida esta interpretación.

El dramatismo reviste siempre un carácter profundamente incisivo, nunca teatral o de artificio. Salva así Giulini, con enorme



acierto, uno de los mayores problemas de esta obra. Ni siquiera en los pasajes de carácter heroico o en los de auténtica violencia sonora se deja llevar por los desbordamientos efectistas. La apremiante y angustiada entrada de la contralto en el «Agnus Dei», antes de la intrusión marcial de las trompetas, marcada «tímidamente» —lo que casi nunca se respeta—, es uno de los momentos de mayor emotividad expresiva que yo recuerde. La contribución de Janet Baker a este resultado —y al del conjunto de la interpretación— puede calificarse de primordial.

El análisis de estos y otros detalles de innegable calidad nos ha apartado de la consideración de esa «estructura general de la obra» a que se refiere el propio maestro. Giulini traza los largos movimientos, con sus frecuentes abruptos cambios de ritmo y tonalidad, como párrafos enteros, desechando toda exageración y arbitrio (aparte del arbitrio general que supone una visión extraordinariamente personal de una obra) en los «tempo» y en la dinámica, revelando así más claramente la vasta proporción de los mismos. Los difíciles y a veces oscuros pasajes de transición están tratados con la misma atención y detalle que los centrales, lo que se traduce en una gran unidad y cohesión de las distintas partes. Atención y cuidado que se hacen totales en los momentos en que Beethoven exige más de los intérpretes. Tal es el caso, por ejemplo —y siguiendo las declaraciones del maestro—, de las dos grandes fugas. Consciente Giulini de las dificultades que entrañaban éstas y, en general, toda la parte coral de la *Solemnis*, requirió expresamente la colaboración del Coro New Philharmonia. Con este extraordinario conjunto vocal, cuyo afinamiento y seguridad en el ataque, así como su equilibrada y redonda sonoridad tanto en el «pianissimo» como en el «fortissimo», y su precisión verbal son difíciles —por no decir imposibles— de igualar, la articulación de las fugas es tan clara como humanamente es posible. La intervención de las sopranos en el «Et vitam venturi» y la brillante y decidida entrada de los tenores en el «Quoniam» bastarían para alejar el temor a la exageración al calificar a este Coro.

Las terribles exigencias del compositor no perdonan a ninguno de los intérpretes. Así, si son grandes para el coro, no lo son menos para el cuarteto solista. Heather Harper y Hans Sotin (inmejorable su solo en el comienzo del «Benedictus») completan un cuarteto vocal de gran calidad, del que destaca Janet Baker. Por su parte, la Orquesta Filarmónica de Londres está a la altura de los demás intérpretes. Su «leader», Rodney Friend, realiza un gran solo de violín en el «Benedictus», al contrario que en la interpretación en directo a que me refería al principio de estas líneas. Aquella noche su tristeza y su rabia por su desgraciada intervención eran notorias para todos los que acudieron, terminado el concierto, a felicitar a los intérpretes. (En su descargo quiero dejar constancia de la enorme dificultad de la parte del violín solo. Rara vez se escucha con el debido acierto.)

La grabación se presenta muy cuidada, con un sonido muy rico y unos interesantes comentarios de Richard Osborne.

Para terminar, quiero señalar que, con ser grande la satisfacción que me han producido estos discos por sí mismos y por el recuerdo de aquel memorable concierto, es quizá menor que la que me ha producido al hacerme volver, al cabo de algún tiempo, a la grabación de esta misma obra que hizo Klemperer para la misma Casa discográfica. (Grabación que, según mis noticias, va a ser retirada próximamente del catálogo español.) Dejando de lado el hecho de que nuevamente la grabación de Klemperer esté asociada en mí con el recuerdo de su audición en directo, creo que a la luz de la interpretación del viejo maestro cualquier otra resulta apagada, empuñada, intrascendente. El que la de Giulini la sitúe yo inmediatamente después de la suya es el mejor elogio que puedo hacerle al maestro de Barletta.

Conclusión: La única interpretación que, a mi entender, está cerca de la de Klemperer es la de Giulini. Entre éstas y las demás, ninguna.—FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.

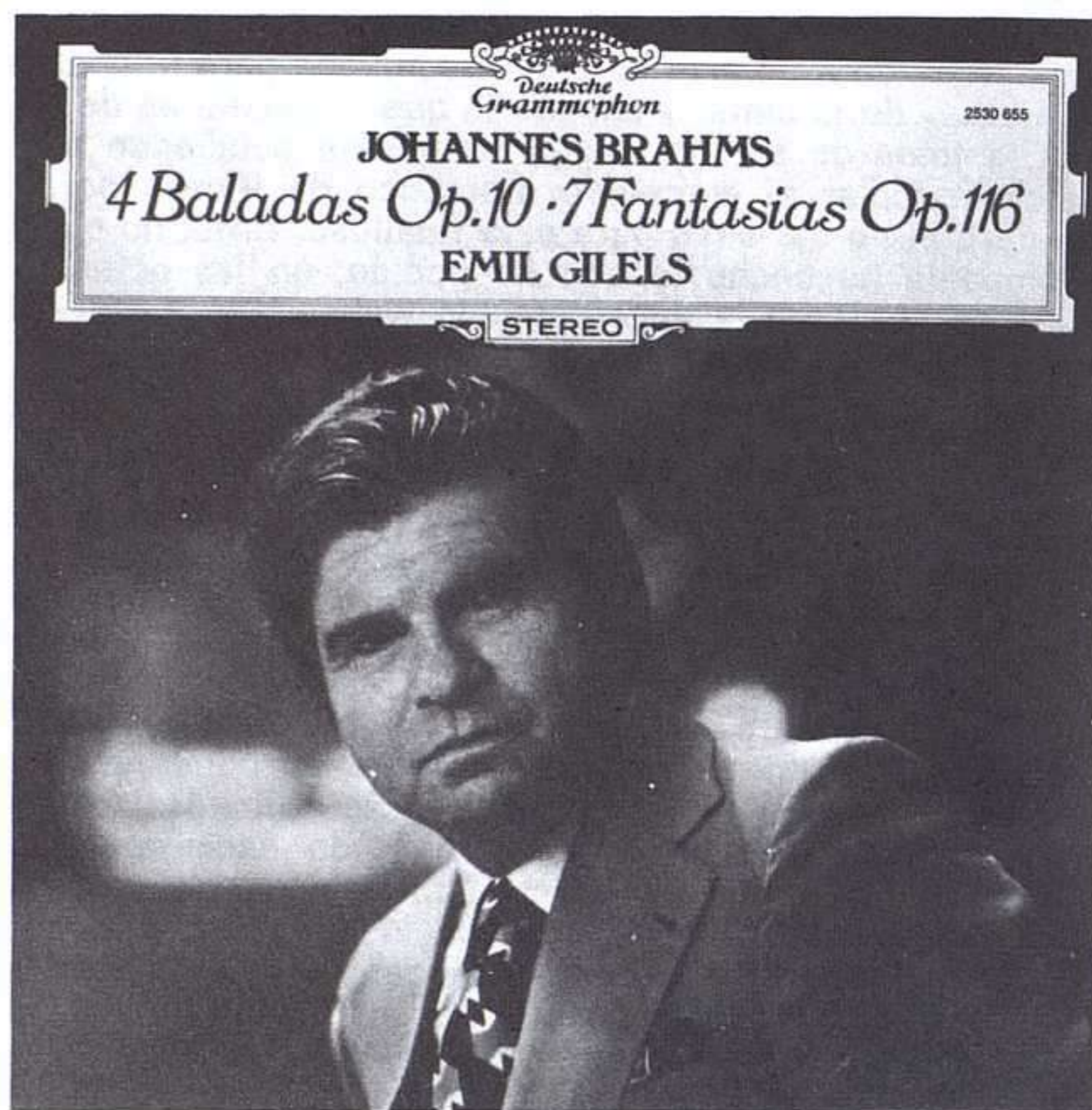
BEETHOVEN: *Missa Solemnis*. Heather Harper, soprano; Janet Baker, «mezzosoprano»; Robert Tear, tenor; Hans Sotin, bajo. Coro New Philharmonia. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Carlo María Giulini. EMI, 165-02740/41 Q (cuadrafónico). P. V. P.: oferta, 730 ptas.; normal, 920 ptas.

#### EMIL GILELS INTERPRETA MOZART Y BRAHMS

¿Será verdad que el nombre de Emil Gilels va a figurar en el catálogo español de forma abundante y regular? ¿Será realidad el ciclo de las Sonatas de Beethoven, que parece encarrilado ya? ¿Escucharemos más Mozart, más Brahms de estas manos privilegiadas? Otras muchas preguntas se me ocurren ante el reciente aluvión (¡bendito aluvión de música!) de discos grabados por el artista soviético. Espero que todas ellas tengan respuesta afirmativa; lo contrario sería desaprovechar a uno de los grandes pianistas de este siglo y uno de los mayores —¿el máximo?— de entre los actuales.

Una rápida ojeada a la discografía española de Gilels a lo largo de los quince o veinte últimos años muestra, primeramente, unos antiguos EMI (Tercer concierto de Rachmaninoff y Segundo de Saint Saëns). Posteriores son dos soberbias lecturas del Segundo de Brahms y Primero de Tchaikovsky con Chicago y Reiner, junto a

unas Sonatas de Listz y Schubert (op. 143). Algunos Melodía-Hispavox, ya recientes: Cuarto y Segundo de Beethoven (con Sanderling); Primero de Chopin; obras de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann... Un panorama amplio, pero inferior al que ofrecen los catálogos extranjeros. ¿Dónde están los Conciertos de Beethoven con Szell y los de Tchaikovsky con Maazel? ¿Dónde los múltiples recitales en vivo (Carnegie Hall, Moscú y otros) con unos antológicos Scarlatti, Haydn, Prokofiev? Es claro que Hispavox, distribuidor del sello Melodía, tiene una fuerte deuda con los discófilos españoles, que entretanto suple DG ofreciéndonos Brahms (cuatro discos: los dos Conciertos, el ahora comentado y en breve la Opus 25 con el Cuarteto Amadeus); Grieg; dos Conciertos de Mozart con Böhm; la «Trucha» schubertiana, y algo menos de un tercio del ciclo sonatístico de Beethoven.



Hoy son Mozart —grabación de concierto en 1970— y Brahms (1976) el objeto de este comentario.

El amplio programa mozartiano comporta dos de las grandes obras del salzburgués para teclado, ambas en modo menor, exponentes del lado trágico de su inspiración: la Fantasía en Re, K. 397 y la Sonata en La (número 8, K. 310). De acuerdo con Alfred Einstein, esta última tonalidad es para Mozart sinónima de soledad, de desamparo. Ninguna, por tanto, más adecuada al estado de ánimo del compositor, que acababa de perder a su madre (verano de 1778). La obra es decididamente romántica y sin paralelo en la época. Obsérvese el uso expresivo del intervalo de «segunda menor» durante el desarrollo del primer tiempo. El Andante «con espressione», en Fa mayor, relaja algo la tensión, pero también su sección central, en menor, se ve salpicada por el citado intervalo disonante. Finalmente, el «Presto» es un sombrío juego de claroscuros, que acaba en total desolación, un poco a la inversa de la Fantasía, resuelta «positivamente» mediante un tema casi infantil, con ese aire mozartiano tan peculiar, y que Sopena define certeramente como de «Paraíso perdido». Ni que decir tiene que la interpretación de Gilels supera, en conjunto, cuanto haya escuchado hasta ahora. Y no se trata de ponderar la casi sobrehumana perfección técnica del pianista, que es volcada hasta el propio olvido en favor de la música. Así, el discreto e inteligente uso de pedal es apenas perceptible, enriqueciendo el fluir sonoro sin mengua de claridad en las voces y respetando siempre la característica articulación mozartiana, que ya pide aquí diferenciación entre los matices «ligado», «semiligado» y «picado»; entre punto y cuña. Y los peculiares encadenamientos de frases son sutilmente expuestos por el pianista ruso, que exhibe un sonido puro, como de cristal, aun en los pasajes de mayor intensidad. Bien: todos estos medios técnicos, digo, están al servicio de las obras, gobernados por un cerebro profundamente racionalista —valga la redundancia— y matizados por una pudorosa expresividad. El resultado no puede ser más impresionante. Si bien Ashkenazy parece lograr el «Allegro» inicial de mayor dramatismo, Gilels resulta mucho más concentrado y hondo en el tiempo central (quizá la cumbre de todo el recital). Y el «Presto» final le sirve para demostrar, una vez más, que la honestidad con la partitura puede llevar a sorprendentes logros: dentro de una gama dinámica restringida (el «pp» y el «ff» «románticos» todavía no existen en Mozart), ¡qué increíble variedad de matices y qué soberbia utilización de las tonalidades grises de la paleta sonora! Ocioso insistir en el esfuerzo técnico que presupone este juego de claroscuros. Por admirable que sea Ashkenazy, Gilels es más nítido, de sonido más redondo y corpóreo, y su visión de la obra más madura, con ventaja incluso sobre la legendaria de Lipatti, de mo-



délico estilo, pero en exceso apolíneo, casi distante, en una obra tan desgarrada.

Para la Fantasía K. 397 Gilels me parece un mozartiano más auténtico que Arrau, de medida un punto en exceso libre y de visión menos equilibrada (pero casi igualmente genial). El pianista soviético resulta, al tiempo, más sencillo y hondo.

Alguna crítica le ha reprochado un cierto exceso de control, que hace perder parte de la espontaneidad (típica de las tomas «al vivo») que debe informar toda interpretación de Mozart. Aunque la Sonata K. 281 pudiera parecer, por su anticonvencional enfoque, abonar en favor de esta teoría, la traducción de las deliciosas Variaciones Paisiello sirve para probar la contraria: escúchese la «Quinta variación», con el tema en la mano izquierda, y los deliciosos trinos —siempre nítidos, redondos, homogéneos— en la derecha.

Recapitulando: un Mozart personal, singular, alejado de estereotipos, profundamente expresivo y a la vez fiel al espíritu y a la letra, servido con medios técnicos fuera de serie. ¿Puede pedirse más? ¿Qué harán Brendel y Barenboim en sus próximos ciclos de Sonatas? Entretanto, y para una más amplia visión del Mozart de Gilels, escúchese en los Conciertos K. 365 y K. 595 (números 10 y 27), con su hija Elena, los filarmónicos vieneses y Böhm: una delicia.

Las mismas virtudes ponderadas en Mozart brillan, quizá con más intensidad, en Brahms. Jamás hay búsqueda del efecto, sino de mostrar con la máxima claridad todas las notas escritas (que a menudo no son pocas) y la forma exacta en que lo están: así, es posible escuchar los más variados matices dinámicos, la evolución del bajo, las síncopas (ese permanente recuerdo brahmsiano de la cojera de su madre). El pedal, aun en las indicaciones «due corde» o «tutte le corde» («Intermezzo» 4) es utilizado pudorosamente. El equilibrio entre voces («Cuarta balada», «Intermezzi» 2 y 4) es, en verdad mágico y trae a la memoria más de una vez a Horowitz. La media voz es corpórea, dulce, y la aterciopelada sonoridad parece obtenida en forma totalmente natural, apenas buscada, lejos de ese leve toque narcisista de Kempff. Hablar de justeza en «tempo» y «rubato», de equilibrio «legato-staccato» puede resultar ya redundante. La audición de cualquier obra revela con claridad que el pianista de Odessa ama profundamente la música de Brahms (esto, que parece obvio, no puede apreciarse en todos los intérpretes; Rubinstein, por ejemplo). Siendo los medios técnicos y artísticos casi inigualables ¿es, entonces, Gilels el mayor brahmsiano actual? Aunque la respuesta parece ser afirmativa sin discusión —sobre todo tras el fallecimiento de Katchen—, hay una larga serie de nombres cuyo acercamiento al mundo del compositor hamburgués todavía es algo restringido. Pienso, sobre todo, en Richter, Ashkenazy, Pollini y Barenboim. Pero no olvido a Horowitz, ni a Berman ni a Weissenberg; menos aún a Arrau, que ha grabado ya dos veces los Conciertos (con Haitink y Giulini) y un par de discos de obras de primera época (Opus 2, 4, 5 y 35). Mas ninguno ha registrado aún —que yo sepa— las piezas Opus 116 a 119, piedra de toque para el calificativo de brahmsiano auténtico, que a tenor de este disco sí puede dársele a Gilels, aunque fuese solamente por esa delicadísima Opus 116. 2 (¡Qué maravilla la sección central, ejecutada exactamente «molto piano e legato»!); o por la belleza dulce y fría de la 116. 4. También las Baladas son muestra de su honda captación del primer Brahms; la brusca aspereza de la Primera, contrastando con la dulce meditación de la Cuarta... Con todo, tal cúmulo de virtudes no debe hacer olvidar las múltiples facetas de esta música. Así, a veces puede echarse de menos en la concepción del pianista nacido en Odessa una más rica fantasía (Balada 1), de la que hacen gala Katchen o Kempff (en su antiguo registro, algo mejor que el más reciente para DG). O una mayor ternura (Op. 118. 6), gracia (Op. 118. 5), espontaneidad (Op. 118. 4) o pasión (Op. 118. 1) que encontramos en el inolvidable Katchen. Justo es también reconocer que Gilels supera incluso a Kempff (1 y 2) en la Opus 10. 4, uno de los pocos lunares en la interpretación de Katchen («tempo» inicial disparatado). Respecto de Walter Gieseking, resulta curioso que en la música de Brahms se mueva a niveles muy inferiores a los señalados y que alcanza, paradójicamente, en el mundo impresionista de Debussy, de quien es intérprete señero.

En suma: dos muestras del arte de este excelso pianista que ya a los quince (!) años había provocado la admiración de Artur Schnabel: «... me dije que si este muchacho pelirrojo viniese a Estados Unidos, tendría que hacer las maletas e irme...» Admirable rasgo de percepción, de modestia y humor del entrañable pianista polaco, al que poco puede añadirse.

Presentación de los discos muy cuidada, con un lamentable defecto de prensado en la Balada 1, que espero sólo empañe la estupenda calidad general en unos pocos ejemplares.—ROBERTO ANDRADE MALDE.

BRAMHS: Cuatro Baladas, opus 10. Siete Fantasías, opus 116.

MOZART: Sonatas para piano en Si bemol mayor (K. 281) y La menor (K. 310). Fantasía en Re menor, K. 397. Seis Variaciones sobre un tema de Paisiello, K. 398. Emil Gilels, piano. Dos discos «estéreo», DG 2530655 y 2530061. P. V. P.: 450 ptas. cada uno.

## Otras interpretaciones

### Mozart:

K. 310 (+ varios). Lipatti (Emi)\*.  
K. 397, 457, 475 y 511. Arrau (Phi)\*.  
K. 310, 511 y 576. Ashkenazy (Decca).  
Sonatas completas para piano. Eschenbach (7 DG).  
Sonatas completas para piano. Haebler (6 Phi).

### Brahms:

Op. 76, 79, 116, 118, 119. Gieseking (2 Emi)\*.  
Op. 10, 76, 116, 119. Kempff (2 Decca, mono)\*.  
Op. 10 (+ Schumann). Kempff (DG)\*.  
Katchen: Obra Integral (9 Decca).

\* No disponible en España.

## NUNCA ES TARDE...

Con trece años de retraso se publica en España el *Così fan tutte* grabado en 1963 por Karl Böhm con Schwarzkof, Christa Ludwig y Alfredo Kraus. En medio de esta epidemia de *Così* que asola al mercado nacional, que en menos de año y medio ha pasado del cero al cinco en el número de versiones disponibles, la presente edición ha de recibirse con alegría, haciendo bueno el dicho de «más vale tarde que nunca». Remito al lector a mis anteriores trabajos sobre las versiones en disco de la ópera mozartiana (RITMO, números 462, junio de 1976, y 468, enero de 1977): como ya indiqué en el último de estos artículos, este *Così* es el segundo grabado por Böhm, que volvería a registrar la obra en 1974; también el segundo grabado por Elisabeth Schwarzkof como «Fiordiligi», e igualmente el segundo de Christa Ludwig como «Dorabella». Como también expresé en los trabajos previos, ésta es una de las versiones «grandes» de la página, y a nivel de nuestro mercado puede considerarse, junto a la lectura de Colin Davis en Philips, como la mejor alternativa para el comprador de entre las cinco que en este instante se le ofrecen.

Protagonista máximo de la versión es Karl Böhm, el músico más identificado internacionalmente con la partitura: si bien en su versión más reciente, la grabada «en vivo» en el Festival de Salzburgo 1974, Böhm ha conseguido en algunos pasajes («Per pietà», «Un aura amorosa», final del acto primero) su cota más elevada de humorismo y afectividad, la lectura que ahora edita EMI nos presenta la mayor cantidad de música de *Così* que Böhm ha tocado, con un nivel medio sobresaliente. Mientras que en sus versiones primera y tercera ha seccionado Böhm buena cantidad de material sonoro de los pentagramas, en esta segunda, bajo los imperativos de Walter Legge, sólo se realizaron los tradicionales cortes del «duetino», número 7, y del aria de «Ferrando», número 24, cortes que, por otra parte, se indican implícitamente en la numeración del libreto con gran honestidad. También hay cortes de menor importancia en algunos recitativos. Los «tempi» de Böhm tienden a la lentitud, en algunos casos peligrosamente («Una donna a quindici anni»), pero siempre sobre la base de una mayor amplitud expresiva en los cantantes. Algunos momentos de compenetración, dentro de lo dicho, entre batuta y solistas son casi milagrosos, como el acompañamiento de las cuerdas al recitativo de «Ferrando» que precede a «Tra-dito, schernito».

Los seis intérpretes vocales impresionan más por su capacidad de conjunción que por su individualidad. Las parejas, en concreto, son admirables: Schwarzkopf-Ludwig parecen literalmente hermanas, aun con una perfecta diferenciación tímbrica de las voces, mientras que Kraus y Taddei componen, por antinomia, un dúo ine-





# Celebre con estos "muchachos" los cien años de música grabada.



Bach, Beethoven, Mozart y Wagner le ofrecen la oportunidad de conseguir todo el catálogo Deutsche Grammophon a mitad de precio.



**OFERTA ESPECIAL  
100 AÑOS DEL  
SONIDO GRABADO.**

Con motivo del 100 Aniversario del Sonido Grabado, al adquirir, a precio especial de oferta, cualquiera de los álbumes de las colecciones:

LA OBRA DE BEETHOVEN,  
EL MUNDO DE LA SINFONÍA,  
LA EDICION BACH  
Y EL ANILLO DEL NIBELUNGO,  
DE WAGNER,

usted tendrá derecho a comprar, A MITAD DE PRECIO, el mismo número de discos o musicassettes del catálogo general

DEUTSCHE GRAMMOPHON Y ARCHIV que los contenidos en el álbum o álbumes de oferta adquiridos.

Aproveche este aniversario para completar y ampliar su discoteca.

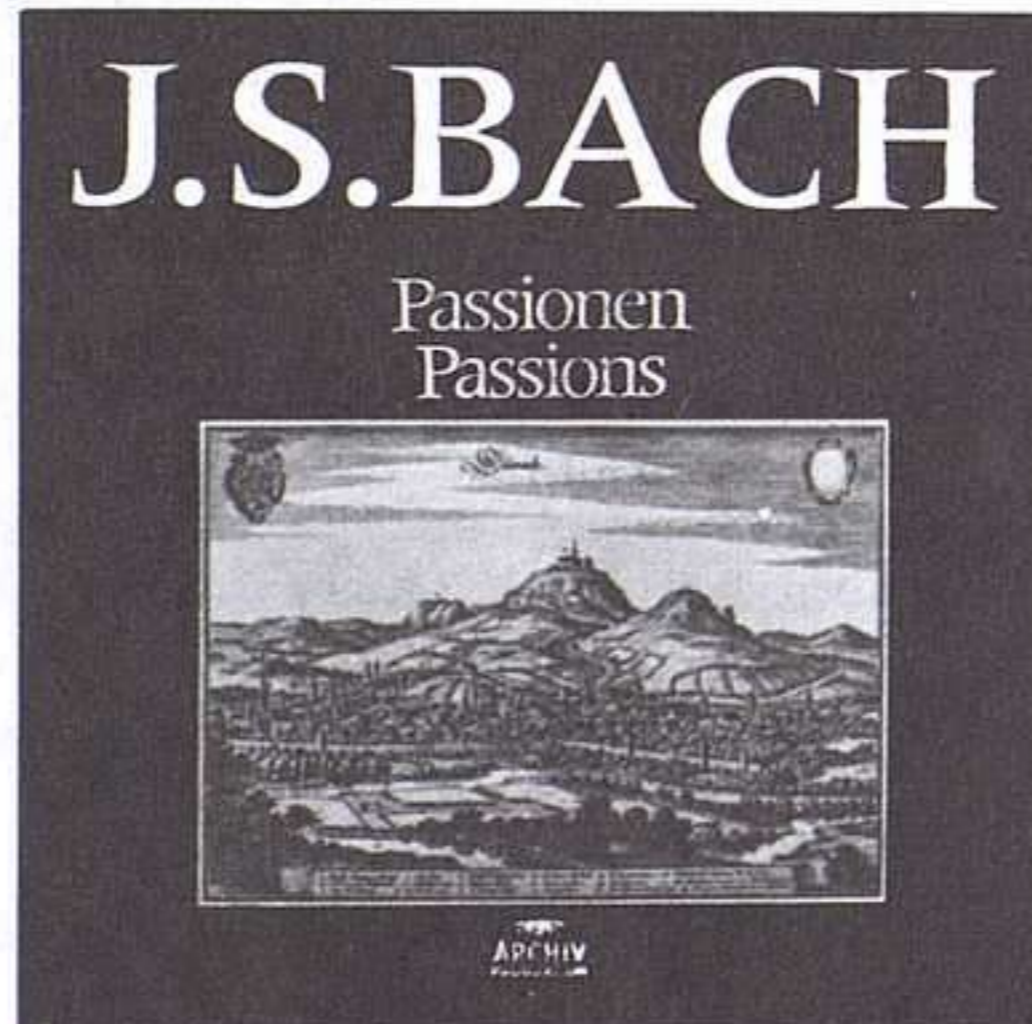
Esta excepcional oferta, limitada en número de ejemplares,

**FINALIZA EL 30 DE JUNIO.**

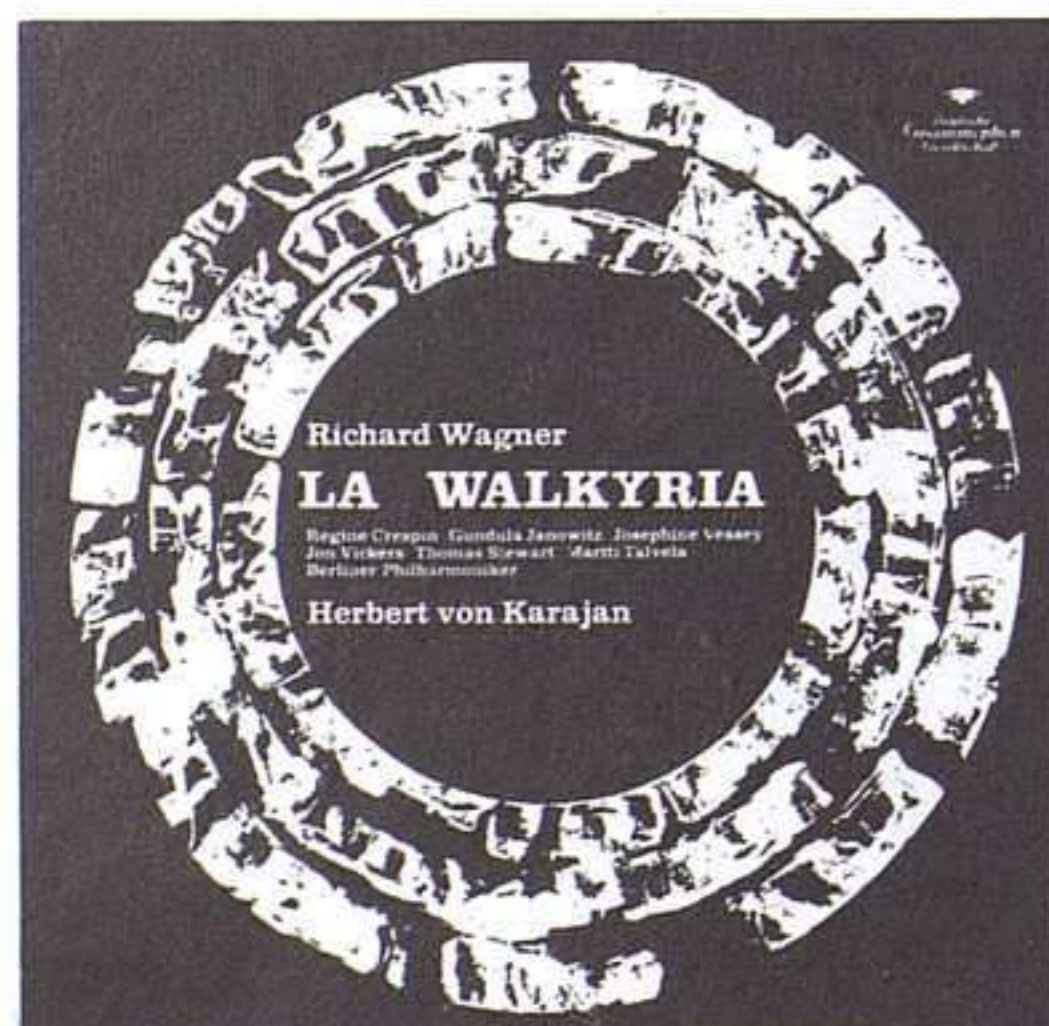
Infórmese en los establecimientos de discos especializados.



La obra de Beethoven: 12 álbumes



Edición Bach: 11 álbumes



El Anillo del Nibelungo: 4 álbumes



El Mundo de la Sinfonía: 12 álbumes

Se pueden adquirir individualmente.





fable como los dos amantes; de hecho, el planteamiento contrapuesto entre seriedad y lirismo (Kraus) y comicidad irónica (Taddei) provoca una especie de paralelismo con «el gordo y el flaco» en términos musicales. Schwarzkopf, a mi juicio, cantó mejor su parte en el *Così* de Karajan, que data de 1955 (también EMI), aunque en la versión que se comenta su introspección es mayor. Ludwig ya había sido «Dorabella» para Böhm en la primera versión de éste, y su caracterización, de gran fuerza cómica, brilla especialmente en los recitativos. Taddei posee una enorme variedad de resortes teatrales: de su parte me llama la atención la manera de cantar su segunda aria, «Donne mie, la fate a tanti», en la que convierte a «Guglielmo» en discípulo aventajado de «Leporello». Alfredo Kraus es un «Ferrando» de inamovible dignidad, al que en ciertos momentos (recitativo anterior a «La mano a me date») le falta una pizca de humorismo: su línea de canto es perfecta y su articulación de las palabras es un placer para el oído. Hanny Steffek me parece una buena «Despina», algo apurada en los agudos, sin especiales afanes por parecer graciosa, lo cual es muy de agradecer. Walter Berry compone un estupendo «Alfonso», con cierta permanente tendencia a cargar las tintas, que resulta controlada por Böhm (y, seguramente, también por Legge).

Cuando este álbum se editó por vez primera (en Europa), la grabación se presentaba repartida en cuatro discos: la nueva disposición agrupa todo el material en tres, con una excelente labor técnica de reprocesado, que permite obtener caras cuya duración llega a veces a los treinta minutos sin detrimento de la calidad. El sonido del prensado español es impecable. La presentación literaria es correcta, incluyéndose una escrupulosa y precisa traducción «línea a línea», debida a Juan Manuel Puente.

Una pregunta a EMI: editado, por fin, este *Così*, ¿habrá posibilidad de publicar en el futuro, en serie económica, la versión de Karajan, el mejor Mozart que ha grabado el director salzburgués, con Schwarzkopf y Simoneau encabezando el reparto?

Conclusión: Absoluta recomendabilidad.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

P. S.— Tras «disfrutar» el *Così* que la Opera de Praga acaba de regalar en el Festival de Opera de Madrid, regreso a estos discos como consuelo ante la adversidad. La música en directo es siempre irremplazable, pero en algunas oportunidades es mejor para la salud del cuerpo y del alma refugiarse en el disco. Mi recomendación de este álbum, anotada en la «conclusión», la hago especialmente extensiva a quienes hayan tenido que padecer la representación madrileña aludida.

MOZART, Wolfgang Amadeus: *Così fan tutte*. Schwarzkopf, Ludwig, Steffek, Kraus, Taddei, Berry, Coro y Orquesta Philharmonia; director, Karl Böhm (álbum de 3 LPs. con libreto; EMI 10 C 165-01.720/22; precio normal: 1.380 ptas.; precio de oferta: 1.095 pesetas).

Versiones comparadas: Caballé, Bakes, Cotrubas, Gedda, Ganzarolli, Van Allan; Covent Garden, Colin Davis (PHILIPS, 6707 025/04). Schwarzkopf, Merriman, Otto, Simoneau, Panerai, Bruscantini; Philharmonia, Herbert von Karajan (EMI, SOC 195/7; no editado en España).

#### UNA BIEN CALCULADA PASION SAWALLISCH INTERPRETA A SCHUMANN

Wolfgang Sawallisch es hoy, y desde hace varios años, uno de los más prestigiosos directores de la generación de los cincuenta; uno de los más jóvenes herederos de la línea sólidamente germánica que pasa por los Strauss, Furtwängler, Jochum, Keilberth o Kempe, aunque, por supuesto, tiene rasgos propios. Al frente mucho tiempo de las Operas de Augsburgo y Colonia y de las orquestas Sinfónica de Viena y Filarmónica de Hamburgo, ocupa hoy el puesto de Director general musical de la Opera del Estado de Baviera, en Munich. Domina, a partir de una formación técnica y artística de primer orden, todos los géneros y actúa en muchas ocasiones como pianista. He tenido oportunidad de verle varias veces y siempre me ha causado excelente impresión, si bien pudiera estimar algo corta su expresividad o no demasiado contrastado su juego dinámico. Con nuestra Nacional le recuerdo una magnífica Cuarta, de Brahms; una muy buena Cuarta, de Bruckner, y una estimabilísima Renana, de Schumann. Es maestro de claro concepto, muy didáctico y preciso; de depurada técnica gestual, sobria y económica, y una admirable lucidez en los planteamientos. Sus interpretaciones, en general, tendentes a lo «cerebral», poseen usualmente una rara intensidad tímbrica y una suerte de incisiva persuasión. Amigo de «tempi» ligeros, incluso apremiantes, contundente y expeditivo, destaca por la impecable construcción y planificación sonora, muy compacta, sin fisuras.

Estas características las encontramos en su aproximación al mundo sinfónico schumaniano, uno de los más atractivos de toda la música romántica y uno de los más discutidos. Desde siempre, las obras sinfónicas del compositor alemán han sido consideradas, en cierto modo, «malditas», pues en ellas su creador no acertaba



Robert Schumann  
LAS CUATRO SINFONIAS

a plasmar, en la misma medida que en las «liederísticas» o pianísticas, su agitada vida interior con un mínimo de coherencia y equilibrio. Fallaba el lenguaje. Hoy en día se ha modificado en buena parte este criterio, un tanto simple y esquemático. No es que se haya llegado a la conclusión —tras los más recientes estudios de esta figura romántica— de que sus sinfonías u oberturas poseen una estructura firme y lógica o una orquesta justa, adecuada y brillante. Pero se tiene la certeza —y acerca de ello y otras cuestiones se extiende el excelente comentario de Burnett James que acompaña al álbum— de que Schumann, efectivamente inexperto e incómodo en lo sinfónico, poseía, sin embargo, para él una intuición y originalidad fuera de discusión. Su misma falta de fluidez para seguir un tema, variarlo y desarrollarlo; sus dudas a la hora de orquestar le hicieron adoptar muchas veces soluciones realmente nuevas, distintas, que se apartaban de lo considerado como canónico, de lo apoyado en la más estricta tradición. Es el caso, por ejemplo, de su empleo del «motto» o célula motivica alimentadora de una estructura musical. Encontramos claras muestras de esta técnica en las sinfonías Primera, Segunda y Cuarta. Esta última aparece, además, definida por su carácter cíclico y sus sutiles interconexiones temáticas, resaltadas por el propio músico en la versión de 1851, al recomendar la interpretación de sus cuatro movimientos sin pausa alguna. Por otro lado, no puede negarse el atractivo del colorido orquestal schumaniano, mezcla de luz y sombra, dotado de irisaciones y contrastes, de nieblas y de resplandores. La influencia que estos rasgos han tenido en el sinfonismo posterior es indudable, empezando por el ordenado y «progresivo» Brahms y terminando por el concentrado Sibelius de última época. La especial coloración de la orquesta de Schumann, la extendida opinión de que era defectuosa, han conducido a la realización de intentos para «mejorarla» (entre ellos, los de Mahler). Naturalmente, sin éxito, porque pretender clarificar la textura sonora «arreglando» la orquestación, es traicionar casi siempre la idea poética inicial, estableciendo en este caso concreto una luminosidad descarada donde hay una expresiva y sugerente penumbra. Y ello aun cuando ésta no haya sido buscada de manera directa por el autor y sea consecuencia quizá de una falta de habilidad o de oficio.

Formalmente, Sawallisch ha captado bien este universo partiendo de un enfoque muy unitario del ciclo, que se nos presenta así como un bloque compacto. Escoge, siguiendo su norma habitual, «tempi» rápidos, y desde el comienzo de cualquiera de las seis obras incluidas, nos capta por su decisión firme, por su voluntad poderosamente ordenadora. Nos encontramos así con un Schumann más apremiante, impetuoso e incluso juvenil que lírico y meditativo. Los rigurosos planteamientos de la batuta procuran un equilibrio sonoro, una presencia de voces y planos realmente admirables. La sencillez y sobriedad, sin circunloquios, que animan esta interpretación, que sin duda margina otras posibilidades expresivas, no suponen, a mi juicio, un alejamiento de la estética schumaniana. Se trata de composiciones que admiten, como casi todas, diversas ópticas; de composiciones, además, de un músico especialmente inclasificable en criterios interpretativos únicos e inamovibles. En la visión que estudiamos no hay discontinuidades rítmicas, y el discurso queda expuesto de forma lógica y fluida, sólo con las aristas necesarias y fundamentales. Los «andantes»



iniciales (sinfonías Primera, Segunda y Cuarta) nos son presentados, sin ambages, muy nítida y directamente, enlazando de la manera más natural con los «allegros», cuya trayectoria no es nunca forzada, pese a la ligereza agógica.

Vital, impetuosa, pero perfectamente controlada y medida la vibrante introducción del «Allegro» inicial de la Sinfonía número 3, «Renana», la más variada de las cuatro. Implacable el «Scherzo» de la Número 2, bien contrastado, no obstante, por un ejemplar «Adagio», expuesto con sobria intensidad. En la Número 4, planteada desde el principio con un apasionamiento propio de un Furtwängler, encontramos momentos magistrales: transición del tercero al cuarto movimientos, con dosificación dinámica y claridad de planos muy logradas; contundencia, precisión y nervio, plenamente «románticos», en el final. La obertura de Manfred alcanza aquí una interpretación extrañamente intensa y concentrada, ceñidamente dramática. Son breves botones de muestra de un modo muy homogéneo, en el que se logra un nivel general de rara uniformidad.

Estas son, por consiguiente, las principales virtudes de la integral: la solidez, la homogeneidad, el equilibrio. Romanticismo controlado, pero no carente de pasión, característica ésta algo sorprendente en el director muniqués. Desde luego, esta visión no incide, como se ha apuntado ya, en otros aspectos que integran o pueden integrar el espectro schumaniano. No hallamos aquí, por ejemplo, una efusión lírica; el fraseo es, por lo común, preciso y quizá demasiado «lógico», cosa poco rara en el «lógico» (la expresión «cuadrulado» puede que sea en exceso peyorativa) Sawallisch, quien siempre es correcto (en el sentido más loable del término), pero escasas veces amplio. Su estudio de volúmenes sonoros resulta también, en ocasiones —lo comprobamos en la Primera sinfonía, sobre todo al comienzo—, un tanto lineal, con excesiva preocupación de la continuidad y de la creación de tensiones por acumulación de intensidades. Echamos de menos entonces la riqueza de contrastes, la variedad de acentos, la mayor genialidad de planteamientos de otras versiones. En este sentido cabría preferir, dentro de las integrales, la de Kubelik con Filarmónica de Berlín (DG), actualmente fuera de catálogo, muy bella, de gran serenidad expresiva, o la más reciente de Karajan, con la misma orquesta y en la misma casa, muy inspirada y auténticamente genial en determinados momentos (sobre todo, de las dos primeras sinfonías), que alcanza instantes de verdadero arrebató, superior al del propio Sawallisch.

Interesante asimismo la vigorosa aproximación de Solti (Decca), clara de perfiles y dramática de contenido, que se vende en discos sueltos. De esta misma manera pueden encontrarse las versiones, en Decca económico (Ace of Diamonds), del desaparecido Krips, cálidas y de convincente lirismo. Huir, sin embargo, de las de sir Adrian Boult (Pye), ya no es catálogo. En España no se encuentran, y es una lástima, las de Georg Szell (increíble que CBS tampoco haya lanzado aquí este álbum, lo que vuelve a poner de manifiesto su mala política en la distribución de clásico o, mejor, su falta de política definida), no apasionadas, pero perfectas de construcción y matiz. Actualmente tampoco están ya las versiones aisladas de Segunda y Tercera sinfonías por Carl Schuricht, extraordinarias por su lirismo y juvenil emotividad (Decca); las muy cuidadas y vehementemente románticas de Paul Kletzki (EMI), o las realizadas, con un muy meditado dramatismo para la misma marca, por Klemperer. Recordemos, por último, dos magníficas Cuartas, también desaparecidas de nuestro catálogo: la vibrante y apasionada de Cantelli (Voz de su Amo) y, sobre todo, la profunda, intensa y personalísima de Furtzwängler, unida, en un DC de 25 cms., a una definitiva versión del Manfredó.

Buena grabación (no excepcional) y regular prensado nos brinda EMI en este álbum. Excelente la prestación de la siempre notable Staatskapelle de Dresde, que se pliega como unguante al mando firme y exigente de la batuta.

Conclusión: Sawallisch no es un poeta, pero sí un muy buen rapsoda. Interesante aportación la suya, aun con las insuficiencias (?) apuntadas.—ARTURO REVERTER.

**ROBERT SCHUMANN:** Las cuatro sinfonías, Obertura, Scherzo y Finales, op. 52, y Obertura de «Manfredó». Orquesta del Estado de Dresde. Director, Wolfgang Sawallisch. EMI, 10 C 165-024 18/20. P. V. P.: oferta, 1.095 ptas.; normal, 1.380 ptas.

### TERCER EXITO DE RICCARDO MUTI: «MACBETH»

Esta formidable tragedia fue la primera de las tres shakespearianas que Verdi adaptó al drama lírico. Situada cronológicamente entre *Attila* e *I masnadieri*, compuesta en el período otoño de 1846-enero de 1847 y dedicada a su suegro Barezzi, se estrenó en Florencia el 14 de marzo de dicho año, tras numerosísimos ensayos, vigilados minuciosamente por el propio compositor, consciente de la dificultad que entrañaba para los protagonistas la desviación —que no renuncia— por él adoptada respecto de los usos tradicionales del «bel canto» en favor de un estilo más declamado, más puramente teatral y de mayor adecuación hacia su objetivo primero, esto es, hacer justicia a Shakespeare mediante la profundi-

zación psicológica de los personajes, línea que el músico de Bussetto ya no abandonaría nunca más y que, continuada a través de figuras varias, como «Rigoletto», «Traviata» y «Azucena», produciría en la madurez esas grandes creaciones: «Felipe II», «Otelo», «Yago» y «Falstaff», por no citar sino sólo las más sobresalientes.

Dicho estreno fue un éxito notable, superior al cosechado por la obra —reformada— en el Teatro Lírico de París, el 21 de abril de 1865, donde obtuvo poco más que una respetuosa acogida, lo que provocó un sincero «mea culpa»: «... Creía no haberlo hecho mal, pero parece que estaba equivocado». Frase que habla bien en favor de Verdi y su reconocimiento de la sanción del público. Y aunque el gusto parisino de aquel entonces no nos vale hoy de referencia, deformado como estaba por Meyerbeer y otros, sirvió para disuadir al músico de repetir ensayos sobre el mundo sobrenatural, para el que su talento era inadecuado: véanse, aparte los coros de brujas macbethianas —de imprescindible inclusión para el equilibrio del drama, pero de escasísima calidad dramático-musical—, los fallidos intentos «demoníacos» en *Giovanna d'Arco*. El gran



Verdi no es tampoco el de los dramas históricos (*I Vespri, Bocca negra*), sino el pintor del corazón humano y sus pasiones, en lo que ya aquí, a edad tan temprana (treinta y tres años), da muestras de su genio.

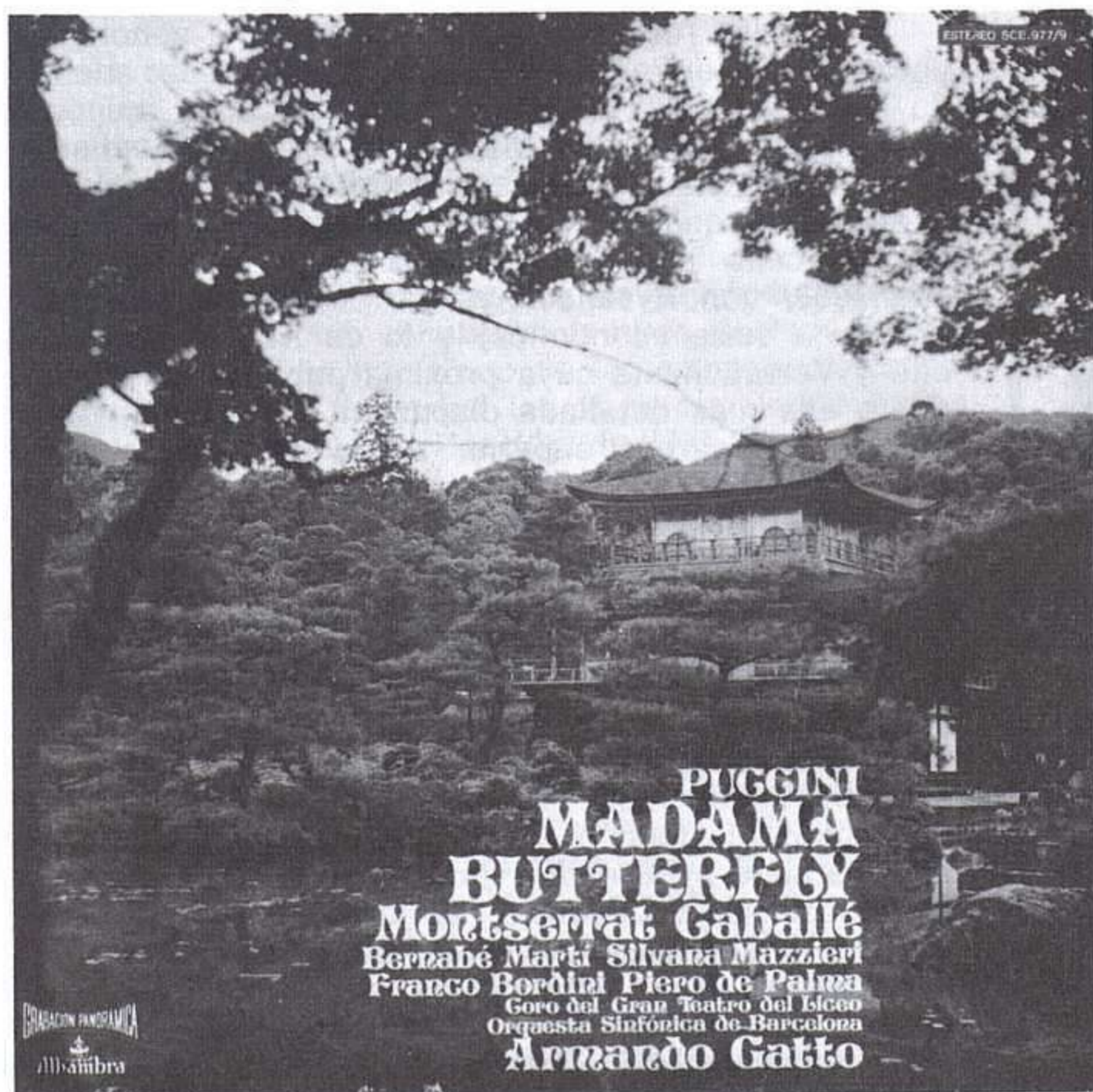
*Macbeth* interesó tan vivamente a Verdi como para hacerle abandonar unos semicompletos *Masnadieri* y dedicarse a «tratar de hacer, si no cosa grande, por lo menos algo fuera de lo común». No había duda de que la línea «común» de Donizetti, Rossini o Bellini, con todas sus cualidades juntas, era insuficiente para abordar «una de las más grandes creaciones del genio humano». Significativamente, insiste el músico a Felice Varesi, protagonista del estreno, en «servir antes al poeta que al compositor»; significativamente, la escritura vocal aparece llena de indicaciones «antivocales»: «sottovoce», cupo, «declamato», «voce soffocata», parlante, «atterrito»... Véanse, a este respecto, las observaciones hechas por Corradi en su comentario del álbum—, y que causaron general sorpresa.

Con todo, tampoco extraña que a Verdi se le escape el pleno que sólo alcanzará más tarde. De un lado, su genio dramático, sólido ya, no había logrado aún total desarrollo: la técnica del «leitmotiv», que serviría perfectamente a un drama con tantas situaciones paralelas, de motivos recurrentes, es apenas incipiente (aunque ya muy sutil: el intervalo de semitono, presente en preludio, monólogos de «Macbeth», escenas de brujas y aria del Sonambulismo, unifica la partitura y subraya el expresivo uso del cromatismo) y creo que inferior a *Rigoletto*, y no digamos a *Traviata* u *Otelo*. La revisión de 1865 palía algunas asperezas orquestales, pero los días de *Aida* (acto tercero), *Otelo* y *Falstaff* quedan lejos aún. Y fundamentalmente, su trabajo en el libreto y el de sus ayudantes Piave y Maffei palidece comparado con el de Boito en *Otelo* y *Falstaff*. Por ejemplo, personajes clave en la tragedia, como «Banquío» y «Macduff» (véase, a este respecto, el soberbio ensayo de Ludwig Jekels sobre el *Macbeth* shakespeariano en *Sicoanálisis y Literatura*, en Fondo de Cultura Económica), quedan apenas esbozados en breves intervenciones al margen de sus convencionales —aunque hermosas— arias. Además, el centro de gravedad de la tragedia bascula hacia «Lady Macbeth» en detrimento de su esposo, casi reducido a un «malo» convencional, siempre



# MONTSERRAT CABALLE ES Madama Butterfly

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



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

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

Director:  
**ARMANDO GATTO**

Grabación y distribución:  
DISCOS COLUMBIA, S. A.

  
Alhambra  
SCE 977/8/9



mucho menos dialéctico que en Shakespeare. Obvia es la dificultad de hacer una ópera sobre el tema del Rey escocés, pero una vez más los ejemplos de **Otelo** y **Falstaff** muestran cómo Shakespeare puede aún ser enriquecido por el lenguaje musical. Ciertamente dicho desplazamiento hacia el personaje femenino produce algunos momentos del mejor Verdi: «La luce langue —tan superior al banal «Trionfai» de la primera versión—, y sobre todo la escena del Sonambulismo, que justificaría por sí sola a la ópera. Incluso el Brindis y «Nel di della vittoria», aunque de menor valor musical, son eficaces desde el punto de vista dramático. Formidable es el dúo del acto primero con el barítono, y menos bueno el del acto tercero. «Macbeth», por su parte, canta un aria tradicional («Pietà, rispetto, amore») y multitud de intervenciones extraordinariamente imaginativas por parte de Verdi. La primera versión incluía, además, una brillante —pero superficial— «Cabaletta» y el Aria de la Muerte. Si aquélla es inferior al dúo que la sustituye («Vendetta!», al final del acto tercero), ésta es de gran efecto, y su inclusión como apéndice por Muti me parece un acierto (desde luego, mayor que la síntesis de ambos finales —1847 y 1865— que intentan Abbado y Leinsdorf). En resumen, «Macbeth» queda como un personaje, si no de la habitual brillantez verdiana, sí de honda riqueza emocional, que exige un intérprete muy dotado.

Las partes corales de brujas y sicarios son detestables, pero los Concertantes que cierran los actos primero y segundo poseen buena calidad, como casi siempre en Verdi. Formidable el Coro de prófugos escoceses, muy superior al celebrado de **Nabucco**. El balance de conjunto es, pues, altamente positivo y explica por qué **Macbeth** figura en los catálogos internacionales con no menos de cinco versiones completas, cifra superior a la de cualquiera de las óperas anteriores a **Rigoletto**, lo que es un índice de su valía artística.

Emi nos ofrece una buena realización de la obra, presentada en España en excelentes condiciones: magníficos comentarios, sinopsis de la acción y libreto con traducción castellana. Se brinda la versión de 1865 sin corte alguno, lo que permite escuchar completa la música de «ballet» en la escena de las apariciones (como ocurre con Gardelli y Abbado, pero no con Leinsdorf ni Schippers). Además, figuran como Apéndices las tres Arias de la primera versión reemplazadas en la segunda.

El trabajo de Muti, como anteriormente los de **Aida** (RITMO, número 451) y **Ballo in maschera** (RITMO, 460), revela a un verdiano por excelencia: acompañante y concertador atento a todas las indicaciones dinámicas y agógicas de la partitura, perfecto estilista, imaginativo creador de «atmósfera» («ballet», Coro del acto cuarto, Preludio), obtiene un excelente rendimiento de solistas, coros y orquesta —sobre todo de ésta—, superando no sólo el buen trabajo de Leinsdorf, sino los muy buenos de Abbado, Schippers y Gardelli. Junto con la soberbia New Philharmonia, él es el

gran atractivo de una versión espectacularmente grabada, de enorme brillantez, pero con toma de voces excesivamente cercana, lo que les resta pastosidad (el bello timbre de Carreras luce aquí menos que de costumbre) y ocasiona incluso alguna distorsión, tornando en exceso sibilante a Cossotto, algo castigada ya por los años y sometida a dura prueba por una tesitura que, dígase lo que se quiera, pide más una soprano tipo «drammatico d'agilità» o «sfogato» —como Callas— que una «mezzo», por muy aguda que sea. Y ello a pesar de haber suprimido Verdi el tirantísimo «Trionfai». Cossotto sigue teniendo gran extensión, pero aquí la emisión aguda es a veces forzada y algo estridente (¿también culpa de la grabación?). Lo que eleva su trabajo a altísimo rango es una interpretación realmente colosal (un tanto en la línea de Callas): con dicción clarísima e irreprochable y escrupulosa atención a las indicaciones dinámicas («ppp» a «ff») y de expresión («cupò, con forza', 'voce spiegata',...»), compone una «Lady Macbeth» de oscuros tintes, muy fiel a Verdi. Si bien es cierto que su agilidad es a veces insuficiente («cabaletta», «Or tutti sorgete», brindis algo lento, poco brillante), creo que nadie en registro comercial (en pirata, Callas con De Sabata hace, en 1952, una «Lady» absolutamente ideal) ha interpretado tanto y tan bien, pese a las notables contribuciones de Nilsson, Rysanek o Verrett. Ciertamente, la primera ofrece voz más rotunda y brillante, más bella la segunda y más flexible la tercera, pero ninguna posee tan sugerente expresividad. En resumen: una «Lady» algo por debajo de las exigencias vocales, pero excelentemente recreada.

Un tanto a la inversa es el caso de Milnes: voz ampliamente dominadora de la «vocalidad» de «Macbeth», cantante siempre de correcta línea verdiana —no verista y lejana de la «escuela del mugido», que con tanta razón fustiga Rodolfo Celletti—, resulta casi siempre algo corto de expresión (escúchese a Warren, a Cappucilli y, sobre todo, al enorme Taddei), matizando poco las transiciones de su difícil personaje. Superior quizá a Fischer-Dieskau, queda por bajo de los tres barítonos citados, aunque puedan hallarse buenas cosas, como, por ejemplo, todo su acto cuarto.

Ya se ha dicho que la bella voz de Carreras no luce tanto como de costumbre en un papel, además, muy breve. Aunque preferible a Domingo (y no digamos al mediocre Prevedi), es inferior a Pavarotti y a Bergonzi, éste máximo intérprete del Aria del acto cuarto. Bien Raimondi en su Aria, por línea correcta y elegante, aunque no brille como Ghiaurov (con Gardelli).

Nivel de secundarios sólo discreto, muy inferiores, por ejemplo, a los estupendos de la Scala con Abbado. Creo un grave error este descuido, que, por supuesto, Verdi censuraría acremente. Bien los coros, sobre todo los masculinos —soberbia la escena inicial del acto cuarto—, con regular pronunciación los femeninos.

El conjunto se beneficia de la espléndida labor de Muti.

Aparte las reservas apuntadas, la toma sonora es brillante y espectacular —en el mejor sentido—, clara y analítica, revalorizando la orquestación verdiana de 1865, ya de muy notable calidad y altamente imaginativa. Lástima el defecto (que supongo imputable al prensado nacional) de distorsión al final de la cara 1. Pese a ello, creo que la versión comentada se sitúa en cabeza de las del mercado español, del que están ausentes la de Leinsdorf (de 1959, con Rysanek y Warren, excelentes, que RCA debería editar en serie económica) y la de Abbado, con la Scala, Cappucilli y Verrat, hasta cuya próxima publicación por DG (otoño 1977) dilato una más detallada discusión de méritos, resumiendo que su reparto me parece superior al de Muti, pero no la dirección ni quizá la toma sonora. En conjunto, veo a la alternativa que propone DG como la más favorable.

Ambas versiones Decca son de interés. Mayor el de la primera (1964), estupendamente dirigida por Schippers y cantada como nadie por Taddei (pese a ser un barítono básicamente lírico y algo corto de agudo). Nilsson compone una «Lady» «más hierática que obsesiva, pero con gran resultado expresivo» (Celletti). Soberbia voz, siempre bien manejada, aunque algo corta de agilidad (brindis). Bien Foiani en «Banquo» y flojo Prevedi. Lástima los cortes de Schippers (todo el «ballet», algunos Coros de brujas), de duración cercana a la media hora (!), que lejos de favorecer al drama perjudican su credibilidad. Por lo demás, la grabación es excelente, incluso más vívida que la de Gardelli (Decca, 1970), que cuenta «dos de las más inapropiadas elecciones de toda la historia del disco: el «Macbeht» de Fischer-Dieskau y la «Lady» de Elena Suliotis» (Conrad L. Osborne). Es sabido que el cantante previsto por Decca era Gobbi, accediendo Dieskau a sustituirlo «in extremis». No tratándose de un barítono verdiano y lejos de su plena forma vocal (registros extremos), no por ello deja de hacer un «Macbeth» sensible e interesante, desdibujado por la mala réplica de Suliotis, extraordinaria voz, acabada prematuramente por falta de seria formación técnica y excesivas prisas. Muy bien Pavarotti y formidable Ghiaurov.

En resumen, dada su integridad y el buen conjunto, la versión debida a Muti puede reputarse superior a las del catálogo español (sin olvidar a la pareja Nilsson-Taddei), constituyendo en cualquier caso una óptima oportunidad de valorar con justicia esta magnífica ópera del primer Verdi.—ROBERTO ANDRADE MALDE

## Una nueva sorpresa...

# POLCAR 1977

- Catálogo discos, Cassettes, Cartuchos, actualizado 30 de Enero 1977
- Catálogo de libros de Literatura Musical
- Nuevo diseño
- Nueva tipografía

Pedidos:

**RITMO. Virgen de Aránzazu, 31. Madrid-34**

P. V. P.: 450 Ptas.



VERDI: **Macbeth**, ópera completa. F. Cossotto, S. Milnes, J. Carreras, R. Raimondi. Coro de ópera Ambrosiano, Nueva Orquesta Filarmonia. Director, Riccardo Muti. EMI, 1 J 165-02805/07 Q, «cuadrafónico». Album de tres discos con libreto traducido. Precio oferta, 1.095 ptas. Precio normal, 1.380 ptas.

Otras versiones (todas de tres discos «estéreo»):

- Nilsson, Taddei/Sta. Cecilia/Schippers (Decca, 1964).
- Suliotis, F. Dieskau/Ambrosian, Fil. Londres/Gardelli (Decca, 1970).
- Rysanek, Warren/Metropolitan/Leinsdorf (RCA, 1959) \*.
- Verrett, Cappuccilli/Scala/Abado (DG, 1976) \*.
- Callas, Mascherini/Maggio Fiorentino/de Sabata (1952) \*.



**ANDRÉ PREVIN:  
NUEVA VISION DEL «BALLET» EN TCHAIKOWSKY**

Con base en el cuento de Charles Perrault del mismo título, compone Tchaikowsky, entre los años 1888 y 1889, el segundo de sus tres grandes «ballets», La bella durmiente, encargado al compositor por los directivos del Teatro Marinsky, de San Petersburgo, donde se estrenó, en enero de 1890, con coreografía de Petipa. El «ballet» consta de un prólogo y tres actos, en el transcurso de los cuales, y mediante treinta números sucesivos de espléndida música (para mí, junto con Cascanueces, constituye la cima de toda la producción del músico ruso), tiene lugar uno de los hitos fundamentales en la historia del «ballet» de todos los tiempos. Según indica Alan Gregory en el libreto de la producción de EMI que ahora se comenta, lo más próximo que se puede obtener de una edición definitiva de este «ballet» es lo contenido en la partitura completa de la obra, publicada en Moscú por la Editorial del Estado en 1952, la cual ha sido escrupulosamente seguida en la realización del presente registro. Sin embargo, en las versiones completas en disco que particularmente conozco de la partitura de Tchaikowsky —Ernest Ansermet en Decca y Antal Dorati en Philips—, no he observado diferencias importantes con esta de André Previn. Uno de los mayores logros de esta obra es su magnífica orquestación, comprendida por un «piccolo», dos flautas, dos oboes, «corno» inglés, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos cornetas, dos trompetas, tres trombones, tuba, timbales, triángulo, caja, bombo, címbalos, tam-tam, «Glockenspiel», arpa, piano y la sección habitual de cuerdas.

El disco ha favorecido en infinidad de ocasiones registros conteniendo los fragmentos más destacados del «ballet», generalmente adaptados en forma de «suite» y abarcando la mitad de un disco, que se completaba con la correspondiente de Cascanueces o Lago de los cisnes (por ejemplo, grabaciones de Stokowsky, Karajan, Fistoulari, etc.) o también ocupando un disco entero, como la magnífica lectura de Pierre Monteux con la Sinfónica de Londres para RCA. Sin embargo, pese a la muy buena lectura de Ernest Ansermet, aunque excesivamente analítica, para Decca (en serie económica «As de Diamantes», con excelente sonido), y a la deliciosa de Prokoffiev, Romeo y Julieta, que, como bien indicó nuestro compañero orquesta sensiblemente inferior a la de Ansermet, la Sinfónica de Minneapolis), creo que «la» versión de La bella durmiente aún estaba por venir; es decir, hasta la aparición del registro de André

\* No disponibles en España.

Previn con «su» orquesta: la Sinfónica de Londres. Al principio de este pequeño artículo se indicaba «Nueva visión del 'ballet' en Tchaikowsky». En efecto, lo que en la versión de Antal Dorati parecía provenir directamente de una representación de «ballet» en vivo, y en la de Ernest Ansermet de una batuta dedicada exclusivamente a música dramática (nada más lejos de lo apuntado tratándose del director suizo), desaparece por completo en la versión de Previn, pues configura el «ballet» tchaikowskiano como música básicamente sinfónica. Es lo mismo que su dirección del «ballet», de Prokoffiev, Romeo y Julieta, que, como bien indicó nuestro compañero José Luis Pérez de Arteaga (RITMO, núm. 447, diciembre 1974), incidía sobre las «líneas quebradas» del pentagrama (acentuación de contrastes entre estatismo y violencia), en contraposición a la versión de Lorin Maazel, con su elegancia y sutileza acostumbradas. Esto podrá parecer discutible, pero, al menos para mí, constituye una vía interpretativa de plena validez, sin menospreciar en lo más mínimo los excelentes trabajos de Ansermet y Dorati. A mi modo de ver, la versión de Previn se erige, desde luego, como primera alternativa, ya que —además de que dirección, interpretación y concepto son realmente excepcionales— los discos, en su aspecto técnico, son poseedores de una inmejorable toma de sonido y van, además, acompañados de un documentado libreto firmado por Alan Gregory. Añadan a lo expuesto un ventajoso precio de oferta, y creo que sobran las conclusiones.

ENRIQUE PEREZ ADRIAN

Versiones citadas:

Orquesta de la Suisse Romande. Director, Ernest Ansermet (Decca Ace of Diamonds).

Orquesta Sinfónica de Minneapolis. Director, Antal Dorati (Philips).

TCHAIKOWSKY: La bella durmiente («ballet» completo), op. 66. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. (EMI, 10 C 165-02.537/39, álbum tres LP's «estéreo»). Precios normal y oferta: 1.280 y 1.095 ptas., respectivamente.)

©

Q

P

r

ii

©

e

cuerdas  
para...



Apartado 854

Valencia.



## ORQUESTAL

L. VAN BEETHOVEN: **Sinfonía número 6 («Pastoral»)**, op. 68. Orquesta del Concertgebouw. Director, W. Sawallisch. Philips, 65.39.021. Precio: 290 pesetas.

El interés por la obra de Beethoven, y en especial por sus **Sinfonías**, se mantiene constante por parte del aficionado, que permanentemente está buscando las reediciones de las grabaciones históricas de Furtwängler, Klemperer, Walter o Scherchen, o atienden a las publicaciones de los nuevos ciclos que los grandes de hoy: Jochum, Böhm, Giulini, Solti, Kempe, etc., graban una y otra vez en busca de nuevas cimas interpretativas.

Dentro de estas reediciones constantes a las que asistimos le toca ahora el turno a la **Sinfonía número 6 («Pastoral»)**, que en su serie económica «Invitación a la música» edita Philips; la versión se debe a W. Sawallisch, al frente de la Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam.

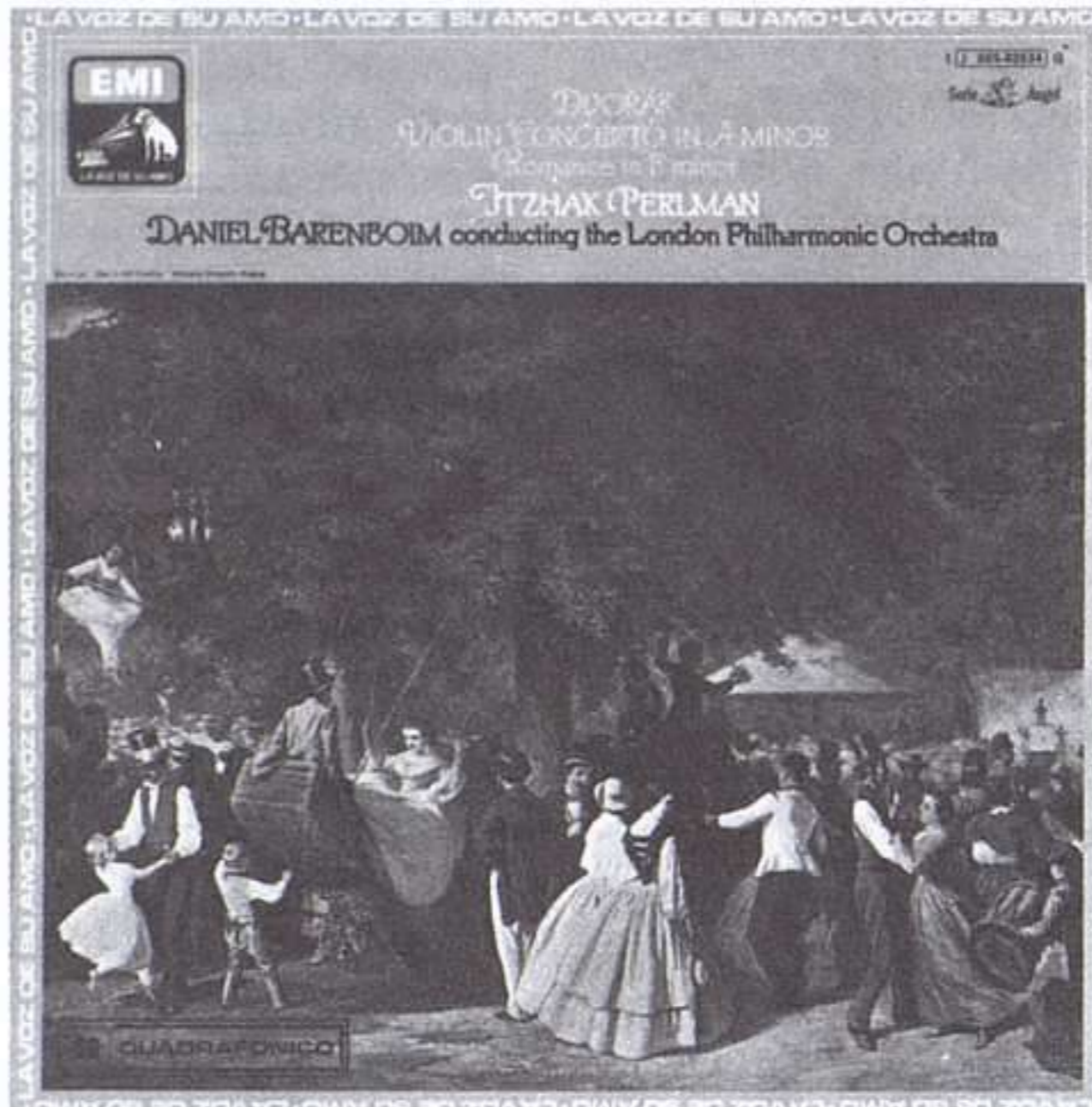
El director alemán es conocido entre nosotros por sus grabaciones de obras de Mozart, Brahms, Mendelssohn, Schubert, Wagner, etc., en las que, aparte de su técnica y dominio de la orquesta, apreciamos, entre otras cualidades, su seguridad, objetividad, claridad y equilibrio, por lo que las versiones ofrecidas son siempre justas y carentes de efectos gratuitos.

Sin embargo, la versión que de la **Pastoral** se nos ofrece puede resultar discutible, en contra de lo que cabría esperar, a pesar de las cualidades más arriba señaladas, considerando las versiones de otros directores más afines a esta obra, como serían las de Furtwängler, Giulini, Böhm... Las causas de este desengaño habría que buscarlas, primero, en una cierta frialdad general en la concepción de la obra, que se trasluce en los dos primeros movimientos, y particularmente en el segundo, que es, desde mi punto de vista, lo más flojo de toda la obra, y que hace añorar la versión de Giulini, mucho más apasionada. Segundo, unos «tempi» rápidos en general, que perjudican notablemente al primer movimiento, al que favorece más la recreación lenta y exaltada de un Furtwängler. Los tiempos restantes se adaptan mejor al criterio impuesto, y al lado de una brillante tormenta asistimos a un vigoroso y apasionado final, lo mejor del disco, muy bien interpretado por la Orquesta y expuesto sabiamente por el director, que nos permite apreciar las diferentes líneas melódicas de todo el movimiento sin empañarse jamás.

La grabación tiene un prensado excelente, sin ruido de fondo. El sonido es bueno, en general, aunque a veces los agudos sean algo metálicos.

**Conclusión:** Una **Pastoral** bien interpretada; pero si desea algo más de pasión, no lo dude: Giulini.—**A. M. J.**

DVORAK: **Concierto para violín en La menor, op. 53. Romanza en Fa menor, opus 11.** Itzhak Perlman, violín. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Daniel Barenboim. EMI, «stereo-cuadrafónico», 1 J 065-02634 Q. Precio venta al público: 445 ptas.



Al comentar el mes pasado (RITMO, número 468) el integral de la obra para solista y orquesta de Anton Dvorak, ya quedó señalada esta nueva versión como la mejor que el catálogo español ofrece hoy del **Concierto op. 53**. Se trata, realmente, de una interpretación señera en la que Perlman (cuya ejecución de esta obra, acompañado por Frühbeck y la Nacional, hace un par de años, es todavía recordada) conjuga perfectamente los elementos populares, virtuosistas, dramáticos y líricos de la obra, dentro de una visión predominantemente serena y dulce, como conviene al timbre de su violín, que alcanza cotas excepcionales en el movimiento lento. Los problemas técnicos (nada desdeñables) parecen no existir, y la «entente» con Barenboim —que dirige a la espléndida Filarmónica de Londres— es perfecta. Deliciosa interpretación de la **Romanza**.

La escucha del disco en «estéreo» es muy buena, y sólo me hubiera atrevido a pedir a los ingenieros de sonido un balance menos favorable al solista. La partitura prescribe constantemente un grado inferior de intensidad para la orquesta que para el violín, pero en este caso, y dada la acústica del local utilizado (aparentemente, muy grande), casi se pierden algunos detalles de la bellísima orquestación dvorakiana. Entiéndase el reparo formulado a una grabación soberbia.

Redondean el producto unos espléndidos comentarios de Hugh Ottaway, traducidos a un lenguaje que recuerda bastante —no siempre— al castellano.

**Conclusión:** Versión de referencia de una preciosa obra.—**R. A. M.**

JOSEPH HAYDN: **Conciertos para piano en Re mayor y Sol mayor.** A. Benedetti Michelangeli, Orquesta de Cámara de Zurich. Director, Edmond de Stoutz. EMI, 063-02614. P. V. P.: 430 ptas.

Aunque no tanto como el gran Celibidache, Benedetti Michelangeli es un artista reacio al disco. Pocas son sus grabaciones, y por ello estas que últimamente están apareciendo en España deben ser precio-

samente bien venidas. Lejos, muy lejos de la estética multitudinaria y comercial de intérpretes como Karajan, Michelangeli ha permanecido siempre en círculos reducidos y con una actitud personalísima y perfeccionista. Michelangeli es un pianista aparte, distinto; para muchos entendidos, el mejor. Esperemos que su actitud recelosa hacia las grabaciones vaya desvaneciéndose y podamos contar con documentos que, aunque forzosamente limitados e imperfectos, sean testigos de su arte.

Los dos **Conciertos** de Haydn que contiene el disco son dos obras verdaderamente gozosas: alegres, chispeantes, riquísimas en ideas, perfectamente construidas. Casi ni me atrevo a decir que la interpretación de Michelangeli me parece ligeramente severa para la idiosincrasia de estas obras. Porque en todo lo demás, el pianista italiano da una lección magistral, con una belleza e igualdad en el sonido que nos hace lamentar profundamente el no poder oírle al natural.

El acompañamiento de la Orquesta de Cámara de Zurich, bajo la dirección de Edmond de Stoutz, es sensible y atento. Las cadencias del **Concierto en Sol mayor** de Nino Rota fueron escritas expresamente para Michelangeli, y son interesantes por lo adecuadas al mundo haydniano, alejadas de toda espectacularidad.

La grabación sonora es buena.

Debo recordar que existía de estos dos **Conciertos** una espléndida grabación de Veyron-Lacroix al clave —también de EMI—, que contenía además el **Concierto en Fa mayor**. Desgraciadamente, está descatalogada; pero sería una buena alternativa y enfrentamiento clave-piano ante unas obras a cuyo espíritu creo sinceramente le va más el antiguo teclado.

**Conclusión:** Más discos de Arturo Benedetti Michelangeli.—**M. C.**

JOAQUIN RODRIGO: **Concierto de Aranjuez** (para guitarra y orquesta). LENNOX BERKELEY: **Concierto para guitarra y orquesta.** Julián Bream, guitarrista. The Monteverdi Orchestra. Director, John Eliot Gardiner. RCA, ARL 1-1181. P. V. P.: 425 ptas.

De todos los conciertos escritos para guitarra y orquesta, el más popular —que no quiere decir necesariamente el mejor— es el **Concierto de Aranjuez**, de Rodrigo, compuesto en 1939. Su popularidad se debe en gran parte a un sin número de «arreglos» de dudoso gusto que invadieron el mercado discográfico de la música ligera. La fidelidad de Rodrigo a las formas clásicas, tonalidad, esquema en tres movimientos, fácil melodía y estilo pseudodieciochesco, hacen de este **Concierto** una obra atractiva, pero muy lejana de la música que por aquella época se componía.

El destacado guitarrista inglés Julio Bream, poseedor de una técnica sobria, bello sonido y gran musicalidad, se plantea la obra con seriedad y conocimiento de la partitura (es la segunda vez que lo graba). Gracias al dominio que del instrumento posee, salva bastante bien los momentos de gran dificultad (compases 163 a 170 y 212 a 217 del primer movimiento, y compases 48 a 52 y «Caden-



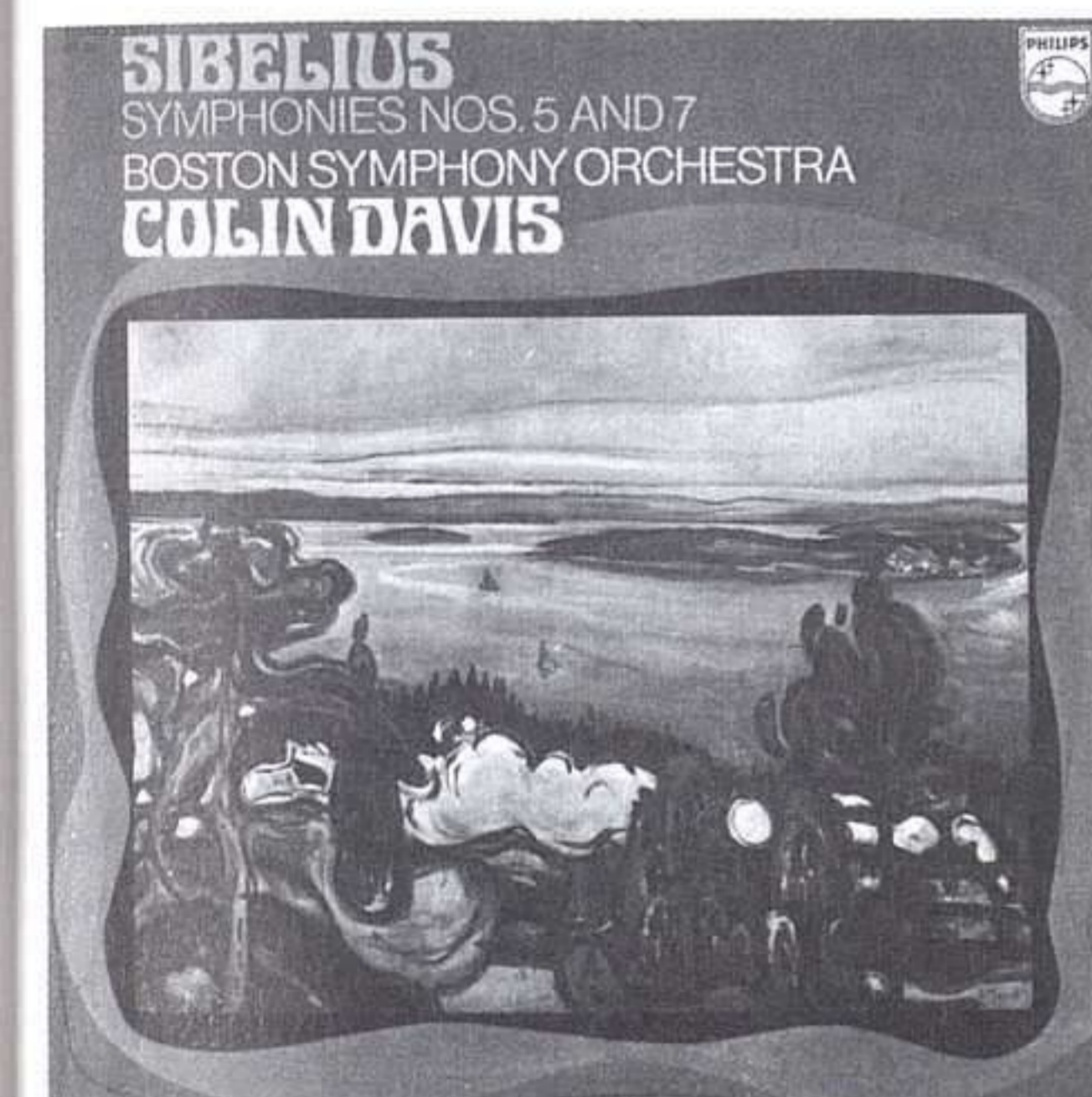
cia» del segundo), y es de destacar su admirable fraseo (sobre todo, en el segundo movimiento), con un ataque limpio y claro.

La dirección de J. E. Gardiner es muy cuidada y atenta, ajustada en todo momento a las exigencias de la obra, que junto a una magnífica orquesta (mención especial para el oboe y corno inglés) contribuyen al alto nivel general. De las numerosas versiones disponibles, esta grabación la sitúa detrás de las de Yepes-Argenta (Columbia) y Williams-Barenboim (CBS).

La segunda cara registra la primera grabación mundial del **Concierto para guitarra y orquesta**, de Berkeley. El lenguaje musical del autor es similar al de los compositores británicos de su generación (Walton, Bliss, etc.); con esquema y formación orquestal clásicos, logra en su diálogo guitarra-orquesta efectos tímbricos muy interesantes. La interpretación, por conocedores profundos de la música inglesa, parece estar de acuerdo con el espíritu de la partitura, aunque éste no sea el estilo más apropiado a las dotes interpretativas de Bream.

Correcta la toma de estudio, adoleciendo el prensaje de un ligero ruido de fondo. Los comentarios de la contraportada resultan confusos, sin duda debido a la traducción.

**Conclusión:** Una de las buenas alternativas para el de **Aranjuez** y única para el de Berkeley.—**F. G. O.**



**SIBELIUS: Sinfonías número 5, en Mi bemol mayor, op. 82, y número 7, en Do mayor, op. 105.** Orquesta Sinfónica de Boston, dirigida por Colin Davis. Philips, 6500959 «estéreo». P. V. P.: 425 pesetas.

La música de Sibelius está conociendo actualmente un insospechado renacimiento, como jamás se hubiese imaginado en vida de su autor. Sin contar los antiguos registros de Kajanus, Schnevoigt, Beecham y Koussevitzky, Colin Davis grabará una nueva integral de las **Sinfonías** sibelianas al frente de la Sinfónica de Boston, con lo cual, salvo error e incluyendo los ciclos todavía no completados de Gennadi Rozhdestvensky con la Orquesta de la Radio de Moscú (Melodya) y Lorin Tjeknavorian con la Royal Philharmonic Orchestra (R. C. A.), el número total de ciclos con la obra sinfónica de Sibelius será de nueve (1, Barbirolli; 2, Maazel; 3, Bernstein; 4, Kamu-Karajan; 5, Gibson; 6, Berglund; 7, Rozhdestvensky;

8, Tjeknavorian, y 9, Colin Davis). En su primera grabación de las **Sinfonías números 5 y 7**, Colin Davis ha contado con una de las orquestas de mayor tradición interpretativa en la música del compositor finés, merced a los veinte años que Serge Koussevitzky mantuvo la rectoría de la Sinfónica de Boston. Las dos lecturas son excepcionales, de gran poder persuasivo, con la característica elegancia preconizada por Colin Davis en su aproximación al total de la obra orquestal de Berlioz. Sin embargo, a mi juicio, ambas lecturas tienen fuerte competencia y quedan por debajo de las versiones de Paavo Berglund, en la **Quinta**, y Lorin Maazel, en la **Séptima**, a las que hay que considerar como puntos absolutos de partida en lo que respecta a dirección orquestal con coherencia, unidad, rigor e idiomatismo en lo que a sinfonías de Sibelius se refiere. En la **Quinta**, el «tempo» adoptado por Colin Davis es sensiblemente más rápido que el elegido por Berglund, a pesar de lo cual el resultado final no carece de la grandeza, elocuencia y misterio omnipresentes en la versión de Berglund; hay, eso sí, detalles en la orquesta en los que no parece haber demasiada profundidad (por ejemplo, en el primer movimiento, poco después de la letra K —compás 83 y siguientes— no se siguen las indicaciones de «lúgubre» y «patético» para la sombría melodía del fagot), pero que se contrarrestan con otros motivos espléndidos, como en la letra I —compases 280 y siguientes— del último movimiento, con delicadas matizaciones poéticas. En la **Séptima**, Colin Davis logra momentos realmente mágicos, como el pasaje de las cuerdas antes de la presentación del tema del trombón, lleno de nobleza y elocuencia; por otra parte, globalmente se echa de menos el poder incandescente de la antigua versión de Koussevitzky, o la energía y violencia perfectamente controladas de la magistral versión de Lorin Maazel, ambas lecturas, a mi juicio, preferibles a este de Colin Davis. El registro posee una buena toma de sonido, correctas notas en la contraparteta y un magnífico cuadro de Edvard Munch en la carpeta del microsurco.

**Conclusión:** Buen comienzo de Colin Davis para su integral Sibelius. No obstante, y como ya se ha apuntado, Berglund en la **Quinta** y Maazel en la **Séptima** continúan imbatibles.

**Versiones comparadas:**

Sinfónica de Bournemouth. Director, Paavo Berglund (EMI). **Sinfonía número 5.**

Sinfónica de Londres. Director, Robert Kajanus (EMI World Records). **Sinfonía número 5.**

Filarmónica de Viena. Director, Lorin Maazel (Decca). **Sinfonía número 7.**

Sinfónica de la B. B. C. Director, Serge Koussevitzky (EMI World Records). **Sinfonía número 7.**

**E. P. A.**

**IGOR STRAVINSKY: Concierto para violín y orquesta.** Hymen Bress, violín. Orquesta Sinfónica de Praga. Director, Jindrich Rohan. **BOHUSLAV MARTINU: Concertino para piano y orquesta.** Eva Bernathova, piano. Orquesta Filarmó-



**UN VERDADERO  
ACONTECIMIENTO  
DISCOGRAFICO**

# MONTSERRAT CABALLE

EN

## «FAUSTO», de GOUNOD

Gran Premio del Disco 1977 de la Academia Charles Cross, de Francia



con el tenor español **JAIME ARAGALL**; **PAUL PLISHKA**, bajo, y **PHILLIPE HUTTENLOCHER**, barítono.

Orquesta Filarmónica de  
Estrasburgo  
Coro de la Opera del Rhin  
Director: ALAIN LOMBARD

Estuche de 4 LPs.  
HES 60-209/10/11/12

En discos ERATO, distribuidos  
por HISPAVOX



nica del Estado de Brno. Director, Jiri Pinkas. Discophon (S), 4278. P. V. P.: 300 ptas.

Las dos obras recogidas en este disco se escriben en los años 30 de nuestro siglo: Stravinsky firma su **Concierto** en 1931 y Martinu signa su **Concertino** en 1938. Las dos páginas son frutos de una orientación neoclásica: Stravinsky mira a Tartini, Corelli y, en general, a los maestros italianos del violín en el «settecento»; Martinu piensa en Scarlatti y Couperin, con un velo impregnado del espíritu del grupo francés «Les Six». Siendo mejor obra la de Stravinsky, quizá en nuestras latitudes tenga un mayor interés la de Martinu, un compositor casi anónimo en el área mediterránea.

Bohuslav Martinu (Praga, 1890-Basilea, 1959) ha sido para la música checa del siglo XX lo que Smetana y Dvorak fueron en el XIX, el autor «símbolo», nacional, por excelencia. Fue Martinu un creador prolífico, y su catálogo recoge 12 óperas y 23 conciertos. Es, empero, en la sinfonía donde Martinu halla su medio de expresión más relevante: no hay «bolo» alguno al afirmar que el músico checo es uno de los grandes y escasos cultivadores de la forma sinfónica tras la primera guerra mundial, al lado de Shostakovich, Nielsen, Prokofiev, Roberto Gerhardt y Havergal Brian. Junto a los mencionados, Martinu es sinfonista «de ciclo»; el suyo comprende seis producciones, en las cuales, exceptuada la sexta, el piano figura siempre como instrumento obligado.



El **Concertino**, como el **Concerto grosso**, del mismo 1938, o la **Sinfonietta**, de 1940, pertenece a la etapa de fascinación dieciochesca del compositor, que la segunda guerra mundial va a desbaratar, forzando a Martinu al exilio en Norteamérica. La discografía española del músico se reduce a la presente pieza y al **Concierto para dos pianos** (Discophon (S) 4183), página de 1943, en la que la ruptura con los moldes clasicistas ya ha comenzado. La interpretación de Bernathova y Pinkas es brillante, precisa y acaso algo falta de picardía, sobre todo en el «Allegro» final.

Mi versión favorita del **Concierto** de Stravinsky, la de David Oistrakh con un muy joven Bernard Haitink (Philips), no está actualmente en el mercado nacional; la única, pero importante, competencia a la versión de Bress y Rohan radica en

la lectura de Isaac Stern bajo la batuta del propio compositor. La interpretación de los artistas checos es muy buena, extraordinariamente cortante, superando en el «Aria II» al mismísimo tándem Stern-Stravinsky en términos de incisividad.

La grabación de ambas obras es excelente. El prensado de mi ejemplar, satisfactorio en Stravinsky, presentaba una molesta burbuja en la cara dedicada a Martinu.

**Conclusión:** «Clásicos del siglo XX», no demasiado difundidos (especialmente Martinu), en versiones de gran categoría.

J. L. P. A.

## INSTRUMENTAL

J. S. BACH: **El clave bien temperado**. Friedrich Gulda, piano. BASF, 7 Lp, setas. «estéreo». 97 53608. P. V. P.: 2.975 Ptas.

Hace algunos años, Friedrich Gulda adelantaba a los aficionados que acudieron a su recital en el Teatro Real lo que podría ser un integral del **Clave bien temperado** interpretado por él. El evento, felizmente, se ha producido, y bien vale reflexionar, aunque sea brevemente, sobre él.

Gulda nos ofrece su visión de la obra en unos antiacadémicos comentarios, en los que muestra su profunda concepción de músico e intérprete. Es plenamente consciente de la importancia capital que tiene el clave en el desarrollo de la música europea, y así lo hace constar. Pero esta cuestión evidente aparece unida a otras dos: para qué instrumento compuso Bach esta obra, y también, cuál es la idea que tenía Bach de esta música. Con sorprendente lucidez, Gulda une ambas cuestiones en una sola respuesta: el piano, su instrumento. El pianista nos recuerda cómo Bach veía «los límites del instrumento... como una restricción de sus posibilidades» y «dejaba a la inteligencia y "discreción" del intérprete la elección, o bien (y ésta es, para mí, la característica más importante, totalmente adecuada al genio de Bach) renunciaba ya desde un principio a indicar el "Clavier" deseado...», porque para Bach «ningún instrumento salido de la mano del hombre, ya fuera dotado de cuerdas o bien de tubos, era capaz de estar a la altura del alma divina de la música». Por otra parte, a Gulda le parece «ociosa» la discusión de si el piano es idóneo o no para interpretar esta obra. El intérprete no ha olvidado las sonoridades del cémbalo, clavicordio u órgano, pero él juega con el piano una baza tímbrica fundamental al «disponer de un instrumento que a través de su sonido, en cierto modo neutro, ofrece la posibilidad, al igual que los «Claviere» originales, de hacer justicia a las ideas de Bach sobre las abstracciones de la música».

Estas justificaciones sirven a nivel teórico, pero lo que realmente puede o no dar validez a estas ideas es la interpretación. En este sentido, la teoría se ve totalmente respaldada por una maravillosa versión. Lo primero que desearía resaltar es la enorme personalidad de Gul-

da como intérprete. Los «tempi» son particulares en muchos preludios, así como la acentuación de determinados pasajes. El Bach de Gulda no recuerda al de S. Richter, Gould o Tureck. Él parte de un profundo conocimiento del pentagrama, que se manifiesta en una claridad y diferenciación de voces prodigiosa. Así, por ejemplo, el desarrollo de cada una de las voces de las fugas obedece claramente a un estudio previo, a base de planear los contrastes dinámicos. Todo esto resulta posible gracias a la técnica asombrosa y a la intuición musical de este pianista y músico, verdaderamente extraordinario.

La grabación ocupa siete Lps. Este número de discos puede parecer excesivo. Creo que se ha pretendido con ello evitar las posibles distorsiones al final de las caras. El nivel técnico es, desde luego, satisfactorio, si bien se escucha en algunas caras un molesto soplo de fondo. Las notas dedicadas a comentar cada preludio y fuga son espléndidas y aparecen firmadas por Peter Schinnerling.

Quiero destacar, finalmente, dos aspectos: uno, el hecho de que Gulda mismo haya escogido la portada del disco. Me refiero a un fragmento del retrato de «Fray Hortensio Félix de Paravicino», del Greco. Gulda ve «en las líneas "progresivas" de los cuadros del Greco una similitud con la creación de J. S. Bach». No quiero entrar en este tipo de comparaciones pintura-música, que considero siempre delicadas y difíciles de hacer. Pero quiero destacar la voluntad de Friedrich Gulda de hacer del disco una entidad artística en la que todos los componentes del mismo ayuden a dar a la grabación la mayor diferenciación, y al mismo tiempo, unidad posibles. El otro aspecto es que Gulda escriba en sus notas: «Quisiera asimismo hacer llegar mi agradecimiento al gran Juan Sebastián Bach». Me parece importante y grato que quede, al menos, un intérprete que se olvide un momento de su condición de tal y dé las gracias a Bach por haber compuesto su obra: entre tanto divo olvidado y podrido en su éxtasis, queda uno que recuerda al gran maestro. Yo, por mi parte, doy las gracias a Gulda por su impresionante trabajo.

**Conclusión:** Una de las versiones de referencia del **Clave bien temperado**, de Bach.—J. R. T.

## VOCAL Y CORAL

EVANGELISTA, J.: **En guise de fête** y **Aralesco**. OLIVER, A.: **Omicron 73** y **Psicograma número 3**. P. Vaillancourt, soprano; Grupo de Música de Cámara Estro; Conjunto instrumental. Director, José María Franco Gil. CBS, LSP 13224. P. V. P.: 475 ptas.

La Confederación Española de Cajas de Ahorro patrocina uno de los concursos de composición más importantes del país. La cuantía de sus premios, el rigor selectivo de los Jurados y la solvencia de la organización han motivado la afluencia de grandes nombres de nuestra música contemporánea y han propiciado el magnífi-



# Rincón Musical

PIANOS-PIANOLAS-ORGANOS



Chickering

**PIANOS** Chickering - Mason & Hamlin -  
Knabe - Baldwin Sauter -  
Hupfeld - Görs & Kallmann -  
Steinberg - Barrat & Robinson - Bentley.

**PIANOLAS** AEOLIAN

**ORGANOS** Farfisa-Lowrey - Baldwin -  
Eko - Galanti - Viscount

**SEMINUEVOS** Steinway & Sons - Pleyel -  
C. Bechstein - Blüthner -  
Erard - Rönisch - Petrof, etc.

**PLAZA DE LAS SALESAS,3**  
**Telfs:4195914 - 4192919**  
**MADRID- 4**



co resultado, que no es otro que el de la evidente calidad de las obras concursantes, y en especial de las premiadas. No es el menor punto a favor de los organizadores del certamen su decisión de llevar al disco el resumen de cada convocatoria: ello significa difusión, extensión, comunicación...; ello es, por tanto, parte importantísima del premio a que se hacen acreedores los ganadores de cada año.

Ya hace algún tiempo que circula el disco correspondiente al primer concurso (noviembre de 1974). En él, muy bien recogidas sonoramente y presentadas, se nos ofrecen las obras galardonadas —**En guise de fête**, de Evangelista, y **Omicron 73**, de Oliver—, así como otra composición de cada uno de los autores. En el momento del concurso recuerdo que mis preferencias se inclinaban hacia **Omicron**, opinión personal que mantengo, aun cuando reconozco que, así como la partitura de Oliver pude asimilarla desde el primer momento (acaso por su más abierta comunicatividad), la de Evangelista ha ganado puntos en sucesivas audiciones. Comoquiera que sea, la Confederación pudo sentirse satisfecha del nivel alcanzado en la primera convocatoria, nivel mantenido en las del 75 y 76, cuyos correspondientes discos esperamos con interés.

Acérquese el lector a este disco. Merece la pena abrirse a la vanguardia, y no hay peligro de desilusión —hablo a los ajenos a este mundo estético— cuando subyace la honda formación musical y la afortunada inventiva de Evangelista y Oliver, dos jóvenes maestros. Es excelente la interpretación de Franco Gil al frente de las obras-base, traducidas con conocimiento y justeza de «especialista», así como la de todos los instrumentistas madrileños que colaboran.

**Conclusión:** Excelente resultado de un excelente servicio a nuestra Música.—**J. L. G. B.**

SCHUBERT, F.: **Misa en Mi bemol**. F. Palmer, H. Watts, K. Bowen, W. Evans. Coro del St. John's College Cambridge. Academia St. Martin in the Fields. Director, George Guest. Decca, SXL 29107. P. V. P.: 375 ptas.

Las **Misas** de Schubert no han sido bien vistas durante mucho tiempo en las iglesias católicas no austríacas. Motivo: la supresión sistemática de la frase «et in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam...» correspondiente al «**Credo**». Schubert, creyente a su manera, jamás fue un hombre «religioso». Su bonhomía se encauzó a través de la persona humana considerada «aquí y ahora». Así, son sus **Misas** música mucho más humana que divina, más esplendorosa en lo superficial que honda, más bella que trascendente. Indudablemente, el calificativo que mejor cuadraría a las **Misas** schubertianas —y en particular con esta **Misa en Mi bemol**, obra maestra y última de la colección— sería el de «líricas», pues, en efecto, un suave lirismo, basado musicalmente en el imperio de la melodía, preside estas composiciones, que antes que música de iglesia constituyen música de Schubert, música perfectamente alineable con la «profana» del mismo autor.

La pura belleza, la serenidad expresiva de la **Misa en Mi bemol** —de 1828, último

año credor del genial músico— brilla espléndidamente en la versión de Guest, director de un homogéneo conjunto interpretativo, en el que el peso máximo recae sobre el coro, pues las intervenciones solistas son muy breves, y la escritura orquestal, de gran simplicidad, no puede ser escollo para una agrupación tan avezada en el clasicismo vienés como la Academia. Una gran versión, en suma, de bellísima música schubertiana. Como único reparo a la publicación debemos señalar la tendencia a distorsionar levemente en los «forte».

**Conclusión:** Disco apreciable.  
**J. L. G. B.**



FRANZ SCHUBERT: **Duetos**. Janet Baker, contralto. D. Fischer-Dieskau, barítono. Gerald Moore, piano. Deutsche Grammophon. 2530328. P. V. P.: 450 ptas.

Un disco interesantísimo. Poco a poco, el catálogo se va enriqueciendo en el tan olvidado mundo del «lied». La grabación que ahora se nos ofrece presenta nueve **Duetos** de Schubert, nueve obras raramente interpretadas, pero de gran interés. Pertenecen a un género difícil de clasificar, a medio camino entre el «lied» clásico y la escena operística. Estos **Duetos** contienen escenas auténticamente representables. Por otra parte, el acompañamiento del piano y muchos de los matices expresivos pertenecen al típico mundo de la canción de concierto.

De las obras que contiene el disco destacan, a mi juicio, dos: **Licht und Liebe** y **Mignon und der Harfner**, que pueden parangonarse con los más grandes «lieder» de Schubert. La belleza melódica, la fusión de las voces y el piano, la expresividad y adecuación a los textos o, mejor, a su sentido último, hacen de estos dos **Duetos** verdaderas obras maestras. Sólo por ellas merecería la pena el disco. Pero en las otras siete, con mayor o menor fortuna, es cierto, también encontramos composiciones de interés y aun momentos de indudable hermosura. ¡Qué grande fue Schubert!

La interpretación es, como podía esperarse, de alta calidad. Tal vez Fischer-Dieskau, como en sus últimas grabaciones, abuse del falsete y pretenda «rizar el rizo», con lo que a veces cae en el amaneramiento. Janet Baker se muestra más espontánea, más fresca, menos pretenciosa. Sin que ninguno de los dos grandes cantantes tenga una voz excepcional, son, hoy por hoy, y como intérpretes, los máximos

exponentes de la canción de concierto. La sensibilidad, la profundización en el texto cantado, la musicalidad, son virtudes que Fischer-Dieskau y Janet Baker poseen en altísimo grado. Por su parte, el veterano G. Moore se muestra perfectamente penetrado con los dos cantantes. La grabación es muy buena. La carpeta contiene los textos y su traducción castellana. El comentario de García del Busto es, en verdad, modélico.

**Conclusión:** Un gran disco.—**M. C.**

## OPERA

PUCCINI: **Domingo canta a Puccini. Arias y dúos de «Tosca», «Turandot», «La Fanciulla del West», «Il Tabarro», «Le Villi», «La Bohème», «Gianni Schicchi»**. Orquestas y directores varios. Plácido Domingo, Montserrat Caballé y Leontyne Price. RCA, TRLI-7028. P. V. P.: 425 pesetas.

Se trata de una selección de fragmentos de obras de Puccini que pretende ser algo así como una antología de la cuerda de tenor en la obra pucciniana; pero a tal fin los medios utilizados han sido mínimos. De entrada, hay ausencias importantes, como la de **Butterfly**, y, en cambio, sobran minutos de alguna otra, como es el caso de **Tosca**. La selección no es, desde luego, muy consistente. A todo esto debe añadirse que, salvo la bellísima aria de **Le Villi** y las de **Fanciulla** y **Schicchi**, que, por otro lado, podían encontrarse ya en otros discos, todas las demás han sido entresacadas de grabaciones de las obras completas.

Por ello no cabe decir nada nuevo de las versiones. Escuchamos al Domingo de siempre, guiado por batutas tan diversas como las de Solti, Mehta, Leinsdorf o Santi, de modo que las ideas personales que pueda tener Domingo no quedan tan reflejadas como si se hubiera tratado de un disco grabado ex profeso. Interpretaciones correctas y extraordinarias en algunos casos, pero que a la fuerza han de juzgarse inscritas en unos discursos totales y, por tanto, sin ese brillo especial del aria interpretada aisladamente.

**Conclusión:** Si Bergonzi, uno de los tenores verdianos por excelencia, realizó recientemente la antología del tenor verdiano, es una pena que la RCA no se haya propuesto seriamente abordar una tarea similar con el que, probablemente, sea el tenor pucciniano del presente por timbre y expresividad en la emisión.—**G. A. R.**

## RECITAL

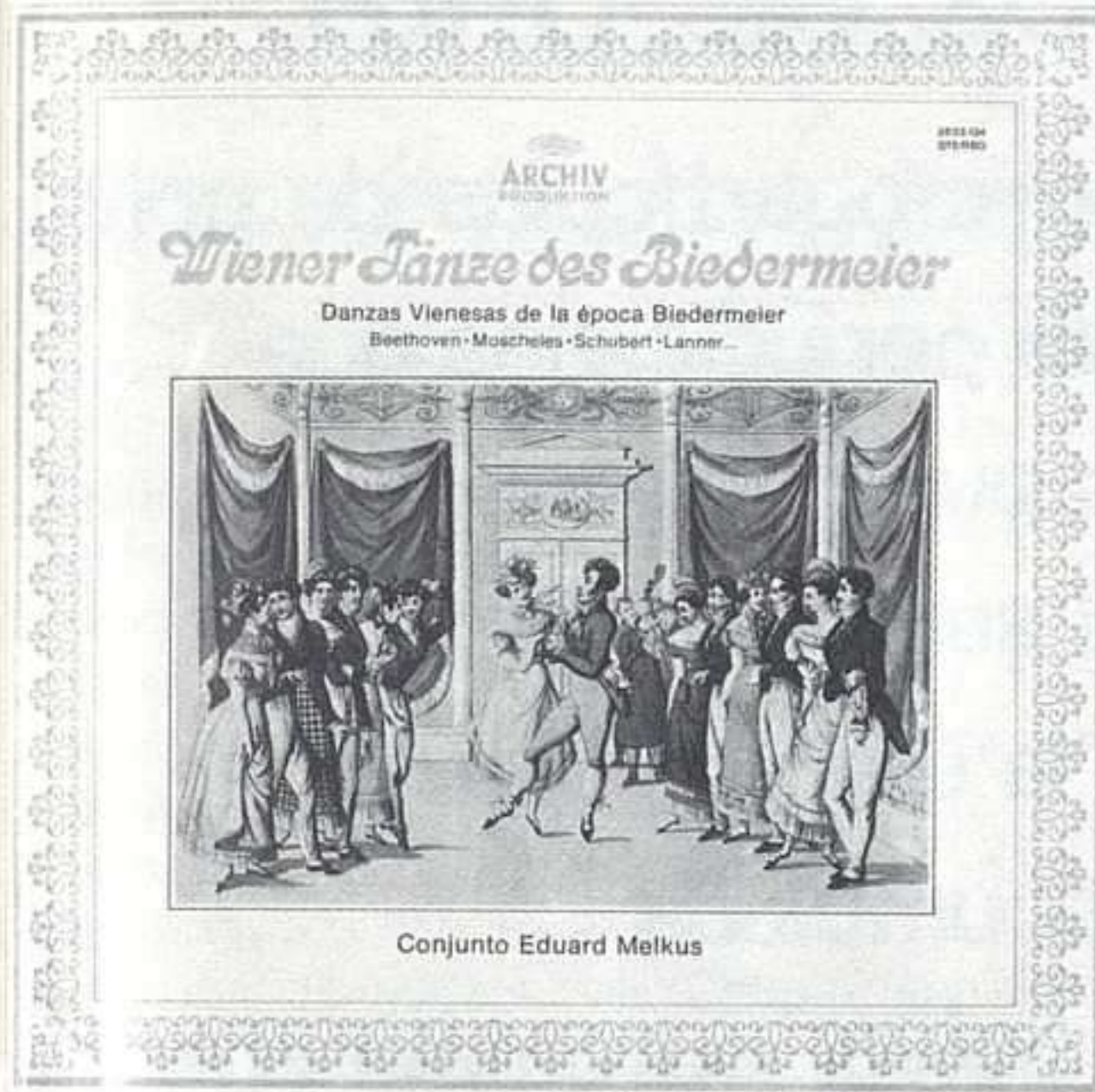
DANZAS VIENESAS DE LA EPOCA BIERMEIER: MICHAEL PAMER: **Vals en Mi mayor**. LUDWIG VAN BEETHOVEN: **Danza WO 017, números 1-8**. IGNAZ MOSCHELES: **Danza alemana con tríos y coda**. FRANZ SCHUBERT: **Cinco «Minuetos» con sus tríos (D. 89)**; **Cuatro Ländler humorísticos**. ANONIMO: **Linzler Walz**. JOSEPH LANNER: **Galop húngaro en Fa mayor**. Con-



junto Eduard Melkus. Archiv, 2533-134, «estéreo». P. V. P.: 475 ptas.

Nombres familiares y prestigiosos, Beethoven y Schubert, unidos en este precioso disco a los remotamente recordados Pamer, Moscheles y Lanner, más un anónimo que, por el estilo y la gracia, bien pudiera atribuirse al propio Pamer, padre de la gran tradición valsística vienesa.

Todos ellos vivieron en la «época Biedermeier» y crearon música característica de esa «época». Biedermeier, en Centro-Europa, designa la larga treintena de años que transcurre entre el Congreso de Viena (1815) y el estallido de las revueltas populares de 1848. El nombre procede de una parodia de Eichrodt a costa del burgués provinciano, un prototipo de honrado, si bien algo cursi, ciudadano que entre bromas y veras definía la base de una nueva sociedad de clases medias estabilizadas.



Biedermeier equivale, como ha señalado Kurt Stephenson, a una actitud vital nada heroica, nada política tras las convulsiones de las guerras napoleónicas, y sí mercantil, pacífica y de gustos musicales muy concretos, reducidos en la ambición y en los medios, pero fundamentalmente asequibles y practicables para todos. Fiestas populares, los aún modestos salones de una burguesía que todavía conservaba el pelo de la dehesa y las plácidas conmemoraciones familiares de tres generaciones de gentes de orden, requerían la producción continua de una música tan «ligera» como de impecable factura, que contó con excelentes artesanos y la visita —a su pesar, a sueldo, por necesidad y hasta por gusto— de los mejores creadores de la época.

Algo de todo esto revela este fino disco, lujosamente servido por el Conjunto Eduard Melkus, una agrupación que, por su calidad y estilo, podría también llamarse «Conjunto Instrumental de la Filarmónica de Viena para pasear por Biedermeier». Por muy «menores» que puedan parecerse en sus catálogos, la obra de Beethoven y los extraordinarios Minuetos de Schubert son partituras de dos músicos de mayor aliento que han escrito o van a escribir, respectivamente, el **Septimino** y **La muerte y la doncella**. Los **Cuatro «Ländler» humorísticos**, del propio Schubert, tienden el punte hacia el Biedermeier genuino, y éste chisporrotea en todo su jovial y despreocupado espíritu comunitario de entre guerras cuando Eduard Melkus y sus músicos prodigiosos ponen en

los atriles las obras de Pamer, Lanner y el anónimo de Linz, tan frescas, perfectas y ágiles hoy como cuando fueron compuestas. A su lado, la **Danza alemana**, de Moscheles, me suena algo rancia, en exceso pomposa y elaborada, lo que parece justificar el olvido de quien un día fuera niño prodigio de Praga.

Refinada presentación y excelente prensado, como es norma de Archiv, y el consabido alto precio de cinco tenedores, quizá porque el servicio es, desde luego, impecable.

**Conclusión:** En nuestra época, tropezarse de repente con estas criaturas de Biedermeier es algo así como abrir la despensa para tomar una botella de Delapierre y encontrar que se ha transformado en un Moët-Chandon. Mi consejo es que no deje usted ni una gota, incuidas las encorchadas por Moscheles.—A. F. M.

**MUSICA PARA LAUD, DE POLONIA Y HUNGRÍA.** DIOMEDES CATO (aprox. 1570-1602): **Praeludium, Galliarda I, Galliarda II, Favorito.** ANONIMO: **Balletto Polacho.** JAKUB POLAK (aprox. muerto 1605): **Praeludium.** ALBERT DLUGORAJ (aprox. 1557-1619): **Chorea Polónica, Fantasía, Finale, Villanella, Carola Polonesa, Villanella, Finale, Kowalsy, Finale.** VALENTIN BAKFARK (1507-1576): **Cuatro fantasías.** Konrad Raggosnig, laúd renacentista. Archiv Produktion, 2533294. P. V. P.: 475 ptas.

Precioso disco, con el que ARCHIV prosigue su andadura por la música renacentista europea para laúd. En este caso, los países tratados son Polonia y Hungría.

Por lo que respecta a la música polaca, existe la hasta cierto punto paradoja de que, por lo que se refiere al gran público, sólo se conoce la producción nacional a partir del siglo XIX, siendo escasísima, por el contrario, la información que al respecto se tiene de la música polaca anterior a la época citada. Ello es lamentable, entre otras cosas, porque, para mí al menos, tanta o más importancia que la producción pianística del siglo pasado y la orquestal de este siglo tiene la producción laúdística de los siglos XVI y XVII. Como ejemplo, debe bastar la primera cara de este disco, toda ella integrada de música polaca, representada por Polak, Dlugoraj, un Anónimo y Cato, que, aunque italiano de nacimiento, realizó su obra laúdística casi por completo en Polonia.

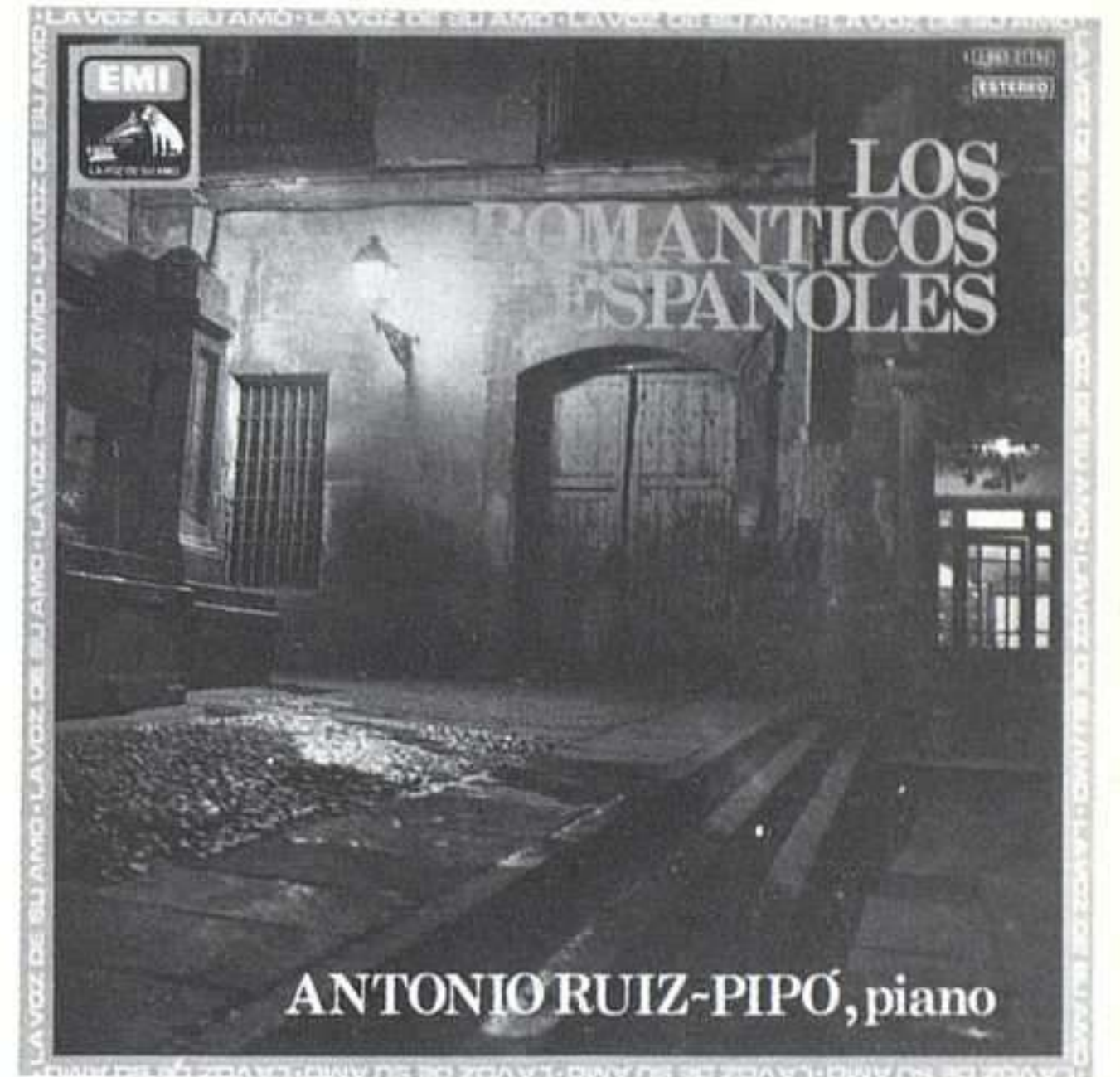
Salvo dos preludios, una fantasía y tres finales, las obras incluidas son danzas. Algunas tienen carácter típicamente polaco, como se desprende de los nombres (**Balletto Polacho, Chorea, Kowalsy**, etc.). Se trata de música intrascendente, pero de belleza. Respecto a los preludios y fantasías, su carácter se parece más al de las fantasías que integran la segunda cara del disco, dedicada a Hungría, representada por un solo compositor: Valentín Bakfark. Son obras de estilo fugado, típicas «fantasías» de aquella época, donde el carácter de danza, intrascendente, deja paso a una mayor austeridad contrapuntística.

El disco, al igual que los demás de la serie, está interpretado por Konrad Raggosnig. Su labor en esta grabación me parece muy superior a la que realiza en el disco dedicado a música española. En

el presente registro creo que hace gala de un sonido sensiblemente mejorado, al igual que de una técnica mucho más limpia. De todos modos, sigo prefiriendo personalmente a Bream.

Como, por otro lado, la música interpretada es bellísima, resulta un disco, de verdad, atractivo. Lástima que en nuestro inefable mercado, saturado de sinfonías beethovenianas y demás obras archipopulares, éste, al igual que otros muchos y excelentes discos, esté condenado a una divulgación limitada. La presentación y grabación son, como habitualmente, excelentes. Las notas al programa nos enseñan cómo, curiosamente, el laúd estuvo íntimamente ligado a las intrigas políticas de otras épocas.

**Conclusión:** Si es usted aficionado al laúd o a la música renacentista, compre sin dudar este disco. No es Bream, pero no importa...—P. C. C.



**LOS ROMANTICOS ESPAÑOLES.** MARCIAL SANCHEZ ALLU (1823-1858): **La estrella perdida.** Elegía, op. 23. APO LINAR BRULL AYERRA (1845-1905): **El laúd.** Mazurca. **Triste recuerdo.** Romanza sin palabras. SANTIAGO DE MARSARNAU (1805-1880): **Desaliento.** Balada número 3, op. 25. JOAQUIN MALATS (1872-1912): «Serenata» (de **Impresiones de España**). MARCIAL DEL ADALID (1826-1881): **La noche.** Balada, op. 29; **Gratitud.** Nocturno, op. 47; Dos romanzas sin palabras. Variaciones a la antigua usanza. Antonio Ruiz-Pipó, piano. EMI, J 063-21192. P. V. P.: 420 ptas.

De entrada hay que aplaudir siempre la aparición de discos como el presente. En efecto, el presentar obras nuevas es siempre labor digna de elogio. Y si además se trata, como en este caso, de obras totalmente inéditas y de autores españoles casi completamente desconocidos, el mérito es doble, pues la novedad afecta tanto a composiciones como a autores.

Quizás la única excepción a todo ello puede constituir la **Serenata** de Joaquín Malats. Pero también aquí hay algo de novedad. Estriba ésta en el hecho de que por primera vez se graba esta obra en el instrumento para el que fue concebida. Paradójicamente, debe esta obra su popularidad a sus interpretaciones en... guitarra.

El intérprete es el polifacético Antonio Ruiz-Pipó, para mí uno de los personajes de mayor valía en el mundo musical es-



# LIMPIADISCOS AUTOMATICO

## **vac o rec**

MODELO 200-E

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

**EN SEGUNDOS, VAC-O-REC**

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

**¡AUTOMATICAMENTE!....  
¡CON SEGURIDAD!**

**¡ El conservador ideal para todos sus discos !  
33-1/3 -45-78 RPM**

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

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

*Atomium*

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

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

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





pañol. Es sobradamente conocida su labor en el triple campo de la composición, investigación musicológica e interpretación pianística. Como musicólogo pueden citarse sus ediciones de **Clavecínistas vascos del siglo XVIII**. Como autor, sus **Tablas** para guitarra y orquesta, que hace pocos años se interpretó por la Orquesta Nacional de España, dirigida por Frühbeck, con Narciso Yepes como solista. Posteriormente, esa obra fue grabada para D.G.G. por los mismos intérpretes. Del Ruiz-Pipó pianista pueden citarse sus grabaciones, para la Compañía Zafiro, de **Clavecínistas vascos, Sonatas en cuatro tiempos**, del P. Antonio Soler; **Recital de música española**, etc.

Este disco nos presenta al Ruiz-Pipó musicólogo-pianista.

Personalmente, creo que se trata del más importante de los realizados hasta la fecha por el músico granadino.

De intento he puesto antes «musicólogo» que pianista. Pues la labor de sacar a la luz a estos autores es magnífica y del todo loable.

El **Diccionario de la Música Labor** (H. Inglés-J. Pena), para mí uno de los mejores y más completos, no hace la menor referencia a Sánchez Allú ni a Masarnau. Creo que ello es una muestra del inestimable valor que tiene el trabajo aquí realizado por Ruiz-Pipó.

Parece imposible que no haya sido hasta ahora cuando se nos da acceso a algo tan importante como la representación pianística del Romanticismo español.

Los autores comprendidos en el disco son todos contemporáneos de Liszt y (a excepción de Malats) de Chopin. Es más, Masarnau fue amigo del gran autor polaco, y Adalid parece que fue discípulo suyo.

Respecto a la música contenida en este disco, responde plenamente al título general del mismo.

Se trata de obras de marcado corte romántico. Salvo la **Balada**, de Masarnau, y las **Variaciones**, de Adalid, son piezas bastante breves. Como influencias, creo que la más destacada es la de Chopin, sin olvidar a veces al joven Scriabin.

Pero por sí solo sería suficientemente ilustrativo al respecto el hecho de tratarse, como antes decía, de piezas cortas, característica típica del Romanticismo chopiniano y de otros autores, como Mendelssohn.

Musicalmente, para mí, su valor es desigual. Son obras llenas de altibajos.

Se trata de típicos y genuinos exponentes de la llamada «Música de Salón», sin que la expresión lleve consigo nada de peyorativo.

En cualquier caso, resulta un disco muy agradable de escuchar.

La interpretación que hace Ruiz-Pipó es magnífica. Da a cada pieza el carácter debido. Parece que toca esas obras sin tomárselas demasiado en serio, con lo que suenan como lo que son, repito, «piezas de salón».

La grabación es muy buena, así como la presentación.

Capítulo aparte merecen las excelentes notas realizadas por Andrés Ruiz Tarazona. Son de verdad interesantísimas y suficientemente ilustrativas acerca de algo tan importante y tan desconocido hasta el momento como el Movimiento Román-

tico Español en lo que respecta a la música para piano.

**Conclusión:** Disco de agradabilísima audición y de gran interés.—P. C. C.

**EL VIRTUOSO DE LA GUITARRA.** Obras de: SOR, SEGOVIA, VILLA-LOBOS, GRANADOS, A. y D. SCARLATTI, ALBENIZ, DUARTE y otros. John Williams, guitarrista. Discophon, 4282. 350 ptas.

Nunca mejor el título del disco para calificar a su intérprete. A sus treinta y cinco años, Williams ocupa un lugar privilegiado entre los grandes guitarristas del momento. Discípulo destacado de Andrés Segovia, ha asimilado del gran maestro todas sus cualidades técnicas, que, unidas a su expresión, forma de matizar y bello sonido, hacen de Williams un auténtico virtuoso y artista sin par. Desde las brillantes **Variaciones sobre un tema de Mozart**, de Sor, hasta las endiabladas **Variaciones sobre el «Cançó del Lladre»**, de Duarte —con trémolo en las seis cuerdas—, pasando por Villa-Lobos (**Estudio número 1**) o Albéniz (**Torre Bermeja**), la portentosa técnica de Williams se pone al servicio de su genio artístico, y las difíciles partituras parecen un juego de niños en sus manos. La línea interpretativa es en todo momento altísima, salvo un ligero descenso en los Scarlatti (**Sonata L 352**, de Domenico, y **Gavota**, de Alessandro).

La toma de sonido es clara y sin brillo, con un prensado aceptable.

**Conclusión:** Extraordinario guitarrista. ¿Cuándo publicará CBS la obra para laúd de Bach grabada por Williams?—F. G. O.

«ZAUBER DER FLÖTE». Obras de Telemann, Chedeville, Leclair, Hotteterre. Hans-Martin Linde, flautas; Johannes Koch, viola «da gamba»; Hugo Ruf, clavicémbalo. Basf, 37.53613. P. V. P.: 425 pesetas.

**Zauber der Flöte** es un nuevo disco editado por BASF en el que, a cargo de Hans-Martin Linde, asistimos a un recital de flauta barroca con obras de diversos autores: el alemán G. F. Telemann y los franceses, muy poco conocidos entre nosotros hasta ahora, J. M. Hotteterre, N. Chedeville y J. M. Leclair, todos ellos contemporáneos, ya que el más viejo nace en 1681 y el que fallece más tarde lo hace en 1782. Sobresaliendo entre los franceses el primero, que es el fundador de una dinastía de músicos que introducen y extienden por Francia el uso de la flauta travesera.

Protagonistas de la presente grabación son dos instrumentos de la misma familia, pero de sonido muy distinto: la flauta dulce o de pico y la flauta travesera, ambas en un período muy preciso de su evolución instrumental; la primera, en la cumbre de sus posibilidades, está a punto de perder el favor del público para desaparecer de los salones de concierto hasta nuestros días, y la segunda está a punto de imponerse sobre la primera debido a su mayor expresividad armónica y a su sonido cálido y velado, que la hace más apta para describir la sensibilidad de la época.

Las obras elegidas, grabadas por pri-

mera vez, podemos agruparlas en dos partes, una formada por dos **Sonatas** para flauta dulce y bajo continuo, de Telemann, y el resto son **Suites, Sonatas y Fantasías**, para flauta travesera con acompañamiento, de los demás autores. En general, las obras carecen de grandes pretensiones, siendo muy circunstanciales, como era la costumbre en este tipo de obras dirigidas al entretenimiento o al estudio de aficionados, alternando, en su forma, pasajes virtuosísticos con otros más cantables, que nos dan una idea de las posibilidades del instrumento e intérprete.

A pesar de lo anterior, no podemos evitar una cierta monotonía general al final de la audición, aunque merece la pena destacarse del conjunto una bonita **Fantasia** al estilo francés, para flauta travesera sola, de Telemann, muy bien ejecutada por Hans-Martin Linde.

Los intérpretes de la grabación son sobradamente conocidos por su dedicación a este tipo de música: Hans-Martin Linde hace un magnífico trabajo, luciendo su gran técnica y su bonito sonido, secundándole muy bien Johannes Koch a la viola «da gamba» y Hugo Ruf al clavicémbalo, por lo que el resultado final es muy justo y equilibrado.

El disco tiene el prensado y el excelente sonido a que BASF nos tiene acostumbrados, sin que existan ruidos y defectos que dificulten la audición.

**Conclusión:** Obras menores muy bien servidas por unos intérpretes ideales.—A. M. J.



MUSICA IUCUNDA. Varios autores. (Siglos XII al XVII). Atrium Musicae. Director, Gregorio Paniagua. Hispavox, HHS 10459. P. V. P.: 400 ptas.

Con un excelente lanzamiento promocional, cuya campaña se ha basado en decir que la música aquí contenida es el «jazz», el «rock» y el «folk» de los siglos XII al XVII; que la música iucunda no es de Leonardo da Vinci, que es lo más regocijante de la música clásica y además es actual, y que, para colmo, en este disco usted podrá tener juntitos seis de los diez títulos que actualmente están en las cabeceras del «Hit Parade» medieval, llega la última producción de Atrium Musicae, dirigidos, como siempre, por Gregorio Paniagua.

Sin lugar a dudas, es una inteligente campaña destinada a la gente que se siente joven y que en sus postulados musicales no están estancados en una sola idea



musical, sino que admiten por igual lo medieval, lo clásico, lo romántico, lo actual, lo popular, el «jazz», el «rock», la jota, el flamenco, etc. Ese va a ser el público que va a comprar este disco. Público interesante y, desde luego, de amplio criterio. Consecuentemente con estos postulados, el disco no es uno más de los que se lanzan con carácter de sesuda investigación musicológica, sino que es el disco «cachondo» de la investigación de la música antigua. Porque junto a una clara intención de ofrecer lo más divertido de ese período se auna la precisión y la seriedad musicológica de una persona con tanta garantía como Gregorio Paniagua. Quizás ésta sea una forma de sacar del «ghetto» a la música antigua y, sobre todo, de desmitificarla, dando muestras de que los «antiguos» también se tomaban las cosas en broma y a veces de forma intrascendente.

El contenido del disco se divide en ocho bandas, teniendo cada una de ellas varias composiciones cortas de diversos autores. El criterio al aglutinar las diferentes bandas ha sido el del origen geográfico de los compositores. La primera banda presenta autores germanos; la segunda, galos; la tercera, británicos; la cuarta, anónimos cuyas composiciones se encontraron en Inglaterra; la quinta, españoles; la sexta se basa en el **Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, de Luys Venegas de Henestrosa**, atribuido a Antonio de Cabezón; la séptima, compositores de los Países Bajos, y la octava y última, a músicos italianos.

El instrumental empleado abarca setenta y un ejemplares diferentes, desde el rabel, las flautas, todo tipo de órganos e instrumentos de tecla, sopro o percusión.

De Atrium Musicae no puedo decir nada más que son unos intérpretes reconocidos a nivel mundial por sus realizaciones en el campo de la música, y que sus componentes son Gregorio, Eduardo, Luis y Carlos Paniagua, Cristina Ubeda, Pablo Cano y Beatriz Amo.

**Conclusión:** Disco interesantísimo, que todo aficionado con criterios amplios debería poseer, en el que se ofrece lo más divertido y sentimental de la música antigua.—J. M. L. H.

## «Piú pppp...»

No es habitual que esta sección tenga carácter monográfico en lo que a las Compañías de discos se refiere. En este mes, sin embargo, la norma general va a incumplirse, a causa de la cantidad de información concentrada proveniente de EMI; por ello, la firma inglesa acaparará nuestro avance de noticias sobre proyectos fonográficos y grabaciones en curso. La nueva estrella de EMI tiene nombre

americano: se trata de Leonard Bernstein a quien la Empresa compartirá en su programa de registros con Deutsche Grammophon (¡Cómo no!). El primer disco de «Lenny» para EMI está ya editado en el Reino Unido, en acoplamiento que une el **Concierto de violonchelo**, de Schumann, con la **Rapsodia «Schelomo»**, de Bloch, siendo solista en ambas obras Mstislav Rostropovitch. Las publicaciones futuras unen el nombre de Bernstein al de la Orquesta de París, con obras francesas como telón de fondo: **Sinfonía fantástica**, de Berlioz; **Harold en Italia**, del mismo autor (con Donal Mac Innes en el cometido de viola solista), más dos páginas de Milhaud, **La création du monde** y **Le boeuf sur le toit**.

● Al fin han concluido las tomas del **Wozzeck** de Carlos Kleiber: una y otra vez diversos pasajes han sido repetidos en aras de la perfección absoluta que el nervioso Kleiber Jr. reclama de sus colaboradores. Los papeles principales agrupan a Theo Adam («Franz Wozzeck»), Birgitte Fassbänder («Marie»), Peter Schreier («El Doctor») y Karl Ridderbusch («El Tambor Mayor»).

● En otra perspectiva, EMI vuelve los ojos a la ópera francesa, como ya está haciendo CBS. Los ingleses, empero, no buscan tanto las obras ignoradas como la puesta al día en grabaciones «up to date» de algunos clásicos del género. Tal es el caso de **Sansón y Dalila**, de Saint-Saëns, cuya dirección ha sido confiada a Daniel Barenboim: Plácido Domingo cantará la parte del protagonista. Georges Prêtre, a su vez, tendrá ocasión de reverdecer viejos laureles en una nueva producción del **Fausto**, de Gounod, en la que intervendrán Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov y el omnipresente Plácido Domingo.

● Otra panorámica operística, la alemana. Tras registrar **Leonore**, de Beethoven (**Fidelio** en «ur-fassung»), EMI recobra para el repertorio otra página lírica del período romántico, la hermosísima **Genoveva**, de Schumann. Kurt Masur dirigirá en esta grabación a su Orquesta de la Gewandhaus, de Leipzig, y los protagonistas serán incorporados por Edda Moser («Leonora» en el registro beethoveniano citado), Dietrich Fischer-Dieskau y Theo Adam. Hasta muy última hora ha vacilado EMI, a la hora de ofrecer el «rôle» principal de esta ópera, entre la mencionada Edda Moser y la cantante que dio a conocer **Genoveva** hace cuatro años a través de un memorable concierto organizado por la Unión Europea de Radiodifusión, Lucia Popp.

● Una ópera más, también alemana: **Die schweigsame Frau**, de Richard Strauss. La grabación tendrá lugar en Dresde y estará dirigida por Marek Janowsky, el responsable de **Euryanthe**. Los protagonistas

serán la debutante Jeanette Scovotti, Hermann Prey y Theo Adam (¡Una vez más!) Sin menospreciar a la joven Scovotti, la mente que EMI no haya conseguido los servicios de Reri Grist para el papel principal de la pieza de Strauss: los que hayan visto a la cantante americana cantar esta ópera, en Munich, durante los últimos años sabrán por qué lo digo.

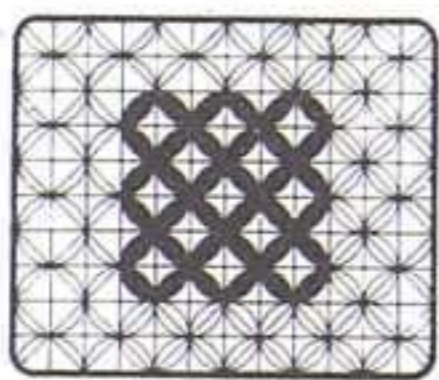
● No hemos acabado con el apartado «ópera». De un lado, Inglaterra: ya está en el mercado europeo la grabación, realizada «en vivo» en el Covent Garden londinense, de **Troilus y Cressida**, de Walton, que cantaron en su momento Janet Baker, Richard Cassilly y Benjamin Luxon, bajo la batuta de Lawrence Foster; siguen sin estar claros los motivos que indujeron a André Previn a abandonar la dirección de este montaje a pocas fechas de la «première». De otro, Rusia, y en noticia importantísima: por fin se lleva al disco **Boris Godunov**, de Mussorgsky, en la versión original de su autor, y no en la edición de Rimsky-Korsakov. La grabación se está realizando en Polonia, con la Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca, que ha intervenido ya en varios registros de obras de Penderecki. La dirección corre a cargo de Jerzy Semkow. Las partes orquestales provienen de la edición preparada por David Lloyd-Jones, el gran musicólogo especializado en Mussorgsky, que sigue escrupulosamente el manuscrito del autor. El papel principal es encarnado por un asiduo de la pieza, Martti Talvela. André Mroz da vida a «Pimen», Aage Haugland a «Varlaam», Nicolai Gedda retoma al papel que le lanzó hace más de veinte años a la fama, el de «Dmitri», y «Marina» recibe el apoyo vocal de una cantante de la misma nacionalidad que el personaje, la polaca Bozena Kinasz.

● Repertorio sinfónico: EMI parece dispuesta a no dar descanso a Eugène Jochum, el nuevo «fichaje» de la firma. Tras los ciclos Beethoven y Brahms, grabados en Londres, Jochum va a repetir otro integral, el de las **Sinfonías** de Bruckner, que ya se está grabando en Dresde con la Staatskapelle. A la hora de dar esta noticia, las **Sinfonías Tercera, Cuarta, Séptima y Octava** están ya grabadas. La serie se completará antes del verano.

● Otro integral sinfónico, el de Tchaikowsky, **Manfred** incluido. El director se llama esta vez Mstislav Rostropovitch, y las grabaciones se han realizado con la London Philharmonic en un tiempo «record».

● Coda con protagonista español: terminado ya el **Paulus**, de Mendelssohn, con Fischer-Dieskau de protagonista, Rafael Frühbeck de Burgos grabará este verano **La creación**, de Haydn, al frente de la New Philharmonia londinense. Solistas sin determinar.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA



ferysa

INFORMACION: APDO. 151036. MADRID



**Oferta Especial Philips!**

En ocho grandes novedades discográficas de música clásica

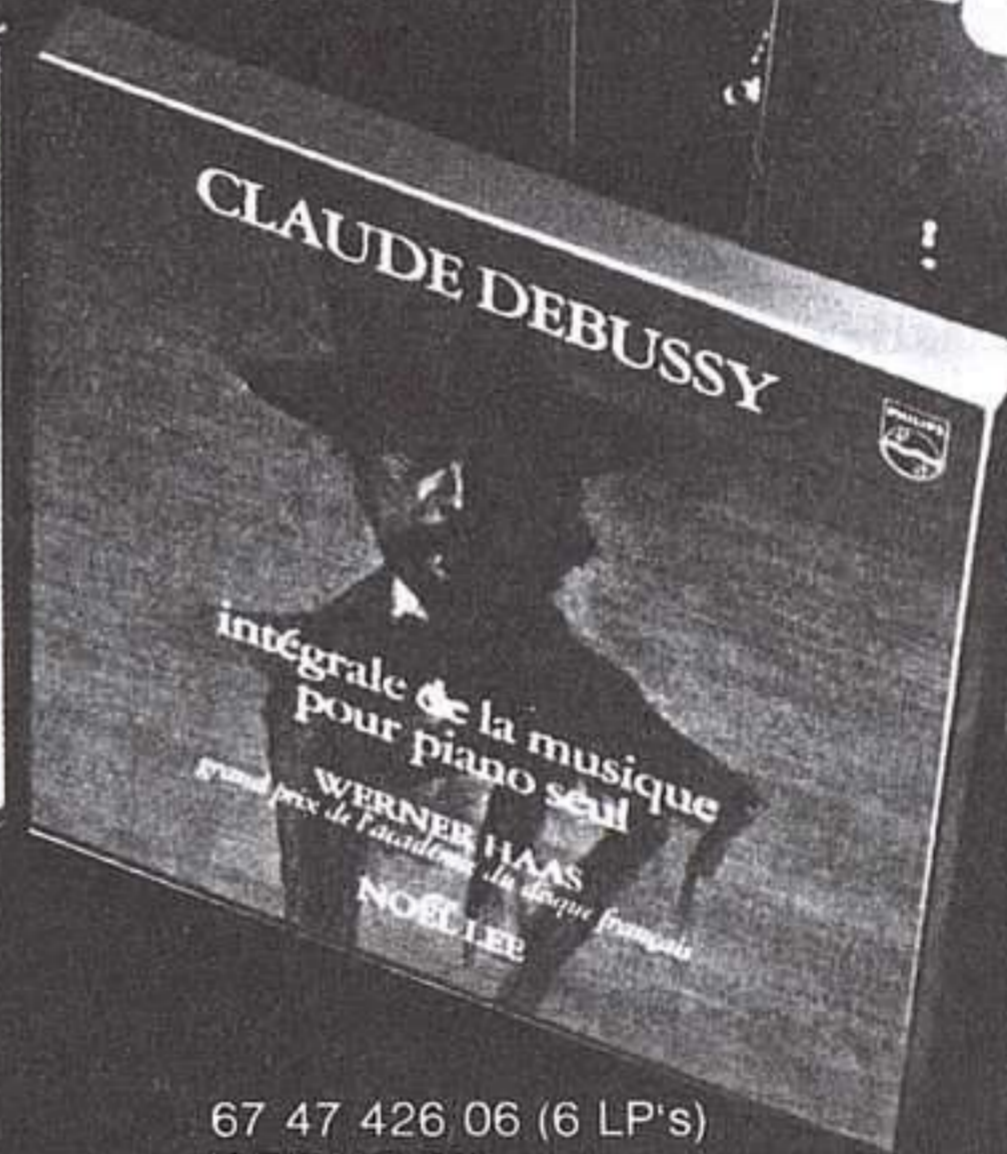
**ahorre ahora hasta 4.184 ptas.**

67 47 172 02 (2 LP's)  
**J.S. BACH**  
EL ARTE DE LA FUGA  
Precio normal: 900,- Ptas.  
Precio Oferta: 720,- »

67 47 411 09 (9 LP's)  
**J.S. BACH**  
OBRAS ORQUESTALES  
Precio normal: 4.050,- Ptas.  
Precio Oferta: 2.990,- »

67 47 410 05 (5 LP's)  
**BERLIOZ**  
OBRA SINFONICA  
Precio normal: 2.250,- Ptas.  
Precio Oferta: 1.688,- »

67 47 122 03 (3 LP's)  
**HAYDN**  
LAS 6 PRIMERAS SINFONIAS DE LONDRES  
Precio normal: 1.350,- Ptas.  
Precio Oferta: 995,- »



67 41 004 07 (7 LP's)  
**J.S. BACH**  
LA PASION SEGUN SAN MATEO y LA PASION SEGUN SAN JUAN  
Precio normal: 3.150,- Ptas.  
Precio Oferta: 2.363,- »

67 03 039 03 (3 LP's)  
**MOZART**  
LA FINTA GIARDINIERA  
Precio normal: 1.350,- Ptas.  
Precio Oferta: 995,- »

67 47 426 06 (6 LP's)  
**DEBUSSY**  
INTEGRAL DE LA MUSICA PARA PIANO  
Precio normal: 2.700,- Ptas.  
Precio Oferta: 1.995,- »

67 00 098 02 (2 LP's)  
**VERDI**  
EL CORSARIO  
Precio normal: 900,- Ptas.  
Precio Oferta: 720,- »

**...y además, a un precio excepcional...**

**REEDICIONES ESPECIALES**

**REEDICIONES ESPECIALES**

**REEDICIONES ESPECIALES**

**REEDICIONES ESPECIALES**

● **STRAVINSKY** (3 LP's)  
LOS 3 GRANDES BALLETS  
Precio Oferta: 995,- Ptas.

● **HAENDEL** (9 LP's)  
OBRA ORQUESTAL  
Precio Oferta: 2.990,- Ptas.

● **HAENDEL** (3 LP's)  
EL MESIAS  
Precio Oferta: 995,- Ptas.

● **A. CORELLI** (3 LP's)  
CONCERTI GROSSI  
Precio Oferta: 995,- Ptas.

● **J.S. BACH** (2 LP's)  
LOS CONCIERTOS DE BRANDEBURGO  
Precio Oferta: 720,- Ptas.

● **BEETHOVEN** (2 LP's)  
MISA SOLEMNIS  
Precio Oferta: 720,- Ptas.

● **TCHAIKOVSKY** (6 LP's)  
LAS 6 SINFONIAS  
Precio Oferta: 1.995,- Ptas.

● **MAHLER** (16 LP's)  
INTEGRAL DE LAS SINFONIAS  
Precio Oferta: 5.400,- Ptas.

● **EL TRIUNFO DEL BARROCO** (6 LP's)  
Precio Oferta: 1.995,- Ptas.

● **VERDI** (2 LP's)  
MISA DE REQUIEM  
Precio Oferta: 720,- Ptas.

● **CHOPIN** (14 LP's)  
LA OBRA PARA PIANO  
Precio Oferta: 4.725,- Ptas.

● **J.S. BACH** (3 LP's)  
MISA EN SI MENOR  
Precio Oferta: 995,- Ptas.

● **MUSICA DE ESPAÑA** (6 LP's)  
Precio Oferta: 1.995,- Ptas.

**BEETHOVEN** (9 LP's)  
LAS 9 SINFONIAS  
Precio Oferta con motivo del 150 Aniversario de la muerte del compositor.  
Precio: 2.200,- Ptas.

distribuido por **fonogram s.a.**



# DISCOS EDITADOS ENTRE EL 15 DE MARZO Y EL 15 DE ABRIL DE 1977

(Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán)

## I. ORQUESTAL

- ARNE: **Concierto para clave número 5. Sonata número 1.** C. Ph. E. BACH: **Sinfonía número 2. Variaciones «Les Folies d'Espagne». Concierto para clave en Do menor.** G. Malcolm, Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SDD 336. 255 pesetas.
- BACH: **Conciertos para violín en La menor y Re menor. Concierto para violín y oboe.** I. Perlman, N. Black. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Daniel Barenboim. EMI, 063-02580. 425 ptas.
- BACH: **El arte de la fuga.** Solistas. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 6747172/02, dos discos. Precios normal y oferta: 900 y 720 ptas.
- BACH: **Obras orquestales: Conciertos de Brandeburgo, Suites, Conciertos para violín, para clave, triple y doble.** F. Ayo, R. Michelucci, I. Musici, Leppard, A. Davis, Ph. Ledger, V. Verlet. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Philips, 6747411/09, nueve discos. Precios normal y oferta: 4.050 y 2.990 ptas.
- BACH: **Piezas diversas transcritas a trompeta.** REICHE: **Abblasen.** D. Smithers, W. Neil, Clarion Consort. Philips, 6500925. 450 ptas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 7. Obertura «Egmont».** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6673. 365 ptas.
- BERLIOZ: **Obras orquestales: Sinfonías Fantástica, Fúnebre y Triunfal y Harold en Italia. Romeo y Julieta.** Solistas. Orquestas del Concertgebouw y Sinfónica de Londres. Director, C. Davis. Philips, 6747410/05, cinco discos. Precios normal y oferta: 2.250 y 1.688 pesetas.
- CASANOVAS: **Sonatas para clave. VIOLA: Concierto para fagot.** J. Carbonell, M. A. Ribera. Orquesta de Cámara. Director, A. Ros Marbá. Edigsa, AH 10/91.
- CHOPIN: **Concierto número 1. Sonata número 2, «Marcha fúnebre».** I. Margalit. Orquesta New Philharmonia. Director, L. Maazel. Decca, PFS 4311. 405 ptas.
- DVORAK, TCHAIKOWSKY: **Serenatas para cuerda.** Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Daniel Barenboim. EMI, 063-02485. 425 pesetas.
- ELGAR: **Sinfonía número 2.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6723. 365 ptas.
- HAENDEL: **Conciertos para diversos instrumentos.** Concentus Musicus de Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken, SAWT 9618. 365 ptas.
- HAYDN: **Sinfonías números 88 y 89.** Orquesta Filarmónica Húngarica. Director, A. Dorati. Decca, SDD 431. 255 ptas.
- HAYDN: **Sinfonías números 93 a 104.** Orquesta Sinfónica de Roma. Director, A de Almeida. Philips, 67474122/03, tres discos. Precios normal y oferta: 1.350 y 995 ptas.
- HAYDN: **Concierto para órgano en Do menor.** M. HAYDN: **Dúo concertante para viola y órgano.** S. Preston, S. Shingles. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29110. 365 ptas.
- KHACHATURIAN: **Espartaco, «ballet» completo.** Orquesta del Teatro Bolshoi. Director, A. Zuraitis. Hispavox, HMES 610-123/6, cuatro discos. Precios normal y oferta: 1.600 y 1.200 pesetas.
- LEHAR: **Fragmentos orquestales de sus operetas.** Orquesta Tonhalle, de Zurich. Director, F. Lehar. Decca, ECS 2012. 150 ptas.
- MENDELSSOHN: **Conciertos para violín números 1 y 2.** S. Accardo. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Ch. Dutoit. Philips, 9500154. 450 ptas.
- MOZART: **Conciertos para trompa números 1 al 4.** M. Jones. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS, S 72414. 475 ptas.
- MOZART: **Concierto para violín número 3.**

- Concertone para dos violines.** A. Loveday, I. Brown, C. Kaine. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29117. 365 ptas.
- MOZART: **Sinfonías números 23, 24, 26 y 27.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29115. 365 ptas.
- PROKOFIEV: **Sinfonías números 1, «Clásica», y 5.** Orquesta de la Suisse Romande. Director, E. Ansermet. Decca, SDD 399.
- RACHMANINOV: **Concierto para piano número 2. Rapsodia sobre un tema de Paganini. Preludio en Do sostenido menor.** I. Vered. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, H. Vonk. Decca, PFS 4327. 405 ptas.
- RAVEL: **Mi madre la oca. La tumba de Couperin. Minueto antiguo.** Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. DG, 2530752. 450 ptas.
- RAVEL: **Valses nobles y sentimentales. Alborada del gracioso. Una barca sobre el océano. Pavana sobre una infanta difunta.** Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. DG, 2530753. 450 ptas.
- SCHUBERT: **Sinfonía número 9, «Grande».** Orquesta Real Filarmónica. Director, H. Vonk. Decca, PFS 4335. 405 ptas.
- SCHUBERT: **Sinfonía número 9, «Grande».** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, J. Krips. Decca, SDD 153. 255 ptas.
- SIBELIUS: **Concierto para violín. TCHAIKOWSKY: Serenata melancólica. Recuerdo de un lugar querido. Scherzo.** R. Ricci. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, O. Fjelstad. Decca, SDD 276. 255 ptas.
- STRAUSS, R.: **Don Juan. Muerte y transfiguración. Así hablaba Zarathustra. Sinfonía doméstica. Vals de Schlagobers.** Orquestas Filarmónica de Viena y Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, R. Strauss. Hispavox, HVOS 810-07/09, tres discos. Precios normal y oferta: 1.200 y 900 ptas.
- STRAVINSKY: **La consagración de la primavera.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Maazel. Decca, SXL 6735. 365 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 4.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, S 76482. 475 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 4.** Orquesta Real Filarmónica. Director, A. Fistoulari. Decca, PFS 4225. 405 ptas.
- VIVALDI: **Cuatro conciertos para oboe, RV 447, 450, 460 y 463.** H. Hollinger, I. Musici. Philips, 9500044. 450 ptas.

## II. CAMARA

- BRAHMS: **Cuarteto para piano y cuerda número 1.** E. Gilels y miembros del Cuarteto Amadeus. DG, 2530133. 450 ptas.
- HAYDN: **Cuartetos op. 3, número 5; Op. 33, número 2, y Op. 76, número 2.** Cuarteto Janacek. Decca, SDD 285. 255 ptas.
- HAYDN: **Cuartetos op. 33, números 1-3; 4-6.** Cuarteto Weller. Decca, SDD 278. 255 ptas. SDD 279. 255 ptas.

## III. INSTRUMENTAL

- BACH: **Piezas para guitarra.** Julian Bream. Westminster, TK 3046.
- BEETHOVEN: **Sonatas para piano números 31 y 32.** V. Ashkenazy. Decca, SXL 6630. 365 pesetas.
- CHOPIN: **Los 24 Estudios, op. 10 y 25.** V. Ashkenazy. Decca, SXL 6710. 365 ptas.
- DEBUSSY: **La obra pianística completa.** W. Haas. Philips, 6747426/06, seis discos. Precios normal y oferta: 2.700 y 1.995 ptas.
- RACHMANINOV: **Obras para dos pianos: Fantasía op. 5. Seis piezas, op. 11. Preludio en Do sostenido menor.** B. Eden y A. Tamir. Decca, SXL 6618. 365 ptas.

## IV. VOCAL Y CORAL

- BACH: **Las «Pasiones» según San Juan y San Mateo.** Giebel, Höffgen, Kesteren, Crass, Hae-

fliger, Berry, Young. Coro de la Radio Holandesa. Orquesta del Concertgebouw. Director, Eugen Jochum. Philips, 6741004/07, siete discos. Precios normal y oferta: 3.150 y 2.363 ptas.

HAENDEL: **El Mesías (selección).** Donath Reynolds, Burrows. McIntyre. Coro John Alldis. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, K. Richter. DG, 2530643. 450 ptas.

HAENDEL: **Teodora.** Harper, Forrester, Lehane Young, Lawrenson. Coral Amor Artis. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J. Somary. Hispavox, HVAS 470-23/25, tres discos. Precios normal y oferta: 1.200 y 900 ptas.

LISZT: **La leyenda de Santa Isabel.** Solistas, Coro y Orquesta Filarmónica Eslovaca. Director, J. Ferencsik. Hispavox, HUNS 660-17/19, tres discos. Precios normal y oferta: 1.200 y 900 pesetas.

MOZART: **Requiem.** Tomova-Sintov, Baltza Krenn, Van Dan. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. DG, 2530643. 450 ptas.

PROKOFIEV: **Alexander Nevsky.** L. Chookasian. Coro Westminster. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Th. Schippers. CBS, S 61769.

## V. OPERA

GOUNOD: **Fausto.** Aragall, Caballé, Plishka, Huttenlocher, Terzian, Taillon, Brun. Coro de Opera del Rin. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, A. Lombard. Hispavox, HES 60-209/12, cuatro discos. 1.600 ptas.

MOZART: **La finta giardiniera.** Donath, Norma Troyanos, Hollweg, Prey, Unger, Cotruban. Coro y Orquesta de la Radio de Hamburg. Director, H. Schmidt-Isserstedt. Philips, 6703039/03, tres discos. Precios normal y oferta: 1.350 y 995 ptas.

VERDI: **El Corsario.** Caballé, Carreras, Norma Mastromei, Grant, Noble, Oliver. Coro Ambrosian. Orquesta New Philharmonia. Director, L. Gardelli. Philips, 6700098/02, dos discos. Precios normal y oferta: 900 y 720 pesetas.

## VI. RECITALES

BERGANZA canta **Canciones españolas e italianas** de CESTI, CHERUBINI, GRANADOS, GRIDI, LAVILLA, PERGOLESI, SCARLATTI, TURINA. Con F. Lavilla. Decca, SDD 208. 25 pesetas.

CASTRO BALBI: **Recital de guitarra. Piezas de Asensio, Bach, Lauro, Rueda y Turina.** Belter, 23179. 250 ptas. (\*).

CANTO GREGORIANO: **Misa «Salus Autem Cantos de Pascua. Cantos a María.** Coro de Monjes Benedictinos de la Abadía de San Ana de Kergonan. Director, L. Le Feuvre. Hispavox, 750-09/11, 3 discos. 1.200 ptas.

FESTIVAL DE MUSICA VENECIANA. **Obras corales e instrumentales** de G. GABRIELI, SCHEIDT y SCHUTZ. Coro del King's College, de la Sociedad Musical de la Universidad de Cambridge, y Bach. Solistas del Conjunto de Viento Wilbraham. Director, D. Willcocks. EMI, 063-02524. 425 ptas.

MUSICA PARA CUERDA, DEL SIGLO XX. **Obras de Hindemith, Roussel, Shostakovich y Webern.** Solistas de Zagreb. Director, Anton Janigro. Hispavox, HVAS 470-22. 425 pesetas (\*).

MUSICA INGLESA, ITALIANA Y ALEMANA PARA METAL, DE LOS SIGLOS XVI Y XVII. Philips Jones Brass Ensemble. Decca, SXL 2910. 365 pesetas (\*).

RODRIGO, JOSE LUIS: **Recital de guitarra española.** RCA, SRL 1-2402. 425 ptas. (\*).

TEBALDI CANTA ARIAS DEL SIGLO XVIII. **Arias diversas.** Con la Orquesta New Philharmonia. Director, Richard Bonyngue. Decca, SXL 662. 365 ptas.

(\*) Discos aparecidos entre el 15 de febrero y el 15 de marzo.



# "rock", "jazz", "pop"..., etc.

## ENO, ¿UN ETERNO SEGUNDO?

Brian Eno es una de las personalidades más futuristas y sorprendentes de la música joven que se hace en esta década. Desde sus arreglos y sintetizadores para Roxy Music hasta sus discos en solitario, pasando por su poco comprendida colaboración con Robert Fripp y sus «aparatos enosificadores» en **The Lamb lies down on Broadway**, de Genesis. Cada uno de sus discos es una sorpresa. Nunca sabes por dónde va a salir. Desde la vacilada de **Here come the warm jets** al buen «rock» de **801** o a las pinceladas impresionistas de este **Another Green World**. En esta última ocasión, el bueno de Eno se ha rodeado de una pandilla de instrumentistas como Phil Collins (batería de Genesis y Brand X), Robert Fripp, John Cale o Percy Jones. El disco tiene siete temas por cara, y se podría calificar como impresionista en concepto. En efecto, son pinceladas instrumentales, visión de un momento, sin pretensiones de cara a la galería, sin grandes construcciones; todo muy sencillo, muy natural. Por lo general, se toma una estructura como base y se la van añadiendo cosas por encima y por debajo a todos los niveles. Cuando una serie de instrumentistas con la calidad de los citados y con inspiración se enfrenta a estos presupuestos, el resultado es gozoso, aunque sólo fuera por escuchar cómo se desenvuelven en un contexto de amplia libertad formal Fripp o Collins. Pero es que el valor del disco no se queda en el puro deleite técnico, sino que en estos músicos la técnica es sólo un vehículo para llegar a expresar unos elementos comunicables, ¡y vaya si lo consiguen! El LP no tiene mayores pretensiones; es uno de esos clásicos ejemplos de los que poca gente se acordará a la hora de indicar «lo más sobresaliente» que salió en 1976. Es algo que pasa con una serie de discos que no pertenecen a las «figuras mundialmente consagradas». Sin embargo, es de lo mejor que me ha sido dado escuchar en lo que va de año.

S. H. V.

## Y VA DE HISTORIAS

Sí, porque ahora sale en doble LP **The Story of The Who**. Hay que reconocer la dificultad de reunir en un álbum doble lo más significativo de un grupo que tiene una obra como **Tommy** (doble LP), digna de figurar entera en cualquier historia del «rock». Sin embargo, esta selec-

ción que comentamos está muy bien hecha y puede dar, a todos aquellos que aún no se habían metido en el torbellino del «rock» hace unos cuantos años, una idea de lo que los Who han representado. Una cara entera dedicada al **Tommy**, algunos temas de su disco en directo en Leeds, y toda una serie de grabaciones, de otra forma inconseguibles, como el **Run, run, run, My Generation** o **Pictures of Lily**, volviendo atrás, hasta 1966 (¡once años ya!), con uno de los grupos que más carisma tiene, sobre todo en directo, y que junto con Rod Stewart, algunos de los Stones, Eric Burdon y Stevie Winwood (seguro que me olvido de algunos) tendrán que figurar en la galería de retratos del «rock» inglés de los años sesenta, cuando Madame Tussaud la abra en su museo. Pero hasta entonces siguen vivos. Y haciéndote sentir el «rock and roll».

S. H. V.

## Y EN LOS SETENTA...

Te lo hacen sentir doctor Feelgood. En el número pasado, José Miguel López comentó su delirante actuación (dos horas de pie bailando sobre las sillas). En este **Stupidity, en directo**, se recoge mejor que en ningún otro de sus dos discos anteriores su vitalidad, su derroche de fuerza y energía. Casi se puede ver a Wilko Johnson saliendo por los altavoces del tocadiscos. Considero un gran acierto este disco. Ya comentaba que los anteriores, en estudio, sonaban como bastante pulido. **Stupidity, Back in the Night, Going Back Home, Walking the dog...**, y hasta trece canciones en la mejor línea del «rock and roll» y el «rythm and blues», llenos de vida.—S. H. V.

## DE LAS AVENTURAS Y DESVENTURAS DE FLASH

Que así podría titularse el **Preservation Act II** de los Kinks, uno de los grupos más típicamente ingleses de toda la música. Quizás por esa característica no acaban de entrar en España. Este doble disco cuenta la historia de una revolución y una reacción puritana, y con este pretexto pasa revista a una serie de tópicos de la sociedad británica, en unos ambientes musicales que sirven perfectamente de soporte a las letras, sin las cuales este disco perdería mucho de su valor. Se le puede poner la pega de una cierta reiteración, falta de inspiración musical con respecto al **Preservation Act I**, que es

la primera parte de esta historia. Pero su escucha no se hace pesada, siempre que uno comprenda qué es lo que tiene en el tocadiscos, y no trate de comparar y de medir a Ray Davies y sus muchachos por otros raseros. Algunos de los temas son deliciosos, y la voz de Davies es sugerente al máximo, sin salirse de su línea.—S. H. V.

## LOS NUEVOS MILLONARIOS

De la música americana son, sin duda, los Eagles. Para la realización de su último disco, **Hotel California**, ya cuentan con Joe Walsh en sus filas. La música de este grupo sigue en línea con sus discos anteriores, aunque quizás la presencia de Walsh se hace notar en la suavidad y los violines. Con belleza formal, en la mejor línea de ese sonido sureño suave que tanto gusta a los disqueros de las FM nacionales y del que son los reyes estos águilas del bicentenario que, digan lo que digan, no marcan lo que se va a hacer en el resto del mundo.—S. H. V.

## DE LA MUSICA Y LA CULTURA CANARIA

Nos hablaron en la presentación del primer disco de Taburiente. Junto con Senante, son las dos recientes muestras de la «nueva música popular canaria», que se unen así a los Sabanderos en el conocimiento que de ella tenemos los godos.

Las canciones de Taburiente son adaptaciones o muestras, recogidas sobre el terreno, del folklore canario, con unas letras poéticas sobre el presente, y sobre todo el pasado guanche, que se reivindica en las islas. Por eso, su extensión por la Península no será muy amplia. No todo el mundo ha tenido un amigo canario que le explique quiénes eran los menceyes y otras circunstancias de la historia canaria. Con instrumentos típicos canarios, Taburiente son Miguel Pérez, Luis Morera y Manolo Pérez. Y para la próxima me atrevería a aconsejar que no incluyeran los sintetizadores y el «melotrón» de Teddy Bautista, que «hace bonito», pero suenan un poco extraño en ese contexto. Por otra parte, el balance de poesía y combatividad en las letras es perfecto para un primer disco que trata de dar a conocer una realidad ignorada por una mayoría de habitantes de la Península que se siguen creyendo eso de «las islas afortunadas».—S. H. V.



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

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

# Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



SHAKTI, GONG, «BOXED», ELVIS, BARRET, MUSICA BRETONA, «ESTRATOSFERA», VANGELIS

El guitarrista John McLaughlin ha vuelto a la carga, pero abandonando su Mahavishnu Orquesta electrificada, para ponerse al frente de un grupo formado por componentes de clara ascendencia hindú y totalmente acústicos. El primer disco con este nuevo grupo, que se llama Shakti, está grabado en directo y tiene tres temas: dos en la primera cara y uno en la segunda. La música es una mezcla entre las tradiciones occidentales y las hindúes. La guitarra y el violín se mezclan con la tabla, el «mridi-gam» o el «ghatam». Pero esta fusión no sólo se trasluce en el plano de la instrumentación, sino también en el de estructura interna de la música, así como en la dimensión formal. Los temas constan de un planteamiento expositivo inicial y de una larga improvisación, que actúa como desarrollo.

● Tangerine Dream también a la carga, con un álbum titulado **Estratosfera**, que no aporta mucho a lo que habían hecho anteriormente. El disco reincide en la línea del grupo. Varios de

los temas tuvimos ocasión de conocerlos a través de su última actuación en Madrid.

● Un disco espléndido es el llamado **Sun collection**, de Elvis Presley. En el mismo se incluyen todas las tomas que el principiante Elvis grabó en los años 54 y 55 con Sam C. Phillips, en la Casa Sun Records. Son dieciséis canciones, que van desde el puro «rock and roll» hasta el «country» mezclado con «Rhythm and blues». De cualquier forma, sabido es que Elvis fue uno de los pioneros del «rock and roll». El fue quien hizo converger las líneas de la música negra con el típico y tradicional «hillbilly» blanco, que no es sino la forma no adulterada del actual «Country and Western».

● Otro magnífico disco es el **Shamal**, del grupo Gong, que en esta ocasión ya no cuenta con el mago David Allen. La música del grupo sigue siendo tan sugestiva como siempre, aunque se ha reforzado el ambiente «jazzístico», consiguiendo así un estilo próximo al «jazz-rock», pero en el que están presentes todas las sugerencias mágico-lúcidas del interesantísimo grupo Gong.

● Aunque un poco viejo, no por eso deja de ser interesante el **Live in Dublin**, del cantante

bretón Alan Stivell. Su música está fuertemente enraizada en la tradición ancestral de la provincia francesa, pero a la vez también está abierta a las últimas técnicas instrumentales del «rock» más vanguardista. El arpa y la flauta de pico se funden con la guitarra eléctrica y la batería. El mensaje es consecuente con la búsqueda de las raíces del pueblo bretón.

● Con mezclas totalmente nuevas nos llega un disco cuádruple del popular instrumentista inglés Mike Oldfield. Las mezclas han sido procesadas en varias obras a través de un computador. El álbum, titulado **Boxed**, contiene **Tube**, **Illar bells**, **Hergest ridge**, **Ommadawn** y **Recolection**, siendo esta última obra una recopilación de diversas colaboraciones de Oldfield con varios artistas.

● Tampoco es nuevo el doble que la EMI acaba de lanzar de Syd Barret, antiguo miembro fundador del grupo Pink Floyd. Este doble agrupa las dos primeras producciones de Barret, y a través de ellas podemos ver el mundo paranoico y surreal que rodeaba al lúcido y visionario músico en los años 69 y 70.

LOPEZ «ON THE ROAD AGAIN» OF HARO

## LIBROS PUBLICADOS

**Cançoner catalá.** Anónimas y colectivas. Trad. Rovenstrunck, Bernat. Autor. Publicaciones Clivis, Córcega, 619, Barcelona, 1976. 88 págs., 21 X 30 centímetros. Rúst., 350 ptas.

**Cançoner catalá. Katalanisches liederbuch.** Anónimas y colectivas. Trad. Rovenstrunck, Bernat. Autor. Trekel Verlag Hamburg-Berlín, Córcega, 619, Barcelona, 1976. 192 págs., 22 X 30 cm. Rúst., 350 ptas.

**Diccionario musical para el aficionado.** Urbano, Jorge D'. America Norildis, 1976. 256 páginas, 14 X 20 cm. Rústica, \$ 2.16. Col. «Anesa».

**Diez años de música en el Teatro Real.** Gyenes Remeny, J. Ministerio Educación y Ciencia, 1976. 32 págs., 24 X 30 centímetros. Rúst., 200 ptas.

**Federico Mompou.** Iglesias, Antonio. Ministerio Educación y Ciencia, 1977. 96 págs. 11 X 17 cm. Rúst., 120 ptas.

**Historia de la música. (tomo 1).** Forns Quadra, José. Autor. Doctor Letamendi, 1, Madrid, 1976. 312 págs. 10.<sup>a</sup> edición, 13 X 18 cm. Rúst., 225 ptas

**Historia del «blues».** Oliver, Paul. Trad. Bravo, Luisa. Nostromo, 1976. 336 págs., 21 X 13 cm. Rúst., 375 ptas. Colección «Nostromo».

**Historia del Conservatorio de Cádiz.** Navarro Mota, Diego. Sexta. 1976. 140 págs. 17 X 24 cm. Piel, 500 ptas.

Col. «Instituto Estudios Galditanos».

**Introducción a la música «pop».** Torgue, Henry Skoff. Trad. Vargas Golarons, Ricard de. Oikostau. 1977. 136 páginas, 13 X 19 cm. Rúst., 175 ptas. Col. «¿Qué sé?».

**Liszt.** Gauthier, André. Trad. Ximénez de Sandoval, Felipe. Espasa-Calpe, 1977. 120 págs. 2.<sup>a</sup> ed. 12 X 17 cm. Rústica, 150 ptas. Col. «Clásicos de la Música».

**Manuel de Falla.** Franco, Enrique. Org. Ofic. Publicaciones Españolas, Av. Generalísimo, núm. 39, Madrid-16, 1977. 72 págs., 11 X 17 cm. Rústica, 10 ptas. Col. «Temas españoles».

**Manuel de Falla y el cante «jondo».** Edición conmemorativa Centenario. Molina Fajardo, Eduardo. Univ. Granada, 1976. 77 págs., 13 X 19 cm. Rúst.

**Música en la Corte de Jaime I.** Gómez Muntané, María del Carmen. Min. Educación y Ciencia, 1976. 20 págs., 31 X 31 cm. Rúst., 400 ptas. Col. «Monumentos Históricos de la Música Española».

**Música y Sociedad.** Torres, Jacinto. Real Musical, 1976. 400 páginas., 17 X 22 cm. Rústica, 375 ptas.

**Pablo Casals.** Alavedra Sagarañas, Joan. Org. Publicaciones Españolas, Av. Generalísimo, 39, Madrid-16, 1977.

104 págs., 11 X 17 cm. Rústica, 10 ptas. Col. «Temas españoles».

**Pablo Casals, intérprete y compositor.** Anónimas y colectivas. Min. Educación y Ciencia, 1976. 20 págs., 32 X 32 centímetros. Rúst., 1.200 pesetas. Col. «Disco-documento». Album de tres discos y.

**Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España.** El. Martín Moreno, Antonio. Univers., etc. Instituto Estudios Orensanos, Orense. Diputación Provincial, Orense, 1976. 400 págs., 25 X 17 centímetros. Rúst., 500 ptas.

**Rock Catalá.** Sierra Fabra, Jordi. Ediciones 29, 1977, 192 páginas, 13 X 19 cm. Rústica, 250 ptas.

**Santoral V.** «Donostia, Padre». (Seud. de José Antonio de San Sebastián). Autor. Archivo «P. Donostia», Padres Capuchinos Lecaroz, Navarra, 1976. 240 págs., 22 X 31 centímetros. Rúst., 500 ptas.

**Verdi.** Brill, France - Yvonne. Trad. Ximénez de Sandoval, Felipe. Espasa - Calpe, 1977, 128 págs. 2.<sup>a</sup> ed. 12 X 17 centímetros. Rúst., 150 ptas. Col. «Clásicos de la Música».

**Vivaldi.** Meunier Thouret, Marc. Trad. Ximénez de Sandoval, Felipe. Espasa - Calpe, 1977. 126 págs. 2.<sup>a</sup> ed. 12 X 17 centímetros. Rúst., 150 ptas. Col. «Clásicos de la Música».

**Wagner.** Gauthier, André. Trad. Ximénez de Sandoval, Felipe. Espasa-Calpe, 1977. 126 págs. 2.<sup>a</sup> ed. 12 X 17 cm. Rústica, 150 ptas. Col. «Clásicos de la Música».

**Aprenda a tocar la guitarra en quince días.** Ortega Monasterio, José Luis. Alas, 1977, 64 págs., 2.<sup>o</sup> ed. 15 X 21 cm. Rústica, 60 ptas. Colección Manuales prácticos.

**Bruckner.** Storni, Eduardo. Espasa-Calpe, 1977, 150 págs. 12 X 17 centímetros. Rústica, 150 ptas. Colección Clásicos de la Música.

**Canción aragonesa (La).** Ballabriga Pina, Luis M., etc. Alcrudo, 1977, 64 págs. 16 X 22 cm. Rústica, 125 pesetas. Col. Cuadernos Aragón, núm. 2.

**Cantoral de Misa Dominical.** Taulé Viñas, Alberto. Autor. Centro de Pastoral Litúrgica. Canuda, 45-1, 2, Barcelona-2, 1977, 270 págs. 18 X 13 cm. Rústica, 400 ptas.

**¡Hemos dicho basta!** Anónimas y Colectivas. Hogar del Libro, 1977, 289 págs. 12 X 17 cm. Rústica, 120 ptas. Col. Al Viento, núm. 10. 84-7279-048-7.

**Música práctica de Bartolomé Ramos de Parejas.** Ramos de Parejas, Bartolomé. Alpuerto, 1977, 120 páginas. 21 X 13 cm. Rústica, 200 pesetas.

**Poética musical.** Strawinsky, Igor. Trad. Grau, Eduardo. Taurus, 1977, 138 págs. 14 X 21 cm. Rústica, 185 ptas. Col. Ensayistas.

**Sistema de escritura musical 'Subirá'.** Subirá Blasi, Benito. Autor. Córcega, 272, Barcelona, 1977, 40 páginas. 22 X 32 cm. Tela. 500 pesetas.



# DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



## LAS OPERISTICAS MIGAJAS PRIMAVERALES

en la capital no se produzcan (si bien no con la frecuencia deseada). Lo que ocurre es que, en proporción, la diferencia real no es la que en teoría debería existir.

Observando los repartos que van a intervenir es posible hacerse una idea aproximada de los cauces por los que puede ocurrir cada representación. Sobre el papel, los mejores «cast» son el de **Sigfrido** y el de **La fuerza**. En aquél, un tenor heroico, frecuente en Bayreuth, aunque de relativa calidad como cantante: el norteamericano Jean Cox; un honorable, pero algo insuficiente «Wanderer»: Thomas Stewart, que el pasado año rayó a aceptable altura de **Walkiria**; una «Brünnhilde» «lírico-spinto» sin peso vocal adecuado: Marita Napier; un posiblemente buen «Mime»: Ragnar Ulfung. El gran fallo proviene sobre todo del foso, en donde nos vamos a encontrar de nuevo con el alicorto, rutinario y pesado Heinz Fricke, que será difícil pueda llegar a «electrizar» convenientemente a la Orquesta Ciudad de Barcelona. Si no se pudo contar, este año al menos, con el simple oficio de Ehrling, muy bien pudo plantearse la posibilidad de contratar a alguna joven y prometedora batuta, que las hay, y con aspiraciones económicas todavía no muy grandes. Por ejemplo, podemos mencionar el nombre

del director austriaco, de treinta años, Dietfried Bernet, que tan buen sabor de boca dejó en su actuación wagneriana de Palma de Mallorca. La obra de Verdi brinda un elenco de altura internacional al mando del veterano y eficaz Oliviero de Fabritis. Oportunidad para Pedro Lavirgen de hacer en Madrid, por fin, su gran papel, aunque pese sobre él el recuerdo que el público guarda de la interpretación, en el mismo personaje, de Bergonzi, que precisamente tuvo a su lado, en el «Carlo», a Piero Cappuccilli, que ahora repite, erigiéndose, después de su magnífico «Yago» del año anterior, en una de las atracciones de éste. No creo que haya que esperar grandes cosas de la Orlando-Malaspina, voz importante en cuanto a la cantidad, pero no en cuanto a la calidad y a la afinación. Giaotti, opaco y tosco, servirá con suficiencia al «Padre Guardián».

Junto a Cappuccilli, las grandes figuras son, sin duda, Alfredo Kraus y Plácido Domingo. Aquél, todavía en gran forma, nos podrá deleitar nuevamente con esa creación suya que es **Werther**, a la que ya dio extraordinaria vida en el mismo escenario hace unos años. Este hará el «Radamés», una de las partes que mejor convienen a sus características vocales actuales, y que interpretará también, en la primera representación, Francisco Ortiz. (¿Quién dijo que en España no había tenores?) Debe esperarse que en intervención más lúcida que en **Attila** (temporada anterior) encauce mejor sus indiscutibles posibilidades de tenor «spinto». Poco relevantes los restantes nombres del reparto. Interés, en todo caso, por el «Amonasro» de Farrés, a quien por vez primera se le ofrece en Madrid una oportunidad operística de verdadera importancia.

Para **Fidelio**, al lado de la Napier, a la que me temo va ir algo grande el papel de «Leonora», se anuncia al bajo-barítono australiano Norman Bailey. No es una gran voz, pero sí un artista inteligente y capaz de brindarnos un buen «Pizarro». La comprometida parte de «Florestan» está encomendada al tenor Alberto Remedios, voz muy interesante que, como Bailey, ha cantado más de una vez Wagner en el Co-



Alfredo Kraus





Plácido Domingo

vent Garden. Peter Lager hará seguramente el «Rocco», a quien otorgará cierto empaque y solidez en graves. Será difícil, sin embargo, que podamos librarnos de sus entubamientos, nasalidades y desafinaciones, teniendo en cuenta su mal momento vocal. Al fin podremos escuchar a Manuel Cid en un cometido acorde con su color y estilo. La parte de «Jacquino» puede dejar bien sentadas su finura y musicalidad, lejos de «heroicidades» que en modo alguno le favorecen. La elección de Walter Weller como director musical puede ser un acierto. Se trata de un antiguo violín de la Filarmónica de Viena, creador del cuarteto de cuerda que lleva su nombre y batuta que hoy se encuentra en plena ascensión.

Veo poco clara **La Traviata**, con una Madalena Bonifaccio hasta hace poco soprano lírico-ligera, que quizá se resienta en el segundo acto, y con un Raimondi ya bastante mayor, magnífica voz en tiempos, aunque escasamente dotada para el matiz. No obstante, puede depararnos alguna agradable sorpresa. Sardinero, muchas veces corto de voz o de expresión (recordemos su «Posa» del pasado año), pero siempre eficaz y discreto, es posible encaje en el «Germont».

Auténtica novedad este año, y totalmente merecedora de aplauso, es la existencia de una tercera función para cada representación a precios, según se dice, populares. A ver si con ello se fomentan aficiones y se consigue diluir poco a poco el «elitismo» tradicional (lógico y absurdo al mismo tiempo) que define en parte el género.

## IGOR MARKEVITCH

He aquí a una de las personalidades más originales de la dirección de orquesta de los últimos treinta años. En tiempos ídolo de París, continúa hoy manteniendo las características que le hicieron famoso, sin que se pueda apreciar en él ningún tipo de evolución o de nueva inquietud. Su estilo, peculiar en cuanto a la forma, al gesto, y su aproximación a las obras —a sus mismas obras de siempre— siguen siendo los ya conocidos, quizá algo limada su tradicional agresividad. Cuando en esta misma sección me permitía dudar hace unos meses de que su visita fuera realmente importante dentro de la temporada, me basaba fundamentalmente en lo siguiente:

1) Es director «a orquesta hecha», no un maestro para trabajar, en profundidad, el conjunto. Justo todo lo contrario que a estos niveles necesita la agrupación de Información y Turismo, aunque, claro, un director como él puede tener en cualquier momento algo interesante que aportar.

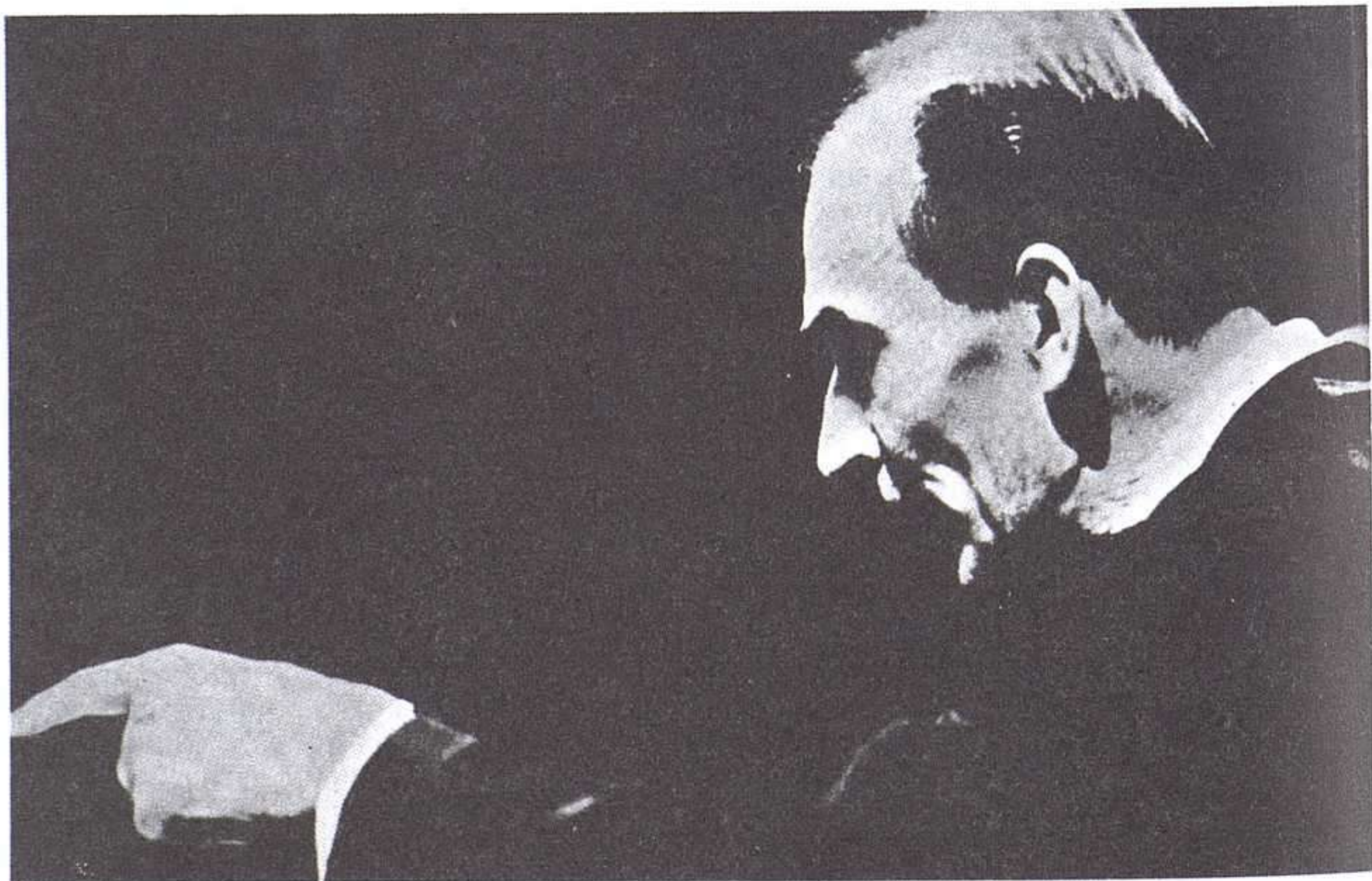
Pero lo cierto es que se ha ido poniendo de manifiesto, primero, en su gestión como titular permanente; ahora, como invitado, que no busca amoldar su técnica y conocimientos al grupo que dirige, sino al contrario. Por otra parte, su falta de cuidado en los planos, su casi nula atención a la calidad del sonido, su escasa preocupación por el detalle, su discutible criterio programador, son factores que difícilmente pueden favorecer la forja y desarrollo progresivo de un conjunto novel.

2) Aunque con el director ruso la orquesta despierta de su letargo cobrando nueva vida y vibración, sus visitas suponen poco o muy poco en su evolución, ya que él permanece fiel a sus postulados, sigue ensayando poco, fiando gran parte de los resultados a su magnetismo en la tarima, cualidad ésta que agrada a nuestros músicos, máxime cuando se sienten seguros bajo su mando firme. Continúa programando las mismas obras. ¿Cuántas veces le hemos escuchado el **Requiem**, de Verdi? ¿Cuántas la **Consagración**? La Orquesta —y éste es tema para un comentario independiente— no dará el gran salto mientras no se actúe con ella, en general, de manera más inteligente y didáctica en cuanto a programaciones y batutas. Los únicos «maestros» auténticos que se han puesto ante ella —y se ha notado cuando así ha sido— son Celibidache, Maazel y, a pesar de su breve intervención, Rozhdestvensky. Son, creo, los que han trabajado con mayor eficacia y los que han obtenido un rendimiento global y una depuración sonora más claros.

Las líneas maestras del estilo markevitchiano, que tantos partidarios tiene entre nosotros —algunos muy calificados—, siguen siendo, pues, con todas sus grandes virtudes, pero también con todos sus innegables defectos, las mismas. Partiendo de una original técnica del gesto, fácil, económica, directa, asienta firmemente los pilares sobre los que edifica la arquitectura general de las obras. Sus brazos, amplios, conducen con seguridad en movimientos comúnmente circulares que engranan en los hombros. Marca muy claramente, de manera taxativa, imperiosa, lo que le resta persuasión y capacidad de sugerir, de moldear, de anticipar. Su mano izquierda actúa en plano vertical, arriba y abajo, en continuos movimientos oscilatorios, regulando la dinámica y atendiendo

de modo perentorio a las entradas. La violencia de sus ataques es a veces fulminantemente ordenada por un golpe seco y eléctrico de sus omóplatos, que despiden catapultados a los brazos. Su mirada magnética y su agresividad contribuyen a crear una especial tensión, algo externa en muchos casos. La mente que gobierna estos gestos es tremendamente sintética, seleccionando de cada partitura aquellos elementos funcionales que de la mejor forma pueden definirla y encauzarla. Pasa por encima del detalle aislado, que no busca; sortea la posible conexión fenomenológica entre las partes del compás; se despreocupa olímpicamente de la belleza del sonido; no está interesado tampoco en establecer una línea depurada de fraseo, y va, como suele decirse, «al grano», «a su grano», que normalmente encuentra, aunque con ello la interpretación puede resentirse y quedar demasiado desnuda y esquemática.

He ahí cómo indiscutibles virtudes pueden llegar a convertirse, y según para qué obras, en insuficiencias. A veces, en efecto, Markevitch aplica un esquematismo muy palmario, que no facilita el que se toque fondo en la interpretación. Por otro lado, al ser su dinámica eficaz, pero tremendamente simple («piano»-«mezzoforte»-«forte»-«fortissimo», en progresión directa, sin meandros ni sutilezas), el esquematismo puede degenerar en violencia y tensión epidémicas. Por todo ello, estimo que hay que poner en tela de juicio, y discutirla al menos, la opinión bastante extendida de que es un asceta, un eterno cultivador de lo esencial. Se impone establecer la diferencia entre esencializar y esquematizar. Lo primero supone sustanciar; lo segundo, simplificar. Para mí, el director ruso esquematiza normalmente y, en definitiva, superficializa, a los compositores clásicos y románticos, encajando mejor sus modos en el repertorio impresionista francés (aun ausente el refinamiento sonoro) y en la corriente neoclásica posterior. Honnegger, Roussel o Milhaud encuentran en él un traductor de primera fila. La desnudez y aparente arcaísmo de muchas composiciones de Stravinsky encajan, asimismo, muy bien en esta estética. Todo ello de una manera general, claro, y también jugando con esquemas, porque Markevitch ha sido siempre un estupendo servidor de Berlioz (cuya



Markevitch



agitación emocional y desequilibrio constructivo quedan, sin embargo, bien apuntados en los tensos climas markevitchianos, aunque particularmente discrepe de sus excesivas y poco cuidadas versiones madrileñas de la **Fantástica**, y de Tchaikovsky, cuyo «pathos» es furiosa y, no obstante, ordenadamente puesto de relieve por él.

Es lógico, por tanto, que su interpretación de **La consagración de la primavera** sea famosa desde hace años. La agresividad, la aspereza de las texturas sonoras, la violencia telúrica que convierten a esta composición en uno de los «clásicos» de la música para gran orquesta, parecen pensadas para este director, que, por lo que se refiere a estos aspectos, la sirve admirablemente, aunque ello suponga el relativo descuido de otros que indudablemente alientan también en ella. La versión que nos ha ofrecido este año ha seguido la línea conocida, con la ventaja de que la Orquesta, ahora más experimentada, se «sabe» mejor la obra y puede acercarse algo más al virtuosismo que la caracteriza. Visión exasperada, muy violenta, con predominio del elemento percusivo sobre cualquier otro; visión totalmente lógica en este sentido, aunque la violencia exagerada puede empañar otros factores asimismo muy importantes: soterrado lirismo, variedad en el juego danzable y claridad, o luminosidad, en líneas y planos. En muchas ocasiones no se salvó el confusio-nismo, y en determinados momentos, particularmente hacia el final, hubo un cierto decaimiento del vigor rítmico.

La **Pastoral**, de Beethoven, quedó trazada y perfilada con lógica y nitidez, sin excesos cuantitativos criticables, a excepción quizá de un cierto desbordamiento en la «Tempestad». Sin embargo, el todo resultó ligeramente pesado de textura y falto de gracia, excesivamente lineal. Demasiado rápido, para mi gusto, el segundo movimiento y poco ágil el ritmo ternario de la danza del quinto, casi nada contrastada.

En mi opinión, lo mejor que esta temporada nos ha brindado Markevitch ha sido el **Requiem**, de Verdi. Menos espectacular y externa (menos efectista, diría yo) que las dos anteriores, esta nueva versión madrileña guardó un admirable equilibrio constructivo y una sabia alternancia entre las explosiones y los momentos de recogimiento. Dramatismo más bien contenido, pero eficaz y expuesto con sobria sencillez. Se echó en falta, eso sí, una mayor dosis de lirismo y una mayor elocuencia en el fraseo. La austeridad no evitó siempre, por otra parte, que se produjeran algunos desequilibrios entre Coro

y Orquesta en el «Libera me» (hubiera sido deseable una más vigorosa progresión en la fuga), o confusio-nismo dinámico en números como el «Rex tremendae» («Salva me»). Magníficos, al contrario, el «Sanctus» y el «Kyrie». Coro y Orquesta tuvieron una de sus mejores actuaciones de la temporada al encontrarse dominados por una mano y un cerebro férreos, a los que habrá que achacar, sin embargo, la evidente tosquedad sonora y la relativa pulcritud de instantes como la entrada de violoncellos, en el «Ofertorio».

Lo más flojo, y lo que impidió en gran medida que la versión pudiera situarse en niveles realmente muy buenos, fue la actuación de los solistas, que, desde luego, no mejoraron a los que no hace mucho intervinieron con Frühbeck (en interpretación sensiblemente inferior por parte de la batuta). Hubo una falta de concordancia entre la aproximación de Markevitch, sólida y austera, y la de los cantantes, generalmente blanda y falsamente lírica. En conjunto, la más apropiada a su parte fue la «mezzo» Carol Wyatt, cuyo centro es importante por color y cantidad, aunque posee un grave débil, un agudo abierto e insuficiente y un ostensible trémolo. Como artista, muy mediana. Manuel Cid volvió a enfrentarse con un papel ingrato para él. Su voz es radicalmente anti-verdiana, «cerrada», falta de brillo arriba, corta, físicamente incapaz para entrar en el lirismo dramático, en el claroscuro que pide la obra. No obstante, su bella línea y su atractivo color central, así como su facilidad para el «piano», le permitieron exponer muy bien ciertos fragmentos del «Ingemisco» (que, sin embargo, resultó insuficientemente contrastado y falto de vibración; que la tiene) y, sobre todo, el «Hostias». De Peter Lager y de Neyde Thomas hay poco que hablar, y malo. El bajo nos ratificó su mal estado actual con una alarmante progresión de sus defectos de siempre. La soprano nos volvió a demostrar que lo de **Rigoletto** con Sergio de Salas fue casualidad, ya que sigue sin saber utilizar una estimable calidad de lírica con ribetes de «spinta». No domina la técnica de regulación y administración del aire y falla continuamente en la afinación. En estas condiciones, pretender cantar un **Requiem**, de Verdi, casi todo el tiempo en «piano» y «mezzoforte» es un suicidio y un tormento para el oído más sufrido. Cuando en el «Libera me» intentó soltar la voz, ésta, lógicamente, no respondió, adquiriendo entonces calidades gatunas muy desagradables, sin apoyo en los graves. Nada sorprendente, pues, su estrepitoso fallo al intentar mantener en «pianis-

simo» el Si bemol agudo del «Requiem» (en el «Libera me»).

En conjunto prefiero la versión que, con la misma Orquesta y Coros, nos brindó hace tres temporadas Lorin Maazel. Fue más rica y contrastada, con un juego dinámico mucho más logrado y variado.

#### NOVEDADES

Entre los conciertos más interesantes de la temporada se situaban, desde una perspectiva atenta a la novedad, los de García Polo con la Nacional y Franco Gil con la RTV. El primero ofrecía el estreno mundial de la **Sinfonía «Homenaje a Falla»**, de Olavide. Se trata de una obra como todas las del compositor, muy trabajada a todos los niveles. Su lenguaje es, por supuesto, contemporáneo, si bien no adscrito específicamente a ninguna tendencia concreta; se sitúa en una postura de polarización sonora muy inteligente, que dota al conjunto de una especie de «expresividad humanística» directa y efusiva, con frases de la cuerda verdaderamente «cantábiles» y una textura general muy bella y atractiva. Fue traducida con exquisito cuidado y notable dignidad por la batuta, quien después alcanzaría una interpretación muy meritoria, fiel y sensible del muy bello **Stabat Mater**, de Poulenc. El fraseo de García Polo, lógico e intencionado (favorecido por un gesto elástico, flexible y sugerente, aunque quizá algo corto y poco variado), encontró buenos traductores en Orquesta y Coro Nacionales, siendo de alabar en aquél su recogida musical y afinación (virtudes que no siempre muestra).

El programa de Franco Gil ofrecía varias primicias: fundamentalmente, **Oroitaldi**, de Luis de Pablo, y **Arcana**, de Varese. Al lado de ellas, la obertura del **Rey Lear**, de Berlioz; el **Poema**, de Chausson, y la **Introducción y Rondó caprichoso**, de Saint-Saëns. He aquí un programa «de locos»: de cinco obras programadas, cinco estrenos para la orquesta. ¿Puede pensarse seriamente en un resultado final ni siquiera discreto? Es una muestra, exagerada desde luego, del discutible criterio seguido con el conjunto de Información y Turismo a que antes se ha aludido. Y es lástima, porque obras como la muy bella de De Pablo y la impresionante de Varese no se tiene ocasión de escuchar con frecuencia. Una mejor dosificación y equilibrio en la selección hubiera permitido mayor tranquilidad y tiempo y más posibilidades de que el esfuerzo de Franco Gil y la Orquesta tuviera mejor premio.

ARTURO REVENTER

# ferysa

Nuestra red de ventas le llevará los discos hasta su propio domicilio sin ningún gasto y disfrutando de numerosas ventajas.

Solicite información: Apartado de Correos 151.036. Madrid



# LA TERCERA BIENAL INTERNACIONAL DEL SONIDO EN VALLADOLID

El Instituto Superior de Complemento de Estudio, vinculado al Instituto Internacional del Sonido, con el valioso patrocinio del Ministerio de Información y Turismo y la potencial colaboración de tres de sus Direcciones generales —Cultura Popular, Radiodifusión y Televisión y Cinematografía— y las de Relaciones Culturales del de Asuntos Exteriores, y de Universidades, del de Educación y Ciencia, así como de las Corporaciones locales —Diputación y Ayuntamiento—, realizó la tercera edición de esta singular manifestación, certamen discográfico al propio tiempo, adelantada en los actos conmemorativos del Centenario de la invención del fonógrafo, que se celebra el presente año.

El Director de la Bienal, alma de la misma, padre Francisco Verdú, ha sabido asociar también a esta su tercera edición, además de la presencia de catorce países con veintinueve participantes, a un numeroso grupo de colaboradores e invitados que ha supuesto contar, a niveles nacional e internacional, con lo más representativo del mundo del sonido.

Del 23 de febrero al 3 de marzo, fechas ya tradicionales del certamen, fue desarrollada una extensa programación de actividades, que —dejando aparte las puramente protocolarias, y que revistieron gran solemnidad, a la cabeza de ellas la de la sesión oficial de apertura inaugural, en la Casa consistorial—, han constituido jornadas modélicas en su género y dan testimonio de la inquietud que sienten los organizadores por recoger en cada uno de los actos celebrados cuanto de interés puede ofrecer la mejor imagen del mundo sonoro en que vivimos.

En la sesión inaugural, celebrada el 24, en la Sala consistorial de la Casa de la Villa, con la presencia del Director general de Cultura Popular, señor Cruz Hernández, y las primeras Autoridades locales, fue hecho el Pregón del Centenario de la invención del Fonógrafo, a cargo del Presidente de la Federación Española de la Industria Discográfica, miembro de la Federación Internacional, don Luis Sagi Vela, y en el mismo marco de esta brillantísima jornada se proclamaron y se entregaron los grandes premios de la Bienal vallisoletana a los triunfadores de su certamen discográfico, otorgados por un Jurado integrado por el Director del Conservatorio, don Pedro Zuloaga; el Maestro de Capilla de la S. I. Catedral; el compositor don Pedro Aizpurua; el crítico musical, corresponsal de RITMO en Valladolid, don Angel Luis García Fraile, y el concertista don Miguel Frechilla. Las producciones premiadas fueron las siguientes:

- disco-álbum «Obra completa para conjunto de cámara», de Schoenberg, de la Casa DECCA.
- Disco de Oro de Música Moderna, al disco «CM 4», de la firma Evasión Records, de Suiza, «Live in Montreux 75».
- Disco de Oro de Música Folklórica, a «Bazoche», de la firma Evasión Records, de Suiza.
- Diploma de Honor al mejor disco «stereo», al disco «Le sacre du Printemps», de Stravinsky, por George Solti, de la marca DECCA.
- Premio Instituto Internacional del Sonido, a la marca discográfica extranjercontinental Continental Records Distributors, de Inglaterra.
- Trofeo Ciudad de Valladolid, a la mejor marca española, a Discos Columbia.
- Premio Sonido, a la mejor grabación técnica, a los «Cuartetos» de Bela Bartok, de Telefunken.
- Carátula de Honor, a la carpeta «Gigany-Gypsy», canciones folklóricas húngaras, de discos Hungaraton, de Hungría.
- Trofeo Ministro de Información y Turismo, a la Casa RCA.
- Micrófono de ORO R.N.E., a Continental Records, de Inglaterra, por la grabación del «Cuarteto» de Arriaga. (Este último premio ha sido otorgado por un Jurado designado por Radio Nacional de España.)

Dentro de su ámbito de investigación y divulgación, la Bienal preparó un importante y singular simposio sobre tema tan actual como interesante: «La fonosfera electrónica en nuestro siglo», mantenido por el Director del Instituto Oficial de Radiodifusión y Televisión, Victoriano Fernández Asís, con grabaciones complementarias al estudio que fue ofrecido, y sobre el que se desarrolló un coloquio, en el que se profundizó ampliamente sobre la pluralidad de cuanta temática y problemática planteaba dicho estudio.

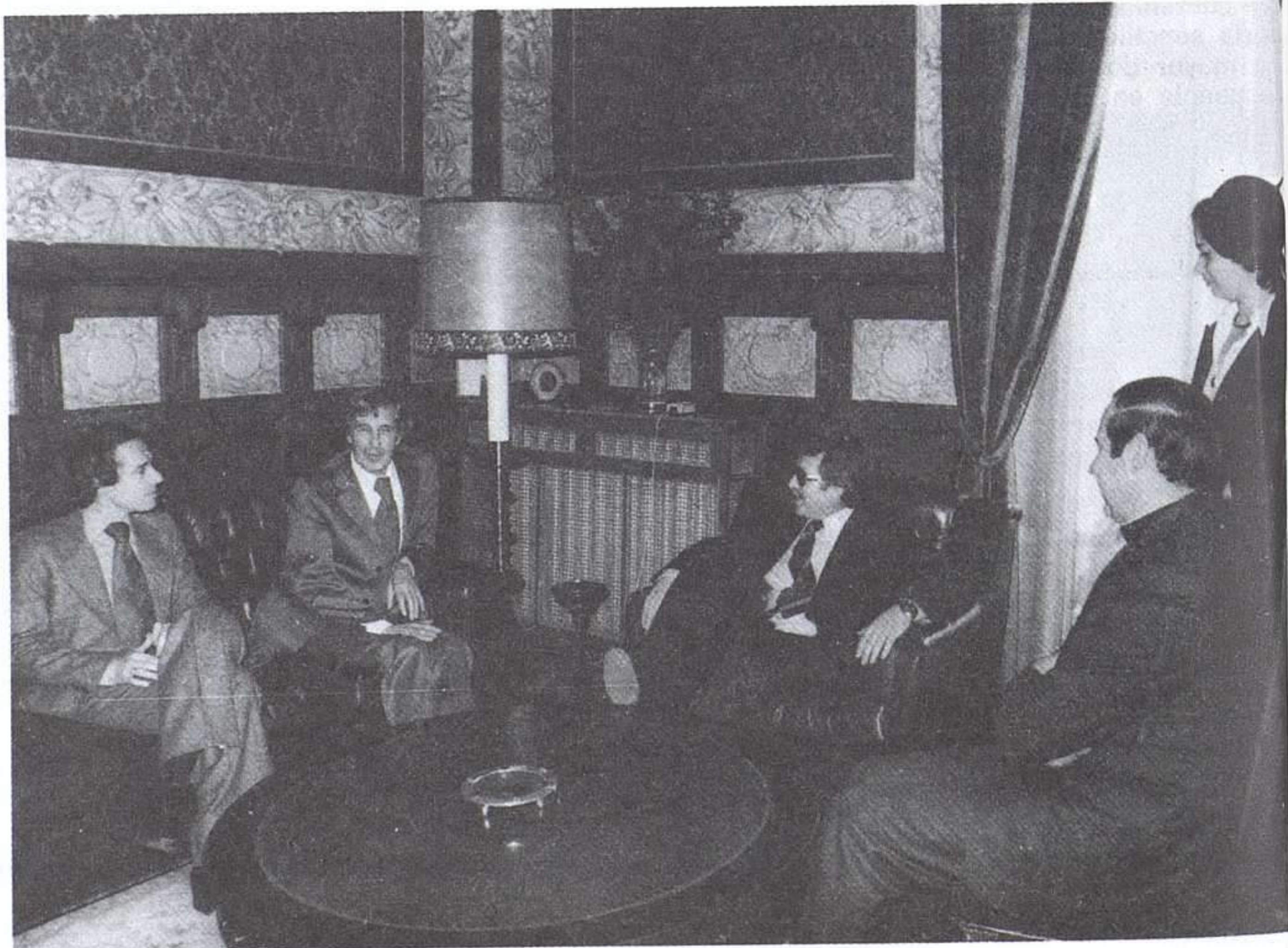
Sobre las ediciones sonoras y la Cultura, y teniendo como mantenedor a Federico Sopeña, académico, musicólogo, crítico y catedrático, fue desarrollado también, dentro de las apretadas jornadas de esta Bienal, otro coloquio con nutrida participación de técnicos en el campo discográfico: pedagogos, críticos y musicólogos.

Hemos de destacar, por estar íntimamente ligado al campo de la música clásica, el Salón monográfico, dedicado este año a Paul Hindemith, Olivier Messiaen y Sir Michael Tippett, que puede afirmarse estuvo a nivel superior a los de ediciones anteriores, tanto por la producción presentada de estos compositores, como por el éxito que han supuesto las sesiones de concierto a ellos dedicadas como complemento del dicho salón monográfico, y que merecen especial comentario crítico, a cargo de nuestro corresponsal vallisoletano a continuación de esta crónica.

La obra de Luis de Pablo, representada por la audición de **Chaman**, con fotomontaje de José Delfín Val, constituyó aporte importante a la Bienal 1977, y dentro de los conciertos, el que tuvo a su cargo el Cuarteto Koan, presentó música medular y aleatoria de Hiller y Xeraquin, representando la valiosa contribución de la Bienal al conocimiento de la música de nuestro tiempo.

Sesiones de música electrónica, demostraciones técnicas de material sonoro, galas de música popular, a cargo de grupos y solistas de renombre, fueron magnífico complemento de la programación preparada y ofrecida.

Es lástima que la limitación de espacio a que hemos de ceñirnos no nos permita ofrecer sino esta rápida panorámica de lo que fue este año la Bienal Internacional del Sonido de Valladolid, a la que deseamos una longevidad paralela a la que ya disfruta su Semana Internacional de Cine, y que bien podría ser, a nivel hispano-



Crosley y Tippett con directivos de la Bienal.





La actuación del Cuarteto Koan.

sorpresa de un intérprete de auténtica categoría. El compositor lo era el británico Sir Michael Tippett, quien con su presencia personal contribuyó a la brillantez del espectáculo. El pianista, el también británico Paul Crosley, quien con su actuación causó una magnífica impresión.

La música de Tippett, nada vanguardista si por tal hemos de entender los más recientes ensayos electrónicos o aleatorios, huye de todo efectismo artificial, utilizando métodos y estilos que a primera vista parecen superados, pero con los que consigue toda una serie de brillantes efectos, a base de una gran variedad de ideas. La **Segunda sonata**, interpretada por Crosley, es de raigambre operística y juega con continuos contrastes a base de rotundos ataques y sorprendentes «pianísimos». La **Tercera**, de gran inventiva, oscila entre la riqueza melódico-armónica del primer movimiento, el carácter poético del segundo y la rápida «Tocatta» final, contrapuntística y vigorosa. Ambas respetan un principio, aunque sea lejano, de tonalidad y constituyen dos obras profundas y laboriosamente trabajadas.

Paul Crosley se mostró como un consumado pianista, consiguiendo del instrumento todos los efectos perseguidos y haciendo gala de gran virtuosismo, mesura y madurez. Ante obras de tanta dificultad supo comunicar al público su intensa carga emotiva a fuerza de una entrega y una pasión extraordinarias. La **Tercera sonata** fue escrita por Tippett en 1973, expresamente para él, quien, con toda seguridad, constituye su mejor intérprete. Tippett, entre el público, siguió el recital con los ojos cerrados y en actitud de concentración extrema, sonriendo para sí e incluso abiertamente en los pasajes que juzgaba más conseguidos.—ANGEL LUIS GARCIA FRAILE.

**Tonalis**, Hindemith explora nuevos aspectos en el campo de la música serial, a base de series de tonos dependientes y bebiendo en las fuentes del arte alemán del Renacimiento y Barroco. Goebels trajo admirablemente a sonido las fugas con sus temas, inversiones y retrogradaciones —mostrando la gran categoría de Hindemith como contrapuntista—; los preludios e interludios, etc. Todo ello con rigor y entusiasmo hacia la música a la que servía de intérprete.

El tercero y último de los recitales-homenaje nos proporcionó la agradabilísima

americano, lo que representa el MIDEM en la Costa azul francesa. Y para que a ello contribuya entusiastamente nuestra Industria discográfica, vaya desde aquí nuestro aliento y la invitación a aquellas firmas que, pese a su relevancia, no han participado hasta ahora.

#### ANTONIO RODRIGUEZ MORENO

Aunque ya han sido comentados en su generalidad por la Dirección de RITMO los actos celebrados en Valladolid con motivo de la III Bienal Internacional del Sonido, por encargo de ella, dedico esta información complementaria a los conciertos-homenaje a Messiaen, Hindemith y Tippett con motivo de los salones monográficos dedicados a los mismos; conciertos que, en mi opinión, constituyeron lo más destacado de esta III Bienal Internacional.

El recital dedicado a Olivier Messiaen corrió a cargo de la pianista francesa Marie-Cecile Milan, alumna de la esposa del compositor y fiel intérprete del mismo, que interpretó **Reflejo en el viento**, obra de juventud, aún impresionista; cuatro fragmentos sobre **Veinte miradas al Niño Jesús**, en los que Messiaen encuentra ya un lenguaje propio y absolutamente original, pleno de inspiración mística, consustancial en buena parte de su obra; y dos fragmentos del **Catálogo de pájaros**, de 1957, exponente original del amor del compositor por la Naturaleza y, en especial, por el canto de los pájaros, que recoge directamente en su ambiente natural y traslada con pasmosa semejanza a la partitura. Cecile Milan demostró ser indiscutible intérprete especializada en esta música, haciendo gala de una técnica soberbia y desentrañando su entramado rítmico y armónico en versiones irreprochables.

El pianista alemán Frazpeter Goebels, que además de un buen instrumentista es un buen pedagogo, fue el encargado del recital-homenaje a Paul Hindemith. Ya en la **Suite** de 1922, en la que el preludio, zarabanda, etc., se transforman en marcha, «boston», «ragtime», Goebels supo mantener el interés del auditorio, derrochando energía y dinamismo sin límites en una justa interpretación. En el **Ludus**



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

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

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



# BILBAO

## SOCIEDAD FILARMONICA

Buen concierto el ofrecido por Los Angeles Jubilee Singers, conjunto vocal de color, que ha actuado por segunda vez para esta Sociedad. Su director, el profesor Albert Mac Neil, fundador del coro, ofreció un arte vocal de exquisitas matizaciones. Espirituales negros, una selección de ópera de Gershwin, calipsos, canciones contemporáneas, un mágico calidoscopio de la música popular negra; voces espléndidas las de estos doce cantores, que lograron unas interpretaciones realmente extraordinarias, y el público aplaudió largamente, y prorrogaron el concierto con obras fuera de programa ante tal insistencia.

- Michiko Tsuda, joven pianista japonesa, nos visita por vez primera. Interpreta obras de Schumann, Beethoven, Chopin, Liszt, Granados y Albéniz.

Posee buena técnica y quizá, en Schumann, notamos una falta de redondez en el sonido. En Beethoven estuvo más acorde su técnica y concepto musical.

Los románticos, dentro de su estilo, y los compositores españoles tuvieron bajo su criterio interpretativo las mismas premisas, tendente a la prisa, ya que, por ejemplo, en *El Pelele*, de Granados, faltó el garbo, que no lo da la prisa, sino la gracia andaluza; no obstante, en Albéniz dominó las grandes dificultades, y esto ya es un mérito y un valor positivo en cuanto a su virtuosismo.

- Otro pianista que nos visita por primera vez y consigue un gran éxito, Bruno Leonardo Gelber, sudamericano, que viene precedido de gran fama; y así, aquí demostró ser un pianista brillante por su forma fulgurante y clarísima de tocar, por el ímpetu, por su virtuosismo. Comenzó con las *Sonatas*, de Beethoven, *Pastorale* y *Appassionata*, dándoles un gran sentido, ajustada y de buen sonido en la primera, y finura, equilibrio y un impetuoso decidido («Presto») último tiempo de la segunda, que entusiasmó al público.

En la segunda parte, obras de Brahms y Liszt, donde puso de manifiesto los contrastes artísticos del pianista, hasta ofrecernos unos momentos de gran arte musical. Largas ovaciones premiaron el magnífico recital.

- Sesión de música de cámara a cargo del Trío Trieste, que interpretaron los

**Tríos** de Clementi, Beethoven y Brahms. La calidad sonora alcanzada por los profesores Darío de la Rosa, piano; Renato Zanettowich, violín, y Amadeo Baldovino, violoncello, fue excepcional; la conjunción de los tres artistas es perfecta, por lo que las versiones escuchadas fueron algo fuera de serie, brillantes, apasionadas, interpretaciones que han dejado un recuerdo imborrable.

- Extraordinario concierto el escuchado al dúo Spirakov (violín) y Bejterev (piano). El violinista ruso Vladimir Spirakov es algo sensacional, y si añadimos al pianista colaborador (también ruso) Boris Bejterev, de una gran técnica, el resultado fue que las versiones del dúo parecieron como guiadas por un profundo conocimiento de los maestros; de tal forma, la **Décima sonata para violín y piano**, de Beethoven, fue expuesta en un entorno musical clásico, con expresión humana, con sentido romántico; después, solo el violinista, nos sorprendió con su **Chacona**, de Bach, y, finalmente, la «**Suite italiana**», de Strawinsky, y dos páginas de Paganini. Ambos artistas fueron ovacionados sin cesar, ya que los dos fueron merecedores de ello, y así ofrecieron tres «propinas» ante las insistentes ovaciones. Este concierto será uno de los que el público de la Sociedad Filarmónica no olvidará fácilmente.

- En la basílica de Nuestra Señora de Begoña se ha celebrado la «IV Semana Coral Vizcaína», en la que han participado treinta y tres grupos corales, demostrativo de la alta representación de la música coral actual de Vizcaya, y que ha tenido eco en los diversos medios de difusión, porque el hecho de la cantidad y calidad de tantos coros de una misma región es, sin duda, muy singular.

## ABAO

### XXVI FESTIVAL DE OPERA

Dentro del XXVI Festival de Opera 1977, que organiza esta Asociación Bilbaína de Amigos de la Opera, ha tenido lugar su primera parte, con la representación de dos óperas, *La Traviata* y *Rigoletto*, ambas de Verdi.

En la primera función de *La Traviata* se presentaban en Bilbao dos nuevas figuras

del canto: la soprano Katia Ricciarelli y el tenor Giuliano Ciannella, triunfando plenamente la soprano y no estando a la misma altura el tenor en algunos momentos, en que tuvo algún agudo desafortunado; pero, también hay que decirlo, que en el acto final superó la actuación, estando más centrado. El barítono Matteo Manu-guerra estuvo siempre seguro, con voz tersa, limpia, bien colocada; y con estos tres principales personajes colaboraron eficazmente la soprano Dolores Cava, la «mezzo» Flora Rafanelli, Manganotti, Carta, Pons, Fioani, etc., que contribuyeron a la buena representación de esta ópera de Verdi. Bien el Cuerpo de Baile en su breve intervención, así como los Coros de la ABAO, dirigidos por Carlos Barona. El maestro Veltri llevó la ópera con su característico dominio y conocimiento de la obra.

**Rigoletto** tuvo una versión que gustó en el sentir general de todos.

La soprano Cristina Deutekom, que volvía con esta obra al escenario del Coliseo Albia, estuvo bien en términos generales, si bien en el aria de «Caro nome», en su final, no tuvo la brillantez necesaria, cantando, sin embargo, con sensibilidad y con un fuerte sentido dramático en toda la escena del acto tercero. El barítono Manu-guerra, que encarnó el papel de «Rigoletto», tuvo una excelente actuación como cantante y actor. El tenor Cianella, en el «Duque de Mantua», tuvo buenos matices y momentos apagados; las dos famosas arias, «Questa o quella» y «La donna e mobile», pasaron con una acogida más bien fría por parte del público ante el escaso color y calor que el tenor dio a los agudos. Más seguro estuvo en los agudos de la escena del acto segundo, «Ella mi fu rapita», que cantó con fuerza y seguridad, siendo aquí muy aplaudido. El resto del elenco, bien el bajo Fioani, soprano Dolores Cava, «mezzo» Rafanelli, el bajo Pons, Nino Carta, Manganotti, así como el restringido Cuerpo de Baile, los Coros, la escena, todo contribuyó a que la versión de esta ópera fuese muy aceptable; y de tal forma, al final, todos los cantantes, figuras, directores de orquesta y coros, regidor Diego Monjó, etc., fueron despedidos con grandes ovaciones.

JOSE DE URQUIJO

# SANTIAGO DE COMPOSTELA

Reúnan ustedes todas las condiciones esenciales para un fracaso modélico: desarraigo, mala publicidad, pésima elección de fechas, auditorios sin acústica y con frío, programas elegidos al pasar..., y tendrán una imagen más o menos adecuada de lo que fue la Semana de Música Española 1976. La prensa gallega, *La Voz de Galicia* y *El Ideal Gallego* en especial, y RITMO, recogieron y denunciaron este fracaso y sus causas.

La crítica no gallega poco pudo decir, pues, salvo tres o cuatro excepciones, no apareció por Santiago. A pesar de este silencio por parte de los grandes diarios y revistas, la Comisaría no dejó de acusar el golpe, hasta el punto de plantearse la supresión de la Semana.

Esto significaría eliminar el problema

siguiendo las tradiciones políticas de los últimos cuarenta años; sin embargo, dadas las actuales «condiciones objetivas», se eligió una solución más favorable a las circunstancias: cambiar la fecha de la Semana para hacerla coincidir con el Curso de Música en Compostela.

Este cambio de fecha, en apariencia, carece de importancia. ¿Qué más da abril que agosto? Muy sencillo: en agosto, Santiago está vacío. La ausencia de veinte mil universitarios condiciona que gran parte de las familias que viven de los servicios se van también de la ciudad en verano; a esto súmense las familias compostelanas que disfrutaban de sus vacaciones de verano y se tendrá imagen adecuada de lo que es Compostela por esas fechas.

¿Ventajas del cambio de fecha? Se asegura un «quorum» con los becarios del Curso; la Comisaría se ahorra el ciclo de recitales dedicados a estos becarios; los intérpretes tradicionales en estos recitales son invitados a la Semana, lo que da mayor prestigio; se ahorra un encargo de composición, pues se unifican el de la Semana y el del Curso. Además, Antonio Iglesias, pontífice del Curso, se asegura el control de la Semana, control que su inestabilidad actual no le garantizaría por la vía de la Comisaría. Los habituales colaboradores de este señor tendrán asegurada su participación en el montaje. Por último, se justifica un desembolso económico bajo el calificativo de «protección cultural» a Galicia. Sumen ustedes todos estos extremos, añadan algunos de



su cosecha particular y realicen un análisis socio-político musical de este «affaire». Sin comentarios.

Lo mínimo que se puede pedir a una labor de difusión cultural debe ser efectividad. Por ello, la alternativa propuesta al Ministerio es clara: desaparición de la Semana de Música Española y cesión de su presupuesto a un equipo de especialistas locales para que éstos organicen una temporada de conciertos coherente con la vida musical de la ciudad. Con este presupuesto y la ayuda del Ayuntamiento, Cabildo, Universidad y Caja de Ahorros (cesión de locales, medios técnicos, «prestigio» y «credibilidad»), así como la

plataforma proporcionada por la Prensa, se podría crear una auténtica vida musical contando con la celebración de, al menos, un concierto semanal.

Esta descentralización supondría, además, el poder potenciar el conocimiento de la obra, hoy casi inédita, de los compositores gallegos históricos y actuales; encargos de composición a éstos; apoyo económico a los trabajos de investigación etnomusicológica; apoyo a las agrupaciones, Orquesta Sinfónica de La Coruña, grupos de cámara, solistas..., gallegos. Únicamente con una labor organizativa extendida a lo largo de un año puede potenciarse la cultura musical. Y nótese que

sólo he hablado del presupuesto de la Semana y de Santiago. Pero hay que plantearse el problema, desde el punto de vista gallego, con una planificación coordinada de toda la vida musical del país.

Esto nos lleva a algo evidente; si queremos que la descentralización sea real, el remedio no es la dimisión de nadie; el remedio es, simple y llanamente, la desaparición de la Comisaría Nacional de la Música, organismo cuya absoluta inoperancia ha sido demostrada desde su fundación, y que cuando intenta funcionar, lo que causa es perjuicio. La desaparición de este organismo es el primero y decisivo paso cara a una democratización de la cultura musical.—J. M. C. A.

## VALENCIA

**ORQUESTA MUNICIPAL.**—Buen concierto deparó nuestra Orquesta, dirigida por José María Cervera Collado y con la participación de la arpista María Rosa Calvo-Manzano y la soprano María Angeles López Artiga.

Se abrió el programa con la briosa y bonita **Alborada burlesca** («ballet»), de Vicente Asencia, que tiene pasajes realmente sugestivos y que la Orquesta interpretó muy bien, subiendo el autor a recoger los aplausos junto con los intérpretes y el director. Luego escuchamos el inefable **Concierto número 6 para arpa y orquesta, de Haendel**, que tuvo como magistral intérprete solista a María Rosa Calvo-Manzano. ¿Qué decir de esta exquisita arpista? A mí me pareció una «hada del arpa», tal la perfección, sutileza y exquisitez con que sus mágicas manos y su sensible corazón se aunaron para darnos una versión inolvidable del **Concierto haendeliano**, que mereció largas y cariñosas ovaciones. En la segunda parte de este programa nos fue dado escuchar (en primera audición por nuestra Orquesta) las deliciosas **Canciones españolas**, para soprano y orquesta, de E. López-Chavarri Marco. Seis bellas melodías llenas de frescor juvenil, de grata textura, y que María Angeles López Artiga cantó con bonita voz y visible ilusión. Eficaz y acertado el acompañamiento orquestal, brillante y que revela la sensibilidad y maestría que tenía López Chavarri. Así lo reconoció el público, aplaudiendo a la citada soprano, al director e intérpretes. Cerró el programa la estupenda **Octava sinfonía** del genial Beethoven, que Cervera Collado dirigió sin partitura, obteniendo una versión francamente estimable, que el público acogió con positivo agrado. En suma, un concierto variado, atractivo, bien interpretado y dirigido. Y ahora una sugerencia: nos gustaría se incluyera en esta temporada de homenaje a Beethoven su soberbia obertura de **La consagración «del hogar»** y la **Fantasia para piano, coros y orquesta**, que podría sustituir a la **Novena**, mucho más divulgada que la citada



**El joven pianista valenciano Adolfo Bueso Casasús, a quien por sus méritos acaba de concederle la Excm. Diputación de Valencia una beca para ampliar estudios de Virtuosisimo en Madrid. Nuestra cordial enhorabuena, y que ello sirva para seguir avanzando en la clara trayectoria de brillante pianista que tiene ante sí.—(L. M. R.)**

**Fantasia**, que juzgamos colosal. ¿Se atenderá nuestro ruego?

«**BALLET**».—Fruto del constante esfuerzo e inmarchitable ilusión de la joven coreógrafa y bailarina Mari Cruz Alcalá fue el interesante recital de «ballet» que nos ofreció a beneficio de «Auxilia». Se interpretaron obras de Bach, Tchaikovsky, Bizet, Vivaldi, etc. Actuaron todos muy bien, sobresaliendo la propia Mari Cruz Alcalá en el **Bolero 1830**, de James O. Turner, y las alumnas Margarita Alcalá, Ana María Rocamonzó, Gisela Farinós, Victoria Fortes y Vicente Fuenmayor. Especial mención para la obra **Coreorritmo**, de F. Semprún, pieza moderna, difícil y atrayente, en la que se lucieron todos sus intérpre-

tes, que revelaron así su buena preparación y vocación. En suma, una velada presidida por la calidad y el altruismo, que fue muy aplaudida.

También queremos destacar la gala de «ballet» ofrecida por las profesoras de nuestro Conservatorio Mikaela Torres y Rosángel Valls, y de Marisu Cabrera, cuyas alumnas actuaron muy eficazmente en un programa amplio y sugestivo, destacando **Noche de Reyes**, de Delibes; **Aria en Re**, de Bach, y el **Concertino en La menor**, de Bacarisse, entre otras piezas de repertorio. Un éxito.

**ORQUESTA DE CAMARA.**—Selecto concierto, en el Ateneo Mercantil, de esta Orquesta, dirigida por su fundador-director, Daniel Albir Gordillo, que nos brindó este escogido programa: **Sonata de cámara** (Corelli), **Sinfonía alla rústica** (Vivaldi), **Concierto para guitarra y orquesta**, de Vivaldi; **Piccola sideral Symfonie**, de Albir Santafé; **Minuetto**, de Cervera Lloret; **Noche de luna**, de Ramón Ivars; **Invocación**, de Pérez Aleixandre, y la seductora **Mandolinata**, de Soller. Excelente interpretación y brillante actuación del guitarrista José Pechuán, cada día renovando sus méritos, ya elogiados en otras ocasiones. Otro triunfo para nuestra Orquesta de Cámara.

**CONSERVATORIO.**—Amplia actividad de conciertos y recitales se lleva a cabo en nuestro Conservatorio. Queremos destacar la actuación de los alumnos de Canto de la cátedra de doña Carmen Martínez Lluna, que interpretaron muy bien unos fragmentos del **Don Juan** mozartiano. Intervinieron: Charo de la Guardia (soprano lírica), María José Martínez (soprano ligera), Eduardo López (barítono), Salvador Peris (tenor), Ana Luisa Chova (soprano dramática) y Justo Navas (barítono). Todos actuaron con dignidad, entusiasmo, y con estimables voces, bajo la dirección y acompañamiento pianístico —eficaz y acertado— del profesor Enrique Belenguer Estela. Y muchos aplausos para todos del numeroso auditorio.—LUIS MARTINEZ RICHART.



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.



## Cádiz

Juventudes Musicales Españolas, continuando su nutrido programa de conciertos, ha ofrecido en los salones del Conservatorio "Manuel de Falla" un notable concierto a cargo del Trío Raphael (violín, violoncelo y piano).

Una combinación única de juventud distingue el Trío Raphael como uno de los más relevantes nuevos conjuntos de cámara de América.

El violinista Charles Castleman, la violoncelista Susan Salm y el pianista Daniel Epstein dieron toda una lección de conjunción, estilo, buen gusto y afinación.

Interpretaron *Trío en Sol menor, op. 101*, de J. Brahms; *Trío en La menor*, de M. Ravel, y *Trío en Re menor, op. 49*, de F. Mendelssohn.

\* \* \*

Las mismas Juventudes Musicales, siguiendo una tradicional costumbre que data de 1785, con algunas interrupciones, ha dado en la singular fecha de Viernes Santo *Las Siete Palabras de Jesucristo en la Cruz*, de Haydn.

La partitura de las *Siete Palabras de Jesucristo en la Cruz* fue compuesta por Joseph Haydn, en 1785, para concurrir a un concurso convocado por el canónigo P. José de Santa María, Marqués de Valdeñigo, quien se propuso de esta forma conseguir un digno comentario musical a su sermón del Viernes Santo en la capilla subterránea de la Santa Cueva, de Cádiz.

El acto, patrocinado por la Comisaría Nacional de la Música, constituyó un rotundo éxito de público, que piadosamente asistió y que supo apreciar en su perfección la actuación del cuarteto Numen (cuerda).

DIEGO NAVARRO MOTA

## La Coruña

ACTIVIDAD MUSICAL EN EL PRIMER TRIMESTRE

Doce conciertos en total resulta una media un poco escasa para nuestra ciudad, que en años anteriores se ha mostrado más activa en la organización de actividades musicales.

*Sociedad Filarmónica.* — Tres recitales. El primero, a cargo del joven violinista Yossi Zivoni, que interpretó muy bien un programa difícil, generoso y bien estructurado: *sonata Primavera*, de Beethoven; *Sonatina*, de Dvorak; *Sonata*, de Franck, y *Rapsodia número 2*, de Bartok. Cuarta actuación en nuestra ciudad del pianista François Duchable con la *Sonata opus 31, número 2*, de Beethoven; *Barcarola, opus 60*, y *Scherzo, opus 20, número 2*, de Chopin; *Suite pour le piano*, de Debussy; *Soneto número 140 de Petrarca y Vals Mephisto*, de Liszt. Finalmente, los Jubilee Singers, de Los Angeles, con "negro spiritual", "gospel", "calypso" y una selección de la ópera, de Gershwin, *Porgy and Bess*.

*Orquesta de La Coruña.* Un solo concierto, pero muy bien preparado. *Música acuática*, de Haendel, y un montaje muy arriesgado de los *Carminaburana*, con la Coral Polifónica "El Eco", que reverdece viejos laureles; la Escolanía de Santa María y Santiago y tres solistas

extranjeros: Deborah Cook (extraordinaria soprano lírica), Keith Jones (tenor capaz de soportar su difícil parte) y John Lawrenson (notable barítono). Conciertó y supo hacer sonar con evidente calidad tan dispares elementos el maestro Rogelio Groba.

*Banda Municipal.* Continuando la labor de divulgación, se completó el ciclo Beethoven en cinco conciertos con la audición de *Cuarta, Quinta, Sexta, Séptima y Octava sinfonías*. Un gran esfuerzo de músicos y director, que los asiduos a los conciertos matinales supieron valorar con justicia.

*Quinteto de Viento de La Coruña.* Se acaba de formar esta agrupación, que creemos de gran interés, especialmente por lo insólito de su repertorio. En un concierto en el salón de la Cámara de Comercio se interpretó un *Divertimento*, de Haydn; *Fuwo-sotos*, de Gyula; el *Quinteto de viento*, de Beethoven, y un arreglo de la *Alborada*, de Veiga.

*Festival de Canto y Baile gallegos.* Participaron en un festival conjunto la Coral Polifónica "Follas Novas", "Aturuxo" y la Coral "Lestonnac". Las dos primeras agrupaciones, de La Coruña, y la tercera, de Cangas del Morrazo.

También visitó nuestra ciudad el guitarrista Miguel García Freire, en concierto celebrado en el salón de la Cámara de Comercio.

JULIO ANDRADE MALDE

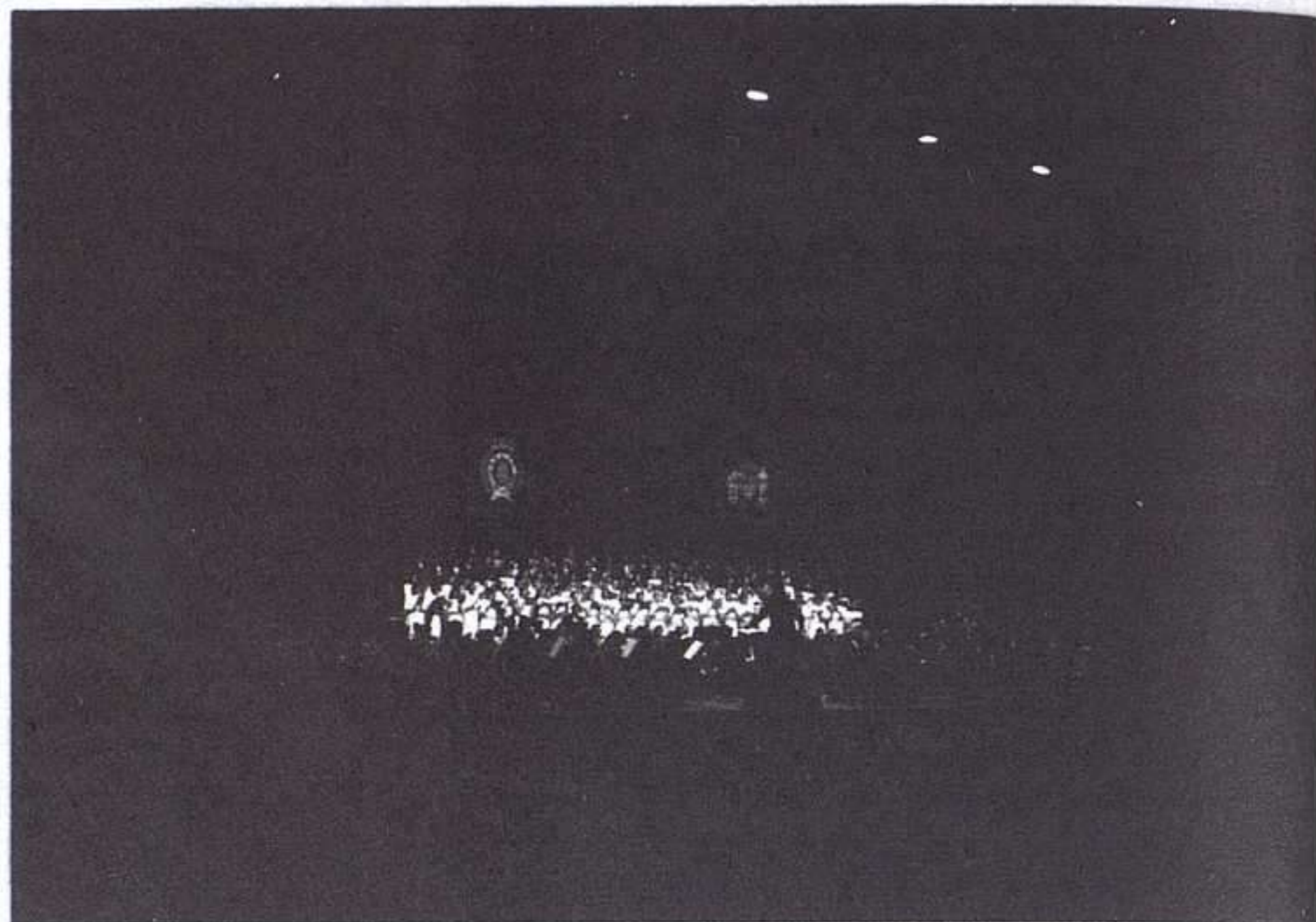
## Santander

A los pocos días del memorable concierto de Francisco Alonso vuelve éste, con la Orquesta Sinfónica de Asturias, también con un programa Beethoven: el *Número 5.º, "El Emperador"*, ratificando el éxito y gran avance que ya comentamos en la crónica anterior. Por ello, la presente la dedicamos a la Orquesta Asturiana y a su director. Podemos decir que la sorpresa ha sido general, ya que director y conjunto han sorprendido por "su buen hacer"; no así a quien esto escribe. Yo conozco a Benito Laurel de años atrás, cuando ambos formábamos en las filas de las orquestas Sinfónica, Filarmónica, Nacional, de Solistas Españoles, que fundó Jiménez Díaz, grande en ambos campos, y de feliz recuerdo; sabía sus deseos y ansias y valer, dando el resto a los demás.

En cuanto a la Orquesta, es un caso análogo. La región es musical en grado superlativo. Cuando en las más pomposas regiones dábamos dos o tres conciertos, en las excursiones del maestro Arbós, creador de toda la afición en España, en Asturias dábamos catorce o quince. Esto, sin duda posible, tenía que llevar a la consolidación de la Orquesta, que hoy sorprende y que, por otra parte, es de una lógica aplastante, que animaba en el pueblo y gestores. Sin duda de ningún género, esto ya es una feliz realidad y ejemplo palpable para el desarrollo en las demás regiones del arte de la Música, que vive en España como Cenicienta andrajosa. Siempre he dicho que el Arte es y será de minorías, "ma non tanto", porque en cuarenta y nueve provincias que tiene España nos sobran dedos en la mano para contarlas...—E. VELEZ CAMARERO.

## San Sebastián

Tolosa rinde homenaje a los hombres de la cultura



Orquesta Sinfónica de Bilbao y Orfeón Donostiarra.

Tolosa se convirtió en el centro cultural del país. De todos los puntos de nuestra geografía llegaron personalidades para sumarse al homenaje y al reconocimiento de méritos que la villa del corazón del Oria rendía a sus hombres de la Cultura. Los actos se iniciaron por la mañana en la iglesia parroquial con una solemne misa, en la que se interpretó brillantemente por el Coro y la Orquesta parroquiales, bajo la dirección del maestro Fernando Aizpurua, y con acompañamiento al órgano por Salustiano Balza, la *Missa in honorem S. Joannis Baptistae*, del insigne compositor tolosano Eduardo Moco-roa, y las obras sacras. del mismo autor, *Cantate Domino y Guru dezagun*. La *Missa in honorem S. Joannis Baptistae*, compuesta en 1923, se cantó en la solemne inauguración del Seminario Conciliar de Vitoria, que tuvo lugar el 28 de septiembre de 1930 con asistencia del excelentísimo señor Nuncio de Su Santidad, de S. M. el Rey de España, Don Alfonso XIII, y de las principales autoridades eclesiásticas y civiles de la nación. En la sala capitular de la Casa Consistorial de la villa se celebró el acto académico, en el que intervinieron diversas personalidades. Don Juan Ignacio Uría, presidente de la Sección de Guipúzcoa de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, cerró el acto felicitando al pueblo por la noble idea de homenajear a quienes se habían distinguido en el trabajo por la cultura vasca en todos sus aspectos, añadiendo: "Tolosa ha desmentido el dicho de que nadie es profeta en su tierra". En el salón del Ayuntamiento se hizo entrega de un recuerdo de plata, grabado, a cada una de las personalidades homenajeadas.

Se inauguró también el monumento erigido en Homenaje a la Danza Vasca, obra realizada en bronce y piedra granítica por el escultor tolosano don Juan Lope. Se ofrecieron danzas, música de txistu y bersolaris, siendo muy felicitado don Juan Lope.

Después de la comida-homenaje, con lectura a los postres de telegramas y cartas de adhesio-

nes, se celebraba en Teatro Leidor, abarrotado de público, el gran concierto de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, bajo la dirección del maestro Pedro Pirfano, y el Orfeón Donostiarra, con su director, Antonio Ayestarán. Escuchamos una muy buena versión de las *Diez melodías vascas*, de Jesús Guridi, en la primera parte. En la segunda parte se interpretó el oratorio elegíaco *Illeta*, de Francisco Escudero, obra profunda que volvió a entusiasmar al público por su dramatismo, rica en sonoridades, voces y orquestación, hábilmente conjugadas. El Orfeón Donostiarra, bien preparado por su director, Antonio Ayestarán, volvió a dar una magnífica interpretación de la obra. Colaboró en el éxito el barítono solista Ricardo Salaverría. También la Orquesta Sinfónica de Bilbao sonó muy bien bajo la batuta segura del maestro Pirfano. *Illeta* tuvo una brillante versión, y, al final, el público dedicó clamorosas ovaciones a todos los intérpretes, y en particular al autor, maestro Escudero.

Broche espléndido a una jornada emotiva, con una significación especial, ya que en su organización habían colaborado todas las entidades, peñas y sociedades tolosanas, para rendir tributo de admiración a los hijos ilustres de la villa que más se han distinguido en diversas ramas de la Cultura.

Para concluir, el diputado don Manuel Olaizola, en nombre de la Diputación, hizo expresión pública de adhesión al Homenaje, felicitó a los hombres de la Cultura y ofreció el apoyo para cuanto suponga serio quehacer por la Provincia. En el plan de Edición de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, y dentro de la Colección "Documento", será editada una publicación con el título *TOLOSA'K Bere KULTURA GI LEEI-OMENALDIA*. La salida de esta publicación coincidirá con la de un disco con la grabación, por primera vez, de la *Missa in honorem S. Joannis Baptistae*, que se interpretó en la parroquia de Santa María en esta jornada de homenaje.

GLORIA VIGNAU



# directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

### DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Ctra. de La Coruña, km. 17,200  
Teléfs.: 637 10 04-08-012  
LAS ROZAS (Madrid)

### ENRIQUE KELLER

Apartado 15  
Teléf.: 85 14 45  
ZARAUZ (Guipúzcoa)

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 – 248 05 13  
MADRID – 13

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### HAMMOND IBERICA, S.A.

Bolivia, 239  
Teléfs.: 308 35 62 - 308 35 66  
BARCELONA-5

### HAZEN

Juan Bravo, 33  
Teléfs.: 275 34 24 -225 90 33  
MADRID-6

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23  
Teléfs.: 222 45 08 – 232 73 55  
MADRID – 13

### MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600  
Teléfs.: 695 91 00 – 04 – 08  
GETAFE (Madrid)

### REAL MUSICAL

Carlos III, 1  
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65  
MADRID-13

### RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3  
Teléfs.: 419 59 14 – 419 29 19  
MADRID – 4

### RODAMILANS

Marqués del Puerto, 9  
Teléfs.: 415 52 55 -415 52 44  
BILBAO-8

### RODES

Avda. Catedral, 6 y 8  
Teléf.: 310 04 90  
BARCELONA-2

### SPA MUSIC, S.A.

Avda. de las Arboledas, 23  
POL. INDUSTRIAL LA POSTURA,  
Km. 25 carretera Andalucía  
Teléf. 895 11 49  
VALDEMORO (Madrid)

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### CAPRICE

Apartado 854  
VALENCIA

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 – 248 05 13  
MADRID – 13

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### JUAN STRUCH

General Primo de Rivera, 30-32  
Teléf.: 222 98 59  
BARCELONA-2

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23  
Teléfs.: 222 45 08 – 232 73 55  
MADRID – 13

### LLUQUET

Avda. del Oeste, 43  
Teléf.: 22 73 45  
VALENCIA-1

### REAL MUSICAL

Carlos III, 1  
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65  
MADRID-13

## INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 – 248 05 13  
MADRID – 13

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23  
Teléfs.: 222 45 08 – 232 73 55  
MADRID – 13

### LLUQUET

Avda. del Oeste, 43  
Teléf.: 22 73 45  
VALENCIA-1

### REAL MUSICAL

Carlos III, 1  
Teléfs.: 248 09 24 -247 63 65  
MADRID-13

## INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines – Violas – Violonchelos  
y Contrabajos

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 – 248 05 13  
MADRID – 13



## MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

### ENRIQUE KELLER

Apartado 15  
Teléf.: 85 14 45  
ZARAUZ (Guipúzcoa)

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13  
MADRID - 13

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### LLUQUET

Avda. del Oeste, 43  
Teléf.: 22 73 45  
VALENCIA-1

### REAL MUSICAL

Carlos III, 1  
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65  
MADRID-13

## EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

### EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70                      Canuda, 45  
Teléf.: 276 39 50              Teléf.: 231 08 86  
MADRID-9                      BARCELONA-2

### EDITORIAL ALPUERTO

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

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### HAL LEONARD DE ESPAÑA, S.A.

Talleres, 9, pral.-A.  
Teléfs.: 302 27 44 - 302 25 92  
BARCELONA-1

### REAL MUSICAL

Carlos III, 1  
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65  
MADRID-13

## DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

### BASF

Paseo de Gracia, 99  
Teléf.: 215 13 54  
BARCELONA-6

### DISCOPHON

Valencia, 288  
Teléf.: 215 13 70  
BARCELONA-7

### DISCOS C.B.S.

Avda. Generalísimo, 25  
Teléfs.: 455 38 45 - 455 40 26  
MADRID-16

### DISCOS COLUMBIA

Libertad, 24  
Teléf.: 221 10 95  
MADRID-4

### EMI-ODEON

Tuset, 23-25                      Plaza Ramales, 2  
Teléf.: 227 31 81                      Teléf.: 242 52 07  
BARCELONA-6                      MADRID-13

### ENSAYO

Zaragoza, 16, 3.º-5.ª  
Teléf.: 217 55 80  
BARCELONA-6

### FONOGRAM

Avda. América/Hernández de Tejada  
Teléf.: 267 42 00  
MADRID-27

### HISPAVOX

Torrelaguna, 64  
Teléf.: 415 23 04  
MADRID-27

## HI-FI

### ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12  
Teléfs.: 733 05 62 - 733 37 00  
MADRID-16

### COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21  
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21  
MADRID - 20

### EUDEL

Ventalló, 76  
Teléfs.: 213 70 76 - 257 62 03  
BARCELONA-13

### FARO ESPAÑOLA

San Antonio M.ª Claret, 318  
Teléf.: 255 21 06  
BARCELONA-13

### FOX

Calle Alta, 60  
Teléf.: 23 97 66  
SANTANDER

### GERMAN INDUSTRIAL

Consejo de Ciento, 368  
BARCELONA-9

### MABEL

Ripollés, 84  
Teléf.: 235 40 00  
BARCELONA-13

### POLIELECTRONICA COMERCIAL

Rocafort, 256-258  
Teléfs.: 239 71 06 - 321 63 16  
BARCELONA-15

### PROSON

Rda. General Mitre, 174  
Teléf.: 211 85 04  
BARCELONA-6

### REIEL

Manigua, 50  
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16  
BARCELONA-16

### VIETA

Bolivia, 239  
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16  
BARCELONA-6

## MECANICOS AFINADORES

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600  
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08  
GETAFE (Madrid)

### REAL MUSICAL

Carlos III, 1  
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65  
MADRID-13

### RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3  
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19  
MADRID - 4



PIANOS  
BECHSTEIN

*Erard*

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL<sup>®</sup>

KAWAI

zender



Las  
grandes marcas  
reunidas en

**GARRIDO • BAILEN**

Mayor, 88 - Bailén, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2  
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA  
GAMA DEL  
INCONFUNDIBLE  
SONIDO  
HAMMOND



BECHSTEIN

Grard,

PLEYEL

GAYEAU

SCHIMMEL®

KAWAI

zender

## Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.

Arránqueles una briosa entrada  
de Beethoven.

Una poética melodía de Schumann.

Una polonesa de Chopin.

Un ondulante vals de Strauss.

Una marcha mendelssohniana.

El último pentagrama de Stravinsky.

O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.

Son todos pianos con alma de  
solista.

Como sus marcas.

Marcas que sólo RODAMILANS  
puede ofrecérselas reunidas.

Siéntese delante de este anuncio.

Y pulse la tecla acertada

para comprarse un buen piano.

### RODAMILANS

IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 415 52 44 - 55

BILBAO-8



Distribuidores en:

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