

RITMO

AÑO XLVIII • NUM. 479 • MARZO 1978 • PRECIO: 100 PTAS.

Editorial: BAJO EL SIGNO
DE LA IMAGINACION
LA ORQUESTA NACIONAL
CONVERSACION CON ALFREDO KRAUS
EL IRCAM DE BOULEZ

cuarto concurso "arpa de oro 1977"





HAZEN

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

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

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Inscrita con el número 329 en el Registro de Empresas Periódicas del Ministerio de Cultura

AÑO XLVIII • MARZO • NUM. 479

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, 1.000 ptas.

Número suelto, 100 ptas. Atrasado, 125 ptas.

Extraordinarios, 300 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 Agenjo, 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.

Fernando Peregrín Gutiérrez.

PROMOCION GENERAL:

Fernando Rodríguez Polo.

REDACTORES Y COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Fernando Gil Olalla, Santiago Herrero Villa, Luis Jiménez Clavería, Fernando López y Lerdo de Tejada, José Miguel López de Haro, Agustín Muñoz Jiménez, Enrique Pérez Adrián, Joaquín Rubio Tovar, José Carlos Ruiz Silva (M. Codax), Andrés Ruiz Tarazona.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Baleares), P. Ingles y A. M. (Barcelona), María Jesús García de la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Enrique X. Macías, Alonso y Lois Rodríguez Andrade (Galicia), José Angel García (Cuenca), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), J. Luis Rouret Tejada (Logroño), Salvador Betés (Málaga), Gloria Vignau (San Sebastián), Dámaso García Fraile (Salamanca), Esteban Vélez (Santander), María del Carmen Gruber (Segovia), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid), Alberto Gatóo Gómez (Zamora).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín (Europa), 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: La Orquesta Nacional, bajo el signo de la imaginación	5
Noticias	6
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	8
Música en vivo, por Fernando Peregrín Gutiérrez	12
Conversación con Alfredo Kraus, por Roberto Andrade y Arturo Reverter	15
EL IRCAM de Boulez: La Música que surge del subsuelo, por Fernando Peregrín Gutiérrez	27
Discos editados: Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán	36
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Oferta Hispavox: Primavera 1978	37
Jefté, de Haendel: Otro importante servicio del disco a la cultura musical. Nuevas jornadas en el camino hacia el hogar de Franz Liszt. El discreto —pero innegable— encanto de Sergio Rachmaninoff. Una curiosidad discográfica bien interpretada: La novia del Zar, de Rimsky-Korsakov. El primer Rossini «serio»: Tancredi. Descubrimiento del sinfonismo de Scriabin. Tchaikowski: la Doncella de Orleáns. Desafortunado primer intento de llevar al disco una ópera de Vivaldi: Orlando furioso, en arbitrario montaje de Claudio Scimone.	
Escriben: Gonzalo Alonso Rivas, José Luis García del Busto, Luis Jiménez-Clavería, «Martín Codax», Angel F. Mayo, Fernando Peregrín Gutiérrez, José Luis Pérez de Arteaga y Arturo Reverter.	
Polydor: La novedad del mes, por José Luis Pérez de Arteaga	47
Otras críticas discográficas	48
Comentan: Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, José Luis García del Busto, Fernando Gil Olalla, Luis Jiménez-Clavería, «Martín Codax», Angel F. Mayo, Agustín Muñoz Jiménez, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga y Joaquín Rubio Tovar.	
HI-FI para todos (5), por Alfredo Orozco	61
Aspectos del sonido: Conexiones «HI-FI». Los veinte años del quad electrostático. Un equipo de amplificación excepcional. Novedad Nakamichi: la serie «Black Box».	
Beethoven, a través de la filatelia, por Luis Martínez Richart. De Madrid, al cielo: Ese desconocido llamado Bach, por Arturo Reverter	65
Cuarto Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorros. Trofeo «Arpa de Oro», por Fernando Lerdo de Tejada	72
Buenos Aires: La temporada musical bonaerense, por Néstor Echevarría	75
CRONICAS NACIONALES:	
Bilbao, por José Urquijo	76
Galicia: Pois que temos semente, sin folgar sementemos, por Xoan M. Carreira	76
La Asociación Guitarrística Galega, por Enrique X. Macías	77
Valencia: Jóvenes valencianos que triunfan, por L. Martínez Richart	77
Otras crónicas nacionales:	
Cádiz, por Diego Navarro Mota	78
Huesca	78
Madrid, por Miguel Fernández Cavero y Bonafont	79
Orense, por Evencio Baños Rodríguez	79
Reus, por Tricaz	79
Navarra, por Alicia Font	80
Santander, por E. Vélez Camarero	80
Directorio comercial	81
Nota: Por exceso de originales, diferimos al próximo número la continuidad de la Sección «Discoteca básica», de nuestro colaborador Angel Carrascosa, capítulo 10, que estará dedicado a los Preludios de Chopin.	

Nuestra portada

El Director General de Música, don Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, y el de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, don Miguel Allué Escudero, entregan el Premio «Arpa de Oro», dotado con 400.000 pesetas, al compositor Francisco Estévez, quien con su obra Loa ha sido el triunfador de la cuarta edición del Concurso de Composición de Música de Cámara de dicha Confederación, y a cuyo acto final dedicamos la correspondiente crónica en otras páginas de este mismo número.



todos los sonidos de una gran orquesta

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

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

**PARTNER
259/R**

FARFISA

DISTRIBUIDORES

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

LA ORQUESTA NACIONAL, BAJO EL SIGNO DE LA IMAGINACION

Pronto será de público dominio el contenido de la temporada 1977-78 de la Orquesta Nacional, todavía en el telar, si bien ya en trance de rápido remate. Arturo Reverter la analizará entonces con detalle. Hoy se trata de adelantar la impresión positiva de que, por lo dado ya como cerrado o casi seguro, la imaginación va a guiar, al fin, los pasos de nuestra primera Orquesta.

Tan rara y frágil virtud anima en mayor o menor grado la estructura de la temporada, el cuadro de directores, la programación propiamente dicha y el trato que se quiere dar a la música de nuestro tiempo y del pasado más inmediato. En definitiva, va a realizarse un serio esfuerzo para que la Orquesta sea vehículo de una cultura viva, y en las ocasiones más afortunadas, instrumento de arte.

Se mantiene el esquema de los tres conciertos semanales —es evidente que no se quiere realizar operaciones quirúrgicas con el público y el actual sistema de abonos; quizá se piensa que la estructura del público puede generar su propia dinámica de cambio: es éste un tema que ahora nos apartaría del meollo de este editorial, mas sobre él habrá de volverse en un número próximo—, pero la ONE no dará en Madrid más de veinte programas, porque efectuará, al menos, ocho salidas a diversas poblaciones. Incluso alguna semana descansará del concierto público, para atender el ensayo de obras nuevas o de difícil montaje. En los casos de ausencia por uno u otro motivo será suplida por formaciones españolas y extranjeras invitadas. No podemos precisar si estas visitas se producirán dentro del abono. Lo cierto es que Madrid no verá interrumpida la temporada de la ONE cuando ésta no suba al escenario del Real.

El cuadro de directores es el más atractivo de los dos últimos lustros. Ros Marbá se hará cargo sólo de seis o siete programas, lo que indica sentido de la medida por su parte. Celibidache —el añorado maestro rumano— viene, salvo imponderables, nada menos que a cuatro. También se cuenta con Giulini, en un programa con Stern, probablemente dedicado a Beethoven. Imbal, que tan grato sabor de boca ha dejado este año, Skrowaczewski y Lutoslawski pasarán igualmente por el «podium» de la Nacional. De los españoles vuelven, con toda seguridad, Miguel Angel Gómez Martínez y José María Cervera, y debuta Arturo Tamayo. López Cobos no tendrá fechas hasta la siguiente temporada, pero dirigirá dos programas —uno de base Mozart y otro a concretar— a la Orquesta de Radiotelevisión. Frühbeck, a quien se han reservado hasta la penúltima hora cuatro semanas, ha optado, finalmente, por no dirigir a la ONE esta temporada. Faltan todavía, en consecuencia, algunos nombres. Mas con los ya citados basta para que los «viejos» melómanos recuerden tiempos pasados que, por una vez y sin que sirva de precedente, sí fueron mejores, y los «nuevos» comiencen a comprender por qué la Nacional necesitaba el oreo de sus polvorientas estancias.

Con todo, la programación es lo más importante. No se trata tanto de darle espectaculares vuelcos como de construirla con variedad, sin mengua de la coherencia. A falta de detalles exactos, parece que Ros Marbá dirigirá el concierto inaugural de la temporada y de su titularidad con un programa Brahms-Prokofiev (Concierto para piano número 1, con Weissenberg, y Quinta Sinfonía, respectivamente), y que clausurará la serie con la Segunda Sinfonía de Mahler, «Resurrección», símbolo quizá de tiempos de esperanza para nuestra vida musical. Entre ambos extremos del arco, Bartok, Beethoven (la «Heroica»), Gerhard (Concierto para violín), el justo homenaje a Conrado del Campo con la Fantasía castellana, la Serenata «Haffner», un programa Schubert con una de las Misas y la Sinfonía «Grande»... El director catalán va a someterse a fondo a la prueba del repertorio simultaneado con «novedades», y a un saludable —para todos— contraste de estilos. En cuanto a Celibidache, confesamos que nuestra expectación es tan grande como será la de los lectores: está prevista la «Patética», que en sus manos es «otra» obra; un concierto puede reunir la Sinfonía concertante para instrumentos de viento, de Mozart, con los profesores de la Orquesta, y la Cuarta Sinfonía de Anton Bruckner; otro, aún más sorprendente, la Quinta de Sibelius y el Requiem, de Fauré; la cosa iría muy en serio si el imprevisible maestro pone también en los atriles la Sinfonía de los Salmos, porque su particular ciclo habrá de señalarse como sensacional dentro de la importancia de toda la serie. Es de esperar que los programas de Skrowaczewski, Lutoslawski y Tamayo se aparten de lo común. Aquél acompañaría, ¡al fin!, a Jessye Norman en la escena final de Capriccio. Miguel Angel Gómez montará El Rey David, de Honegger... Como se ve, la imaginación es tangible, cierta. También puede debutar en Madrid Salvador Mas, el nuevo titular de la Orquesta Ciudad de Barcelona, con un Bach bien conocido,

aunque puesto al día y servido quizá por uno de los conjuntos extranjeros invitados. Preocupa mucho el tema de la música de hoy y las obras de «encargo». Todos estamos de acuerdo en que el sistema de la pieza «telonera», que produce a su autor unas pocas pesetas y la satisfacción relativa de leer su nombre en los carteles, para ver la obra tragada inmediatamente por el escotillón del «nunca jamás», ya no es —si es que alguna vez lo fue— defendible. Las obras nuevas ocuparán el lugar que realmente les corresponda por su estructura, duración y contenido. Fuera del abono normal y al término de la temporada, es firme la decisión de ofrecer tres conciertos dedicados exclusivamente a la música de nuestro siglo: el esquema comprende siempre una obra que llamaremos provisionalmente de vanguardia, para entendernos, acompañada por piezas «clásicas» de infrecuente ejecución, y variada estética: Schoenberg, Berg y Webern, pero también Stravinsky, Prokofiev, Dallapiccola, Shostakovitch o Janáček, por ejemplo. Quizá esta trinidad sea el «residuo» de un proyecto inicialmente más ambicioso, el Festival de Música del Siglo XX; pero tampoco deja de ser realista iniciar la cura de rehabilitación con paseos sosegados por el bosque y moderados ejercicios de gimnasia.

La impresión de conjunto ratifica que la Dirección General de Música quiere reducir al mínimo el carácter gestor o empresarial de la extinguida Comisaría, y que tampoco desea retirarse tras la línea defensiva de las barreras burocráticas. Se confía plenamente a Ros Marbá la responsabilidad de verdadero titular de la ONE, tanto en la directriz de la programación anual como en la labor específica de maestro estable, estudioso, presente y operativo, incluso cuando no ha de dirigir personalmente el concierto de turno. Parece que la Administración espera que la Orquesta, su titular y el público generen —de y por sí mismos— una espiral dinámica de evolución y avance. Desde este punto de vista, la larga presencia de Celibidache es la baza maestra en el intento de recuperar de un golpe algunos de los preciosos años que entre todos se perdieron por las sendas del apoltronamiento o las de la iconoclastia, ambas coincidentes en el pecado mortal de la falta de imaginación.

Si a todo lo dicho se añade que la Orquesta de R. TV. E. tendrá que responder al estímulo de su fraterna contrincante, so pena de quedarse súbitamente rezagada; que es probable —incluso ya se ha publicado alguna noticia en este sentido— la constitución de una orquesta de cámara, y que, mientras los políticos —aquellos que tan masivamente (?) contestaron a la encuesta de RITMO en la brava ocasión del 15 de junio de 1977 (*)— continúen repitiendo que la Opera Nacional es un lujo injustificable en la décima potencia industrial del mundo (¿o ya no lo somos?), quizá se busque la solución de crear la Orquesta y Conjuntos estables del Teatro de la Zarzuela, para programar temporadas de ópera y de nuestro género lírico todo lo modestas que se quieran, pero temporadas, hay que concluir que el panorama musical madrileño va a entrar en franca convalecencia a corto plazo.

Y aquí es donde más de un lector estará aguardándonos: «Muy bien; Madrid, como siempre, se lleva la parte del león. ¿Y a nosotros, qué? ¿La limosna de dos pitos y cuatro flautas?». Bueno. No vamos a repetir ahora lo que hemos dicho con machaconería en pro de la vida musical de toda España. Aquí tratamos de tener los pies siempre en la tierra. En más de una ocasión hemos calificado de «lujosa» la vida musical madrileña, porque «lujo» era sostener la infinita mediocridad filarmónica de la Villa y Corte. Con el mismo dinero o poco más —que sigue siendo escaso, no lo olvidemos—, Madrid tiene que conseguir elevar su nivel, porque su peso específico es en todo el Estado, para bien y para mal, aún enorme, y sin un latido madrileño acompasado y fluido resulta casi imposible que no se necrosen todavía más las extremidades. Cuestión distinta es si España sabrá crear una sociedad realmente descentralizada. Por el momento, si los remozados conciertos de la ONE se televisan y radian con afecto, generalidad y cuidado técnico; si la agrupación comienza a hacer honor a su nombre, y viaja; si las orquestas invitadas llegan también a Orense, Jaén, Soria o Vitoria; y, sobre todo, si esto es el comienzo de la voz que diga a la multitud de hechos musicales españoles, como a Lázaro, «¡Levántate y anda!», nadie bienintencionado dejará de alegrarse por la «Resurrección» madrileña que clarea ya en el horizonte.

Bien venida sea, pues, la imaginación a la Orquesta Nacional. Y que persevere, y crezca, y dure más allá de las decisiones de un director general, las cualidades de este o el otro titular y los sueños de quienes hemos combatido, arrojando incomprendimientos y deliberados silencios, por una vida musical intensa, plural, inteligente y democrática. Así sea.

(*) RITMO, números 470 y 471.

HOMENAJE A FEDERICO MOMPOU

En el Palau de la Musica Catalana, con la presencia del Presidente, Josep Tarradellas, se celebró un homenaje a Frederich Mompou. Lleno total. Antonio Besses, pianista que posee una depurada escuela y recientemente ha grabado, contratado por una Empresa americana, obras de Villa-Lobos, interpretó magistralmente Cançons i dançes. Posteriormente tenía que actuar Carmen Bustamante, pero por la fatalidad de un accidente de circulación tuvo que ser sustituida por Anna Ricci, que dio pruebas de ser muy conocedora de las obras de Mompou. Acompañada por Antonio Besses, cantó como tiene por costumbre. Finalmente, el Grup Estudi Anna Maleras presentó unas versiones pianísticas del homenajeado: un "ballet" compuesto de un bailarín y nueve señoritas; quizá fue lo que no llenó al público, por no estar bien ambientado, falto de decorados y con una instalación luminotécnica inadecuada.

El público aplaudió la presencia del Presidente y esposa, que, junto al maestro Frederich Mompou, recibieron aplausos de simpatía y adhesión.

TEMPORADA DE "BALLET" EN EL LICEO

La Empresa del Teatro del Liceo, pese a los muchos quebrantos económicos que ha tenido en la temporada de ópera, nos anuncia la temporada de "ballet", con la presentación de dos compañías de gran importancia: el Ballet Real Wallonie y el Ballet Internacional de Caracas, lo que representa no sólo un riesgo económico, si tenemos en cuenta que no percibe ayuda estatal, sino que no celebrar función tras función significaría para Barcelona, ciudad cultural por tradición, como un gran descrédito.

El Ballet Real de Wallonie realizará diez representaciones; procede de Bélgica. Dirigido por Joan Giuliano, aportará esta vez tres estrellas invitadas y siete solistas de la compañía, en la que se cuenta una española ya conocida en Barcelona, Guillermina Coll, formada en la escuela de Magriñá y que está cosechando éxitos fuera de nuestras fronteras.

El Ballet Internacional de Caracas actuará posteriormente, dirigido por Vicente Nebrada, llamado el Béjart americano. De sobra conocido por las constantes actuaciones en diferentes países europeos, posee gran prestigio internacional. Existe mucho interés por esta presentación, ya que interpretarán obras completamente desconocidas adaptadas a este género, como El río, con música de Duke Ellington, y Carmina Burana, de Orff, entre otras.

En lo que se refiere a la Em-

presa del Teatro del Liceo, parece que está dispuesta incluso a prolongar la temporada liceísta con la presentación de espectáculos musicales de gran calidad, nacionales y extranjeros, cosa que ha sido muy bien acogida, en general, en el mundo musical, lo que significaría una ayuda para nuestros autores y artistas nacionales.

FUTURAS VISITAS A ESPAÑA DE GRANDES ORQUESTAS

Ibermúsica tiene previstas las actuaciones en nuestro país de las siguientes grandes formaciones sinfónicas: Orquesta del Gewandhaus, con Kurt Masur, para el próximo año, y la Orquesta de Filadelfia, con Ormandy; Filarmónica de Los Angeles, con Giulini, y Staatskapelle de Dresde, con Blomstedt y otro director a designar, para el mes de mayo de 1980. Las tres orquestas citadas en el último lugar ofrecerán dos conciertos cada una en Madrid, estando aún sin precisar en qué otras ciudades podrán ser escuchadas. Para el mes de febrero de ese mismo año de 1980 es altamente probable la presencia de Eugen Jochum, al frente de la Orquesta Nacional de Francia, en Madrid, donde interpretarían, entre otras obras, la Novena sinfonía de Bruckner.

EL PREMIO JAEN DE PIANO

Se ha celebrado la vigesimosegunda edición del Premio Jaén de Piano, que organiza el Instituto de Estudios Jienenses. El Jurado, de carácter internacional, estuvo presidido por el pianista y compositor español Javier

Alfonso. El primer premio, dotado con 120.000 pesetas por la Dirección General de la Música, fue declarado desierto. Se concedieron, sin embargo, dos segundos premios, que fueron otorgados a las pianistas japonesas Chiyoko Kuroda y Nana Hamaguchi, y dos terceros premios, que recayeron en el español Luis Vázquez del Fresno y en el alemán Johannes Bosch.

PRIMER CONCURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL

Organizado por la Dirección General de Música, y dentro del marco del XXVII Festival Internacional de Música y Danza de Granada (19 de junio-2 de julio), tendrá lugar el Primer Concurso Internacional de Interpretación Musical, que, como homenaje a la figura de Fernando Sor (en el bicentenario de su nacimiento), se dedica a la guitarra, estando previsto para años sucesivos las distintas modalidades de interpretación musical.

Un Jurado, presidido por Andrés Segovia, y en el que se incluyen los nombres de Regino Sainz de la Maza y de Narciso Yepes, unidos a otros de indudable prestigio mundial, fallará este certamen. Los premios previstos son los siguientes: un primer premio de 500.000 pesetas y diez recitales organizados por la Dirección General de Música; un segundo premio de 250.000 pesetas y un tercer premio de 100.000 pesetas.

Las bases prevén que podrán tomar parte en este Concurso todos los guitarristas de cualquier nacionalidad, sin límite de edad alguno. Habrá dos pruebas, una

eliminatória y otra definitiva, a la que pasarán los que hayan superado la primera, que dará comienzo, en Granada, el día 26 de junio de 1978. Las solicitudes de inscripción se redactarán en un impreso oficial que puede solicitarse a la Dirección General de Música, Teatro Real, Plaza de Isabel II, Madrid-13.

CONVENCION EN ESPAÑA DE LOS ORGANOS CONN

Entre los días 13 y 26 de abril se celebrará en Madrid la convención internacional de la Fábrica de Instrumentos Conn. Ello nos muestra el gran interés y atractivo que tiene nuestro país para este sector industrial como centro de venta y distribución de sus productos.

CONCURSO DE PIANO "REINE ELISABETH"

El Concurso de Piano "Reine Elisabeth", de 1978, tendrá lugar en Bruselas durante los meses de mayo y junio. Las pruebas eliminatorias se celebrarán en el Conservatorio del 8 al 13 de mayo, también en sesión doble. Doce finalistas, que tendrán todos ellos derecho al título de "Lauréat du Concours Reine Elisabeth", intervendrán en la prueba final, que se desarrollará del 29 de mayo al 3 de junio en el Palais des Beaux-Arts, donde contarán con el acompañamiento de la Orquesta Nacional de Bélgica, bajo la dirección de Georges Octors. Un detalle importante de este Concurso es que los finalistas tendrán una semana —la que va desde su proclamación como tales al inicio de la prueba final— para aprenderse un concierto inédito, compuesto especialmente para el Concurso. Cerca de 120 pianistas se han inscrito en este prestigioso Concurso.

FESTIVALES INTERNACIONALES DE MUSICA EN ESPAÑA

Barcelona (2 al 31 de octubre). Están previstos los siguientes conjuntos e intérpretes: Orquesta de París, con Daniel Barenboim como director y solista; Orquesta y Coro de la Ciudad de Barcelona; Orquesta y Coro Nacional de España, dirigidos por Antoni Ros Marbá; Orquesta Filarmónica de Ostrava y Coro Filarmónico de Praga; Conjunto Vocal e Instrumental de Lausana, dirigidos por Michel Corboz; Opera de Cámara de Varsovia, bajo la dirección de Stefan Sutkowski; London Oratory Choir, dirigido por John Hoban; I Musici; Amadeus Quartet; Concentus Musicus, con Nikolaus Harnoncourt; Hesperion XX, con dirección de Jordi Savall; Sigiswald Kuyken, Wieland Kuyken y Gustav Leonhardt; Edis Mathis e Irwin Gage; Rosalyn Tureck, que dictará clases magistrales sobre el piano de J. S. Bach.

Granada (19 de junio-2 de ju-



LA YAMAHA MUSIC FOUNDATION EN EL MIDEM 78

La Fundación Musical Yamaha, de Tokyo, estuvo presente este año en el Mercado Internacional del Disco y de la Edición Musical que se celebra anualmente en Cannes.

Con oportunidad de su presencia por vez primera en esta convención internacional del mercado de la Música organizó un cóctel al que asistieron directivos de la Fundación, personalidades y famosos artistas, así como el Director internacional de la división "Pop" de EMI, quien presentó el Disco de Oro otorgado al Premio de la edición 1977 del Festival Internacional japonés de la canción.



No es frecuente que un Director general de Música contraiga nupcias, quizá porque Jesús Aguirre ha inaugurado el cargo. Vaya nuestra más sincera felicitación a los Duques de Alba.

lio). Intervendrán, entre otros, la Orquesta Filarmónica de Moscú, el Cuarteto de Praga, la Orquesta Inglesa de Cámara, el Ballet Béjart, Rostropovitch.

Santander (1 al 22 de agosto). Desconocemos, en el momento de redactar esta información, los detalles del programa. Sin confirmar oficialmente, podemos adelantar la actuación de la Orquesta Philharmonia, de Londres, bajo la dirección de Rafael Frúbeck de Burgos, y de la Orquesta Nacional de España.

XIII FESTIVAL DE JAZZ

SAN SEBASTIAN,
20 AL 25 DE JULIO
DE 1978

La ciudad de San Sebastián anuncia la celebración del XIII Festival de Jazz, que en la presente edición se celebrará del 20 al 25 de julio. Organiza el Centro de Atracción y Turismo.

Como en años anteriores, el Festival estará dividido en dos apartados: uno dedicado a grupos aficionados y otro a figuras profesionales de categoría internacional.

El Concurso de grupos "amateurs" tendrá tres premios, uno para cada modalidad de "jazz" admitida: "Jazz" Tradicional, "Jazz" Moderno y "Jazz Rock".

El XIII Festival de Jazz de San Sebastián reunirá una selección de doce orquestas de aficionados, españolas y extranjeras, con máximo de ocho músicos. Podrán participar en el mismo los conjuntos de cualquier tendencia o estilo que, interpretando música de "jazz", no hayan hecho de ello su "modus vivendi". Corresponderá a la Organización del Festival hacer una

selección entre los grupos inscritos.

Las inscripciones para participar en el Concurso de grupos aficionados deberán enviarse al Centro de Atracción y Turismo, calle Reina Regente, San Sebastián, acompañadas de una cinta grabada por el grupo que certifique la calidad del conjunto. Y en la misma dirección se facilitará cualquier otra información sobre el Festival.

MEDALLA CONMEMORATIVA DEL BICENTENARIO DEL TEATRO ALLA SCALA

El escultor Giacomo Manzù ha sido el encargado de realizar el diseño de la medalla oficial emitida con motivo del Bicentenario del Teatro alla Scala, que se está celebrando durante la presente temporada de 1977-78. La edición, numerada, se limita a 5.000 series completas, autenticadas por el artista. Información adicional sobre esta bella joya se puede obtener solicitándola a Numismática Investments; vía Mazzini, 12; 20123 Milano (Italia).

"CONCIERTO DE MEDIODÍA", CADA LUNES, EN LA FUNDACION JUAN MARCH

Cada lunes, a partir del 3 de abril, a las doce, y en la sede de la Fundación Juan March, con entrada libre, se celebrará un "concierto de mediodía", a cargo de destacados intérpretes. Estos conciertos tendrán una duración aproximada de una hora, y se podrá entrar o salir de la sala durante los intervalos, entre

CON NOMBRE PROPIO

Sergiu Celibidache, el director de orquesta rumano, acaba de ser nombrado profesor de Ciencia musical de la Universidad de Maastricht.

Gidon Kremer, célebre violista soviético, ha sido autorizado por el Ministerio de Cultura de la Unión Soviética a permanecer durante dos años en Europa Occidental.

Peter Pears, conocido tenor británico e íntimo amigo del fallecido compositor Benjamín Britten, debutará como director de orquesta durante el próximo Festival de Aldeburgh, creado por el compositor y actualmente dirigido por Pears. Cantará también durante el citado Festival la ópera de su fallecido amigo **Muerte en Venecia**. El Festival se desarrollará del 8 al 25 de junio de 1978.

David Oistrakh, uno de los mejores violinistas de la historia, muerto en 1974, poseía un violín «Stradivarius» que le había regalado la Reina Elisabeth de Bélgica y que el intérprete tenía en gran aprecio. Recientemente, la familia de Oistrakh ha hecho donación de dicho instrumento, conjuntamente con otros objetos personales del violinista, al Museo Klinka, de Moscú.

Leonard Bernstein procede a la composición de una **Sinfonía de la Acrópolis** como contribución a la campaña de la Unesco para la restauración del célebre lugar de Atenas y de sus templos.

György Ligeti vio, por fin, estrenada su ópera **Den stora maka-bern** en la Opera Real de Estocolmo, el 17 de marzo de 1978. La obra, con libreto del escritor Michel de Ghelderode, estaba previsto que se estrenara, en el mismo teatro de ópera, la pasada temporada. El compositor ha trabajado en ella desde 1974 a 1977.

Aragon, el conocido poeta francés, ha publicado en el periódico **L'Humanité** un largo poema inédito dedicado al violonchelista y director de orquesta Mstislav Rostropovitch, que, como se sabe, acaba de ser desposeído de su nacionalidad por las autoridades de la Unión Soviética. Al pie del texto, fechado en 1971 y titulado **Chant pour Slava** —«Canto para Slava», en castellano—, Aragon escribe la siguiente nota: «Slava, diminutivo de Mstislav, nombre del gran músico ruso Rostropovitch, quien ha sabido hacer resonar por el mundo entero (¡se quiera verlo así o no!) la profunda voz de su patria.»



John Cranko, Peter Pears, John Copley y Benjamin Britten (de izquierda a derecha) en Aldeburgh.

pieza y pieza. Recordamos a nuestros lectores, tanto madrileños habituales como en tránsito, la dirección de la sala: Castelló, 77.

ESTRENO MUNDIAL DE UNA OBRA DE LUIS DE PABLO

El Coro de la Agrupación Española de Cámara, bajo la dirección de Odón Alonso, ha estrenado Bajo el Sol, del compositor español Luis de Pablo, dentro de la XVII Semana de Música Religiosa de Cuenca, cuyos organizadores habían realizado el encargo de dicha composición. Bajo el Sol está escrita para cuarenta y nueve voces mixtas y utiliza textos del Eclesiastés, Guzmán de Alfarache y Lord Byron.

PRIMER VOLUMEN DE LA OBRA "MUSICA EN ZARAGOZA, SIGLOS XVI Y XVII"

La Institución "Fernando el Católico", de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, acaba de publicar el primer volumen de Música en Zaragoza, siglos XVI y XVII, de Pedro Calahorra.

CONMEMORACION DEL BICENTENARIO DE FERNANDO SOR

La firma CBS ha lanzado al mercado una grabación de Estudios de guitarra del compositor catalán, interpretados por José Luis González, sumándose así a la conmemoración del bicentenario de su nacimiento.

AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

FESTIVALES

AIX-EN-PROVENCE (15 de julio-4 de agosto).

Operas: **Alcina** (Händel), **Dido y Eneas** (Purcell) y **Don Pasquale** (Donizetti). Conciertos, oratorios y recitales.

Intérpretes: Teresa Berganza, Janet Baker, Nadine Denise, Christiana Eda Pierre, Yasuko Hayashi, Valérie Masterson, Ann Murray, Jane Rhodes, Katia Ricciarelli, Faye Robinson, Gabriel Bacquier, José Carreras, Paul Esswood, Philippe Langridge, Timothy Nolen, Ruggero Raimondi, Jose van Dam; Jean-Claude Casadesus, Raymond Leppard, Charles Mackerras, Gianfranco Rivoli; Scottish Chamber Orchestra, Orchestre de Lille, Orchestre de Radio-France.

A destacar: **Alcina**, con puesta en escena de Jorge Lavelli y dirección musical de Leppard. Contará con la Scottish Chamber Orchestra y será interpretada por Berganza, Eda Pierre, Masterson, Langridge, Murray. **Dido y Eneas**, que será interpretada conjuntamente con la **Oda a Santa Cecilia** (Purcell). Se trata de una coproducción con la Scottish Opera, que será dirigida musicalmente por Charles Mackerras y escénicamente por John Copley. Intervendrán la Scottish Chamber Orchestra y Janet Baker, Jane Rhodes, Alan Titus, Norma Burrowes. Destacamos también el concierto del día 23 de julio. En él se interpretarán **Gloria** (Vivaldi) y **Stabat Mater** (Pergolesi) por Teresa Berganza, Yasuko Hayashi, Raymond Leppard y la Orchestre de Radio-France.

DIRECCION: Festival International d'Art Lyrique et Musique d'Aix-en-Provence, Palais de l'Ancien Archevêché 13100. Aix-en-Provence (Francia).

BAYREUTH (25 de julio-28 de agosto).

Nuevo montaje de **Der fliegende Holländer**, realizado por Harry Kupfer y Peter Sykora, ambos de la Opera de Dresde. Dirección musical de Denis Russell Davies. Nuevamente el **Tannhäuser** de Götz Friedrich y Jürgen Rose, con dirección musical de Colin Davis. Asimismo, **Parsifal**, de Wolfgang Wagner, con dirección de Horst Stein, y tres ciclos de la **Tetralogía**, cuyo montaje y dirección musical son de sobra conocidos por nuestros lectores. Por lo que respecta los cantantes, muchos nombres nuevos: Francisco Araiza, Simon Estes, Martin Egel, Eva Manton, Dunja Vejzovic, etc., y la posible despedida de un veterano: Theo Adam.

BERGEN (24 de mayo-7 de junio).

Conciertos sinfónicos y corales, música de cámara, recitales. Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Bergen, Orquesta Filarmónica

de Estocolmo, Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, Philip Jones Brass Quintet, Cuarteto Alberini, The Fires of London; Arve Tellefsen, Emil Gilels, Garrick Ohlsson, Narciso Yepes, André Previn, Peter Maxwekk Davies, Ian Partridge, Barbara Hendricks, Irwin Gage, Marie-Claire Alain.

DIRECCION: Festspillene i Bergen, Grieghaugen, Postboks 183, 5001 Bergen (Noruega).

FLANDERS (25 de abril-5 de julio y 28 de julio-13 de octubre).

Conciertos, recitales, "ballet". Intérpretes: Solti, Abbado, Tilson Thomas, Haitink, Rozhdestvensky, Rostropovich, Bertini, Lutoslawsky, Richter, Ludwig, Schreier, Ameling, Krause, Pears, Perahia, Ohlsson, Arroyo, Demus; orquestas: Filarmónica de Viena, Philharmonia de Londres, Concertgebouw, Sinfónica de Chicago, Sinfónica de la BBC, Sinfónica de la BRT, Philharmonia Hungarica, Inglesa de Cámara, Monteverdi, Collegium Aureum, Bach de Munich; New York City Ballet, Ballet du XXe Siècle, Ballet Lar Lubovitch.

DIRECCION: Festival van Vlaanderen, BRT-Omroepcentrum 2B 23, Reyerslaan 52, 1040 Bruselas (Bélgica).

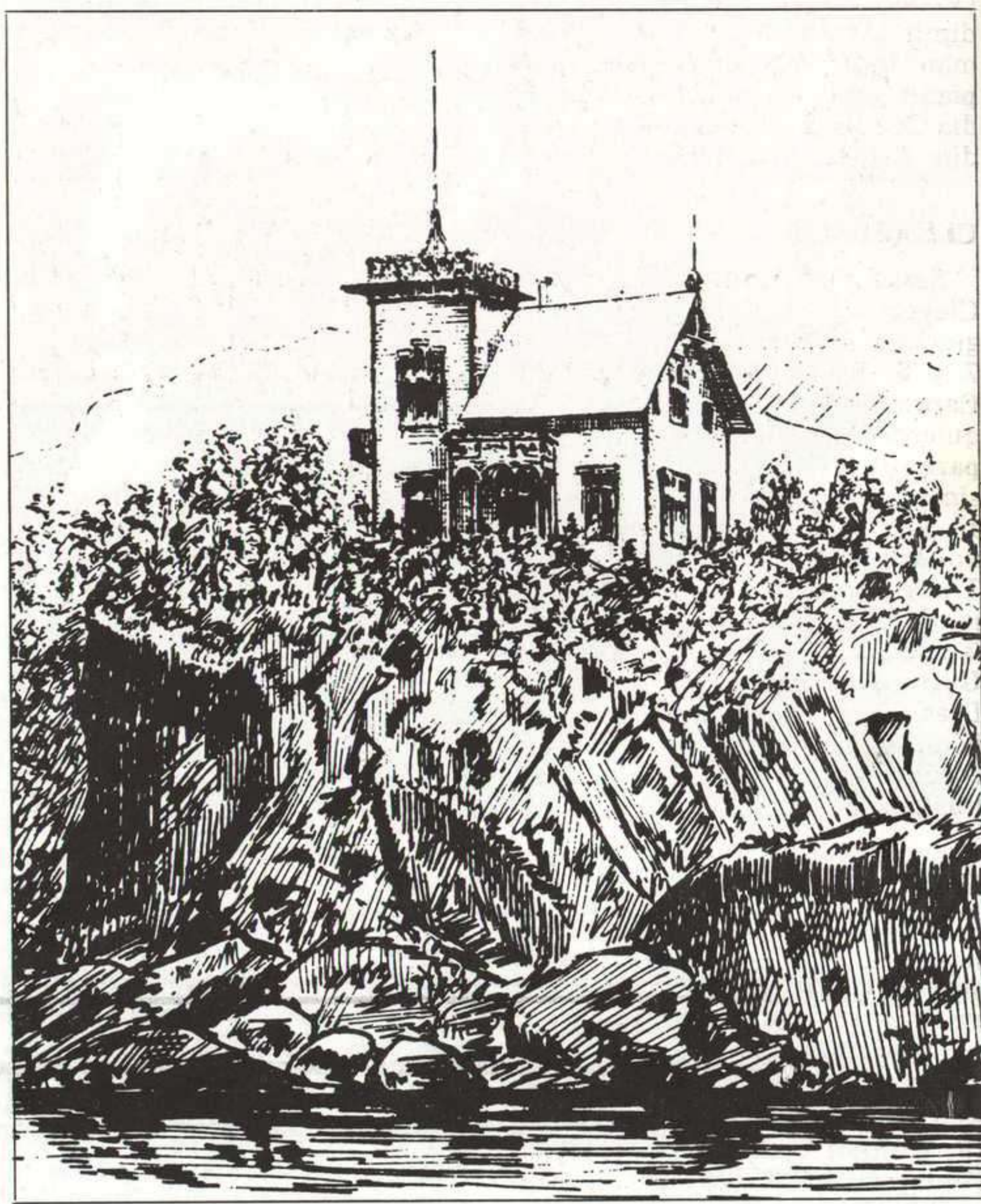
PRAGA (12 de mayo-14 de junio).

Intérpretes: Baudo, Danen, Delogu, Ferencsik, Jilek, Kondrashin, Kosler, Krombholk, Mackerras, Marriner, Mravinski, Neumann, Plasson, Accardo, Badura-Skoda, Brendel, Gavrilov, Hudecek, Kuronuma, Obraztsova, Ohlssen, Rabas, Szeryng. Orquestas: BBC, Sinfónica de Budapest, Leningrado, Lyon, Filarmónica Checa, Filarmónica Eslovaca, Sinfónica de Praga. Además, el Trio Beaux Arts, Cuarteto Janacek, Cuarteto Smetana, Cuarteto Suk, Ensemble Machaut, Cantores de Madrigales, de Praga.

DIRECCION: Festival International de Musique "Printemps de Prague". Dum umelecu, Alesovo Nabrezi 12, Praha 1 (Checoslovaquia).

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL MES DE ABRIL AMSTERDAM

Stadsschouwburg. De Nederlandse Operastichting. Días 6, 7, 10 y 12, **Hänsel und Gretel** (Humperdinck), montaje de Filippo Sanjust. Orquesta Sinfónica de Utrecht. Dirección de James Loughran. Intérpretes: Annett Andriesen, Angela Bello, Elise Galama, Ans Philippo, Thea van der Putten, Arthur Schildemeijer. Días 26 y 30, **Simone Bocca-negra** (Verdi), montaje de Tito



Bergen: Trolldhaugen, casa de Edvard Grieg, según un dibujo del propio compositor.

Capobianco y Mario Vanarelli. Omroeporkest, bajo la dirección de Hans Vonk. Intérpretes: Sonja Poot, Pieter van den Berg, Jan Derksen, Robert Lloyd, Michael Svetlev. **Concertgebouw.** Sala Grande. Orquesta de Cámara Holandesa. Día 1, Hans Vonk, director; Thomas Magyar y Justus Frantz, solistas. **Sinfonía número 92, "Oxford"** (Haydn), **Concierto para violín** (Panufnik), **Sinfonietta** (Britten) y **Concierto para piano KV. 595** (Mozart). Día 2, recital del pianista Bruno-Lionardo Gelber, con obras de Schumann, Brahms y Liszt. Días 5 y 6, Orquesta del Concertgebouw. Bernard Haitink, director; Kyung-Wha Chung, solista. **Concierto para violín** (Berg) y **Cuarta sinfonía** (Bruckner). Día 16, los mismos director y Orquesta en un programa que incluye la **Primera sinfonía** de Mahler. El día 19, Ingrid Haebler, piano. Programa dedicado a Schubert. Día 22, de nuevo la Orquesta del Concertgebouw bajo la dirección de Bernard Haitink. Vladimir Ashkenazy, solista. **Tercera sinfonía, "Heroica"** (Beethoven) y **Tercer concierto para piano** (Beethoven). Sala Pequeña. Elly Ameling, soprano; Dalton Baldwin, piano. Programa Schubert.

BERLIN OCCIDENTAL

Philharmonie. Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 5 y 6, Antoni Ros-Marbá, director; Ni-

kita Magaloff, solista. **Preludio de Khovanshchina** (Mussorgsky), **Concierto para piano número 1** (Rachmaninoff), **Le Tombeau de Couperin** (Ravel) y **Daphnis et Chloé**, segunda "Suite" (Ravel). Día 12, Withold Lutoslawsky, director; Dietrich Fischer-Dieskau, solista. **Jeux vénitiens, Les espaces du sommeil** —para barítono y orquesta— y **Segunda sinfonía**, obras todas de Lutoslawsky. Días 19 y 20, Carlo María Giulini, director; Julia Hamari y Dietrich Fischer-Dieskau, solistas. Coro de Cámara de Ernst Senff. **Décima sinfonía** —"Adagio"— (Mahler) y **An die Nachgeborenen** (G. von Einem). Días 22, 23 y 24, Gabriel Chmura, director; Claudio Arrau, solista. **Segundo concierto para piano** (Brahms) y **Concierto para orquesta** (Bartok). Días 29 y 30, Klaus Tennstedt, director; Gerhard Oppitz, solista. **Tercer concierto para piano** (Beethoven) y **Primera sinfonía** (Mahler).

Haus des Rundfunks. Radio-Symphonie Orchester Berlin. Día 28, Cristóbal Halffter, director. Obras de C. Halffter y Nunes.

BRUSELAS

Palais des Beaux-Arts. Día 2, European Community Youth Orchestra. Claudio Abbado y Edward Heath, directores. **Sexta sinfonía** (Mahler) y **Obertura de Los Maestros Cantores de Nuremberg.** Día 12, I Virtuosi di

Roma. Renato Fasano, director. Coro Collegium Vocale. **Juditha** (Vivaldi). Los días 13 y 18, Vladimir Ashkenazy e Itzhak Perlman interpretarán **Sonatas para piano y violín**, de Beethoven. El día 26, recital del pianista Claudio Arrau.

CLEVELAND

Severance Hall. Orquesta de Cleveland. Tres programas dirigidos por Lorin Maazel. Días 6, 7 y 8, Rudolf Firkušny, solista. **Capricho para piano** —mano izquierda— (Janacek), **Concierto para piano** (Dvorak) y **Primera sinfonía** (Shostakovich). Días 13, 14 y 15, Martina Arroyo, soprano. **Jeux** (Debussy), **Symphony of Three Orchestras** (Carter), "Viaje de Siegfried por el Rin" y la escena de la "Inmolación", de **Götterdämmerung** (Wagner). Días 27 y 29, Miriam Fried, solista. **Concierto para violín** (Brahms) y **Sexta sinfonía** (Sibelius).

CHICAGO

Orchestra Hall. Orquesta Sinfónica de Chicago. Cuatro programas dirigidos por Georg Solti. Días 6, 7 y 8, Jacques Israelievitch, solista. **Obertura para un Festival académico** (Brahms), **Primer concierto para violín** (Prokofiev) y **Cuarta sinfonía** (Vaughan-Williams). Días 13, 14 y 16, Samuel Magad, solista. **Concierto para violín** (Stravinsky) y **Primera sinfonía** (Mahler). Días 20, 21 y 22, Janet Baker, solista. **Tercera sinfonía** (Brahms) y **Primer concierto para piano** (Brahms).

ESTRASBURGO

Théâtre Municipal. Opera du Rhin. Días 25, 28 y 30, **Pelléas et Mélisande** (Debussy), en la puesta en escena de la Hamburgische Staatsoper realizada por Gilbert Deflo y Ezio Frigerio. Dirección musical de Alain Lombard. Intérpretes: Rachel Yakar, Naoko Ihara, Pierre Thau, Jorma Hyninen, Alexandre Malta. Contará con la colaboración de la Orquesta Filarmónica de Estrasburgo.

FILADELFIA

The Academy of Music. Orquesta de Filadelfia. Día 4, James Levine, director; Lynn Harrell, violonchelo. **Sinfonía número 10** —"Adagio"— (Mahler), **Concierto para violonchelo** (Elgar) y **Tercera sinfonía**, "Renana" (Schumann). Días 7 y 8, Eugen Ormandy, director; Mark Kaplan, solista. **Tocata para orquesta** (Piston), **Primer concierto para violín** (Prokofiev), **Séptima sinfonía** (Sibelius) y **Sinfonía número 12** (Shostakovich). Días 14, 15 y 18, Eugène Ormandy, director; William Stokking y Anthony Gigliotti, solistas. **Fireworks** (Stravinsky), **Concierto para clarinete** (Hindemith), **Concierto para violonchelo** (Lalo) y **Décima sinfonía, op. 140** (Schubert-Joachim). Días 21 y 22, Eugène Ormandy, director;

Clifford Curzon, solista. **Im Sommerwind** (Webern), **Concierto para piano número 24** (Mozart) y **Segunda sinfonía** (Brahms).

FRANKFURT

Oper. Día 2, estreno de la nueva puesta en escena de **Il Trovatore** (Verdi) debida a Luca Ronconi y Ekkehard Grüber. Dirección musical de Peter Falk. Intérpretes: Ladislaus Konya/Rudolf Constantin, Antigone Sgourda/Emiko Maruyama, Barbara Conrad/Dunja Vejzovic, Juan Lloveras, Vladimir de Kanel. Día 30, estreno del nuevo montaje de **Giulio Cesare** (Händel) realizado por Horst Zankl y Erich Wonder. Dirección musical de Nicolaus Harnoncourt. Intérpretes: Michael Devlin, Margaret Marchall, Ilse Gramatzki, Margit Neubauer, Carlos Krause, Vladimir de Kanel, Tadao Yoshie, Franz Mayer.

GINEBRA

Grand Théâtre de Genève. Días 7, 8, 10, 13 y 14, **Iphigénie en Tauride** (Gluck). Nueva puesta en escena debida a Erhard Fischer y Roland Aeschlimann. Dirección musical de Raymond Leppard. Intérpretes: Rachel Yakar, Rudolf Constantin, Robert Massard, Eric Tappy. Orquesta de la Suisse Romande.

Victoria Hall. Orquesta de la Suisse Romande. Día 19, Colin Davis, director; Nikita Magaloff, solista. **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Roméo et Juliette** (Berlioz).

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Días 12, 15, 20 y 22, reposición de **Don Giovanni** (Mozart), montaje de Götz Friedrich y Toni Businger. Dirección musical de Theodor Guschlbauer. Intérpretes: Tom Krause, Harald Stamm, Anna Alexieva, Wieslaw Ochman, Judith Beckmann, Ude Kreckow, Jutta-Renate Ihloff, Franz Grundherber. Los días 18, 23 y 29 y 1 de mayo, el segundo ciclo de **Der Ring des Nibelungen** (Wagner), cuyos detalles dimos en el pasado número de RITMO. El día 30, estreno del nuevo montaje de **Die Fledermaus** (J. Strauss) realizado por Götz Friedrich y Andreas Reinhardt. Dirección musical de Theodor Guschlbauer. Intérpretes: Donald Grobe, Teresa Zylis-Gara, Toni Blankenheim, Hanna Schwarz/Elisabeth Steiner, Thomas Herndon, William Workman, Kurt Marschner, Gabriele Fuchs/Jutta-Renate Ihloff. El día 10, recital de Grace Bumbry.

Musikhalle. Sala Grande. Días 2 y 3, NDR-Sinfonieorchester. Zdenek Macal, director; Shlomo Mintz, solista. Obras de Penderecki, Mendelssohn y Mussorgsky. Día 10, Maurice André, trompeta, y Hedwig Bilgram, órgano. El 15, I Musici di Roma. Días 16 y 17, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg. Aldo Ceccato, director; Igor Oistrakh, solista. Obras de Stravinsky, Sibelius y Dvorak. Días 23 y 24, NDR-

Sinfonieorchester. Horst Stein, director; Ulf Hoelscher, solista. Obras de Berger, Prokofiev y Brahms. En la Sala Pequeña, los días 22 y 23, el Cuarteto Alban-Berg interpretará obras de Mozart, Webern, Urbanner y Beethoven.

LEIPZIG

Kongresshalle. Orquesta Gewandhaus. Días 6 y 7, Kurt Masur, director; Peter Rösel, solista. **Reflexionen für Orchester "Aufenthalt auf Erden"** (Kurz), **Concierto para piano, op. 54** (Schumann) y **Primera sinfonía** (Brahms).

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera. Reposición de **Der Freischütz** (Weber), montaje de Götz Friedrich y Günther Schneider-Siemssen. En la dirección musical se alternarán Lawrence Foster y Robin Stapleton. Intérpretes: Hannelore Bode, Lucia Popp, Peter Hofmann, Donald McIntyre, Gwynne Howell/Robert Lloyd, Norman Welsby. Reposición asimismo de **Otello** (Verdi), dirigida por Giuseppe Patané. Intérpretes: Maria Chiara, Carlo Cossutta, Silvano Carroli, Robin Leggate, John Dobson, Elisabeth Bainbridge.

Royal Festival Hall. Día 2, Philharmonia Orchestra, con Riccardo Muti, director, y Radu Lupu, solista. **Obertura Leonora número 3** (Beethoven), **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Tercera sinfonía** (Prokofiev). Días 3, 10 y 17, Vladimir Ashkenazy e Itzhak Perlman interpretarán el ciclo de **Sonatas para piano y violín**, de Beethoven. Día 6, Orquesta Sinfónica de Londres. Sergiu Celibidache, director. Tres danzas de **Petrushka** (Stravinsky), **Iberia** (Debussy) y **Cuarta sinfonía** (Brahms). Este concierto se repetirá el día 9. El día 11, de nuevo los mismos director y orquesta en el programa siguiente: **Obertura de La Forza del Destino** (Verdi), **Sinfonía Mathis der Mahler** (Hin-

demith) y **Romeo y Julieta**, "Suite" (Prokofiev). Día 12, Orquesta Sinfónica de la BBC. Kurt Sanderling, director; Stephen Bishop-Kovacevich, solista. **Sinfonía número 86** (Haydn), **Segundo concierto para piano** (Bartok) y **Sexta sinfonía** (Shostakovich). Día 13, Orquesta Filarmónica de Londres. Jesús López-Cobos, director; Yehudi Menuhin, solista. **Concierto para violín** (Brahms) y **Séptima sinfonía** (Dvorak). Día 16, recital de Wilhelm Kempff con **Sonatas** de Schubert. Día 18, Orquesta Filarmónica de Londres. Jesús López-Cobos, director; Pascal Roge, solista. **Capricho español** (Rimsky-Korsakov), **Segundo concierto para piano** (Saint-Saëns) y **Sexta sinfonía, "Pastoral"** (Beethoven). Día 21, Virtuosi di Roma. Renato Fasano, director. Programa dedicado a Vivaldi. Día 23, Coro de la Filarmónica de Londres. Conjunto de Viento de la Orquesta Inglesa de Cámara. Philip Jones Brass Ensemble. John Alldis, director. **Serenata K. 388** (Mozart), "Ave María" y "Laudate Dominum" de la **Misa de Vísperas, op. 37** (Rachmaninoff), y **Misa en Mi menor**. A continuación, ese mismo día, concierto de la Philharmonia. Zdenek Macal, director; Peter Frankl, solista. **Bolero** (Ravel), **Concierto para piano en Sol mayor** (Ravel) y **Cuadros de una exposición** (Mussorgsky - Ravel). Día 25, Orquesta Filarmónica de Londres. Daniel Barenboim, director; Jean-Bernard Pomier y Lilian Watson, solistas. **Segundo concierto para piano** (Brahms) y **The Spirit of England** (Elgar). Día 27, Philharmonia Orchestra. Kurt Sanderling, director; Stephen Bishop-Kovacevich, solista. **Obertura para Egmont**, **Primer concierto para piano** y **Quinta sinfonía**, obras todas de Beethoven. Día 28, Orquesta Filarmónica de Londres. Daniel Barenboim, director. **Sinfonías octava y novena** de Schubert.

Queen Elizabeth Hall. Día 5, London Mozart Players. Harry Blech, director; Neil Black y Fou Ts'ong, solistas. **Sinfonía número 39** (Mozart), **Concierto para**



Los Angeles: Dorothy Chandler Pavillon, en el Music Center.

oboe (R. Strauss) y **Segundo concierto para piano** (Chopin). Día 7, Orquesta Inglesa de Cámara. Charles Mackerras, director; Shlomo Mintz, solista. **Gran Fuga, op. 133** (Beethoven); **Dos romanzas para violín** (Beethoven), **Concierto para violín, número 5** (Vieuxtemps), y **Primera sinfonía** (Bizet). Día 16, Cuarteto Alban Berg. **Cuartetos para cuerdas** de Mozart y Beethoven y **Serenata Italiana** (Wolf). Día 23, recital de Elly Ameling, con Dalton Baldwin al piano. "Lieder" de Schubert.

LOS ANGELES

Dorothy Chandler Pavilion. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Cinco programas dirigidos por Zubin Mehta, como despedida de la orquesta de la que ha sido director titular desde 1962. Días 6, 7 y 8, Isaac Stern, solista. **Segundo concierto para violín** (Bach), **Primer concierto para violín** (Prokofiev) y **Le sacré du Printemps** (Stravinsky). Días 13, 14 y 16, Arturo Benedetti Michelangeli, solista. **Seis piezas, op. 6** (Webern), **Concierto para piano, número 1** (Tchaikovsky) y **Primera sinfonía** (Schumann). Día 19, Mehta dirigirá la **Primera sinfonía** (Schumann) y **Ein Heldenleben** (Strauss). Días 20, 21 y 23, Alfred Brendel, solista. **Adiós** (De la Vega), **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Ein Heldenleben** (Strauss). Días 27, 28 y 29, Barbara Hendricks y Florence Quivar, solistas. Los Angeles Master Chorale. **Dies Irae** (Penderecki) y **Segunda sinfonía, "Resurrección"** (Mahler).

MILAN

Teatro alla Scala. Día 5, estreno del montaje de **Tristán e Isolda** (Wagner) de Wolfgang Wagner y Reinhard Heinrich. Dirección musical de Carlos Kleiber. Intérpretes: Ligendza, Baldani, Wenkoff, Nimsgern, Moll. Días 20, 21 y 22, concierto sinfónico. Georges Prêtre, director; Yvonne Minton, solista. **Sinfonía fantástica** (Berlioz) y **Nuits d'été** (Berlioz). Día 24, recital de Victoria de los Angeles, acompañada al piano por Geoffrey Parsons. El día 3, el Cuarteto Italiano, dentro del ciclo de Conciertos para obreros y estudiantes, interpretará obras de Mozart y Bartok.

Piccola Scala. Día 9, primera representación de la temporada de **The Beggar's Opera** (Britten-Gay). Montaje de Filippo Crivelli y Carlo Savi. Dirección musical de Pierluigi Urbini.

MUNICH

National-Theater. Día 10, concierto de la Bayerische Staatsorchester. Gary Bertini, director. **Images** (Debussy) y **L'enfant et les sortilèges** (Ravel). No se conocen los solistas a la hora de redactar esta información.

Herkulesaal der Residenz. Día 2, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Rafael Kubelik, director; Daniel Baren-



Niza: Adriana Lecouvreur (Cilea), cuarto acto. En todas partes cuecen las habas de la cursilería.

boim, solista. Obertura de **La novia vendida** (Smetana), **Séptima sinfonía** (Dvorak) y **Segundo concierto para piano** (Brahms).

NIZA

Théâtre de l'Opéra. Días 7 y 9, **Adrienne Lecouvreur** (Cilea), montaje de Jean Blacon y Giuseppe de Tomasi. Dirección musical de Edoardo Müller. Intérpretes: Montserrat Caballé, María Luisa Nave, José Carreras, Attilio d'Orazzi.

NUEVA YORK

Metropolitan Opera. Hasta el día 15, en que termina la temporada, se podrán contemplar las siguientes obras, ya anunciadas en sus detalles en números anteriores de nuestra Revista: **Die Frau ohne Schatten** (R. Strauss), **Don Giovanni** (Mozart), **Cavalleria rusticana** (Mascagni), **Pagliacci** (Leoncavallo) y **Madama Butterfly** (Puccini). A continuación, y como señalábamos en la última edición de este **Avance Internacional** de RITMO, damos los detalles de **Tosca** (Puccini). Montaje de Otto Schenk y Rudolf Heinrich. Dirección musical de James Conlon. Intérpretes: Teresa Kubiak, José Carreras/Plácido Domingo/Giuseppe Giacomini, Louis Quilico, Renato Capecchi.

Carnegie Hall. Día 6, Orquesta Sinfónica de Baltimore. Sergiu Comissiona, director; Maureen Forrester y John Alexander, solistas. **Cuarto sinfonía, "Italiana"** (Mendelssohn) y **Das Lied von der Erde** (Mahler). Día 11, Orquesta de Filadelfia, que repetirá el programa anteriormente apuntado para los días 7 y 8 de este mes en Filadelfia. Día 12, recital de Alfred Brendel dedicado a obras de Schubert. Día 22, Sinfónica de Toronto. Andrew Davis, director; Margaret Price, solista. Escenas de **Die Schweigsame Frau** (R. Strauss),

Cuatro últimas canciones (Strauss) y **Séptima sinfonía** (Bruckner).

Avery Fisher Hall. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Días 6, 7, 8 y 11, Eugen Jochum, director; Lorne Munroe, solista. En el programa, el **Concierto para violonchelo** (Schumann) y **Cuarto sinfonía** (Brahms). Días 13, 14 y 18, Eugen Jochum, director; Clifford Curzon, solista. **Sinfonía número 40, Concierto para piano, K. 537, "Coronación"**, y **Sinfonía número 38, "Praga"**, obras todas de Mozart. Días 20, 21, 22 y 25, James Levine, director y solista. **Concierto de Brandenburgo número 1** (Bach), **Création du monde** (Milhaud), **Concierto para piano, K. V. 414** (Mozart) y **"Suite" del Burgués gentilhomme** (R. Strauss). Días 27, 28 y 29, James Levine, director; Kathleen Battle, Maria Ewing, Philip Creech y John Cheek, solistas. Camerata Singers. **Canción del destino** (Brahms), **Les Noces** (Stravinsky) y **Misa en Do menor** (Mozart).

PARIS

Théâtre National de l'Opéra. Los días 1, 3, 17, 19 y 22, **L'Incoronazione di Poppea** (Monteverdi), cuyos detalles se recogían en nuestro número anterior, correspondiente a los meses de enero-febrero. Los días 8, 11, 13, 26 y 29, **Pelléas et Mélisande** (Debussy), reposición del montaje de Jorge Lavelli y Max Bignens. Dirección musical de Serge Baudo. Intérpretes: Manchet, Tailon, Bacquier, Dumont, Soyer, Stilwell.

Palais des Congrès. Orquesta de París. Días 5 y 6, Daniel Barenboim, director. **Cuarto sinfonía** (Schumann) y **Sexta sinfonía** (Tchaikovsky). Días 26 y 27, Karl Böhm, director; Pinchas Zukerman, solista. **Concierto para violín** (Beethoven) y **Cuarto sinfonía** (Brahms).

Théâtre des Champs-Élysées. Día 5, Orquesta Nacional de Francia. Silvio Varviso, director; Anton Dikov, solista. **Sinfonía número 101** (Haydn), **Segundo concierto para piano** (Bartok) y la "Suite" de **L'Oiseau de feu** (Stravinsky). Días 12 y 13, Orquesta de París. Daniel Barenboim, director; Daniel Benyamini, solista. En el programa, la **Novena sinfonía** de Schubert.

Gran Auditorium de Radio France. Día 3, recital de Ileana Cotrubas, con Geoffrey Parsons al piano. Obras de Schubert, Fauré, Enesco y Brahms. Día 14, recital de Jose Van Dam, acompañado al piano por Walter Hagen-Groll. Obras de Schumann, Duparc, Jean Francaix y Ravel.

VIENA

Staatsoper. Día 27, **Il Trovatore** (Verdi), puesta en escena y dirigida por Herbert von Karajan. El día 29, **Le Nozze di Figaro** (Mozart), montaje de Jean-Pierre Uonelle y dirección musical de Herbert von Karajan.

Musikverein. Sala Grande. Días 1 y 2, Orquesta Filarmónica de Viena. André Previn, director. Obertura **Ruy Blas** (Mendelssohn), **Sinfonía número 87** (Haydn) y **Quinta sinfonía** (Prokofiev). Días 15 y 16, la citada Orquesta, bajo la dirección de Gennadi Roshdestvensky. **Sinfonía número 50** (Haydn) y **Cuarto sinfonía** (Shostakovich). Día 17, Orquesta Gewandhaus de Leipzig. Kurt Masur, director; Peter Rösel, solista. "Suite" de **Romeo y Julieta** (Prokofiev), **Concierto para piano** (Schumann) y **Till Eulenspiegel** (R. Strauss). El día 30, recital del pianista Pinchas Zukerman. En la Sala Brahms, el día 6, el Wiener Streichquartett, con obras de Mozart, Beethoven y Dvorak.

ZURICH

Opernhaus. Día 22, estreno de la nueva puesta en escena de **La Cenerentola** (Rossini), debida a Jean-Pierre Ponnelle. Dirección musical de Ralf Weikert. Intérpretes: Agnes Baltsa, Helga Thieme, Charlotte Berthold y Francisco Araiza. Durante este mes que reseñamos se repondrán **Die Meistersinger von Nürnberg** (Wagner), dirigida por Ferdinand Leitner, y **Simone Boccanegra** (Verdi), dirigida por Nello Santi.

Tonhalle. Orquesta del Tonhalle. Días 4, 5 y 6, Gerd Albrecht, director; Martha Argerich, solista. **Miroirs** (Kelterborn), **Segundo concierto para piano** (Chopin) y **Primera sinfonía** (Sibelius). Días 18 y 19, Kyryll Kondrashin, director; Misha Dichter, solista. "Suite" del "ballet" **Der Bolzen** (Shostakovich), **Primer concierto para piano** (Liszt) y **Segunda sinfonía** (Sibelius). Día 26, Kyryll Kondrashin, director; Kyung-Wha Chung, solista. **Tercera sinfonía** (Prokofiev), **Concierto para violín** (Tchaikovsky) y **Mephisto-Walzer** (Liszt). — FERNANDO PE-REGRIN GUTIERREZ.

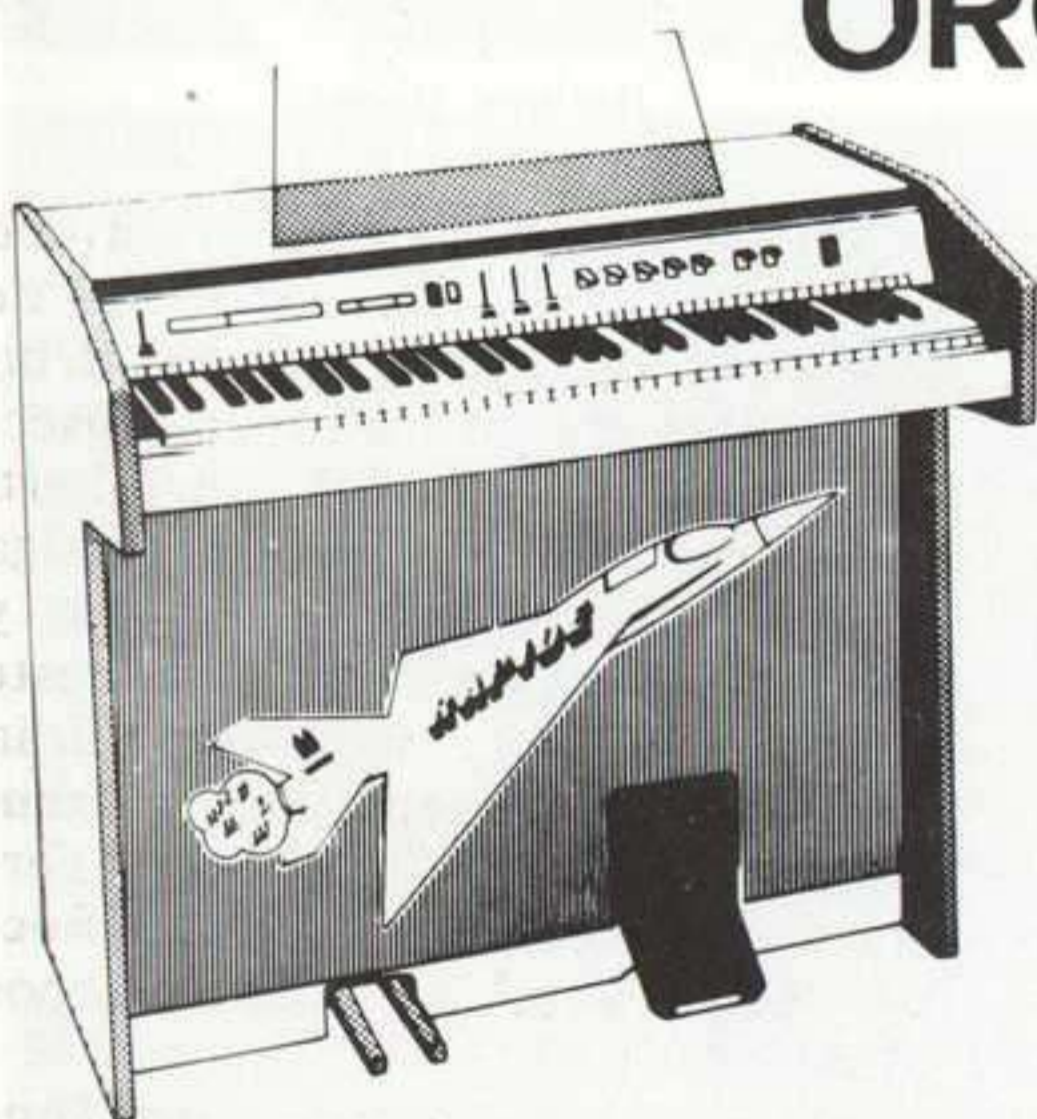
MAXPER

«la música»

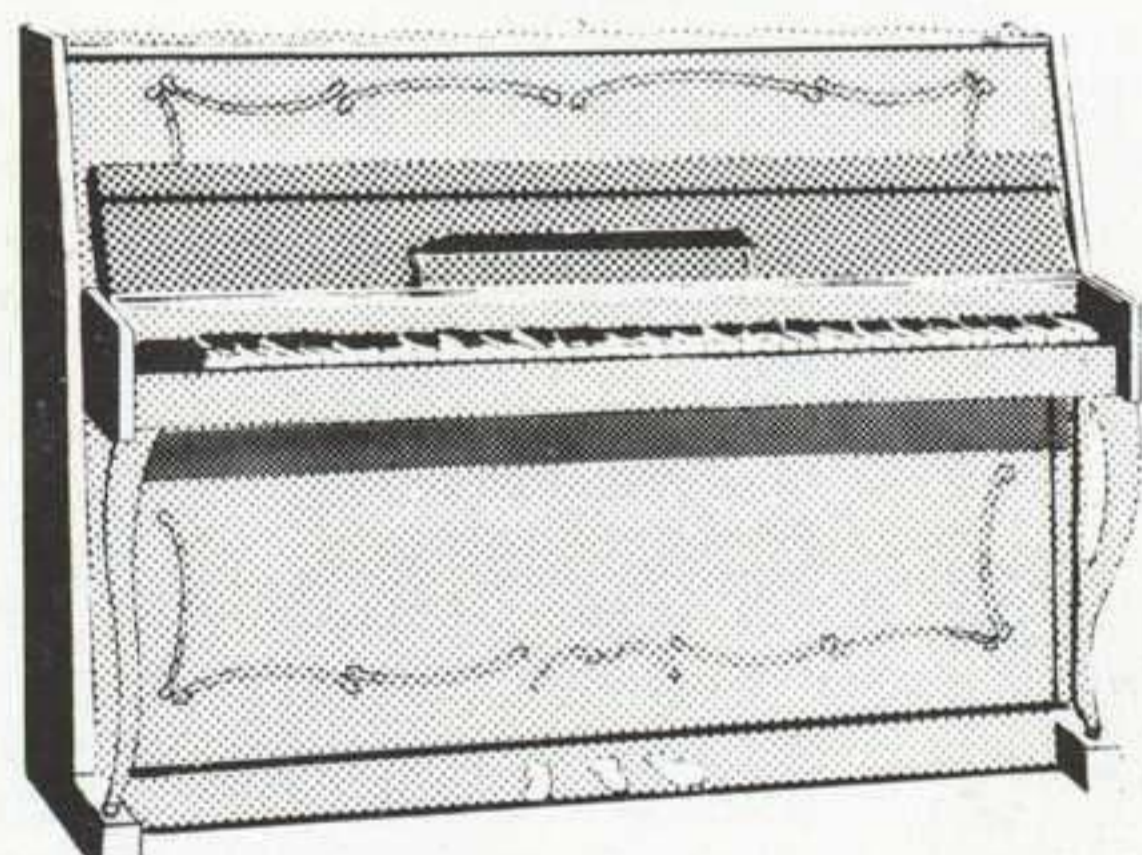


En el centro de toda actividad musical está Maxper y su música.

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.

música en VIVO

FRANKFURT

La Opera de Frankfurt forma parte de ese grupo de buenos teatros líricos alemanes (Düsseldorf, Colonia, etc.) que se sitúa inmediatamente después, aunque a una cierta distancia, del que componen los tres grandes teatros de ópera de Alemania: Berlín, Hamburgo y Munich. Esta posición que ocupa hoy en día la Opera de Frankfurt es el resultado, en gran parte, de su trayectoria a lo largo de las pasadas nueve últimas temporadas bajo la dirección, tanto artística como musical, de Christoph von Dohnányi. Su labor al frente del teatro ha sido, ciertamente, importante. Ha llevado a cabo una renovación del insuficiente repertorio heredado, rutinario y de escasa entidad —dos aspectos a destacar en este sentido: la inclusión de los autores modernos “clásicos” (Schönberg, Berg, Bartók, Janáček, etc.) y la importancia concedida a las puestas en escena—; ha logrado, mediante la fusión de la antigua Orquesta de la Opera con la “Museumorchester”, un instrumento más amplio y flexible, que al combinar los repertorios sinfónico y operístico ha enriquecido a sus componentes, con la consiguiente mejora de la calidad del conjunto, y ha puesto el acento, más que en ofrecer ocasionales espectáculos aparentemente deslumbrantes mediante la simple aparición de las grandes primeras voces, en la creación de una compañía de cantantes, más o menos estables, pero cuya continuidad permitiese un desarrollo homogéneo en la calidad, y hasta cierto punto en el estilo interpretativo de determinados autores. Además, han sido varios los cantantes que durante estos últimos años han cimentado en Frankfurt su brillante carrera. Tal es el caso, y por citar sólo de entre las damas, de Ileana Cotrubas, Agnes Baltsa y Julia Varady. Hablé antes de la

presencia de las grandes figuras internacionales. Ciertamente, éstas no han faltado, y sus intervenciones han sido, especialmente en las tres últimas temporadas del mandato de Dohnányi, más numerosas, frecuentes, y sobre todo comprometidas, dado el nivel que alcanzaban las representaciones en su conjunto.

Paralelamente, Christoph von Dohnányi ha ido labrándose un brillante “currículum” internacional en los fosos de los más importantes teatros de ópera y al frente de las más cotizadas orquestas, que le ha conducido, finalmente, a ocupar el prestigioso puesto de director de la Opera de Hamburgo. Este director berlinés, a quien personalmente considero un músico de gran interés —guardo muy buen recuerdo de *Le nozze di Figaro* en el Covent Garden, de *Salomé* en Viena y de *Lulú*, con Anja Silja, naturalmente, en la propia Frankfurt—, tiene cierta fama de poseer una gran habilidad política que le permite maniobrar con éxito tanto ante la Administración como ante los profesionales de la Música. Tratar de precisar cuál de estas dos facetas —la artística o la política— ha pesado más en sus logros al frente de la Opera de Frankfurt, así como en su misma carrera, es algo que no estoy en condiciones de hacer, y que, además, me apartaría del objetivo principal de esta crónica, que es el de comentar la representación de la obra mozartiana *Die Entführung aus dem Serail*, presenciada en la Opera de Frankfurt —a cuyo frente se halla ahora Michael Gielen— y no, precisamente, con dirección musical de Dohnányi.

Para la presente temporada se han programado tres funciones de esta ópera dentro de un ciclo de representaciones especiales —“Sondergastspiele”—, que es una fórmula de ofrecer obras del repertorio con artistas de categoría que no formen parte de la compañía. Puede resultar con-



Arleen Augér.

tradictorio al lector que tras haber dedicado unos párrafos a comentar el período de mandato de Dohnányi en Frankfurt, el montaje de *El rapto* que motiva esta crítica sea anterior a esa época, y a más, interpretado por artistas no miembros de la compañía. Dejando de lado este segundo aspecto, fruto de la casualidad, y que no impide que haya considerado de interés ofrecer la información anterior, se podría uno preguntar por qué respetó Dohnányi este montaje. La respuesta no es simple. La dirección escénica de Bruno Hübner está dentro de una línea tradicional, y su propia sencillez y fidelidad al espíritu de la obra la hacen lo suficientemente flexible como para que pueda ser interpretada por diferentes repartos sin demasiadas complicaciones. Da la impresión —era la primera vez que veía esta puesta en escena— de que los efectos cómicos quedan un poco a la habilidad e inspiración del intérprete, pero, en conjunto, el ritmo escénico es acertado y los personajes están teatralmente bien perfilados. La escenografía de Toni Businger, por su parte, se basa fundamentalmente en la reconstrucción del palco escénico de uno de los muchos teatros de las pequeñas cortes alemanas que tanto abundaban en la primera mitad del siglo XIX, en los que se mezclaban, con dudoso gusto, el rococó con el neoclásico. Para los fondos y el telón, Businger realizó unos dibujos naturalistas, esquemáticos, de bello y luminoso colorido. La delicadeza con que están tratadas las gamas de azules y rosas, tanto en los decorados como en el vestuario, contrastan —y creo que es un efecto buscado por Businger— con la cursilería de la embocadura del escenario escenificado. Se trata de uno de los primeros trabajos de Businger, en el que se pueden señalar defectos e imperfecciones, pero que demuestra también las cualidades que le han llevado a ser hoy día uno de los más cotizados escenógrafos.

Musicalmente, el resultado fue variable, dentro de una línea de aceptable calidad. El que los logros no fuesen mayores es imputable principalmente al director musical, David Pieter de Villiers, joven sudafricano que ocupa el puesto de segundo “Kapellmeister” de la Opera de Frankfurt a partir de esta temporada. De gran envergadura física, Pieter de

Villiers evidenció detalles de buen músico y una válida concepción del estilo mozartiano, pero fue muy irregular y arbitrario en los “tempi”, lo que ocasionó más de un problema a los cantantes. No se trata de juzgar la adecuación de sus “tempi”, sino de señalar su incapacidad para mantenerlos, pasando de los suyos a los que él pensaba irían mejor a los intérpretes, con el indudable propósito de favorecerlos, pero sin decidirse, finalmente, ni por unos ni por otros, con el consiguiente desajuste. Creo que esto es consecuencia de su falta de madurez, que le hizo proceder con gran nerviosismo. No se puede, en mi opinión, dejar en manos inexpertas una representación de este tipo, concebida a mitad de camino entre una “première” y una función de repertorio, ya que, aunque los intérpretes se elijan por su especialización en sus respectivos papeles, al no haber más de uno o dos ensayos, si no hay en el foso una batuta experta y firme en el mando, no sirven de nada ni el dominio por los cantantes del personaje que encarnan, ni las ventajas que suponen para los elementos estables el que el montaje sea parte del repertorio habitual del teatro. A pesar de ello, se produjeron momentos de calidad, sobre todo en las intervenciones de Gerhard Unger, quien, pese a su



Gerhard Unger.

edad, sigue siendo intérprete vocalmente ideal de “Pedrillo”. Escénicamente, qué duda cabe, le perjudican sus años —debe casi cuadruplicar los del personaje mozartiano—, aunque le favorezca su corta estatura. Su actuación está salpicada de comicidades efectistas, un poco a la manera de los teatros de marionetas, pero que resultan muy del agrado del espectador germano. Me sorprendió gratamente el “Belmonte” del joven tenor americano Thomas Moser, procedente de la Opera de Graz y hoy con contrato permanente en la Staatsoper de Viena. De voz hermosa y grande, mostró un más que notable estilo, y pese a sus limitaciones técnicas actuales puede llegar, si las supera, a llenar algún hueco en las mermadas filas de los tenores mozartianos de cierto relieve.

Es difícil ver a Arleen Augér —sobre el papel, el plato fuerte del reparto— en una representación de ópera, ya que es una actividad que no prodiga. Su voz, clara y bella, es escasa, a veces escasísima. Hoy día habría que



Fachada de la Opera y el «Schauspielhaus» (Teatro de Drama) de Frankfurt-am-Main.

clasificarla de soprano claramente lírica, más que lírico-ligera. Al menos, al natural. Es posible que, merced a la limpieza de su coloratura y a su buena técnica, en los estudios de grabación pueda resolver con más éxito que al natural el difícil "rôle" de "Konstanze". En su aria "Mater aller Arten" el registro agudo carecía de consistencia, y las agilidades, aunque adiviné correctas, fueron casi inaudibles. Aburrido y patoso el "Osmin" de Peter Meven. Vocalmente cumplió con cierta dignidad, pero me defraudó un tanto en su aria —cantada a telón corrido— "Oh, wie will ich triumphieren!", donde quedó muy en evidencia el escaso peso y extensión de su registro grave. Inga Nielsen realizó, por su parte, una más que aceptable interpretación de "Blondine", y Carlos Krause encarnó un "Bassa Selim" de buena factura dramática. Fueron estos dos últimos nombrados los únicos miembros de la compañía de Frankfurt presentes en el reparto. Puedo, finalmente, elogiar con cierto calor la actuación del coro —sobre todo las voces femeninas— y de la orquesta, que, aunque reducida, tuvo amplio y bello sonido.

HAMBURGO

El montaje de **Parsifal** que tuve ocasión de presenciar en Hamburgo es muy reciente. Se estrenó la pasada primavera bajo la dirección de Horst Stein y con un reparto diferente al que ahora comento, al menos en la mayoría de los papeles principales. Para las dos únicas representaciones previstas para la temporada en que se celebra el tercer centenario de la creación de la primera compañía estable de ópera en Hamburgo no se ha contado con el mismo director. La llegada de Dohnányi a Hamburgo provocó el aparta-

miento— en el deseo de los músicos de la orquesta, sólo momentáneo— del anterior "Generalmusikdirektor". Así, se contrató para estas representaciones a Eugen Jochum, y del reparto original —que fue bien recibido por la crítica, excepto en los casos de Gerd Brenneis y, en menor medida, de Leonie Rysanek— sólo se mantuvo a Bern Weikl de entre los primeros intérpretes. Por mi parte, había ya tenido ocasión de asistir a un **Parsifal** dirigido por Horst Stein, en París. También en aquella ocasión, como en esta de Hamburgo, la dirección escénica era de August Everding. Me pareció buena y sólida la labor de Stein, aunque no contase en aquella ocasión con una orquesta comparable a la que existe en Hamburgo. (Además, creo que la Opera de París es uno de los sitios más inadecuados para presenciar **Parsifal**. Y no por puras razones frívolas.) Más adelante tendré ocasión de referirme a la labor de Everding en Hamburgo, pero adelantaré que ha sido mucho más importante y madura que la realizada en París.

Musicalmente, y según todas las referencias que poseo, las representaciones de esta temporada en Hamburgo han tenido más calidad que en la anterior. Personalmente, y aun teniendo en cuenta la diferencia que hay entre dirigir un **Parsifal** en París y en Hamburgo, mis preferencias se decantan por Jochum en forma clara. Sobre todo teniendo en cuenta que tuve la fortuna de oír a un Jochum muy inspirado y, según su propia confesión posterior al autor de este comentario, que había disfrutado grandemente con su propio trabajo.

El montaje de **Parsifal** en Hamburgo es, para mí, el más hermoso que he tenido la oportunidad de presenciar. Que no son muchos —al menos, de cierta categoría—, ya que, además del de Pa-

rís, sólo conozco también el importante montaje de Munich, con espléndida dirección de Sawalisch, pero que tampoco alcanza, en mi opinión, la altura de Jochum. No conozco, pues, ningún **Parsifal** de Bayreuth, lo que me resta un elemento fundamental de referencia. Pero un poco por propia intuición y otro poco por personas que han presenciado esta obra en ambos teatros, y que me merecen plena confianza, tal vez sea Hamburgo el lugar más indicado para poner en escena **Parsifal** fuera de Bayreuth.

La dirección de Everding parte de una gran fidelidad a las acotaciones escénicas de Wagner y de un conocimiento profundo de la partitura. Realiza un estudio incisivo de los personajes y de las relaciones entre ellos, basándose en todos los elementos mitológicos, teológicos, sociológicos y psicoanalíticos que aparecen por doquier en el texto de Wagner. Y, lo que es más importante, los interpreta no arbitrariamente, sino a la luz de la música de **Parsifal**. La acción teatral es naturalista, y su cadencia está en estrecha relación con la partitura. Los símbolos no están tratados en forma trascendente, sino, y valga la paradoja, realista. Everding no pretende desracionalizar todo el simbolismo que encierran los personajes y los objetos que manejan, sino, precisamente, mostrarnos crudamente la acción con que el personaje sublima al objeto a la categoría de símbolo y la realidad desnuda de unas relaciones que ocultan situaciones también susceptibles de sublimizarse en símbolos. En ningún momento, por otro lado, rehuye el regista el carácter eminentemente narrativo de la obra. Es más, hace que la narrativa sea propiamente acción dramática. Así, y si añado que Everding ha contado con la colaboración como escenógrafo del pintor vienes Ernst Fuchs, que ha realiza-

desde.
1880

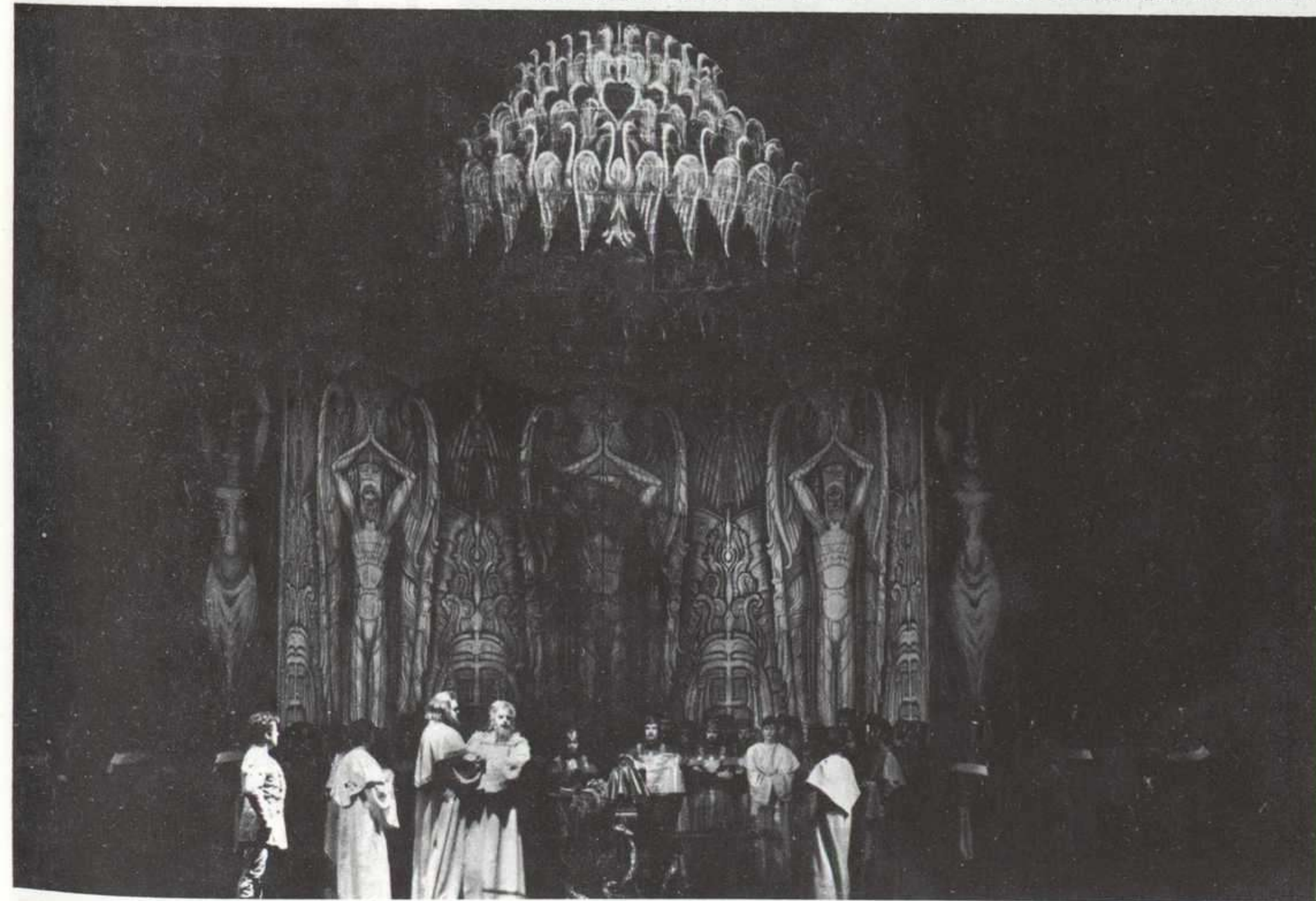
estruch

GUITARRAS
CLASICAS
ESPAÑOLAS

JUAN
ESTRUCH

DE VENTA EN LOS
ESTABLECIMIENTOS
VERDADERAMENTE
ESPECIALIZADOS

estruch



Parsifal, de Wagner, final del primer acto.



Parsifal, acto tercero. Esta foto, como la de la página anterior, corresponde a la «première» (11 de marzo de 1976), por lo que los intérpretes que figuran en ella son distintos de los que intervinieron en la representación que aquí se comenta. La ausencia de color impide que la instantánea refleje toda la belleza de la escenografía de Fuchs.

do sus bellísimos diseños con un propósito —creo que subconsciente, por lo que luego expondré— eminentemente decorativo, se entenderá la imagen con que el autor de este comentario quiere explicar, en síntesis, el montaje del *Parsifal* de Hamburgo. Que no es otra que la de un paciente, en algún momento irritado y siempre sabio —en el sentido de erudición— monje, “Gurnemanz”, que elabora con amor, y a ratos con cierto pesimismo, su manuscrito miniado, en el que narra la historia de la decadencia de un mundo —su propio mundo; de ahí su a veces desesperación y pesimismo— en búsqueda de su redención.

Los decorados de Fuchs se prestan perfectamente a esta imagen de miniaturas del manuscrito. Fundamentalmente, porque sirven como ilustración más que como soporte al desarrollo de la acción. El pintor vienés habla de su intento de crear una “arquitectura de espacios simbólicos”, y así, nos explica que el hermoso bosque de sauces que intenta sugerir arbotantes y bóvedas de crucería, de reminiscencias neogóticas por su praxis decorativa y góticas por su espíritu simbólico, es, sobre el cielo de azul zafiro del fondo, símbolo de los anhelos de autorredención que caracterizan, indudablemente, al espíritu gótico. Pero, en mi opinión, y teniendo en cuenta que la pintura simbolista es, en el fondo, o literaria o decorativa —aunque pueda ser ambas cosas a la vez—, los decorados de Fuchs, de brillante colorido y profusión de adornos florales y curvilíneos, de clara inspiración “modernista” —más bien habría que decir “Jugendstil”, que es una variante del “Art Nouveau”—, cumplen en este caso una evidente función de decoración o, si volvemos a la metáfora del manuscrito miniado, de

ilustración. En cualquier forma, el valor decorativo concedido a los símbolos contenidos en *Parsifal* es también una manera válida de construir una “arquitectura de espacios simbólicos”.

De entre los intérpretes es forzoso destacar a Bernd Weikl, un “Amfortas” verdaderamente extraordinario, que mueve a compasión por su dolor, y a despre-

cio por su carácter aniquilador. También en este apartado de intérpretes destacados hay que situar a Kurt Moll, espléndido “Gurnemanz” por todos los conceptos. Tal vez no tuviera su intervención, desde el punto de vista vocal, la redondez que tuvo en el montaje de Munich a que me he referido con anterioridad, pero, en conjunto, su “Gurne-



Bernd Weikl como «Amfortas» en la Opera de Hamburgo.

manz” de Hamburgo me produjo una más honda impresión.

Dunja Vejzovic sustituyó a la inicialmente anunciada Hana Janku. El cambio fue, según opiniones calificadas y según mi propia experiencia de las posibilidades de Hana Janku, positivo. La “Kundry” de Vejzovic fue muy buena, aunque vocalmente se podrían hacer algunas objeciones. Dunja Vejzovic, actualmente en la Opera de Frankfurt, es una intérprete de gran interés (es bastante joven aún), que supo dar vida a ese difícil personaje wagneriano, resumen, en alguna manera, de toda una concepción del sexo femenino. En su escena con “Parsifal”, en el segundo acto, alcanzó a mostrar con convicción el carácter ambiguo de mujer-madre y mujer-amante (“Kundry” se reclina con “Parsifal” para la consumación del beso en una concha de inspiración “botticelliana”, situada en el centro del escenario, entre unos velos que cubren en series de planos paralelos toda la escena, y sobre los que Fuchs ha pintado una bellísima ornamentación floral en forma de cascada de orquídeas). Ya conocía el “Parsifal” de Sven Olof Eliasson por el citado montaje de Munich. En Hamburgo, al estar escénicamente mejor dirigido, ha podido encarnar con mayor acierto el personaje, intentando una aproximación al complejo proceso de maduración de “Parsifal” con una lógica dramática y musical más coherente. Incluso vocalmente puedo hablar de una cierta superación con respecto a su actuación en la Opera del Estado de Baviera, que fue poco brillante. A gran altura el “Klingsor” de Dieter Weller y el buen “Titurel” de Harald Stamm, quien logró matizar con los adecuados acentos al egocéntrico, autoritario y, por paradoja, hedonístico personaje invisible.

Hermosísima la coreografía de Ray Barra para la escena de las “doncellas-flor”, que cantaron con belleza y sugestión. El coro, mejor en el primero que en el último acto, tuvo una intervención sobresaliente, superada, sin embargo, por la orquesta, la excelente Philharmonische Staatsorchester: la primera orquesta de la ciudad de Hamburgo por su categoría, como en tantas otras ciudades con teatros de ópera importantes y rica actividad concertística, cumple la doble misión de orquesta de Opera y de conciertos, y así enriquece su repertorio, su profesionalidad y su experiencia.

Deseo volver a insistir en la magnífica e inspirada dirección de Eugen Jochum. Sin entrar en la discusión sobre si el *Parsifal* de Jochum resulta excesivamente “cristiano-católico” y espiritual, y si bien es cierto que, en mi opinión, no alcanza a traducir con la misma intensidad el rito de la Naturaleza que el del Espíritu, no creo temerario afirmar que su *Parsifal* es el más wagneriano de todos los que se puedan interpretar hoy día.—**FERNANDO PEREGRIN GU-TIERREZ.**

Conversación con Alfredo Kraus



Caricatura: Ramón López Benedicto.

Por **ROBERTO ANDRADE**
y **ARTURO REVERTER**

Presentar hoy, a cualquier aficionado a la ópera, a Alfredo Kraus parece ocioso. Es, sin duda, uno de nuestros artistas más famosos, con más de veinte años de continua actividad profesional. A lo largo de esta «conversación» informal (que no hemos querido denominar «entrevista») hemos pretendido bucear un poco en su personalidad artística y humana, conectándolas con cuestiones fundamentalmente vinculadas a su desempeño como cantante, a su evolución como intérprete. Para ello se ha partido de un repaso cronológico de su carrera (aprendizaje, comienzos, primeros éxitos, triunfo definitivo...), continuando luego con el examen de una serie de aspectos relativos a problemas de técnica vocal, de interpretación general o particular (caso de Mozart), de encaje y evocación

de algunas de las más famosas voces del siglo, de comentarios sobre su significación e importancia. En este animado encuentro —en el que intervinieron de manera decisiva, como podrá observarse, Francisco Villalba (gran aficionado, uno de los que «se las sabe todas») y Antonio Campó (otrora famoso bajo-barítono, archivo viviente)—Kraus expuso sus opiniones, creencias y convencimientos con la autoridad y aplomo que le dan sus conocimientos y su calidad de protagonista de excepción en el medio operístico. Lo que no empuja para que en diversos puntos suscitados a lo largo de la charla no estemos de acuerdo con él.

Intervienen: Alfredo Kraus (K.), Antonio Campó (C.), Roberto Andrade (A.), Arturo Reverter (R.) y Paco Villalba (V.).

Nota: Desgraciadamente, la película impresionada durante la conversación quedó inutilizable al velarse. El material gráfico procede, en su mayor parte, del archivo de Paco Villalba.

DE ALFREDO TRUJILLO A ALFREDO KRAUS

A.—Para comenzar, Alfredo, querríamos saber cómo fueron los inicios de tu carrera, o, mejor aún, yendo más al principio, ¿cómo surgió en ti la idea de ser cantante; cómo fuiste tomando conciencia de tus posibilidades? ¿Quiénes te orientaron en tus primeros pasos?

K.—Inicialmente, hubo un amplio grupo de motivos: yo cantaba, como mis otros dos hermanos, en fiestas, conciertos benéficos, etcétera, y los amigos me instaban —quizá sin pleno conocimiento— a que educase la voz. Paulatinamente fui considerando en serio tal idea, que arraigó fuertemente en mí, envenenándome, hasta que, finalmente, y ya en plena carrera de perito industrial, decidí irme a Barcelona a aprender Canto. Sería el año mil novecientos cuarenta y nueve, aproximadamente. Allí estudié con mi primera maestra, la rusa Markoff, aprovechando luego las prácticas de Milicia para estudiar, en Valencia, con el maestro Andrés, durante seis meses. De vuelta a Canarias maduré durante dos o tres años la idea antes de decidir marcharme a Italia.

A.—Pero durante ese tiempo continuabas estudiando por tu cuenta.

K.—Sí, claro. Todos mis otros estudios musicales los he realizado en privado, nunca en Conservatorio. Siempre me ha parecido más fructífera la enseñanza individual que la colectiva.

R.—Y, de hecho, gran número de artistas han obrado en forma parecida.

K.—El Conservatorio tiene la ventaja de darte un título que te permite ejercer luego la profesión dando clases; pero como mis intenciones no eran ésas, marché a Italia, desoyendo, además, el consejo de quienes me decían: «No estudies, que te estropearán la voz...» (Risas.)

A.—Y allí, en Italia, tuviste como profesora a Mercedes Llopart, soprano española de brillante carrera italiana allá por los años veinte. Por cierto, creo recordar que tu encuentro con ella fue casual...

K.—En efecto. Un día, en Milán, paseando, me acerqué a una señora para preguntar una dirección. Al contestarme ella que era española y la desconocía, entablamos conversación, diciéndole yo que había venido a Milán a aprender Canto. Ella me instó a que visitase a su hermana —que no era otra que Mercedes Llopart—. Así lo hice, y tras observar su método de enseñanza durante una semana, convencido, la tomé como profesora.

A.—¿Tenías ya la voz colocada, «impostada»?

K.—Tenía ya idea, tras mis estudios previos; pero había un error básico: cantaba todo el repertorio, desde lo ligero a lo dramático.

A.—Y tu voz era ya, más o menos, tal como hoy la conocemos, de tenor lírico o lírico-ligero.

K.—Por supuesto. Con la Llopart estudié unos ocho meses, desde marzo hasta diciembre de mil novecientos cincuenta y cinco, pues mi debut ocurrió en enero de mil novecientos cincuenta y seis. Bueno, en realidad, estudié con ella hasta su fallecimiento: cada vez que yo recalaba en Milán, volvía a su casa para «controlar».

R.—¿Habías terminado ya tus otros estudios musicales: Piano, Solfeo, etcétera?

K.—Sí. El piano lo estudié desde pequeño, aunque con poco entusiasmo: no me gustaba y, lo que era peor, tenía facilidad para aprenderlo, bastándome una ojeada de cinco minutos previa a la clase para saberme los ejercicios. Y el piano exige mucha mayor dedicación para dominar la mecánica.

A.—El aprendizaje de la voz no es, quizá, tan mecánico...

K.—Tiene su parte: algo así como los ejercicios de un atleta para mantenerse en forma; pero cantar es, fundamentalmente, una actividad mental, requiriendo su aprendizaje y comprensión mucha más fantasía que la que el piano exige: no existe ningún tipo de tecla donde, inequívocamente, esté una nota fija.

A.—Caruso decía que él cantaba más con el cerebro que con la voz.

K.—Y así debería ser siempre, aunque pueda parecer paradójico: para «fabricar» el sonido importa menos la garganta que la mente.

R.—Bien. Llegamos ya a tu primera actuación en público, que tuvo lugar en El Cairo.

K.—No exactamente: fue mi primera ópera, pero había dado ya varios recitales como aficionado...

C.—Y además, antes de El Cairo, está el Concurso de Canto de Ginebra.

K.—Sí, cierto. Me presenté a este Concurso en septiembre del cincuenta y cinco, obteniendo la primera medalla de plata, distinción que también correspondió a Teresa Berganza. Ni ella ni yo obtuvimos los primeros premios, que fueron para Nicoletta Panni, en voces femeninas, y para William Olvis, tenor americano, que lo compartió con un bajo, paisano suyo.

R.—Y este premio te supuso...

K.—Mucho, claro está. De esta ocasión surgió mi primer contrato. Al poco tiempo del Concurso, entrevistándome con quien luego sería (y es) mi empresario, Ansaloni, pude ver que mi nombre figuraba en una lista de voces recomendadas que sus «espías» le habían remitido desde Ginebra. Pero fue necesario aclararle que el Alfredo Kraus que tenía delante de sí en aquel momento era el mismo Alfredo Trujillo que tan buena impresión había causado en el



Milán, 1955. Estudios con Mercedes Llopart.

Concurso, al que me había presentado con mi segundo apellido para actuar más tarde, ya que la letra K tocaba obviamente antes que la letra T.

C.—Como Alfredo Trujillo te conocían en Milán por esa época.

K.—Bien. En el mismo mes de septiembre, en el plazo de apenas cuatro días, surgieron varias oportunidades. El empresario francés Dusserger, a quien había conocido en el Casino de Cannes, supo de mi actuación en Ginebra y quiso contratarme para hacer repertorio francés. Pese a mi resistencia a abandonar el italiano, me dijo que acudiese al día siguiente (domingo) al Biffi Scala —restaurante del Teatro, punto habitual de encuentro para los artistas—, donde me presentaría, incluso, a Giulini, por aquel entonces «rey» de La Scala. No acudieron ni éste ni Dusserger, sino una amiga del último, empresaria como él, de nombre Finzi. Tras escucharme cantar (junto a una guapa candidata, que resultó ser Anna Moffo), y aun habiéndole agradado, respondió con evasivas, de forma poco clara... El hecho es que el lunes yo firmé contrato como artista de Ansaloni, y ya en firme, para debutar en El Cairo, con el propio empresario de este teatro. Y en estas, recibo el miércoles llamada de la Finzi. Tras una larga antesala, me recibe en el umbral de la puerta, diciéndome que como su tiempo es precioso no puede acompañarme a La Scala, pero que acuda allí de su parte. Rechacé su idea no sólo por tener ya un contrato firmado, sino porque en La Scala, en el mejor de los casos, me ofrecerían papeles de comprimario, que no me interesaban. Ella se enfadó extraordinariamente..., y no volví nunca más a tener noticias suyas.

R.—Toda una curiosa historia. Y volviendo a El Cairo, ¿qué sensación te producía tu debut? ¿Nervios, quizá?

K.—No, nada especial. Para mí era muy importante, claro; pero, al tiempo, lo tomaba como algo natural, algo que debía ocurrir. El sentido de la responsabilidad me producía (y aún me produce ahora) cierta inquietud, pero la verdad es que siempre he sabido dominar los nervios.

R.—Tu primera ópera fue Rigoletto.

K.—Sí. Rigoletto... y Tosca.

R.—¿Tosca?

K.—El empresario me dijo que necesitaba un tenor para las dos obras. No tuve más remedio que aprender Tosca y cantarla varias veces, aun sabiendo que no es ópera para mi voz. Aparte esto, yo estaba encantado, porque la compañía era enteramente italiana (con subvención estatal incluso), y durante la gira de dos meses por Egipto y Líbano podía decirse que yo no salía de Italia, del repertorio italiano, que ha sido siempre mi guía.

R.—Resulta claro, entonces, que el cantante ha de aprender las óperas «sobre la marcha».

K.—En efecto: nunca sabes lo que te van a pedir. Hube de aprender también Lucia y Manon, de Massenet, por si el otro tenor de la compañía enfermaba y había de sustituirlo. La primera ópera aprendida con la maestra había sido Rigoletto, en su opinión una de las más duras para tenor y con el «aria» más difícil, la del comienzo del acto segundo: «Ella mi fu rapita», que exige una voz especial: lírica, pero con amplitud en el centro para lograr el «cantabile». Rigoletto requiere un tipo de voz muy singular...

R.—Como la tuya, por ejemplo. ¿Crees que es la voz más adecuada para tal obra?

K.—No creo que sea la única adecuada, pero sí que es adecuada. Precisamente, el empresario de El Cairo se decidió a contratarme tras oírme cantar el «aria» citada. Me elogió enormemente, diciendo que hacía muchos años que no escuchaba «Parmi veder le lagrime» cantado en forma tan perfecta, con tan buen «legato»...

C.—Es un aria semejante a la de Traviata.

K.—Sí, pero «Parmi veder» es más dura de tesitura; más difícil.

R.—De lo dicho se deduce que tienes facilidad para aprender los papeles...

K.—Pero creo que, con los años, cada vez menos. (Risas.) Una vez llegué a aprender una ópera en cuatro días, si bien sólo para grabarla en disco, cantándola con la partitura delante.

A.—Te refieres al *Così fan tutte* mozartiano.

K.—Sí; pero la experiencia fue tan demencial que juré no repetirla nunca más. De noche, dormido, en la cama, cantaba la música, veía la partitura... Terrible.

V.—¿Tenías ya alguna experiencia de escena?

K.—Había hecho algo con la señora Toniolo, para no llegar el día de mi debut y quedarme parado como una estaca, aunque la realidad es que siempre ocurre eso; pero, en fin...

C.—¿Recuerdas cuando te enseñé a maquillarte? Y te sugerí que te dejases el pelo algo más largo...

A.—Una foto tuya que tengo de esa época revela una imagen muy distinta de la actual.

K.—Me lo imagino...

R.—Después de este debut llegamos ya a la Francisquita madrileña.

K.—No todavía. En primavera había cantado en Venecia, y en verano volví a hacerlo con otra compañía italiana. Lo de Venecia fue en Semana Santa. Era una obra de Malipiero padre, dentro de unos conciertos que organizaba Fasano, director del Conservatorio, en la isla de San Giorgio. También canté aquella primavera del cincuenta y seis Traviata con Scotto...

C.—En medio de esas representaciones te llamé yo para venir a cantar a Sevilla en abril...

K.—En las representaciones que organizaba el empresario Paco Sarobe antes de la Feria. Recuerdo un *Rigoletto* con Olaria, Taddei y contigo; y una *Traviata* con Lorengar. También durante ese año canté en Trieste, donde hice la *Lauda* para la Navidad, de Respighi —dirigida escénicamente por Margarita Wallman—; *La Vida Breve*... Y luego, en Torino, donde actué, en *Traviata*, con Magda Olivero y de nuevo con Scotto.

R.—Creo recordar que mil novecientos cincuenta y seis fue también el año de la *Francisquita*, en Madrid, de la que habíamos empezado a hablar. ¿Supuso mucho para ti este debut madrileño?

K.—Ya lo creo. Tuve gran éxito y fui recibido con entusiasmo; quizá faltaba un tenor en España por aquella época.

A.—¿La alternabas con alguna otra zarzuela?

K.—No; ni siquiera con *Marina*, que fue posterior. *Francisquita* es la única zarzuela que he cantado en teatro. Se hicieron muchas representaciones de ella: tuvo cuerda para rato. Yo comencé cantando durante un mes seguido, y luego alternaba, pudiendo así desplazarme a Italia para las actuaciones ya comentadas en Turín y Trieste.

C.—Luego, al año siguiente, cantamos de nuevo juntos, en Bilbao, en septiembre de mil novecientos cincuenta y siete, un *Rigoletto* con Bastianini. Y *Traviata*.

A.—Hablando de *Traviata*, ¿cómo surgió la que hiciste con Callas?

K.—Fue en el año de mi debut en Lisboa (mil novecientos cincuenta y ocho), cuyas temporadas del Teatro San Carlos organizaba mi empresario, amigo personal de ella. Logró convencerla de que acudiese a Lisboa, donde el público estaba ansioso por oírla en persona, y así mi primera actuación en Lisboa coincidió con la suya. Yo canté luego *Rigoletto* y *Diálogos de Carmelitas*...

C.—Obra que tuviste que aprender para tal ocasión.

K.—¡No! Ya la sabía. La había cantado ya en Trieste, en mil novecientos cincuenta y siete.

R.—Por cierto: ¿cómo te desenvolvías escénicamente por esta época? ¿Poco elástico aún, quizá?

K.—Pues yo creo que no. Y os puedo referir la opinión de la Wallman. Mi primera experiencia con ella, en la *Lauda* de Respighi, de la que ya hemos hablado, fue descorazonadora. Yo hacía de pastor, o algo así, y ella trataba de escenificar la obra, haciendo coreografía. Traté de convencerla de que eso era imposible para mí, pues no era bailarín. Y le caí fatal: tras el estreno me dijo: «En el ensayo general había estado usted muy mal; pero hoy lo ha hecho aún peor». (Risas.) Bien. Pasa el tiempo y ella estrena su formidable montaje de *Diálogos de Carmelitas* en La Scala. Con tal motivo la obra se populariza, e interviniendo yo en unas representaciones de esta obra de Poulenc, en Trieste, no dirigidas por ella, adivinad quién viene a felicitarme a mi «camerino»... ¡Ella misma, en persona! Me dice que le ha entusiasmado mi interpretación del noble que yo encarnaba, y que tengo que ir con ella a Roma, para las funciones. Yo estaba atónito. Lamentablemente, compromisos previos me impidieron aceptar su oferta, pero pude colaborar con ella nuevamente en Lisboa, donde otra vez me encontré perfecto en mi papel.

R.—Parece que siempre te has encontrado cómodo en ese tipo de héroes románticos o nobles, como «*Werther*», «*Alfredo*», de *Traviata*; el «*Duque de Mantua*»...

K.—Creo que sí, y que la madurez adquirida se ha traducido en mejora y ampliación de ese repertorio.

A.—Volvamos a la *Traviata* con Callas. Cuéntanos sobre esas funciones.

K.—Debutar en Lisboa y con María Callas era una muy fuerte responsabilidad. Además estaban todas esas historias sobre su mal carácter que habréis oído mil veces. Bueno, pues todas eran falsas. Se portó admirablemente bien; es más, no quiso salir a saludar nunca sola (lo que es costumbre en las protagonistas de *Traviata*), sino siempre de mi mano, juntos los dos. Guardo un imborrable recuerdo de ella.

R.—¿Qué te supuso internacionalmente tu éxito lisboeta con toda una María Callas?

K.—Sinceramente, creo que en el plano internacional, nada. Quizá si hubiera sido en el Covent Garden o en La Scala... Lo que significó para mí fueron diez temporadas consecutivas (mil novecientos cincuenta y ocho - mil novecientos sesenta y ocho) en Lisboa, a donde aún sigo yendo.

R.—De acuerdo con esto tu carrera es algo singular: de un lado, comenzaste en el extranjero por voluntad propia, no porque aquí no se te hiciese caso; por otro, el éxito te llegó en forma gradual tranquila, sin sobresaltos ni fracasos.

Traviata, en Lisboa: el encuentro con María Callas.





Fotos de estudio: Kraus, hace ya algunos años...



... y casi en la actualidad.

K.—Eso es cierto. Pero hay que matizar, respecto de lo primero, que tratar de abrirse camino aquí, a mediados de los cincuenta, era de locos...

A.—Y aún hoy...

K.—Por lo demás, es cierto que soy un tenor «tranquilo». Con todo, recuerdo un enorme éxito, el de mi debut en Parma. Ya sabéis que el público de allí es no sólo muy entendido, sino muy exigente. Yo estaba contratado para Pescadores de perlas, pero hube de sustituir, literalmente en el último minuto, a Gianni Poggi, en Rigoletto, por enfermedad. Justo un momento antes de comenzar la función, con todo el mundo en escena, anuncian que el joven tenor Alfredo Kraus reemplaza a Gianni Poggi. Era ya algo así como la quinta sustitución de una figura en una temporada especialmente accidentada, ¡y se organizó una pita! Si se hubiese tratado de alguien menos flemático que yo, se va al instante. Pero me quedé, canté, y el éxito fue rotundo. Los periódicos de la mañana reproducían los comentarios de «gallinero»: «Hace veinte años que no se oye cantar así», y cosas por el estilo.

A.—En La Scala debutaste en febrero de mil novecientos sesenta, con *Sonnambula* —que repetiste en mil novecientos sesenta y dos—. Quizá fuera ese un éxito comparable al de Parma.

K.—No, porque *Sonnambula* no es obra para el tenor, sino para la soprano. Mi primer gran éxito en La Scala fue con *Favorita* —sustituyendo a Gianni Raimondi— acompañando a *Cossotto* y *Cappuccilli*. Por cierto que con ella he cantado *Favorita* en los grandes teatros del mundo: Milán, Buenos Aires, Méjico, Chicago (en dos producciones diferentes), Japón, Roma, Palermo, Catania, Madrid... También la he cantado con *Berini*, *Cortez*, *Ana María Rota*...

R.—Y volviendo hacia atrás, ¿qué año fue el de la película *Gayarre*?

K.—Creo que la hicimos durante la segunda época de la Francisquita, aunque luego tardó en estrenarse.

R.—La propaganda la anunciaba como «Gayarre, el mejor tenor de todos los tiempos, interpretado por Alfredo Kraus, el mejor tenor del mundo en la actualidad...».

K.—Sí, eso: la propaganda...

A.—Y luego hiciste *El vagabundo y la estrella*, con Ana Esmeralda. ¿Qué te supusieron estas películas?

K.—Mi lanzamiento en toda Sudamérica e incluso en Estados Unidos: las han pasado mucho en las cadenas de habla hispana.

R.—Y además, estabas muy guapete, joven...

K.—Eso, la juventud. (Risas generales.)

R.—Consagrado internacionalmente, has cantado con todas las grandes sopranos de nuestra época: Callas, Sutherland, Victoria de los Angeles, Caballé, Sills, Scotto, Lorengar, Zeani... ¿Recuerdas cuál fue tu primera ópera con Joan Sutherland?

K.—Lucia, en el Covent Garden. Luego he hecho con ella *Fille du Régiment*, *Puritanos*, en San Francisco, y con enorme éxito; *Traviata*, en Lisboa y Covent Garden...

V.—¿Cuándo debutaste en el Metropolitan?

K.—Pues no me acuerdo bien... Recordar las fechas con precisión me resulta muy difícil. Es como si a un señor que trabaja en una oficina le preguntas qué hizo hoy hace diez años... ¡Ah, sí: esperad! Creo que fue en mil novecientos sesenta y cuatro, la última temporada en el viejo Metropolitan, con *Rigoletto*. Al año siguiente ya canté en el nuevo.

R.—Antes hablábamos de que la presencia del público no te causaba un especial nerviosismo, quizá más motivado por el propio sentido de la responsabilidad, del deber; ¿qué sensación te produce, por otro lado, el aplauso, el gran éxito?

K.—Hombre, es claro: una sensación muy agradable.

R.—Y cuando tú sabes que no has estado especialmente bien, y, pese a ello, el público aplaude, ¿qué sientes?

K.—¿Crees que eso ocurre alguna vez? (Con cierta sorna.)

A.—No te rías. Puede que a ti no te suceda, pero aquí en Madrid (y en otros sitios, claro) todos hemos sido testigos de grandes ovaciones para actuaciones mediocres de «divos» —o que tal se les supone.

K.—Bueno, tal vez si llevas mucha «claque» al teatro... Lo cierto es que el arte de cantar es de muy difícil apreciación; la gente es, en general, profana en esta materia.

A.—Muchas veces se aprecia sólo lo exterior: los alardes; los agudos más o menos brillantes; el esfuerzo físico al cantar, que se confunde con la «entrega» del cantante... En fin, volviendo a tu carrera, ¿qué proyectos tienes para el futuro? ¿Vas a incorporar nuevos personajes a tu repertorio?

K.—Nunca he pretendido hacer más de lo que puedo; creo que aunque mi voz haya evolucionado, no lo ha hecho tanto como para variar mi repertorio.

A.—Pero tal vez el «Rodolfo» de *Bohème*.

K.—Eso no sería novedad: ya lo he cantado en Lisboa hace años; pero no es exactamente para mi voz.

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música



A.—¿Y hasta cuándo piensas seguir cantando? ¿Has fijado alguna fecha para tu retirada?

K.—Por el momento no he pensado en ella, lo que no quiere decir que, a lo peor, no tenga que hacerla el año que viene... (Nuevas risas.)

R.—Pareces realmente satisfecho con tu actividad; disfrutas cantando...

K.—Pues sí; pero hay una serie de aspectos no visibles para el público que resultan, cuando menos, algo agobiantes: los viajes, los ensayos, toda la tensión que estas cosas crean...

R.—Sin embargo, la imagen externa de la vida del cantante es atractiva.

K.—Pero ya te digo que la realidad es otra: además, hay que cuidarse físicamente para mantenerse en forma: vida sana, tranquila, sin excesos.

R.—¿Qué número anual de funciones haces actualmente?

K.—Llevo ya mucho tiempo haciendo unas cincuenta y cinco o sesenta, con dos meses completos de descanso en verano. Como antes os decía, soy de los más tranquilos en este aspecto; hay quienes hacen ochenta y cinco, noventa o incluso más funciones al año, y como la voz no puede resistirlo, se estropea mucho antes.

A.—Todo parece seguir igual en tu carrera, excepto una de tus actividades, la discográfica: has firmado recientemente un contrato con la EMI inglesa.

K.—Sí... (Vacila un poco.) Pero lo cierto es que a mí no me gusta grabar óperas...

V.—¿Por qué?

K.—Porque es algo frío, mecánico, poco directo. Lo habitual es grabar la ópera comenzando por el final, continuando luego por el principio...; y así es difícil entrar en situación.

R.—¿Prefieres, en este sentido, las grabaciones «piratas»?

K.—¡Pues claro! Y así se lo he propuesto a todas las Casas interesadas en que yo grabase, que lo hiciesen «del vivo». Hoy día, pese a los ruidos inevitables de audiencia y escenario, se pueden realizar tomas de sonido estupendas.

R.—Además, aunque sean acústicamente menos buenas que las de estudio, tienen más ambiente; incluso el aplauso del público da calor, vida.

K.—Este verano próximo (el de mil novecientos setenta y ocho) se grabarán Don Pasquale y Rigoletto; se habla también de Puritani, Favorita, Werther...

A.—Tu tercer Rigoletto ya; por cierto que Cossotto sería «partenaire» ideal para Favorita.

K.—Pero creo que la ha grabado ya.

A.—Y no digamos Teresa Berganza o Janet Baker para el Werther...

K.—Evidente... (Se sonríe.)

V.—Tienes aún, además, sin editar dos discos de «arias» de ópera, aparte la grabación completa de La Dolorosa.

A.—¡Eso es! ¿Qué pasa con la zarzuela? Estás tú; están Berganza, Lorengar, y un largo etcétera de nombres ilustres. ¿Por qué no recuperaros a todos para el género?

K.—No creo sea fácil. De hecho, ninguno nos dedicamos a él con intensidad...

CUESTIONES TECNICAS

A.—Quisiéramos ahora plantearte algunas cuestiones de índole técnica. La primera y más general e importante es la del manejo adecuado de la voz. Cada una es, por supuesto, distinta y ha de tener un tratamiento también distinto. Pero ¿cómo debe enfocarse el problema, cómo debe centrarse el repertorio?

K.—Es primordial la labor y consejos del maestro. Él tiene que captar la personalidad de la voz, sus posibilidades, sus defectos, y dotar al alumno de un estilo, de una manera de cantar. La voz ha de igualarse de arriba a abajo, buscando el punto débil sobre el que hay que trabajar más.

R.—Labor que, naturalmente, ha de completar uno mismo, lo que supone que en la formación del cantante ha de haber grandes dosis de autodidactismo.

K.—Efectivamente. Hay maestros que tienen muchos alumnos, pero de entre todos, a lo mejor, sólo sale uno bueno, normalmente el que puso más de sí mismo para lograrlo. A lo que dice y aconseja el maestro ha de sumar el discípulo algo más.

R.—Lo más difícil será, sin duda, darse cuenta de cuándo el profesor te lleva por mal camino.

K.—Ese es el problema, porque en ocasiones, además, el amor al maestro es exagerado. Hay que tener una visión muy clara y notar cuándo se está atendiendo un consejo erróneo o siguiendo un método que a uno no le va bien. A mí me pasó: antes de mi estancia en Italia yo notaba que me faltaba algo, que me cansaba.

R.—¿Hubo desde el principio entendimiento con la Llopert?

K.—Sí. Me convenció su manera de enseñar, lo que no quiere decir que no mantuviéramos discrepancias. Yo aprovechaba de sus lecciones lo que consideraba más interesante, pero no digería lo que veía que no me convenía. Ella cayó, por ejemplo, en el error en que caen muchos, intentó llevarme al repertorio «spinto». Al principio mi voz le engañó porque tenía (y tiene) mucho metal, so-



«El pescador de perlas».



TEATRO ALLA SCALA
ALFREDO KRAUS
in «RIGOLETTO»

«Rigoletto».



«El Duque de Mantua», a la esposa de su gran amigo Paco Villalba.

bre todo escuchada en una habitación pequeña, con piano. Por eso quería que cantara Tosca o Manon Lescaut. Pero a mí estas obras me cansaban.

R.—Quizá tampoco tú te identificabas con estas partes.

K.—No. La verdad es que a mí, por regla general, me gustaría cantar algunos papeles que no van a mi voz, pero con los que me identifico. Por ejemplo, me encantaría hacer Turandot o Aida.

R.—De la que tienes grabado el «Celeste Aida».

K.—Que, por cierto, es bastante lírica. Ahí está, precisamente, su dificultad. En realidad, no hay ópera, y menos en Verdi, que sea sólo para tenor dramático o para tenor lírico. Muchas veces ambas cosas están mezcladas. Verdi te coloca, por ejemplo, en Trovador, «Ah si ben mio», y después «La Pira», fragmentos que no tienen nada que ver entre sí.

R.—Uno de los aspectos que tú dominas mejor es la técnica respiratoria. ¿Lo trabajaste personalmente o te enseñó la Llopart?

K.—No, esto se lo debo a la Markov. La Llopart no andaba equivocada, pero decía: «No pienses, respira normal». Opinaba que había que respirar como los niños, sin pensar, sin hacer nada especial.

R.—¿Y la respiración intercostal?

K.—Esa es la buena, la auténtica.

R.—Pero, ¿es la que utilizamos normalmente sin darnos cuenta?

K.—Yo creo que sí.

R.—Sin embargo, la que utilizan la mayoría de los cantantes es la abdominal, ¿no?

K.—Que es la equivocada y crea estómago. La intercostal es la que empleaba Lauri-Volpi.

A.—Antes hemos hablado del problema de igualar la voz, lo que puede considerarse como un axioma. En efecto, la voz ha de ser igual. Ahora bien, ¿en qué sentido? ¿Cómo explicar esto exactamente?

K.—No es que la voz haya de ser precisamente igual de arriba y abajo. Esto, aparte de ser imposible, produciría monotonía. De lo que se trata es de que no haya un cambio de color, de impostación.

A.—Bien, de acuerdo. Pero esta homogeneidad, ¿por qué se persigue? ¿Por motivos puramente estéticos? ¿Para otorgar mayor belleza al sonido? ¿Quizá por razones de resistencia? ¿O puede que por todo un poco?

K.—Fundamentalmente, por causas técnicas. La voz hay que encajarla, ponerla en su sitio, dejarla igual (lo que no se contradice con lo dicho más arriba) en todos los registros, colocarla adecuadamente. En caso contrario, se realiza un esfuerzo supletorio importante, se emite mal, falsamente, engolando.

R.—Que es lo que se hace cuando no se sabe cantar.

A.—Nos interesa mucho tratar ahora una de las cuestiones más debatidas en el canto: la del paso de la voz. La de la artificialidad o anormalidad de una serie de notas del registro agudo. ¿Cómo podría explicarse en breves palabras eso que se ha dado en llamar «pasar la voz a la cabeza»? Indudablemente, es una de las claves de una voz.

K.—Yo, particularmente, creo que el «paso», tal como suele entenderse, no existe. La voz ha de estar «en máscara» antes de las notas que pueden definirlo y concretarlo, y la dificultad reside en partir de aquí hacia arriba. Cosa difícil de hacer y de comprender. Por poner un ejemplo: es como si levanto este peso. (En este momento coge un cenicero y lo eleva en línea recta.) El problema está en ir por el camino justo, sin desviarse, sostener el aire con el «fiato». Aquí es donde entra la parte que podríamos llamar mental. Es necesario pensar que el peso (el cenicero) es muy ligero y empujarlo con la columna de aire. A medida que se eleva, bien sostenido, su peso va disminuyendo.

R.—Tú demuestras quizá en la práctica lo que dices. Pero en la mayoría de las voces se nota mucho a partir del Fa.

K.—Porque van preocupadas por ello y esperan a la nota clave para dar la vuelta a la voz y llevar el aire arriba.

R.—Parece que toda esta discusión, todavía candente en muchos aspectos, partió del famoso «Do de pecho» de Duprez en el Guillermo Tell, de Rossini, una nota que con anterioridad —como hacía otro tenor famoso: Nourrit— se atacaba por la vía falsetística. Es curioso recordar que el compositor italiano manifestaba que el sonido emitido por Duprez le causaba la misma impresión que el producido por un gallo al ser desplumado. Sin duda, tras esta anécdota podemos situar el momento histórico a partir del que la voz comenzó a ser considerada tal y como hoy se considera. ¿Qué puedes comentarnos al respecto?

K.—En realidad, la voz así entendida comenzó a llamarse «de pecho» como contraposición al falsete. Pero, verdaderamente, era la voz natural, que iba, emitida de esa «nueva» manera, hacia el agudo. No sé por qué se definía como «de pecho», ya que no estaba apoyada en el pecho (el que así lo haga está cantando mal).

A.—Se habla también del registro de cabeza como sinónimo.

K.—Esto es más lógico, puesto que, en realidad, se trata de elevar la voz, que está a flor de labios, a las zonas más altas.

A.—Admitiendo que exista una zona de paso, que en el tenor pueda fijarse, efectivamente, entre el Mi y el Fa sostenido, y en el barítono entre el Re y el Mi, explícanos, si es posible, qué es lo que haces tú concretamente, porque ello no coincide con aquel esquema. Parece que no llegas hasta el Mi natural con tu sonido de pecho, sino que, como antes has dicho, empiezas a enmascarar previamente.

K.—Es el mismo sonido como si fuera abierto, como cantando en el centro, pero dándole ya la cavidad alta, pensándolo más arriba. Situándolo en la máscara, pero orientándolo hacia la cabeza. No siempre lo hago en el mismo sitio; depende de cómo esté la voz, aunque es algo ya instintivo, que sale naturalmente. Unas veces en el Mi y otras en el Fa.

A.—En definitiva, ¿puede decirse que lo que haces es ampliar la zona de paso en extensión, a fin de que se note menos?

K.—Yo pienso que la cavidad es mayor, como si tuviera la caja de resonancia aquí. (Se señala entre los ojos.) Le doy anchura aquí dentro. Todo es mental; no es verdad, pero hay que creérselo.

R.—Por eso quizá tu voz tiene una cierta nasalidad. Aunque no desagradable.

K.—No es exactamente nasalidad. Si fuera nasal, al poner la mano en la nariz sonaría, lógicamente, nasal. Pero me cierro la nariz y el sonido sigue siendo igual hasta el Do. (Al decir esto, se tapa la nariz con los dedos y emite varias notas con su timbre de siempre.) No. No es de nariz el sonido, sino que en él se utilizan las fosas nasales como órganos resonadores. Lo de la nasalidad viene porque, normalmente, la gente está acostumbrada a oír cantar con la garganta, engoladamente, y cuando escucha una voz situada en su justo sitio, en posición alta, en la cabeza, la tacha de nasal.

A.—Entonces, ¿esto es lo que puede denominarse «apoyo en máscara»?

K.—En efecto. El que utilizaban los antiguos: Ruffo, Stracciari, Bechi, el Gobbi de cierta época...

A.—Gualerzi habla en *Le Grandi voci*, refiriéndose a ti como tenor, de «una eccellente tecnica di emissione falsettistica». ¿Qué quiere decir con esto?

K.—Creo que ha confundido el sonido natural de mi agudo con la calidad del sonido de los llamados «falsetistas», muy abundantes en Italia. Pero la verdad es que yo no sé hacer falsete, y creedme si os digo que a veces lo siento, porque es mucho más cómodo.

R.—Tus agudos tienen, a pesar de ser de lírico-ligero, bastante cuerpo, mayor, a mi juicio, que el que pueden tener los de otros tenores netamente líricos, como, por ejemplo, Gianni Raimondi, a quien se le estrechaba el sonido —muy bien situado, sin embargo— a veces sorprendentemente. Si alguien que no conociera tu voz te oyera cantar solamente en la primera octava, se sentiría sorprendido, probablemente, con tu agudo, que resulta, evidentemente, ancho y brillante, rico en armónicos (contra lo que algunos piensan), puede que debido a esa técnica. Refiriéndonos a otro tema, aunque cercano: ¿crees que tu voz tiene algún problema en el grave?

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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

Alfredo Kraus con su esposa, Rosa María, y Victoria de los Angeles.



K.—Estimo que no especialmente. Desde luego, la parte más floja del tenor lírico o lírico-ligero es el grave. Pensemos, por ejemplo, en una voz como la de Gigli, más corpulenta y de más volumen que la mía. Sin embargo, en muchos discos, prácticamente, no se le oye este registro.

R.—¿Qué evolución ha sufrido tu voz? ¿Qué diferencias existen, en su caso, con la de hace años?

K.—Yo creo que pocas. Hoy quizá es más ancha en centro y agudos. Por otro lado, más redondeada, menos en «punta», menos acerada.

EN TORNO A LA INTERPRETACION MOZARTIANA

R.—Tu fraseo ahora es más variado, más rico que antes. Por ejemplo, «Un aura amorosa», en la grabación del *Così* de 1962, la interpretas bien, pero quizá algo lineal, plana, sin excesivos contrastes.

K.—Sí... (Se queda pensativo.) Sin embargo, habría que hablar mucho, ahora que se suscita el tema, de la técnica con que habitualmente se canta Mozart. Normalmente, los alemanes lo hacen de forma equivocada. Se tiene tendencia a blanquear el sonido, por ejemplo. Mozart no debe cantarse así.

R.—¿Más virilmente quizá?

K.—Sí. A mí no me gusta Mozart; o, mejor dicho, no me gusta cantarlo. Sin embargo, cuando canté con Karajan el *Don Juan*, en Salzburgo, todas las noches él aplaudía con su batuta mis dos «arias», lo que me sorprendió muchísimo. Desde luego, lo que yo hacía era muy distinto a todo lo que se cantaba por allá.

A.—¿Quién crees que ha cantado o canta bien Mozart?

K.—Bruscantini hace muy bien Mozart. Teresa Berganza, Loren-gar, Taddei...

R.—¿Y tenores?

K.—(Piensa un instante.) De los que yo haya oído en los últimos tiempos, ninguno... Bueno, sí: hace ya mucho escuché un disco de Plácido Domingo en donde cantaba Mozart como yo digo. ¡Muy bien! No como los alemanes o franceses.

R.—Recuerdo el disco en cuestión. Fue el primero que grabó, cuando tenía la voz pura y fresca. Lo que cantaba del salzburgués era «Il mio tesoro». Pero, volviendo a ti: realmente es una lástima que con tus condiciones no cultives más este repertorio. Podrías ser el gran tenor actual dentro de él.

K.—Puede ser. Pero como no me gusta... Mozart me aburre bastante.

A.—¿Has cantado *Così fan tutte* alguna vez en teatro?

K.—No. Y eso que me lo han pedido muchas veces.

A.—Don Juan, sin embargo, sí, y muchas. ¿No?

K.—En efecto: lo he cantado, que recuerde ahora, con Böhm, Karajan, Krips, Giulini, Odón Alonso...

A.—De todos ellos, ¿cuál crees que entendía mejor a Mozart?

K.—Contra lo que se suele opinar, Böhm no me parece el más idóneo. No me entusiasmaba tampoco Krips. Creo que no lo interpretaba como se debe interpretar, prestando primordial atención al recitativo. No he visto, en realidad, a casi nadie que lo supiera hacer. Me sorprendió, sin embargo, Karajan, que incluso no llegó, prácticamente, a pasar las «arias» en los ensayos. En cambio, los recitativos, de la mañana a la noche: «¡Otra vez! ¡Más claro! ¡Que se entienda!», exclamaba una y otra vez. En general, los extranjeros no saben enfocar a Mozart.

A.—¿Y Giulini?

K.—Buen director, pero tampoco me convence en Mozart. Para mí, el mejor en este campo es Karajan, sin duda. Además, con personalidad. Me acuerdo de cómo acompañaba, con qué lentitud, el recitativo y el «aria» de «Doña Elvira», «Mi tradí». (Tararea unos compases.) ¡Qué maravilla! Y qué bien estaba la Zylis-Gara. He ahí otra magnífica mozartiana. Mejor que Gundula Janowitz, que hacía «Doña Ana». Recuerdo también como gran intérprete de Mozart a Elisabeth Schwarzkopf. Lo entendía muy bien, a pesar de sus posibles irregularidades vocales... Pero, en general, ya digo, la mayoría lo hace mal. Por eso quizá a mí no me guste cantarlo; porque sufro mucho viendo cómo lo destrazan.

R.—Lo curioso es que la grabación del *Così fan tutte* con Böhm salió realmente bien, ¿no?

K.—Sí. Pero, fundamentalmente, porque había muy buena gente y se ensayó mucho y bien con Walter Legge.

A.—Estaban Schwarzkopf, Ludwig, Berry, Taddei... Magnífico el estilo y la voz de este último.

K.—Sin embargo, en Mozart, oyendo a Bruscantini hay que olvidarse de los demás. Pienso ahora en el *Così* que tiene grabado con Karajan en el papel de «Don Alfonso». ¡Eso es Mozart! No el de los austríacos o alemanes.

R.—No obstante, dista de ser una gran voz.

A.—De acuerdo, pero es un estupendo cantante. Tiene registrada con Alfredo *Pescadores de perlas*.

C.—Y una sensacional *Serva padrona* con la Scotto.

K.—Claro. Después de todo, es una obra muy mozartiana. Así hay que cantar esta música.

A.—Pero Mozart tiene otras obras en alemán que se apartan de esa línea. Por ejemplo, *La flauta mágica*.

K.—Bueno, *Flauta mitad y mitad*. Es alemana, sí, pero, en realidad, tiene un lirismo muy italiano.

R.—Es realmente curioso que tú, teniendo ascendencia alemana, te centraras en lo italiano desde un principio.

K.—Porque es lo que más me gusta. Siempre me sentí atraído por la técnica italiana. La alemana me parecía más fría y pesada.

A.—Otro problema, ya independiente de esto: el registro sobreguido, ¿existe en todas las personas o no?

K.—En una voz definida como de tenor, debería existir. Yo no creo en tenores cortos. Es un problema de falta de técnica fundamentalmente. El tenor ligero debería llegar por arriba hasta un Mi o un Fa. Sin embargo, estamos viendo que no es así. Hay, por el contrario, tenores de mayor cuerpo, que llegan arriba perfectamente. Ocurría, por ejemplo, con Filippeschi, que era un lírico «pieno». El dramático tendría que alcanzar bien el Do, y un ligero, por supuesto, como he dicho, bastante más. No tiene por qué ser corto.

A.—Entonces, el que tú poseas un perfecto Re natural no es un especial privilegio de la Naturaleza.

K.—Creo que no. Lo que pasa es que hay que saber llegar hasta él. Corresponde a las características de mi voz.

R.—A propósito de esto, recuerdo una entrevista que te hicieron hace años, en la que te preguntaban cómo se conseguía eso tan difícil del «Do de pecho». Tú dijiste que para un tenor que se preciara de serlo el tener esa nota no presentaba ninguna dificultad; que lo difícil era, por ejemplo, lograr una media voz.

K.—Efectivamente. Y las agilidades, los «diminuendi» y tantas cosas.

R.—Hoy en día, ¿sigues estudiando, repasando las partituras, encontrando nuevos matices y recovecos en ellas?

K.—Sí, naturalmente. Siempre se encuentran nuevas cosas y se saca más jugo. Se descubren detalles en los que antes no habías pensado, matices en los que no habías reparado. Casi sin darte cuenta.

V.—Hay una cosa que me preocupa hace tiempo en relación con Pertile. A veces me ha producido la impresión, escuchándole, de que está un poco «vicino al tono», un poco pasado. Ligeramente desafinado, vamos.

K.—Yo nunca me he dado cuenta de eso. Lo que sí puede suceder es que en cierta época se creciera y pusiera quizá un exceso de intensidad, de vibración en sus interpretaciones, produciendo una sensación rara, como si allí hubiera armónicos de más. Pero no creo que fuera problema de desafinación, de verdad. Es como cuando un violín tiene mucho timbre o una cuerda tiene un número de vibraciones más alto que otra, una mayor frecuencia.

V.—Entonces, ¿eso no es desafinar?

K.—Eso, en concreto, creo que no. Lo que normalmente se entiende por ello pueden ser dos cosas: o verdadera falta de oído, o falta de «impostación», de apoyo. Esto último es lo más normal.

V.—¿Qué importancia tiene dentro de la técnica vocal el que se diga bien y claramente el libreto?

K.—Hombre, muy grande. La ópera es teatro, y la acción no basta

para que se entienda la trama. Ha de hacerse a través de la palabra cantada. La ópera es primero canto y después teatro.

A.—En lo que respecta a la dicción, es muy interesante el problema de hallar el debido equilibrio entre la voz que sale muy redondeada, como si estuviera vocalizando, pero que articula mal y se le entiende poco, y la voz que está emitida más claramente, con buena articulación fonética, casi masticando las palabras. ¿Hay una posible conciliación entre estos dos extremos, una línea media a seguir?

K.—La pronunciación ha de ser siempre clara. Lo difícil es que esa claridad encaje dentro del tipo de técnica que cada cual utilice. Es decir, que uno no debe salirse de la técnica para que se le entienda. Hay cantantes que da lo mismo que digan A, E. u O. Hubo una época entre los sopranos en que estaba de moda la E. A propósito de esto se contaba una anécdota muy graciosa de una soprano adscrita a este sistema que, cantando Tosca, llamaba a «Cavardossi» diciendo: «¡Merio! ¡Merio!». Y él respondía: «Son que». (Kraus escenifica y canta estas frases.) Hubo épocas de otras vocales. En cierto modo, es lógico, porque a cada uno le va mejor una determinada. Pero lo ideal es, por supuesto, darlas todas con el mismo sonido y técnica.

A.—Esa disyuntiva la centraba yo observando dos casos extremos: uno que puede ser el de Di Stefano, que tenía emisión muy abierta y al que se le entendía perfectamente, y otro que puede ser el de Caballé o Sutherland, con emisión más cerrada o «cupa». ¿Debe adoptarse una línea intermedia?

K.—No se trata de una línea intermedia; se trata de la línea justa. A Pertile, por ejemplo, se le entendía todo. A la Scottó también, con ser mujer. No digamos a Schipa. A Di Stefano, desde luego que sí, pero era redundante; los sonidos le salían en exceso abiertos, a borbotones.

R.—¿Y a Callas?

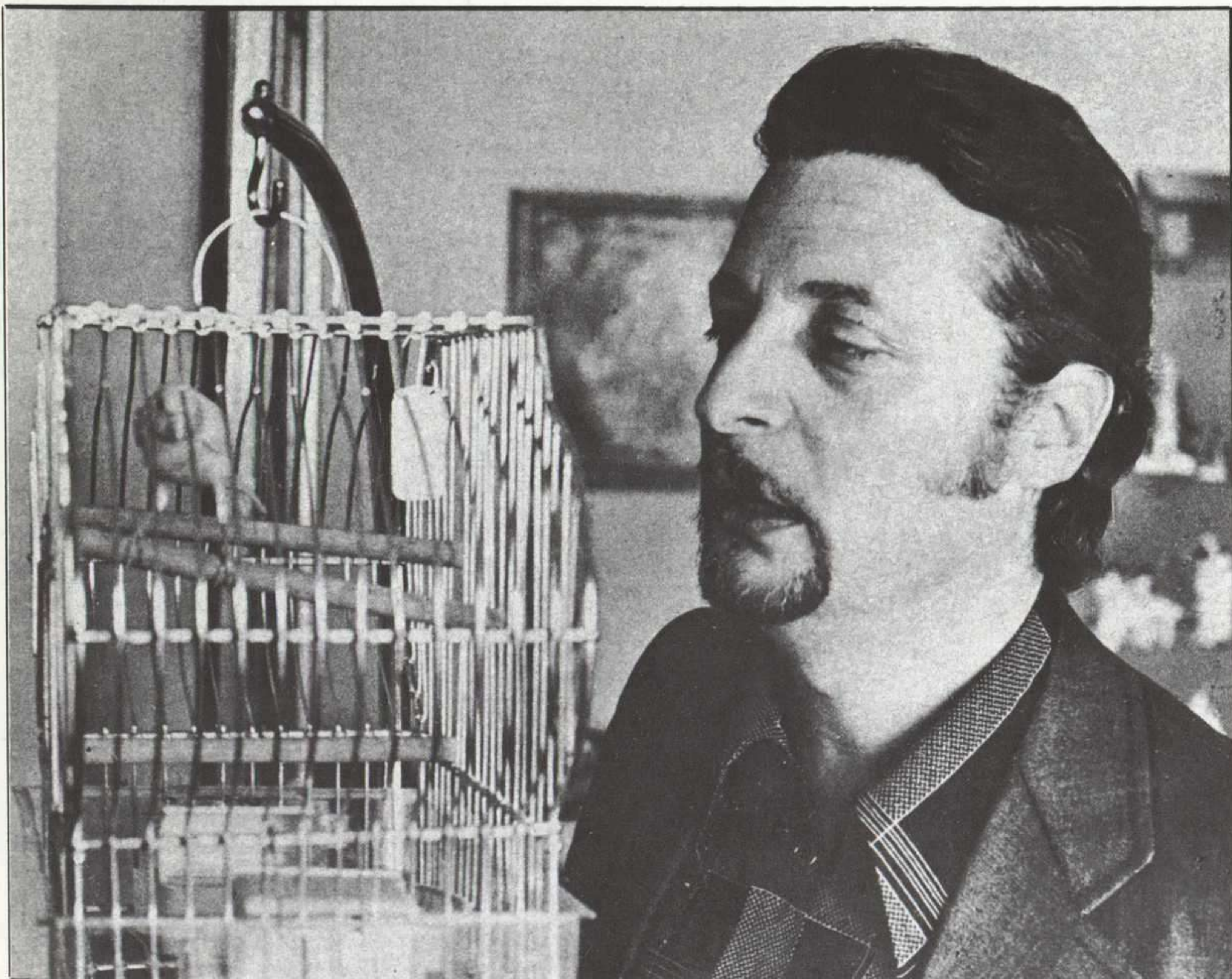
K.—En general, se la entendía bien, sobre todo cuando cantaba de ligera. Cuando «aclaraba».

R.—A propósito de Callas, ¿qué tipo de voz era realmente: dramática «d'agilitá», lírico-dramática, lírico-ligera...?

K.—Ni se sabe. Era... la voz de la Callas. Ni siquiera mantenía siempre el mismo color. De sus defectos supo hacer virtudes, y así, aun contando con esa falta de homogeneidad o con la relativa belleza de algunos de sus registros, había que descubrirse. Particularmente, me aburren las voces bonitas. Hay voces preciosas que una vez las has oído, las olvidas en seguida.

A.—El problema, claro, de todos modos, no es el de tener la voz bonita. El problema es, independientemente de ello, el de saberla utilizar.

K.—Por supuesto. Pero, generalmente, las voces «bonitas» tienen menos personalidad. Prefiero una voz «fea», como podía ser la de Pertile, aunque cuando empezaba a cantar le parecía a uno la más



Alfredo Kraus y su canario: símbolo de las Islas y símbolo de la voz.

bella del mundo. El mismo Schipa no tenía una voz lo que se dice bonita.

A.—¿Qué tenores antiguos te han parecido grandes cantantes en la suma de sus defectos y virtudes?

K.—El fenómeno Caruso sigue siendo el fenómeno Caruso, aunque yo no lo haya escuchado en persona y aunque no comparta su manera de cantar muchas cosas. Cantaba casi todo, y ya se sabe que no se puede brillar siempre a la misma altura. Posteriormente, ya los hemos citado varias veces, tenemos a Pertile y a Schipa. Grandes tenores cantantes.

R.—Y Gigli, ¿no entraba en esta categoría?

K.—Depende. El último Gigli, el maduro, sí. Tenía cosas muy buenas.

R.—Y, como voz, ¿Jussi Bjoerling?

K.—No me decía nada especial. Era una voz realmente bella, con terciopelo y redondez, pero engolaba (normalmente, las voces bonitas son algo engoladas). Tenía, evidentemente, una gran línea, pero no me decía nada; no expresaba nada.

R.—¿Te consideras como continuador de Borgioli y Schipa?

K.—Sí, sobre todo del último, aunque con características muy diversas. La voz de Schipa, por ejemplo, era corta, y la mía no. Era más pequeña y más ligera que la mía.

R.—¿Quisiste imitarle de alguna forma?

K.—No; ni a él ni a nadie. No es porque no quiera que no se me pegue nada cuando se trata de algo interesante, sino porque, normalmente, no suelo escuchar a nadie o a casi nadie.

R.—Hoy, aunque hay voces líricas, ligeras y lírico-ligeras, el tenor llamado «di grazia», el de línea, de estilo, el que cantaba el repertorio lírico romántico fundamentalmente, se ha perdido casi por completo. No veo a nadie que pueda sustituirte a ti, por ejemplo.

K.—Sí, es cierto. Y curioso también. A pesar de que al público le gusta cada vez más lo romántico, hoy se canta especialmente verismo. Los que hacen Bellini o Donizetti están como fuera de estilo.

A.—¿Crees que es un problema general el de la crisis de voces de tenor?

K.—Sí, aunque me parece que hay más crisis en barítonos y bajos que en tenores. Hoy hay barítonos, famosos como tales, que en realidad son tenores.

V.—Quizá Bastianini haya sido uno de los últimos grandes barítonos.

K.—Sí. Y con él los americanos McNeil, Merrill y Warren.

C.—Y Protti, que tenía una voz impresionante de arriba a abajo.

K.—En efecto, aunque a mí me dejó mayor huella Warren, que tenía un instrumento de enorme volumen y además cantaba muy bien. Como voz, sin embargo, era mejor Merrill, que, en cambio, lo decía todo igual.

R.—En definitiva, ¿se puede hablar de crisis?

K.—Creo que sí, aunque habría que matizar, ya que los orígenes de la misma pueden no estar exactamente en que no haya voces, sino en la forma en que éstas están encauzadas.

A.—De entre las muchas y grandes sopranos con las que has cantado —Lorenzini, Caballé, Sutherland, Tebaldi, Scotto, Callas...—, ¿con cuáles te has llegado a identificar en mayor medida?

K.—No sé... Quizá con Scotto, que ha compartido conmigo mucho repertorio (aunque ahora cante de lírico-dramática) y fue también alumna de la Llopert. Y también con Callas, sobre todo por aquello de haber cantado con el mito.

R.—¿Tebaldi?

K.—Era, desde luego, una voz preciosa, una lírica pura. Pero cuando empezó a ensanchar, a cantar dramático, perdió mucho. Incluso La Traviata de la Scala puso esto en evidencia. Cantaba mejor Puccini que Verdi. Buena «Mimi» sobre todo.

A.—Y «Adriana».

K.—Sí, pero aquí la han aventajado con mucho Callas y Olivero.

R.—Cambiando de tema: ¿qué opinas de la crítica en general? ¿Lees las críticas?

K.—Normalmente, no. Cada uno que piense lo que quiera. Cada persona que va al teatro es un crítico. A veces la crítica no es muy autorizada. Y esto no pasa sólo aquí, sino que en otros países, en América, por ejemplo, también sucede. Las opiniones son de lo más diverso, y a veces divertidas, cuando no peregrinas. El fallo, a mi juicio, es que se suele hablar de forma excesivamente categórica.

A.—Otra cuestión: tú has sostenido más de una vez que se puede cantar estando afónico.

K.—Sí, por ejemplo, yo he cantado Don Juan y Puritanos (ésta a tono) con traqueítis. Precisamente, esto me pasó, con la obra de Mozart, en Salzburgo, y nadie se dio cuenta. En Dallas canté la de Bellini, además, con laringitis; de no poder hablar.

R.—¿Cómo se explica?

K.—No es fácil explicarlo. Desde luego, es una cuestión de pura técnica y que ha de partir de tener la voz en su sitio.

A.—Como último tema, ¿qué opinas de las bajadas de tono que se realizan en tantas ocasiones? ¿Crees que es correcto?

K.—No. Ni normal (al menos, no debería serlo).

V.—Sin embargo, hoy se hace mucho y en bastantes óperas: Bohème, Trovador, Puritanos...

K.—Es poco honrado. Si no se puede cantar una ópera en su tono original, lo mejor, lo más ético es no hacerla.

A.—Bien. Creo que es hora de poner punto final a esta charla, aunque, realmente, hubiéramos necesitado varios días para abordar más en profundidad todos estos interesantes problemas relacionados con el empleo de la voz como arte. Debemos darte las gracias.

R.—Sin embargo, se va todavía con mucha sangre.

K.—(Riéndose.) ¿Mucha sangre? Si me descuido, me dejáis sin gota. Sois unos auténticos vampiros.

CODEX GLVTEO

MUSICA INSTRUMENTAL Y VOCAL DEL
CANCIONERO DE PALACIO (S.XV-XVI)

CODEX GLVTEO ATRIVM MVSICAE
DIRECTOR: GREGORIO PANIAGVA



¡¡Sorpréndase!! y...
compruebe lo cacoculofónica y divertida
que puede ser la Música Antigua
escuchando la última grabación de

ATRIVM MVSICAE
DIRECTOR: GREGORIO PANIAGVA

A LAVENTA
EN ALBUM S 60.007 Y CASSETTE C 60.007
DISTRIBUIDOS POR



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

EL "IRCAM" de Boulez:

LA MUSICA QUE SURGE DEL SUBSUELO

Por Fernando Peregrín Gutiérrez

El lector español que haya tenido interés en informarse sobre el IRCAM de Pierre Boulez y haya podido acceder a las diversas publicaciones musicales europeas y americanas que, en mayor o menor medida, han dedicado su atención al naciente «Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique» —(Instituto para la investigación y Coordinación de la Acústica/Música)—, habrá podido observar la gran homogeneidad que, en general, presentan todos los trabajos y reportajes sobre este tema. Dejando a un lado la duda sobre la capacidad técnica de sus diferentes autores para realizar una aproximación original y de criterios válidos, existen, a mi juicio, dos razones principales para esta igualdad en las exposiciones: a) que el IRCAM, aunque lleve ya casi un año funcionando, no ha realizado, tal y como veremos posteriormente, más que actividades marginales, y no aquellas para las que se creó de hecho; es más, cuando se escriben estas líneas sus instalaciones están aún por terminar; y b) los responsables del Instituto han editado una pequeña publicación, un folleto en el que, a manera de presentación, se recogen las características más importantes del proyecto, tanto referentes a la edificación como al equipamiento, así como las explicaciones de su director, Pierre Boulez, y de los distintos jefes de Departamento sobre sus finalidades y esquemas de funcionamiento. Es lógico, pues, que cualquier intento de escribir un trabajo de introducción al IRCAM, si no se cuenta con una información actualizada y extensa, que sólo se puede obtener mediante un contacto muy directo con las personas que lo integran, debe acometerse desde una perspectiva que tenga muy en cuenta los dos apartados anteriores; esto es, adoptando, respecto de las futuras actividades del IRCAM, una prudente y flexiva postura de «esperar y ver», y haciendo continua referencia a la información contenida en la publicación mencionada.

EL CENTRO GEORGES POMPIDOU

En 1969, el Presidente Georges Pompidou decidió crear en el corazón de París un centro de arte contemporáneo que agrupando múltiples actividades las ofreciese a un público muy amplio. Para albergar este centro se construyó, en un lugar llamado Plateau Beaubourg, el polémico edificio, de estructura metálica tubular exterior, cuya característica más notoria es que presenta amplias superficies internas, totalmente libres de todo obstáculo, que pueden adoptar la disposición deseable según las necesidades. Este edificio, al que popularmente se le empieza a denominar «La refinería», con-

tiene tres departamentos principales: Museo de Arte Moderno, Centro de Creación Industrial y una gran Biblioteca de lectura pública, completada con una sala de medios audio-visuales. El Centro Georges Pompidou, o Centro Beaubourg, como también se le conoce, abrió sus puertas el pasado mes de enero de 1977. Cuando lo visité, en mayo, sólo estaba en funcionamiento parcialmente; pero se superaban ya ampliamente las previsiones de afluencia: cerca de 600.000 visitantes durante el primer mes. Aun contando con que, posiblemente, fuese la curiosidad por lo nuevo y polémico la principal razón que llevó a gran parte de esa masa humana a visitar el Centro, quisiera señalar mi impresión de que esto puede obedecer también en gran parte a que su funcionamiento parece, efectivamente, orientado a despertar el interés de gran número de personas por la creación artística de nuestros días y de nuestro más reciente pasado. Es perceptible un cierto sentido de cotidianidad de la cultura, tanto porque es producto de nuestro tiempo como por la forma en que se expone: directa, informal, casi festivamente. Todo el amplio y diáfano edificio, así como la plaza que rodea su entrada, donde se mezclan las carpas de lona que albergan, respectivamente, un circo y una exposición del **Diatope**, estructura musical y visual concebida por Xénakis, y donde grupos de improvisados músicos generan alegres círculos de espectadores que se suman con sus acompañamientos rítmicos y sus danzas a las sencillas interpretaciones de los instrumentistas, tienen un marcado carácter de lugar de esparcimiento.

Pero, ¿qué tiene que ver el IRCAM con todo esto? Por un lado, y como veremos más adelante, muy poco; por otro, mucho: el IRCAM es el cuarto departamento del Centro Georges Pompidou, el de más reciente creación. Y con el que no se contaba, al menos tal y como ha quedado, finalmente, constituido, en un principio. Pero eso es ya otra historia.

DE BADEN-BADEN AL SUBSUELO DE PARÍS

Pierre Boulez llega a Baden-Baden, en 1958, en calidad de compositor invitado. Tres años antes, en la misma localidad, se había estrenado su **Marteau sans maître**, obra que le había valido para ocupar un puesto de privilegio entre los compositores vivos. Allí, la Dirección de la Radiodifusión del Sudoeste de Alemania pone a su disposición todos los medios tecnológicos que el músico francés solicita. Los técnicos siguen incansablemente todas sus indicaciones. Compone **Poésie pour Pouvoir**, obra que representa a la

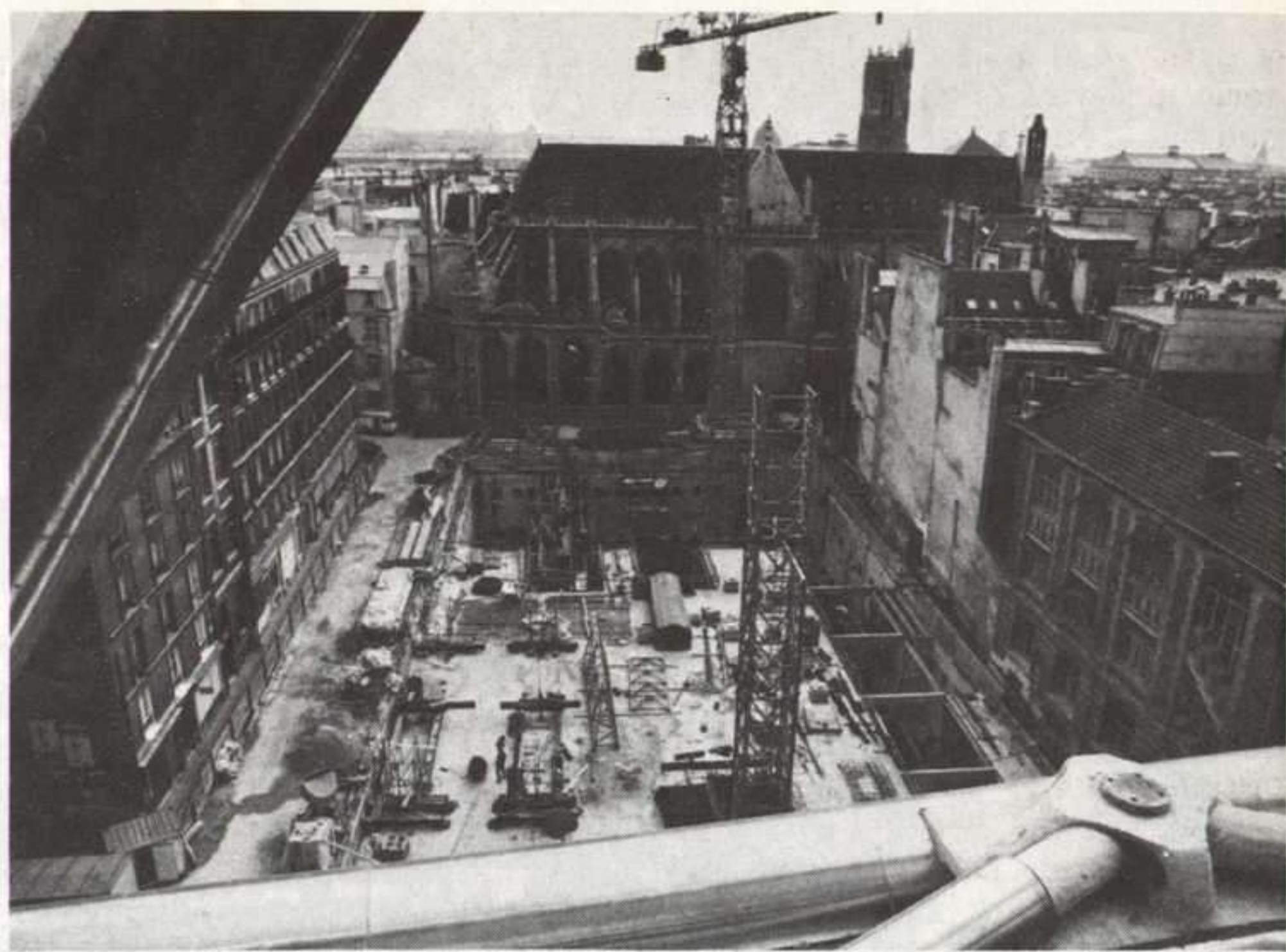
Emisora alemana en el Congreso Musical de Donaueschingen, que se celebra en octubre de ese mismo año de 1958. Al año siguiente, Boulez abandona definitivamente París y se instala en Baden-Baden. Se inicia así su leyenda de genio exiliado por la incompreensión de la Administración de la Música de Francia. No estoy en condiciones de aclarar al lector hasta qué punto esa leyenda obedece a una realidad concreta. Lo cierto es que las relaciones entre Boulez y la Dirección de la Música francesa alcanzan su mayor tirantez durante el mandato de Landowski. Así, cuando se decide crear el Centro Beaubourg, el IRCAM de Boulez no podía tener cabida en él. El compositor francés parece, por esos años, haber abandonado cualquier interés en sus antiguos proyectos de que la Administración pública francesa pusiese a su disposición todo lo necesario para desarrollar su actividad, y se dedica con intensidad a otra faceta para la que se siente también altamente dotado: en 1971 acepta simultáneamente la dirección titular de la Filarmónica de Nueva York y de la Sinfónica de la BBC. Boulez, que sigue componiendo durante estos años, triunfa plenamente como intérprete en Estados Unidos y en todo el mundo. Es el músico más prestigioso con que cuenta Francia, y quizá el Occidente. Se empiezan a oír voces en su país natal pidiendo su retorno: «Hay que recuperar a Boulez». «Es una gloria nacional viva.» Landowski no cede ante estas presiones. Ni siquiera cuando le invocan la «grandeur de la France». Pero los puestos políticos son efímeros. En 1974, Maheux le sucede en la Dirección de la Música. Los tiempos cambian aceleradamente. Se inicia con presteza la «operación rescate». Boulez, que se sabe fuerte, impone condiciones: lo quiere todo. Quiere su IRCAM y que todas las instituciones musicales del país se pongan a su disposición cuando él las necesite. Maheux accede. Boulez tendrá su IRCAM, que formará parte del Centro Georges Pompidou.



Boulez en tres tiempos: Nueva York (arriba), Baden-Baden (abajo, izquierda) y París, ya de vuelta de su «exilio» (abajo, derecha).

Se pensó en un principio albergarlo en el edificio principal, en construcción. Sin embargo, se hizo pronto evidente, ya desde los estudios preparatorios, que los tipos de actividad que desarrollaría el IRCAM estaban muy alejados de los del Centro, ampliamente abierto al público, mientras que, por el contrario, el Instituto, orientado principalmente hacia la investigación, resultaba ser algo mucho más introvertido. Descartada asimismo la construcción de un nuevo edificio, se tomó la decisión de implantar el IRCAM en el subsuelo. Los responsables de esta solución aducen numerosas razones para justificar su determinación, principalmente de orden acústico. La mayoría de los problemas del ruido aéreo —dicen— se encuentran así resueltos inmediatamente, lo que está lejos de ser indiferente si se desea que el nivel sonoro medio en ciertas partes del edificio sea inferior a 5dB (1). No faltan tampoco las justifi-

(1) Esta cantidad se sitúa por debajo del umbral auditivo de la mayoría de las personas. El nivel sonoro de una conversación normal es del orden de 60dB; el del susurro, 30dB.—Nota del autor.



Dos fases de la construcción del IRCAM, separadas, aproximadamente, por un año. En la foto superior puede apreciarse la iglesia de Saint-Merri. Ambas instantáneas están tomadas desde el Centro Georges Pompidou.

caciones de índole artística y urbanística. En efecto —continúan las fuentes informativas del IRCAM—, esta elección permite, por otra parte, que resalte el bello travesero de la cercana iglesia gótica de Saint-Merri y crear, sobre el techo del IRCAM, una pequeña plaza pública que resulta prolongación de la del Centro Georges Pompidou, y que puede servir para las manifestaciones exteriores del IRCAM. Finalmente, esta solución subterránea tiene la ventaja de no alterar en nada la arquitectura del gran edificio principal, cuya imponente silueta no necesita de ningún contrapunto.

Consecuentemente, el IRCAM tendrá por sede un paralelepípedo, especie de caja cerrada y alargada de 80,30 metros de largo, 34,20 metros de ancho y cuya profundidad, variable, alcanzará, en su punto más bajo, 16 metros del nivel del suelo.

LOS FINES DEL «IRCAM»

«La creación y la concepción del IRCAM procede de una reflexión sobre una de las necesidades importantes de nuestra época: resolver por medio del **trabajo en equipo los problemas de la creación musical que ya no se prestan más a soluciones individuales.** La experimentación musical y las investigaciones científicas llevadas a cabo en el IRCAM permitirán relaciones de nuevo tipo entre músicos e investigadores, entre creadores, obras y público, y contribuirán a la **transformación de la práctica musical contemporánea.**» Así empieza la declaración de intenciones —el subrayado es mío— contenida en el folleto explicativo a que antes hice referencia. Indudablemente, Boulez y su equipo no ocultan su intención de marcar —más que contribuir a ello, como reza el texto citado, un poco por guardar ciertas formas— el rumbo de la creación musical en el próximo futuro y de convertir al IRCAM en la nueva Meca del mundo musical. Al lector que conozca la vida cultural —y sobre todo musical— de Francia no se le habrá escapado el sentido de «grandeur» que se desprende de este planteamiento, sentido que, por otro lado, está generalmente presente en toda empresa intelectual gala. Sin embargo, Pierre Boulez es lo suficientemente inteligente como para caer en la trampa del «chauvinismo», si bien es cierto que supo jugar en su momento, frente a la Administración

y opinión públicas francesas, esa baza; así, y como veremos posteriormente, el IRCAM ha procurado dejar siempre en claro un marcado carácter internacional.

En cuanto a la labor en equipo, dejemos que sea el propio director del IRCAM quien nos aclare el alcance de esta expresión: «La intuición del creador es impotente por sí misma para realizar la traslación total de la inventiva musical. Hace falta, pues, recurrir a la colaboración de investigadores científicos para encarar el futuro a largo plazo, para imaginar soluciones menos personalmente delimitadas... «Lo que hace falta es que los músicos incorporen un cierto conocimiento científico como parte integrante de su imaginación creadora. En cuanto a los científicos, no se les pide evidentemente que compongan, sino que conciban exactamente lo que el compositor o los instrumentistas esperan de ellos, que entiendan las direcciones que toma el mundo de la música hoy en día y que orienten su imaginación en ese sentido»... «Esperamos forjar una especie de lenguaje común [a músicos y científicos], que casi no existe actualmente, formando un equipo esencialmente orientado hacia la creación musical.»

Este texto contiene, pese a su apariencia, pocas innovaciones. Y es, además, un tanto indefinido. De él sólo se sigue —al menos por lo que respecta al autor de este trabajo— que el compositor creará con ayuda del técnico, del científico, quienes se limitarán a seguir las instrucciones que reciban de los artistas. En este sentido, el lenguaje común entre músicos y científicos no parece referirse al que tendría, para su comunicación al público, su producción conjunta, que sería una especie nueva de arte-ciencia si ambos, músicos y científicos, participasen en igual medida en el acto creador, sino al lenguaje que usarían para su comunicación interna, entre ellos. Quien conozca la historia de la música en estos veinticinco o treinta últimos años habrá observado que las ideas de Boulez, al menos en la forma en que se exponen en la cita textual anterior, no son nuevas; desde la aparición, en 1955, del «Electronic Music Synthesizer», de la firma RCA, se hizo evidente que la investigación y experimentación musical basadas en el análisis y síntesis directos de sonidos no sería ya posible sin contar con una sólida base científica o, en su defecto, con la colaboración de un técnico. El Studio di Fonologia Musicale, de Milán (Maderna, Berio), y el laboratorio musical de la Radiodifusión del Noroeste de Alemania, en Colonia (Eimert, Stockhausen), son dos ejemplos conocidos de la colaboración entre músicos y técnicos en acústica electrónica, telecomunicación, etc. Roy McMullen señala, en un interesante trabajo sobre el IRCAM (2), que París no es, precisamente, una excepción, y cita, entre otros, a Pierre Barbaud, quien ha venido trabajando, sin demasiados alardes publicitarios, en la composición musical asistida por ordenadores electrónicos durante los últimos veinte años, y al ya mencionado Iannis Xenakis, quien desde el principio de la década de los sesenta ha realizado profundos trabajos en investigación musical básica con la ayuda de un equipo de matemáticos y científicos. Por otra parte, Boulez parece consciente de que el desarrollo histórico del arte descansa preponderantemente en el individuo, recibiendo de él las direcciones estilísticas, pese a su autonomía e impulsos decisivos, y, consecuentemente, ante la alternativa individuo o colectivo como núcleo generador de la creación artística, se inclina por el primero, en este caso, por el compositor. En qué medida esta elección viene condicionada por el hecho de que, según todos los indicios, el compositor y Pierre Boulez deban ser la misma persona, no tiene excesivo interés. Lo cierto es que habrá un individuo que creará —con todas sus limitaciones internas y externas, psicológicas y sociológicas— contando con la ayuda de un grupo, de un equipo. Toda la posible novedad queda en la forma en que se preste esa ayuda, no en la esencia del hecho creador, que seguirá unido a la personalidad individual.

Pero la cosa no parece ser exactamente así, según se desprende de otro texto del IRCAM que, a manera de exégesis, se inserta a continuación del de Boulez. En él se dice: «El recurso al conocimiento de los científicos no significa el reemplazar al compositor por el sabio, ni la sumisión del músico al científico. La aportación de los científicos abrirá un campo más vasto a la imaginación del músico. Esta colaboración se apoyará no solamente en la investigación teórica y experimental, sino también en la verificación práctica que constituyen la composición y la ejecución musicales. El trabajo de investigación/creación (3) del IRCAM pasará necesariamente por el reagrupamiento de los medios de investigación actualmente dispersos y por la actividad de equipos interdisciplinarios». Hasta aquí, una simple ampliación de lo dicho por el director del IRCAM. La nota continúa: «La relación de igualdad entre músicos e investigadores [científicos] permitirá al músico obtener respuestas a sus problemas, así como ayudará al científico a avanzar en sus propias investigaciones. Este esfuerzo para borrar la demarcación convencional entre arte y ciencia se inserta así en una de las preocupaciones fundamentales de la práctica artística contemporánea: hacer saltar los límites tradicionales de los diferentes lenguajes artísticos». Este texto, aunque con cierta ambigüedad, pa-

rece conferir un sentido más progresivo y revolucionario a las palabras de Boulez. En efecto: hablándonos de relaciones de igualdad se podría entender que, pese a lo visto anteriormente, va a privar la creación del colectivo sobre la del individuo, con todas las consecuencias psicológicas, sociológicas y artísticas que ello implica. Es éste un tema complejo, que viene siendo últimamente objeto de profundas y encontradas controversias. Me limitaré a señalarlo y a manifestar mi creencia de que, hasta ahora, la Historia del Arte



Vista parcial de lo que será la pequeña plaza construida sobre el techo del IRCAM. Al fondo, los respiraderos que forman parte del sistema de ventilación.

parece contradecir la idea —profundamente romántica, por otro lado— de la posibilidad de la producción artística despersonalizada, expresión de una entidad espiritual supraindividual y colectiva que, incidentalmente, no creo que exista en ninguna manera.

También el problema del lenguaje se contempla ahora desde otra perspectiva. Así, entiendo que de lo que se trata es de crear un nuevo lenguaje musical —aspiración de todo creador— mediante la fusión de la ciencia y el arte. La cuestión relativa a la relación entre arte y ciencia, sobre todo en lo que a la música se refiere, es muy antigua y suficientemente conocida como para que nos detengamos a relatar su evolución. Bastará con que tengamos conciencia del continuo acercamiento entre ambas, si bien a través de un proceso fluctuante que corresponde, a grandes rasgos, a la dialéctica entre las tendencias a la reproducción naturalista de la realidad y a las del formalismo abstracto, variando la preponderancia de una de ellas según las épocas. Aunque esta dialéctica evolutiva no es única, estando las tendencias en la música actual muy estratificadas, no cabe duda de que el estrato que nos interesa para este trabajo está dominado hoy día por el formalismo abstracto, y que, consecuentemente, la relación entre música y ciencia nunca ha sido más estrecha. No quiero dejar de anotar aquí la paradoja que resulta de las posturas de los defensores y detractores de este acercamiento entre ciencia exacta —hagamos abstracción de las ciencias denominadas humanas— y arte, pues si bien los segundos, los que podríamos llamar conservadores, pueden sentir desasosiego al ver que se establecen conexiones entre los fenómenos espirituales, o lo que ellos prefieren denominar los altos valores del espíritu, con unos fenómenos físicos, materiales —este desasosiego puede llegar al paroxismo cuando intervienen, además, otras ciencias, como la sociología—, no es menos cierto que a medida que el arte camina hacia las ciencias exactas, tanto más aquél pierde su contacto con la realidad social concreta y se deshistorifica, adquiriendo una neutralidad ideológica, que, en teoría, debería complacer a los que más interés tienen en mantenerla como defensa de posiciones privilegiadas. El que haya gentes que no respondan a este esquema no quita validez a lo expuesto como caso general, susceptible de matizaciones.

Todo cambio en el lenguaje artístico genera enormes problemas de índole técnica. El principal es el poder mantener un aceptable grado de comunicación entre artista y público. Se ha dicho que mientras un arte es joven hay una relación natural y sin problemas entre su contenido y sus medios de expresión; es decir, hay un camino directo que va desde el tema a sus formas. En el curso del tiempo estas formas se hacen independientes del material temático, se vuelven autónomas, más pobres en significación y más difíciles de interpretar, hasta que resultan accesibles sólo a un estrato muy pequeño del público (4). Así, el arte progresista es un libro casi cerrado para los no iniciados; es intrínsecamente impopular, porque sus medios de comunicación se han transformado, en el curso de un largo y autónomo desarrollo, en una especie de cifra secreta. El caso de la música es particularmente notable: pocos, muy pocos serán los momentos en la Historia en que un arte haya asistido, en un período de unos cincuenta años, al nacimiento de medios tecnológicos que hayan afectado tan hondamente a

(2) High Fidelity Magazine, abril 1977.

(3) La sustitución de la conjunción y (et en el original) por el signo / no obedece, a mi entender, a razones meramente formales, de estilo, sino al deseo expreso de crear una equivalencia total entre los conceptos relacionados. En este mismo sentido cabe interpretar la propia denominación oficial del IRCAM: «Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique». —Nota del autor.

(4) A. HAUSER: Historia Social de la Literatura y el Arte.

sus posibilidades de comunicación e incluso de conformación de su lenguaje; la revolución que para la música significó la aparición del fonógrafo, de la radio y de la electrónica es algo que aún no estamos en condiciones de valorar adecuadamente. Indudablemente, estos cambios técnicos se superpusieron, interactivamente muchas veces, a los cambios estilísticos propios de un arte que se generan por su dinámica interna. La consecuencia fue una evolución tan rápida y profunda del lenguaje musical que podríamos denominar culto, que lo hizo cada vez más ininteligible. Desde que, en 1948, Claude E. Shannon diera a conocer su Teoría de la Información (o Teoría de la Comunicación, como también se la denomina), se han venido realizando estudios que demuestran inequívocamente que la velocidad de información del ser humano es limitada. De hecho, la cantidad de información que suministra al oyente, por unidad de tiempo, una música de alta calidad (una pieza sinfónica clásica) es unas 10.000 veces superior a la que puede captar el sujeto (5). El que podamos entenderla, distinguirla, encontrarla sus méritos y sutilezas se debe a lo que se conoce como **memoria musical**. Sin ella, toda esa avalancha de información sobre timbres, alturas, intensidades, ritmos, etc., se nos presentaría como algo caótico, indistinguible, monótono. De aquí la importancia que tiene el que la evolución del lenguaje musical se realice en forma que podríamos llamar paralela a la de la memoria musical, esto es, incorporando tantas novedades como puedan ser realmente captadas por el público. Esto no ha sido, precisamente, lo ocurrido con la música de vanguardia, especialmente a lo largo de esta segunda mitad de siglo.

En este contexto histórico, que no en otro, nace el IRCAM. Hay que suponer, además, que la formación científica de Boulez —no olvidemos su formación como matemático e ingeniero— y de algunos de los miembros de su equipo incluirá conocimientos de la mencionada teoría de Shannon, y que, por lo tanto, serán conscientes de los riesgos que supone la innovación no asimilable. En vista de todo esto, no debe extrañarnos el que, según nos informa Roy McMullen, ya hace seis años, Pierre Boulez, en un extrañamente apasionado artículo aparecido en la revista francesa **Musique en Jeu**, anunciara su intención de «rezar por la amnesia». Es decir, por que los compositores y el público **trataran** —Boulez es lo suficientemente inteligente como para saber que ello no es posible a corto o medio plazo— de olvidar el pasado de la música europea y sus instrumentos tradicionales. Para más de uno, Boulez, en Bayreuth, no se ha limitado, por su parte, sólo a «rezar por la amnesia».

CARACTER INTERNACIONAL DEL «IRCAM» E «IMPERIALISMO BOULEZIANO»

El equipo directivo del IRCAM es consciente de las dos acusaciones que, por evidentes, se formularon contra su proyecto ya desde un principio: una, desde el exterior, de «chauvinismo»; la otra, desde el interior, de «impérialisme boulezien», o lo que es lo mismo, y con palabras de un conocido intérprete francés de música de cámara al autor de este trabajo, del intento de Boulez de convertirse en el «Profeta de la música francesa». Para defenderse de la primera, destacan, como ya he señalado, la vocación internacional del Instituto. Y argumentan que, «aun existiendo en el mundo centros universitarios o estudios que desde hace varios años realizan investigaciones importantes en uno u otro dominio contemplado por el IRCAM (6), se trata en la casi totalidad de los casos de células injertadas en instituciones más amplias, cuyas prioridades son otras que musicales. Este es el caso, por ejemplo, de los estudios de música electro-acústica mantenidos por algunas radios y sometidos, en consecuencia, al control presupuestario y a los imperativos de producción que son los propios de esos establecimientos. Hay también universidades que, al margen de sus prioridades y especialización, dejan un pequeño hueco para las investigaciones musicales y permiten a algunos músicos acceder a los aparatos y materiales científicos en la medida en que estos últimos están disponibles y pueden prestarse a finalidades musicales».

«Por primera vez, en el IRCAM —prosiguen las explicaciones oficiales— la Música será la razón de ser de una investigación interdisciplinaria e internacional. El IRCAM no será ni un estudio ni un conjunto de estudios, sino un reagrupamiento de medios y técnicas necesarios para la exploración musical: medios mecánicos, acústicos, electrónicos e informáticos. Esto implica un carácter resueltamente internacional para esta empresa que hace y hará llamadas a músicos, investigadores y técnicos sin ningún criterio de nacionalidad. De los siete responsables permanentes ya incorporados por Pierre Boulez, dos son franceses, dos americanos, uno inglés, uno italiano y el otro yugoslavo. Igualmente sucederá con aquellos que sean invitados a venir a realizar proyectos de breve o larga duración. El IRCAM constituirá un lugar de cita único en el mundo, donde podrán encontrarse y enriquecerse mutuamente talentos, personalidades y puntos de vista muy diversos.» Es, indudablemente, una forma de entender el carácter internacional de un

(5) J. R. PIERCE: **Símbolos, Señales y Ruidos (Naturaleza y proceso de la comunicación)**.

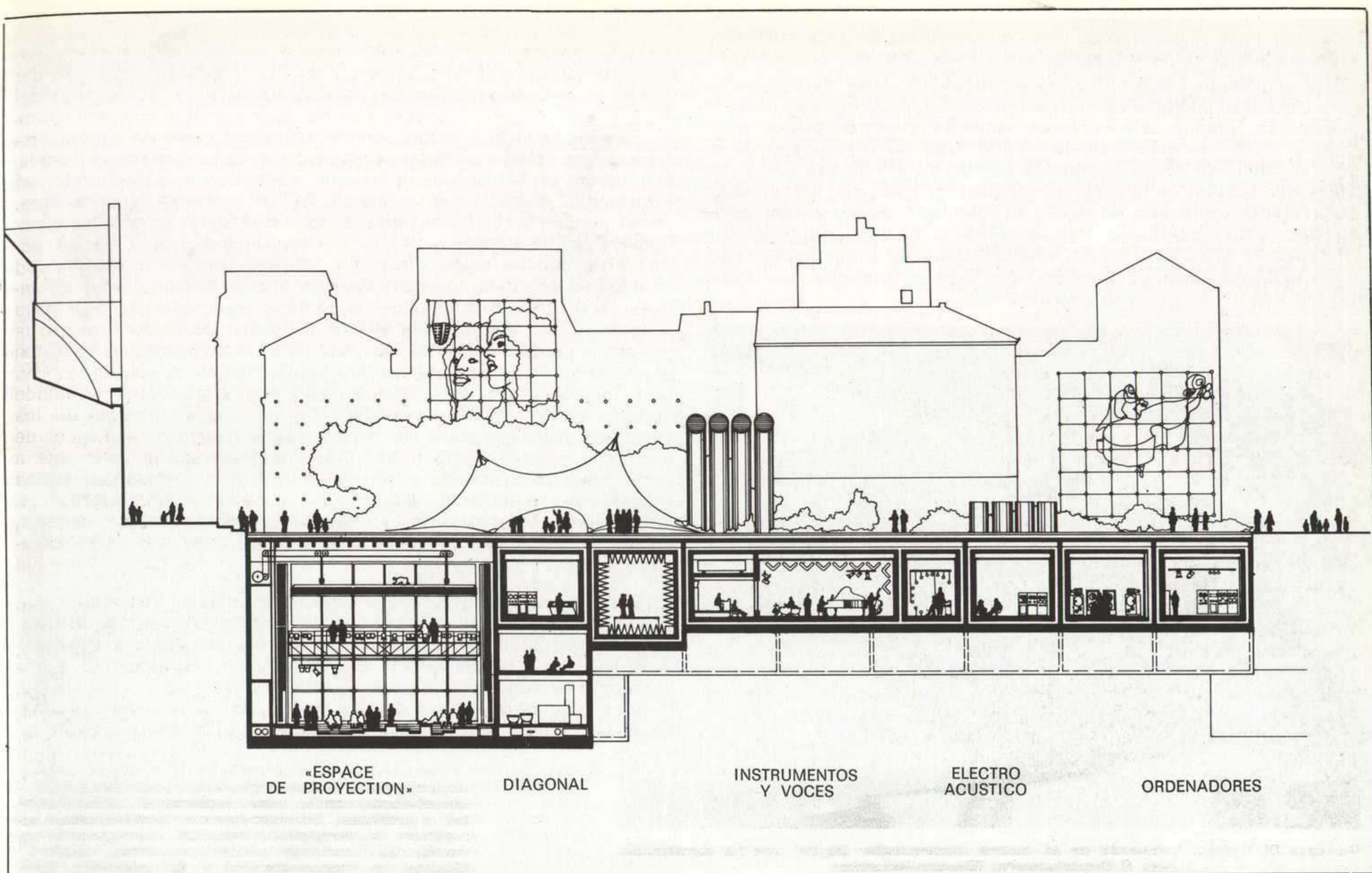
(6) Las disciplinas contempladas por las investigaciones del IRCAM son: acústica física, psico-acústica, informática, electrónica, neuro-fisiología, psicología, lingüística y sociología, en la medida en que se relacionan con la Música y pueden contribuir al enriquecimiento de la teoría y la práctica musicales.—Nota del IRCAM.

proyecto. Más de uno pensará, por su parte, que hubiese sido mejor, para una más amplia consecución de la internacionalidad, dar cabida en la dirección y concepción de las distintas actividades del IRCAM a representantes cualificados de los grupos de compositores que en cada país o área de cultura tratan de resolver los problemas que entraña la producción musical dirigida hacia comunidades que presentan rasgos culturales diferenciados, atendiendo así a la solución conjunta, pero no indiscriminada, de dichos problemas. Por supuesto que esto entrañaría una financiación también conjunta, con las dificultades que ello trae siempre consigo. Hay que advertir, por otra parte, que no suele ser muy fiable la operatividad de este tipo de empresas. Independientemente de cuál sea el enfoque más acertado, es un hecho positivo el que el IRCAM haya recibido ayudas de carácter internacional. En el citado trabajo de Roy McMullen podemos leer que los ordenadores del Instituto han podido empezar a funcionar en forma musicalmente efectiva gracias a los programas donados por la Universidad de Stanford. Ha habido también —aunque no se especifique de qué tipo— ayudas de los Estados de Michigan y Columbia. Nicholas Snowman, cofundador de la London Sinfonietta, ha venido prestando su ayuda en lo que a organización de conciertos se refiere y a la coordinación de las múltiples actividades del IRCAM. Particularmente importantes —señala la fuente citada— han sido las contribuciones de Max Mathews, director de Investigaciones acústicas y Psicológicas en los Laboratorios de la Bell Telephone y de Manfred Schroeder, director del *Physikalisches Institut*, de Göttingen.

Boulez y su gente se sienten bien a cubierto de las acusaciones de «chauvinismo». Incluso los arquitectos de la sede del IRCAM, Renzo Piano y Richard Rogers, los mismos del edificio del Centro, son italiano e inglés, respectivamente. Pero, en realidad, cualquier posible crítica en este sentido carece prácticamente de significado. Yo me atrevería a decir que el IRCAM es claramente no francés. Como es posible que tampoco sea internacional. Es, simplemente, **bouleziano**. Y por ello su creador intuye que los ataques más peligrosos serán los que procedan del interior, de la propia Francia. Principalmente, por dos razones: la primera, porque el IRCAM se está construyendo, y se financiará cuando esté en marcha, con fondos públicos. Oficialmente, el IRCAM da la cifra de 59 millones de francos franceses (unos 1.000 millones de pesetas, al cambio actual) para el coste total del edificio y su equipamiento. Asimismo la correspondiente al presupuesto de funcionamiento para el año 1977 fue de 10,5 millones de francos franceses (180 millones de pesetas, aproximadamente). Por lo que respecta a esta última cifra, su carácter es meramente orientativo. Hay que tener en cuenta que el IRCAM debería haber abierto sus puertas el pasado mes de junio, y que, por lo tanto, se trata, aparentemente, de un presupuesto de arranque para medio año. Realmente, no es así. El IRCAM ha organizado para todo el año 1977 una larga serie de conciertos que, bajo el título de **Passage du XXe siècle**, se ha dedicado a la música del presente siglo. Tendremos ocasión, más adelante, de referirnos a esta actividad del IRCAM como organizador de conciertos. Igualmente, se ha llevado a cabo un importante simposio, del que daremos detalles en su momento, dentro de este mismo artículo. Lo cierto es que poco se sabe respecto del presupuesto que tendrá el IRCAM cuando esté en pleno funcionamiento, excepto que será importante. Y aquí está la segunda fuente de objeciones interiores, las que acusan a Boulez de intentar quedarse con la parte del león de las subvenciones públicas a la creación musical. Boulez se defiende diciendo que el presupuesto del IRCAM para el año 1977 representa solamente un 10 por 100 del correspondiente al Centro Beaubourg, y recalca que no existe intención de que su Instituto ostente la exclusiva en la investigación musical. Insiste, sin embargo, en la necesidad de que su IRCAM sea lo suficientemente grande. «Desperdigar los subsidios oficiales —dice— es una



De izquierda a derecha, Max Mathews, Jean-Claude Risset, Gerald Bennett y Pierre Boulez.



Corte longitudinal de la zona de estudios y laboratorios de los distintos departamentos, así como del «Espace de Projection».

práctica muy del gusto de los políticos, porque supuestamente satisface a todos. Pero produce muy pocos resultados. Estoy convencido de que se debe concentrar en alguien la parte principal.» Realmente, los argumentos de Boulez tienen su lógica. Pero la cuestión no es tan simple. Se trata de un dinero que proviene del bolsillo del contribuyente. En mi opinión, la comparación entre los presupuestos del Centro Georges Pompidou y del IRCAM no es particularmente acertada. Ya hemos visto que ambos, por lo que se refiere al uso que el contribuyente va a poder hacer de ellos, son netamente distintos. No entro en la espinosa cuestión del beneficio que uno y otro puedan reportar a medio o largo plazo a la comunidad social que los mantiene. Boulez debe ser consciente de que apenas va a existir contacto directo entre el IRCAM y el público, al contrario de lo que sucede con el resto del Centro Beaubourg. En este sentido se ha señalado lo peligroso que puede resultar, aunque fuese solamente en un plano simbólico, encerrarse bajo tierra. En alguna manera, los problemas económicos, dimanen o no de un estado de opinión pública resultante de todas estas cuestiones, ya han hecho su aparición. Según mis informes, el IRCAM está sufriendo un retraso en la terminación de sus instalaciones por falta de fondos. Puede ser, en alguna forma, el primer síntoma de los celos que ha suscitado el pretendido «imperialismo bouleziano» (7).

EL «IRCAM» POR DENTRO

Para que el lector tenga una idea de la estructura interna y funcionamiento del IRCAM, voy a reproducir las descripciones que de cada uno de los departamentos en que está dividido hacen los portavoces del propio Instituto, así como las declaraciones complementarias de los responsables de cada una de dichas secciones. Siempre que ello sea posible, intentaré completar la información y aclarar, bien en el texto o bien en notas de pie de página, los conceptos técnicos no musicales de mayor relevancia.

El Departamento de Instrumentos y Voces está dirigido por Vinko Globokar, yugoslavo, más conocido por sus excentricidades realizadas con su trombón que como compositor, actividad que le ha llevado a estudiar en profundidad el folklore de su país natal. Este Departamento «está encargado de hacer un repertorio de las innovaciones logradas en el desarrollo de las técnicas tradicionales instrumentales y vocales, asegurando su difusión y transmisión peda-

(7) No está claro en qué manera afectará al IRCAM el que, a partir de septiembre pasado, Landowski haya reaparecido en escena, de la mano de J. Chirac, como director de Cultura de la Villa de París. El IRCAM, aunque instalado en la capital, tiene carácter nacional.

gógicas. Estudiará igualmente las técnicas instrumentales y vocales utilizadas en la música de origen no europeo, así como las formas en que éstas se transmiten y enseñan. Este trabajo deberá permitir desarrollar nuevos elementos instrumentales y trabajar en la transformación de los instrumentos ya existentes, tal como la utilización de procedimientos electro-acústicos que permitan al ejecutante la intervención para transformar, modular y regular directamente su propia interpretación. Asimismo el Departamento de Instrumentos y Voces emprenderá estudios sobre la psico-fisiología del intérprete, así como de su función en la sociedad actual».

«El Departamento de Instrumentos y Voces trabajará en dos direcciones, que me parecen extremadamente importantes: una es la pedagógica —es necesario tratar de influenciar lo más rápidamente posible al mayor número de músicos para darles a conocer lo que se descubre hoy día; la otra vía es, evidentemente, la práctica—, hacer música, interpretar música...» «En mi opinión, la materia sonora que está a nuestra disposición hoy en día, en que todo está permitido, se ha ido haciendo cada vez más gris. Es, justamente, a causa de esta tonalidad grisácea que la materia sonora no es ya capaz de comunicar un mensaje. Personalmente, estoy cada vez más interesado por una crisis de energía física y psíquica, que se desarrolla en el ejecutante cuando realiza una interpretación. Se puede ver hoy día que las técnicas de ejecución instrumental y de canto no europeas están mucho más desarrolladas que las nuestras.»

«No se trata, evidentemente, de colonizar nada. Se trata solamente de recibir la mayor cantidad posible de enseñanzas y de estudiar su eventual empleo en nuestra pedagogía occidental...» (Vinko Globokar.)

El Departamento Electro-Acústico está bajo la dirección de Luciano Berio, cofundador con Bruno Maderna, en 1954, del Studio di Fonologia Musicale de Milán. De gran reputación como director, principalmente de sus propias obras, Berio es, como compositor, ecléctico en extremo. Gran admirador del «stream of consciousness» (flujo de la consciencia o palabra interior) «joyciano» —su lenguaje ha sido comparado, por lo que al método se refiere, al del genial dublinés—, Berio se profesa marxista y no tiene inconveniente en admitir la paradoja que resulta de que su obra —aunque lo lamenta— sólo la entiende una «élite» altamente instruida. El Departamento que encabeza «estudiará los medios de producción sonora electrónica en tiempo real (8) y la introducción de las técnicas di-

(8) Utilización del ordenador o sistema informático en la que éste debe elaborar, a partir de las informaciones adquiridas sobre un proceso exterior, informaciones de gobierno o de control en una cantidad de tiempo congruente con la evolución del proceso controlado. Es decir, el ordenador debe dar la respuesta en un tiempo tal que permita intervenir en el proceso que ha originado la pregunta. En el caso presente, y dada la instantaneidad de la producción del sonido, tiene el significado de un cálculo, realizándose a la misma velocidad con que se está emitiendo el sonido, para controlar su emisión según se va produciendo, de acuerdo con los resultados finales que se desean obtener y los que se están obteniendo.—Nota del autor.

giales (9) para la generación y el control de las señales (especialmente las técnicas de intermodulación y de control por tensión)».

El instrumento electrónico más valioso de este departamento es un sintetizador digital de nueva creación: Este prototipo, obra de Giuseppe Di Giugno, está en funcionamiento, como ha podido comprobar el autor de este artículo, desde hace un año. Responde al deseo «michelangelesco» formulado por Berio: «Proceder por la **escultura del sonido**, eliminando componentes, más que por síntesis aditiva» (nueva paradoja en Berio: el idealismo de «la forma en la materia»). Este sintetizador está acoplado a un mini-ordenador, un PDP 11, de la firma americana (¡nuevamente el carácter internacional del IRCAM!) Digital Equipment, que le permite operar en tiempo real, realizando así su labor «escultórica».



Giuseppe Di Giugno, trabajando en el nuevo sintetizador digital que ha construido para el Departamento Electro-Acústico.

La información referente a este Departamento señala, finalmente, que «trabaja en estrecha colaboración con el Departamento de Instrumentos y Voces (aplicación de los procesos electro-acústicos a los sonidos instrumentales), así como con el Departamento de Ordenadores (experimentación preliminar de circuitos y sistemas simulados por ordenador). Los compositores tendrán así la posibilidad de pasar del estado de la experimentación al estado de obra comunicable».

«El Departamento Electro-Acústico, como todos los del IRCAM, no será un hospital donde se van a curar las enfermedades de la Música. Primero, porque pienso que la Música jamás tiene enfermedades, porque es tal y como la sociedad y los compositores la desarrollan...» «La música electrónica es un campo muy abierto, y es por ello que yo la sitúo, en el IRCAM, entre las investigaciones vocales e instrumentales y el ordenador. El Departamento Electro-Acústico será lo más móvil y abierto posible, con el fin de que cada compositor o investigador pueda inventar, crear su propio estudio ideal.» (Luciano Berio.)

El Departamento de Ordenadores, a cargo del músico e informático francés Jean-Claude Risset, «realizará investigaciones sobre el análisis del sonido y sobre la síntesis de los materiales sonoros por medio de ordenador. Proseguirá con el estudio de la relación hombre-máquina en el dominio musical, y la puesta a punto de métodos de composición musical asistidos por ordenador y adaptados a los materiales sonoros nuevos. El potencial de este Departamento se utilizará igualmente para las investigaciones psico-acústicas que tiendan a esclarecer los fenómenos de la percepción sonora y musical. Finalmente, el Departamento de Ordenadores atenderá a otras necesidades del IRCAM: cálculo científico, tratamiento de datos, simulación de circuitos, banco de pruebas de modelos, funcionamiento automático de equipos». Para cumplir con estos fines el Departamento cuenta con un moderno y potente ordenador, un PDP 10, también de Digital Equipment, ordenador que ha sido provisto con un convertidor digital-analógico para poder proceder a la síntesis directa de sonido.

«El ordenador, herramienta poderosa, proporciona acceso a nuevos recursos sonoros. El ordenador puede gobernar un sintetizador de sonidos, que se beneficia de su precisión, de su velocidad, de su memoria, de sus posibilidades combinatorias. El ordenador puede incluso gobernar directamente todos los movimientos de un altavoz: la síntesis directa hace del ordenador la fuente de sonido más general, potencialmente capaz de reproducir cualquier sonido. Pero hace falta aprender a servirse de sus posibilidades nuevas, encontrar las maneras de evocar los sonidos deseados...» «La explotación de las posibilidades inmensas

(9) Adjetivo que caracteriza a las informaciones representadas bajo forma discreta. Las ondas sonoras captadas por los micrófonos producen señales eléctricas continuas, que son información **analógica** del sonido. Las características esenciales de esta información (frecuencias, amplitudes, armónicos, etc.) pueden medirse y expresarse en forma numérica o discreta, que es la información **digitalizada** de las ondas sonoras. Simplistamente: los sonidos se representan por números.—Nota del autor.

de la síntesis directa requiere de un conocimiento profundo de la ciencia del sonido, ciencia psico-acústica de las correlaciones entre parámetros físicos y efectos sensibles de los sonidos, ciencia que estamos lejos de poseer aún, pero que empieza a desarrollarse de manera altamente prometedora.» (Jean-Claude Risset.)

Permítaseme que, como persona vinculada profesionalmente a la Informática, añada unas pocas consideraciones. Creo que tiene razón Risset al hablar del ordenador como **herramienta** potente. La Informática, técnica instrumental a fin de cuentas, no debe entenderse nunca con criterios fantásticos, tales como la sustitución del hombre por la máquina incluso en las funciones de creación intelectual, o con un automatismo sin límites. Que un ordenador cree sonidos no significa que sea capaz de producir arte, al menos como mensaje de vivencias humanas, si no se le programa para ello. Y para programar arte hay que ser artista. Mi deseo no es extenderme sobre estos puntos, sobre los que hay interesantes trabajos (10), sino expresar mi fe en que la Música y la Informática no son, en lo absoluto, incompatibles, más bien todo lo contrario: la Informática, al servicio de los músicos, puede producir enorme bien a su arte. Qué duda cabe que para ello es necesario que el artista no renuncie nunca a su inspiración, por muy dolorosa y difícil que sea muchas veces su búsqueda y plasmación en unas formas que puedan transmitirla. La tentación que supone el seguir el camino fácil que proporcionan unos medios técnicos muy poderosos como sustitutivos de la imaginación y genio creadores no debe, sin embargo, minimizarse.

El Departamento Diagonal, a cuyo frente está el compositor americano Gerald Bennet, antiguo director del Conservatorio de Basel, tendrá por misión «la coordinación del conjunto de investigaciones y de instigar el trasplante de técnicas de un departamento a otro. Procederá igualmente a realizar investigaciones sobre la transmisión, la proyección y la percepción del sonido, así como investigaciones sobre la acústica pura y sobre sus relaciones con otras disciplinas».

«En la hora actual, la música contemporánea tiene menos necesidad de individualidades originales y de desbordamientos fantásticos que de un esfuerzo común para explorar el sonido en sí mismo, sea instrumental o artificial, brindar nuevas posibilidades sonoras a la composición, explorar la percepción musical, comprender mejor por qué ciertas herramientas funcionan mejor que otras, explorar las relaciones entre la Música, su interpretación y su audición. Esta empresa debe revestir varias formas: análisis científico severo, experimentación práctica de la hipótesis a través de todo tipo de representaciones públicas y de la composición misma.» (Gerald Bennett) (11).

Dos años después de la inauguración de las instalaciones del IRCAM entrará en funcionamiento el **Departamento Pedagógico**, «que perseguirá dos objetivos: una investigación fundamental y otra aplicada. Estudiará los medios acordes para la formación con la nueva música, medios que serán consecuencia de las investigaciones realizadas en el IRCAM durante los dos primeros años. De otra parte, pondrá a disposición de los estudiantes avanzados las facilidades necesarias para iniciarse en los nuevos métodos pedagógicos de composición y de interpretación instrumental. En definitiva, los métodos pedagógicos de este Departamento deberán permitir el acceso más directo de los músicos al patrimonio cultural internacional». Como responsable de este Departamento figura Michel Decoust, compositor y director francés que tiene en su historial el haber realizado profundas innovaciones en un Conservatorio de París, en las afueras de París, desde su puesto de dirección.



Michel Decoust.



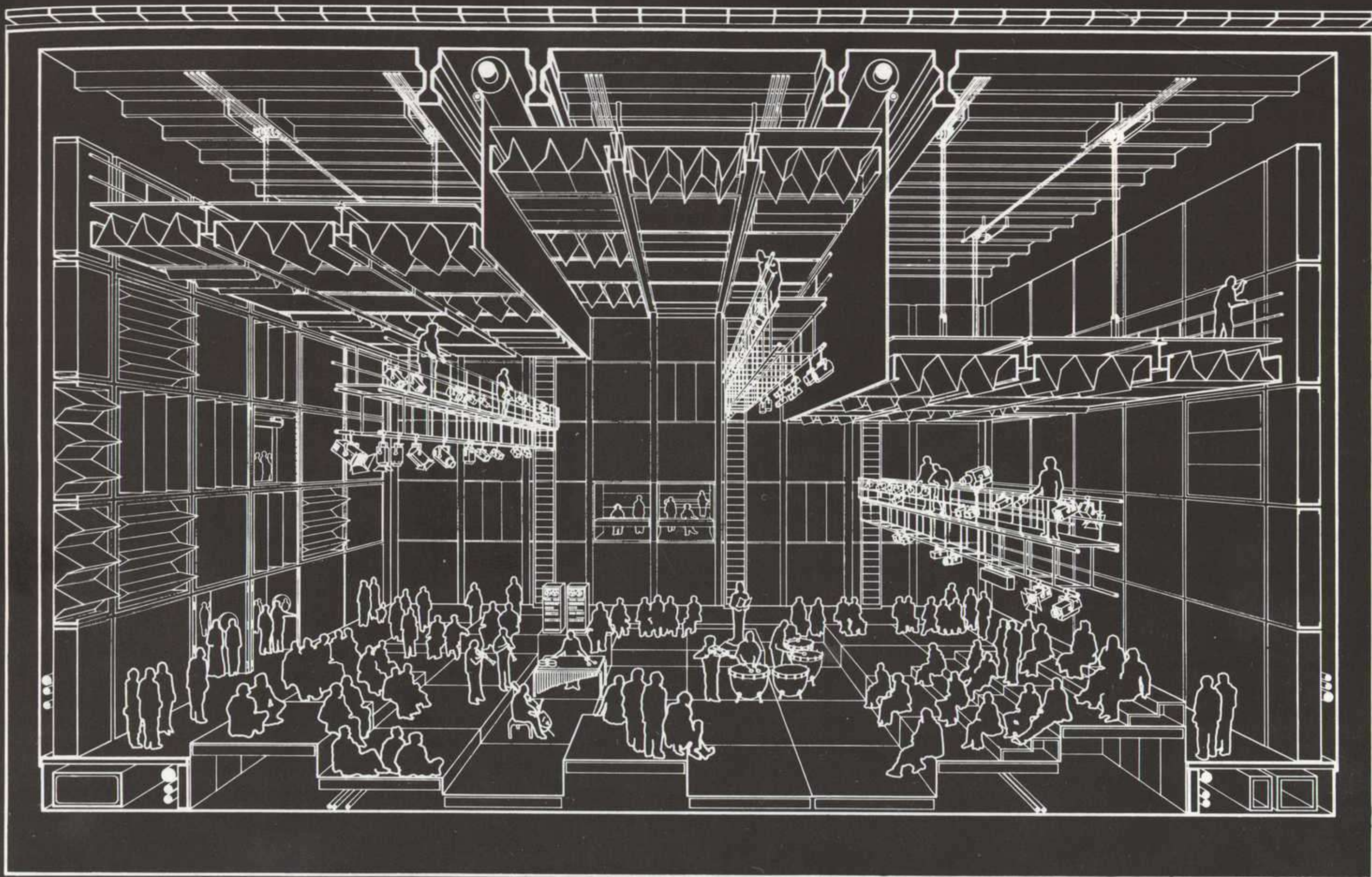
Luciano Berio.



Vinko Globokar.

(10) El lector interesado en el tema puede encontrar información y bibliografía en el libro, de A. A. MOLES: *Art et ordinateur*, 1971; en el artículo de W. T. STRUBLE, «Talking in Music Language with a Computer», publicado en *Computers and People*, enero 1976, y en el trabajo de J. C. QUINIOU ed all., *Les Cerveaux non humains*, 1970. Asimismo, y en lengua castellana, está la reciente publicación de CITEMA, *Creatividad e Informática*, número monográfico 1977.

(11) Este texto puede calificarse de «apoteosis del cientifismo en el arte».—Nota del autor.



El «Espace de Projection». Pueden observarse en el dibujo los sistemas de transformación de techo y paredes.

EL «IRCAM» Y EL PÚBLICO

Vivimos una época que está bajo el signo de la producción de arte para un público de masas. Y aunque no existe un único arte popular —existen, en general, tantos como clases sociales haya en una comunidad—, se puede decir que hoy día no tiene razón de ser un arte que no tenga vocación de ser popular. Y si bien no es mi intención negar al artista el derecho de crear una obra para su propio disfrute o para aliviar el peso que gravita sobre su ánimo como consecuencia de su existencia en una realidad social que le desasosiega, lo cierto es que un centro de creación artística mantenido por una comunidad debe tener muy en cuenta su contacto con el público.

Ya se ha hecho mención anteriormente del «carácter introvertido» del IRCAM. Fue una de las razones aducidas por sus directivos para apartarlo del frecuentado edificio del Centro Beaubourg y proceder a su emplazamiento subterráneo. Como precaución ante las posibles inyectivas que pudiera ocasionar este hecho, que implica, ciertamente, un aislamiento del público que va a financiar su mantenimiento, el IRCAM ha elaborado toda una metodología para su relación con el público: «El trabajo de investigación artística/científica (12) —se informa— que el IRCAM se propone implica la elaboración de un nuevo tipo de recepción (por parte del público). Es importante que los espectadores puedan no solamente entender y juzgar las obras acabadas —como es el caso en los conciertos—, sino seguir el estado de las diferentes investigaciones. Las manifestaciones del IRCAM tendrán, pues, un doble carácter, documental y artístico: informarán tanto sobre los materiales, las técnicas o los procedimientos de trabajo como de las realizaciones que serán la meta de esas investigaciones. Las presentaciones al público se modelarán cada vez de acuerdo con el contenido del mensaje a presentar. Una **Unidad Móvil**, portadora de equipos experimentales, tendrá como misión asegurar la difusión del trabajo del IRCAM tanto fuera de París como en el extranjero».

No se dice nada en el texto original sobre las características definitorias de la **Unidad Móvil** ni de su funcionamiento. Pero, ¿y en París? En París, naturalmente, está el IRCAM, y en el IRCAM, el **Espace de Projection**, sala experimental destinada a la vez a la experimentación científica y a la comunicación con el público. Está equipado con un techo móvil, que permitirá la transformación de la

sala; el techo, así como los muros, estarán revestidos de paneles prismáticos móviles, cuyas diferentes caras corresponderán a acústicas diferentes (13). Puentes rodantes permitirán a los músicos o a los técnicos una intervención tridimensional en el espacio, «ya que todo en esta sala —según manifiestan sus diseñadores— debe contribuir a hacer lo más flexible posible la relación entre público y fuentes sonoras. El 'Espace de Projection' —instrumento único y espectacular en todos los sentidos del término— permitirá transmitir todos los sonidos producidos en los estudios del IRCAM, proceder a numerosas experiencias acústicas, informar al público del trabajo llevado a cabo en el IRCAM y, en algunos casos, asociar directamente a dicho público con las investigaciones, bajo la forma de 'tests' y de participación en el hecho sonoro». Resta añadir, por mi parte, que en la espectacular sala, de 14 metros de alta, 25 de ancha y 27 de larga, tendrán cabida solamente **cuatrocientas** personas, que podrán experimentar en algunas ocasiones una cierta sensación de servir de «conejiillos de Indias». Es obvio que la difusión directa de la labor del IRCAM a realizar mediante la sala de tan pedante como enigmático nombre es bastante limitada. Y eso en el caso de que nos inclinemos a ver en el «Espace de Projection», realmente, un medio para comunicarse con el público y no un laboratorio más. Quizá por ello, Brigitte Marger, encargada de las Relaciones Públicas del Instituto, indica a todo aquel que muestra su extrañeza ante la pequeña capacidad de esta sala que «habrá grabaciones de las obras creadas en el IRCAM en la Biblioteca pública y Sala de actualidades del Centro Pompidou. Y que, además, se editarán numerosas publicaciones sobre los problemas estéticos científicos, teóricos y prácticos afrontados por Boulez y su gente. Incluso se piensa crear un centro de documentación —no se sabe de fijo si integrado o no en la mencionada Biblioteca pública del Centro— que comprenda publicaciones especializadas, cintas y documentos audiovisuales, y que permitirá a los investigadores y al público interesado conocer no sólo las investigaciones del IRCAM, sino de otros centros o laboratorios del mundo».

A la vista de estos hechos, juzgue el lector la consistencia de la afirmación hecha por los directivos del IRCAM de que éste, «a pesar de su vocación de laboratorio, será un lugar abierto donde el público podrá seguir, juzgar e intervenir en la creación musical» (14).

(13) Ello es posible debido al revestimiento de cada cara con material de coeficiente distinto de material sonoro.

(14) El «Espace de Projection» no estará ultimado hasta octubre de 1978.

(12) Véase nota (3) de pie de página.—Nota del autor.

EL «IRCAM» COMO EMPRESARIO MUSICAL: «PASSAGE DU XXe SIECLE»

A lo largo de todo el año 1977, y con motivo de la inauguración del Centro Georges Pompidou, el IRCAM ha organizado un gran número de conciertos dedicados a las obras de más de noventa compositores distintos, que van, en el tiempo, desde Debussy, Mahler y Schönberg hasta los del presente. Numerosas obras han sido escuchadas por primera vez en Francia, aunque ha habido pocos estrenos mundiales (alrededor de media docena). Los conciertos han tenido lugar en, prácticamente, todas las salas de conciertos de París —¡incluyendo el Teatro de la Opera!—, lo que da idea de la capacidad de Boulez para disponer de los resortes de la vida musical francesa. Asimismo otros muchos organismos y entidades culturales, tanto francesas como extranjeras, han sido involucrados por Boulez en su festival de música de nuestro siglo. También ha podido contar el IRCAM para estos conciertos con intérpretes internacionales de categoría. Basten algunos ejemplos. Orquestas: Sinfónica de la BBC y Coros de la Radio de Stuttgart; Nacional de Francia, de París; de la Opera de París, etc.; conjuntos: Coro John Alldis, Cuarteto Alban Berg, Quinteto Barry Tuckwell, Schola Cantorum de Stuttgart, Swingle II London, etc.; directores: Barenboim, Berio, Boulez, Andrew Davis, Gielen, Maazel, Zender, etc.; solistas: Cathy Berberian, Yvonne Minton, Arèle Nicolet, Daniel Barenboim, Maurizio Pollini, Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Mstislav Rostropovich, Robert Tear, Michel Beroff, etc. (15).

He dejado para el final de esta relación de intérpretes al Ensemble InterContemporain. Este conjunto de veintinueve miembros, creado por la Secretaría de Estado para la Cultura, tiene como presidente a Pierre Boulez y como director musical titular a Michel Tabachnik. El fin de este conjunto es el de contribuir a la difusión de la música contemporánea. Oficialmente, no tiene nada que ver con el IRCAM, pero no cabe duda de que le estará supeditado y que será uno de los instrumentos esenciales con que cuenta Boulez para su «toma musical de París».

Por lo pronto, ha sido editado un avance de la programación de este conjunto para la temporada 1977/78, en estrecha colaboración con el IRCAM. Que el Ensemble InterContemporain mantenga actividades propias, es decir, no conectadas con el IRCAM, es algo que está por ver.

Paralelamente a estos conciertos han tenido lugar los «ateliers», en los que algunos compositores han ensayado y explicado una de sus obras. Especialmente interesantes han sido las sesiones dedicadas a Berio —con temas de electroacústica— y a Risset, dedicadas a la música y los ordenadores.

He hablado de lo que ha sido el «Passage du XX Siècle»; pero no he dicho nada sobre su significado. O, mejor dicho, sobre el significado que le atribuye Boulez. Nadie mejor que él para hacerlo: «Antes de consagrarse completamente, y exclusivamente, a la investigación, el IRCAM desea reflexionar —en público— sobre lo que

existe: la actualidad inmediata o lejana, así como sobre las perspectivas futuras, lo que deberá existir» (16). «... **Passage** (Paso): esta palabra describe nuestra actitud común de modificar tanto la propia música como las fuerzas de la vida musical. Contemplemos juntos el paso de este siglo, con las certitudes que ha dispensado abundantemente, con la incertitudes en que no es menos pródigo: enfrentarse a unas y a otras nos ayudará a diseñar públicamente nuestro proyecto, a describir cotidianamente nuestras necesidades. Queremos como una constante la transición de la obra (devenida) modelo a la experiencia decidida y aventurera». Boulez, aquí, parece olvidar sus deseos amnésicos y asumir alguna música: la de nuestro siglo. ¿Será tal vez porque entre esa música hay alguna obra suya (devenida) modelo?

UN PRIMER GRAN LOGRO DEL «IRCAM»: EL SIMPOSIO SOBRE PSICO-ACUSTICA MUSICAL

El IRCAM, en asociación con el CNRS (Centro Nacional de Investigación Científica) y el GALF (Agrupación de Acústicos de la Lengua Francesa), y en coordinación con el IX ICA, organizó un simposio sobre psico-acústica musical, en París, los días 11 al 13 de julio de 1977. La psico-acústica musical tiene como objeto el estudio de las reacciones del hombre ante los sonidos musicales y la música. La psico-acústica es una ciencia que sólo recientemente ha atravesado los límites de la metafísica. A este hecho han contribuido la aparición de los medios actuales de investigación, electro-acústicos en particular, y los estudios experimentales de la expresividad musical a la luz de las teorías de la percepción de Head, continuadas por Berlyne, y que utilizan ampliamente los conceptos de la Teoría de la Información de Shannon.

Las comunicaciones presentadas fueron cerca de cincuenta, y se agruparon bajo los siguientes epígrafes generales: a) Psico-acústica y realidad musical; b) Percepción del timbre; c) Percepción de la altura y de los intervalos; d) Percepción de los motivos musicales y la representación de la música en la memoria, y e) Psico-acústica del canto. La sesión final, que, bajo el título **La psico-acústica y el músico**, estuvo dedicada a la relación entre esta ciencia y la creación musical, reunió, bajo la dirección de Robert Erickson, de la Universidad de California, a científicos y compositores de gran renombre: J. A. Moorer, de la Universidad de Stanford; D. L. Wessell, de la Universidad del Estado de Michigan; F. Bayle, del Groupe de Recherches Musicales (GRM, de París); Gyorgi Ligeti; John Pierce, del Instituto Tecnológico de California, y Luciano Berio, del IRCAM. Un panel en el que figuran algunas de las personas más prestigiosas del mundo en la psico-acústica y en la composición musical. Muchos de los trabajos presentan un interés extraordinario, y algunos ya han sido reconocidos en los medios especializados como auténticamente fundamentales (17).

«OUTPUT»

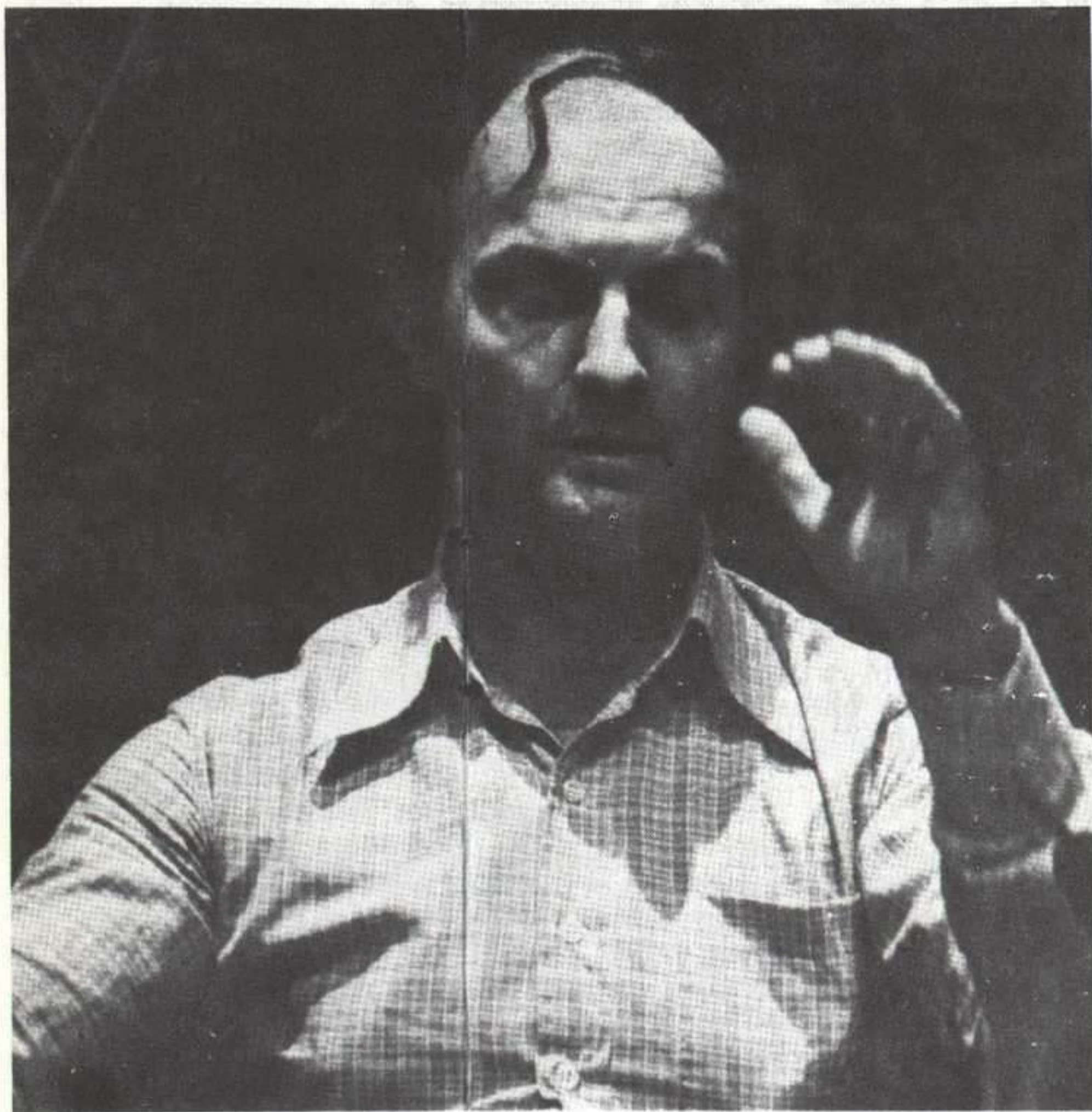
«Output» es un término inglés que, en informática, significa, principalmente, la salida de los datos que ya han sido procesados. Estos datos constituyen los resultados del ordenador a los problemas que le han sido planteados. Indudablemente, antes o después, el IRCAM empezará a producir su «Output» en forma de sonidos, composiciones musicales, técnicas instrumentales, teorías de estética musical, etc. Ya he apuntado al principio de este artículo que era necesario adoptar ante las futuras actividades del IRCAM una prudente y reflexiva postura de «esperar y ver» (en este caso, también «oír»).

Sea cual sea la evolución de la Música en los próximos años, esté o no influida por la experiencia que significa el IRCAM —u otros futuros centros de este tipo—, el autor confiesa su creencia en que será un proceso difícil. Creo que estamos en un punto donde el retorno no es posible sino a costa de un elevado precio. La música progresiva, creadora, que tenga vocación de arte auténtico, es hoy día, y lo será más en el futuro, música complicada. El que su disfrute no sea sólo patrimonio de una minoría cultural relativamente pequeña es tarea de todos. Hay un largo camino por recorrer para que la música actual alcance a las grandes masas. Es, fundamentalmente, un problema de instrucción y de difusión. Esperemos que el enterramiento físico del IRCAM no pase de ser una mera cuestión de técnicas acústicas y arquitectónicas, y que su labor se difunda, teniendo sus creaciones la vocación de extender los estrechos horizontes de la música culta actual. Sólo entonces el «Output» del IRCAM podrá ser considerado válido.

FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ

(16) Boulez, a renglón seguido, arregla un poco las cosas y matiza esta dedicación exclusiva a la investigación afirmando que se mantendrá un contacto constante con los diversos públicos.—Nota del autor.

(17) Una información más completa se puede obtener escribiendo al Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Service édition-diffusion, 75191. París, Cedex 04.



Michel Tabachnik, director titular del Ensemble InterContemporain.

(15) RITMO, en su sección «Avance de Información Internacional», fue reseñando, a lo largo del pasado año, los más interesantes de estos conciertos.



«DIVINA» CALLAS

Una antología de las más grandes grabaciones de la «prima donna» absoluta.

Ref. 165-003055/58

En el interior de este álbum encontrará vales-descuento para adquirir a un precio especial la discografía de María Callas

CAVALLERIA RUSTICANA MASCAGNI

I PAGLIACCI LEONCAVALLO

Con Giuseppe di Stefano, Rolando Panerai, Anna Maria Canali, Tito Gobbi, etc.

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Tullio Serafin

Ref. 163-001493/95

...

CARMEN BIZET

Con Nicolai Gedda, Andrea Guiot, Robert Massard, Jane Berbié, etc.

Coros René Duclos
Orquesta del Teatro Nacional de la Opera (París)
Dir. Georges Prêtre

Ref. 165-000034/36

CALLAS EN PARIS

Fragmentos de Orfeo, Carmen, Sansón y Dalila, Romeo y Julieta, Mignon, Louise

Orquesta de la ORTF
Dir. Georges Prêtre

Ref. 063-000540

...

TOSCA PUCCINI

Con Giuseppe di Stefano, Tito Gobbi, Franco Calabrese, Angelo Mercuriali, etc.

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Victor de Sabata

Ref. 163-000410/11

...

IL TROVATORE VERDI

Con Giuseppe di Stefano, Rolando Panerai, Fedora Barbieri, Nicola Zaccaria, etc.

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Herbert von Karajan

Ref. 163-000454/56

RIGOLETTO VERDI

Con Giuseppe di Stefano, Tito Gobbi, Nicola Zaccaria, Adriana Lazzarini, etc.

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Tullio Serafin

Ref. 163-001802/04

...

ARIAS QUE ADORO Fragmentos de Medea, La Vestale, Rigoletto, La Sonnambula

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Tullio Serafin

Ref. 063-001533

...

MADAMA BUTTERFLY PUCCINI

Con Nicolai Gedda, Renato Ercolani, Lucia Danieli, etc.

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Herbert von Karajan

Ref. 163-000424/25

GRANDES ESCENAS DE OPERAS

Fragmentos de La Bohème, Manon Lescaut, Un ballo in maschera, Rigoletto, Il Trovatore, etc.

Con Giuseppe di Stefano, tenor

Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Directores: Serafin, Votto, Karajan, de Sabata

Ref. 163-001433/34

...

LUCIA DI LAMMERMOOR DONIZETTI

Con Ferruccio Tagliavini, Piero Cappuccilli, Margreta Elkins, etc.

Coro y Orquesta Filarmonia
Dir. Tullio Serafin

Ref. 165-000509/10

LA BOHEME PUCCINI

Con Giuseppe di Stefano, Rolando Panerai, Anna Moffo, Nicola Zaccaria, etc.

Orquesta y Coros del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Antonio Votto

Ref. 163-000449/50

...

LA GIOCONDA PONCHIELLI

Con Fiorenza Cossotto, Ivo Vinco, Piero Cappuccilli, Irene Compannez, etc.

Coros y Orquesta del Teatro alla Scala, de Milán
Dir. Antonio Votto

Ref. 163-000881/83

Discos editados entre el 1 de febrero y el 31 de marzo de 1978

Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán

I. ORQUESTAL

ADAM: **Giselle** («suite»). Orquesta del Conservatorio de París. Director, J. Martinon. Decca, SDD 125. 315 ptas.

ALBINONI: **Adagio. Concierto para oboe op. 9, 2. Sonata para cuerda op. 2, 6. Conciertos para violín op. 9, 4 y 10.** E. van Tright, R. Michelucci, M. T. Garatti. I Musici. Philips, 6551168. Precio especial: 295 ptas.

BACH: **Conciertos para violín números 1 y 2. Concierto para dos violines. Aria de la «suite» número 3.** H. Szeryng, M. Hasson, Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, Mariner. Philips, 9500226. 600 ptas.

BARTOK: **El Príncipe de madera.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, P. Boulez. CBS, S 76625. 550 ptas.

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 4. Obertura Leonora III.** V. Ashkenazy, Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6654. 480 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 7. Obertura Egmont.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Philips, 6500987. 600 pesetas.

BEETHOVEN: **Las nueve sinfonías.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, 61901/7, 8 Lps. sueltos. A 350 pesetas.

BERG: «Suite» **Irica.** SCHOENBERG: **Noche transfigurada.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Pierre Boulez. CBS, S 76305. 550 ptas.

BERLIOZ: **Harold en Italia.** P. Zukerman, Orquesta de París. Director, D. Barenboim. CBS, S 76593. 550 ptas.

BRAHMS: **Concierto para piano número 2.** M. Pollini, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon, 2530790. 600 ptas.

BRUCH: **Fantasia escocesa.** HINDEMITH: **Concierto para violín.** D. Oistrakh, Orquesta Sinfónica de Londres. Directores: J. Horenstein y P. Hindemith. Decca, SDD 465. 315 ptas.

COPLAND: **Billy el Niño. Rodeo.** Orquesta Sinfónica del Estado de Utah. Director, M. Abravanel. Westminster, TK 3048. 275 ptas.

DEBUSSY: **El martirio de San Sebastián: música orquestal. Primavera.** Orquesta de París. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2530879. 600 ptas.

DEBUSSY: **Preludio a la siesta de un fauno. Nubes y fiestas. Ravel: Rapsodia española. Pavana para una infanta difunta.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, P. Monteux, Decca, SDD 425. 315 ptas.

DELIBES: **Coppelia, Sylvia** («suites»). Orquesta Filarmónica de Londres. Director, S. Black. Decca, PFS 4358. 525 ptas.

DUKAS: **Sinfonía en Do mayor. El aprendiz de brujo.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, W. Weller. Decca, SXL 6770. 480 pesetas.

GRIEG, SCHUMANN: **Conciertos para piano.** J. Katchen, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, I. Kertesz. Decca, SDD 422. 315 ptas.

KODALY: **Hary Janos.** PROKOFIEV: **El teniente Kijé.** Orquesta Filarmónica de la Radio Holandesa. Director, A. Dorati. Decca, PFS 4355. 525 ptas.

LISTZ: **Rapsodias húngaras números 1, 4 y 6. Marchas Rakoczy y Guerrera.** Orquesta Filarmónica Húngara. Director, W. Boskovsky. EMI, 065-002860 Q, «estéreo-cuadrafónico». 595 ptas.

MOZART: **Sinfonías números 25 y 40.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, I. Kertesz. Decca, SXL 6617. 480 ptas.

MOZART: **Sinfonía número 36, «Linz». Serenata número 13, «Pequeña música nocturna». Mar-**

cha K 408,1. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, I. Kertesz. Decca, SDD 480. 315 pesetas.

PROKOFIEV: **Romeo y Julieta** (selección). Orquesta Sinfónica de Boston. Director, E. Leinsdorf. RCA, GL-11273. 300 ptas.

RACHMANINOV: **Las tres sinfonías. Danzas sinfónicas.** Orquestas Sinfónicas de la URSS, del Teatro Bolshoi, y Sinfónica de la Radio de Moscú. Director, Y. Svetlanov. Hispavox, HMES 610-151/54, cuatro Lps. Precio oferta: 1.440 ptas.

RACHMANINOV: **Sinfonía número 3. Aleko: Intermedio y Danza de las Gitanas.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI, 065-002861 Q, «estéreo-cuadrafónico». 595 pesetas.

RAVEL: **Conciertos para piano en Sol mayor y Para la mano izquierda.** J. Katchen, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, I. Kertesz. Decca, SDD 486. 315 ptas.

ROSZA: **Julio César** («suite»). SHOSTAKOVITCH: **Hamlet** («suite»). WALTON: **Preludio de Ricardo III.** Orquesta Filarmónica Nacional. Director, B. Herrmann. Decca, PFS 4315. 525 ptas.

SCRIABIN: **Las sinfonías y Los poemas sinfónicos.** Coro de la Academia de la URSS, Orquestas Sinfónica Nacional de la URSS y Filarmónico-Sinfónica de Moscú. Directores: Y. Svetlanov, K. Ivanov. Hispavox, HMES 610-158/61, cuatro Lps. Precio oferta: 1.440 ptas.

JOHANN I y II, JOSEF STRAUSS: **Valses Danubio Azul, Emperador y Delirio. Polcas Ana y Tristras. Marcha Radetzky. Oberturas Murciélago y Barón Gitano. Movimiento perpetuo.** Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 1139014. 600 ptas.

VARESE: **Ameriques. Ecuatorial.** Orquesta Sinfónica del Estado de Utah. Director, M. Abravanel. Hispavox, 70-000 S. 500 ptas.

VIVALDI: **Conciertos para fagot P. 70, 137, 305 y 382.** G. Thunemann, I Musici. Philips, 6500919. 600 ptas.

WAGNER: «Maestros cantores»: **Preludio I. «Lohengrin»: Preludios I y III. «Parsifal»: Preludio I. «Tristán e Isolda»: Preludio y Muerte de amor.** Orquesta del Concertgebouw. Director, B. Haitink. Philips, 6500932. 600 pesetas.

WEBER: **Sinfonías números 1 y 2.** Orquesta de Cámara de Lausana. Director, V. Desarzens. Westminster, 130.808/2. 275 ptas.

II. CAMARA

BEETHOVEN: **Cuartetos números 1 y 2.** Cuarteto Gabrieli. Decca, SDD 478. 315 ptas.

BEETHOVEN: **Quinteto de cuerda op. 29. Sexteto para dos trompas y cuerda, op. 81b.** Octeto de Viena. Decca, SDD 419. 315 ptas.

BRAHMS: **Las dos sonatas para violoncelo y piano.** G. Piatigorsky, A. Rubinstein. RCA, RL-12085. 525 ptas.

DVORAK: **Cuartetos de cuerda números 10 y 14, op. 51 y 105.** Cuarteto Gabrieli. Decca, SDD 479. 315 ptas.

DVORAK: **Quinteto para cuerda op. 77. SPOHR: Quinteto para cuerda op. 52.** Octeto de Viena. Decca, SDD 423. 315 ptas.

HAYDN: **Los cuatro cuartetos para flauta y cuerda, op. 5.** Conjunto de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Viena. Deutsche Grammophon, 2530360. 600 ptas.

III. INSTRUMENTAL

BACH: **Tocata y fuga 565. Trío Sonata 526. Preludio y fuga 532. Fantasia y fuga 542.** Karl Richter. Deutsche Grammophon, 1138907. 600 ptas.

BRAHMS: **Piezas para piano op. 117, 118 y 119.** Dimitri Alexeiev. EMI, 065-00289 Q, «estéreo-cuadrafónico». 595 ptas.

BRAHMS: **Sonata para piano número 3. Scherzo op. 4.** Claudio Arrau. Philips, 6500377. 600 pesetas.

CHOPIN: **Sonatas para piano números 2 («Marcha fúnebre») y 3.** Daniel Barenboim. EMI, 063-002570. 570 ptas.

CHOPIN: **Andante «spianato» y gran polonesa. Tres mazurcas. Dos preludios. Estudio 8. Vals 2. Scherzo 4.** Krystian Zimerman. Deutsche Grammophon, 2530826. 600 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: **Cantatas del café y Campesina, BWV 211 y 212.** E. Mathis, P. Schreier, Th. Adam. Orquesta de Cámara de Berlín. Director, P. Schreier. Archiv, 2533269. 650 ptas.

BRAHMS: **Requiem Alemán. Obertura Trágica. Variaciones sobre un tema de Haydn.** A. Tomova Sintov, J. van Dam. Agrupación de Canto de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 165-02850/1 Q, dos Lps. «estéreo-cuadrafónico». 1.190 ptas.

ELGAR: **Cuadros marinos. Obertura En el Sur.** Y. Minton, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, D. Barenboim. CBS S 76759. 550 pesetas.

FAURE: **Requiem. Cántico de Racine.** J. Bond, B. Luxon, Coro del St. John's College, Cambridge. Academia St. Martin-in-the-Fields. Director, G. Guest. Decca, SXL 29122. 480 pesetas.

HAENDEL: **Jefté,** R. Grist, M. Forrester, H. Watts, A. Young, J. Lawrenson, S. Woolf. Coral Amor Artis. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J. Somary. Hispavox, HVAS 470-29/31, tres Lps. Precio oferta: 1.080 ptas.

LISZT: **Obras corales (I).** Coros de Budapest, del Ejército húngaro, Győr y del Conjunto Popular Nacional Húngaro. Directores: M. Szabo e I. Kis. Hispavox, HUNS 660-25/27, tres Lps. Precio oferta: 1.080 ptas.

PURCELL: **Canciones e interludios orquestales.** M. Forrester, A. Young, M. Isepp. Orquesta de la Radio de Viena. Director, B. Priestman. Westminster, 130.810/9. 275 ptas.

SCHUBERT: **Misa en La bemol mayor, D. 678.** H. Donath, I. Springer, P. Schreier, Th. Adam. Coro de la Radio de Leipzig. Staatskapelle de Dresde. Director, W. Sawallisch. Philips, 6500329. 600 ptas.

VIVALDI: **Gloria.** M. Coertse, I. Dressel, S. Draxler. Coro de la Academia de Viena, Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director, H. Scherchen. Westminster, 13.0800/6. 275 pesetas.

V. OPERA

MOZART: **El rapto en el Serrallo. El Empresario.** A. Auger, R. Grist, P. Schreier, K. Moll, H. Neukich. Coro de la Radio de Leipzig, Staatskapelle de Dresde. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2740102, tres LPs. 1.800 ptas.

RIMSKY-KORSAKOV: **La novia del Zar.** G. Vishnevskaya, I. Archipova, V. Atlantov, Y. Nesterenko. Coro y Orquesta del Teatro del Bolshoi de Moscú. Director, F. Mansurov. Hispavox, HMES 610-155/157, tres LPs. Precio de oferta: 1.080 ptas.

ROSSINI: **Tancredo.** Solistas, Coro de Londres y Orquesta del Centro de Acción Musical del Oeste. Director, J. Perras. Hispavox, HARS 740-13/15, tres LPs. Precio oferta: 1.080 pesetas.

(Concluye en la pág. 41.)

OFERTA HISPAVOX: PRIMAVERA 1978



«JEFTÉ», DE HAENDEL: OTRO IMPORTANTE SERVICIO DEL DISCO A LA CULTURA MUSICAL.

Con **Jefté** cierra Händel el amplio capítulo de su producción dedicada al oratorio, que comprende una treintena de títulos. Fechado en 1751, marca asimismo el final de la carrera del músico de Halle como compositor de obras originales de importancia. A sus sesenta y seis años de edad su salud estaba tan resquebrajada y la pérdida de la visión tan avanzada, que impedían prácticamente todo esfuerzo creador. Esto queda reflejado notoriamente en **Jefté**, cuya composición hubo de interrumpir al llegar al final del segundo acto. A este respecto puede decirse que el magnífico coro que cierra dicho acto, «¡Qué oscuros, oh, Señor, son tus designios!», es como el último resplandor que precede a la extinción de la luz.

El argumento de **Jefté** se basa, con algunas alteraciones de fondo y forma, en el capítulo XI de **Jueces**. El autor del libreto es Thomas Morell, quien ya había colaborado anteriormente con Händel en varios oratorios. El material proporcionado por Morell peca, en su desenlace final, de un cierto afán de didactismo moral, al sustituir el trágico desenlace bíblico —el sacrificio al Dios de Israel que hace «Jefté» de su propia hija, como consecuencia de un voto presuntuoso y temerario— por un final feliz, que trata de conciliar la misericordia divina con los trágicos dictados de la Providencia, eliminando así todo motivo de rebelión frente a un destino cruel. Afortunadamente, Händel hace poco caso de este tratamiento argumental y centra sus energías en resaltar el conflicto entre la necesidad de la aceptación de los designios divinos y la protesta apasionada frente al sufrimiento que imponen esos designios. En este sentido, **Jefté**, como ya anteriormente **Teodora**, señala una tendencia a interiorizar profundamente la acción dramática, concentrándose el compositor en los problemas fundamentales del individuo frente a la vida y la muerte, de los que ofrece un tratamiento mucho más humano y religioso, en contraste con la visión épica y de carácter supraindividual de otros oratorios anteriores.

El lenguaje musical también ha evolucionado, y señala el punto de máxima aproximación al de Bach. Es igualmente digno de mención cómo el proceso de abandono del predominio de las arias «da capo», que Händel desarrolla desde el momento en que vuelve su atención hacia el oratorio, llega aquí a un grado importante: de las diez arias de **Jefté**, sólo tres tienen «da capo», y esta indicación nunca supone una repetición inútil. El acompañamiento es rico, llegando incluso a la existencia de cinco importantes recitativos acompañados y, por contra, relativamente, muy pocos recitativos «secco». La riqueza cromática y la sabia utilización de los contrastes, características del estilo de Händel, alcanzan un grado máximo en muchos momentos. Sólo es de lamentar que Händel, en parte por motivos de salud, en parte por la endebles del texto al llegar a este punto, se desinteresase de la casi totalidad del tercero y último acto.

La interpretación de esta primera grabación de **Jefté**, obra importante —aunque no redonda— y olvidada, es, en líneas generales, sobresaliente. El director, Somary, se consagró con esta grabación como firme promesa —que se ha ido haciendo realidad a través de trabajos posteriores— en el campo del oratorio händeliano. Su traducción de la partitura se caracteriza por la intensa musicalidad y por la claridad con que quedan expuestas las ricas texturas de la música de Händel. Johannes Somary se muestra brillante e incisivo, y como inteligente dosificador de los contrastes. Cuenta con la inapreciable colaboración de la Orquesta Inglesa de Cámara, de cuya calidad no voy a reflejar nada nuevo. Es, muy

posiblemente, la agrupación más indicada para este tipo de repertorio, como ha demostrado sobradamente.

De los solistas, todos a buen nivel, me gustaría destacar a las contraltos Maureen Forrester y Helen Watts, magníficas ambas. Reri Grist, todavía en gran forma cuando se realizó este registro, tiene la fortuna de dar vida a «Ifis», la hija de «Jefté», uno de los personajes más logrados de toda la obra, y quizá de los más deliciosos que creara Händel. El tenor Alexander Young encarna el papel titular con propiedad y convicción. Destacada es asimismo la intervención del barítono John Lawrenson, especialista de indudables méritos en este género. Tanto Young como Lawrenson (además de Maureen Forrester) aparecían en la grabación de **Teodora** publicada con anterioridad por Hispavox en nuestro país y comentada por Gil Olalla en el número 472 de RITMO, a cuyo texto refiero al lector que desee mayores precisiones sobre estos excelentes artistas británicos. Simon Woolf, joven de catorce años cuando se hizo esta grabación, cumple acertadamente en su breve cometido. La actuación de la coral «Amor Artis» me parece más completa que en otros registros de los que tengo noticia, entre ellos el ya citado de **Teodora**. Su trabajo no desmerece del conjunto.

Buena toma de sonido, prensado aceptable y excelentes comentarios, firmados por Winton Dead.

Conclusión: Obra importante, buena interpretación y sin competencia posible en nuestro mercado. Muy recomendable.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

Interpretación: 8.

Sonido: 6.

O HAENDEL: **Jefté**, oratorio. Reri Grist, Helen Watts, Maureen Forrester, Alexander Young, John Lawrenson, Simon Woolf. Coral «Amor Artis». Orquesta inglesa de Cámara. Johannes Somary, director. Hispavox, HVAS 470-29/30/31, tres Lps. Precios normal y oferta: 1.500 y 1.080 ptas.

NUEVAS JORNADAS EN EL CAMINO HACIA EL HOGAR DE FRANZ LISZT

Al parecer, Hispavox inicia con este álbum de tres discos una colección de cuatro que recogerá la obra coral completa de Franz Liszt, en grabaciones originales de Hungaroton.

Liszt compuso un buen puñado de obras netamente corales o con intervención más o menos importante de coros. Para gran orquesta, hay escritas seis piezas ambiciosas y de vastas proporciones, curiosamente a dos: las **Sinfonías «Fausto»** y **«Dante»**, las **Misas de «Gran»** y **«Húngara de la Coronación»** y los oratorios **Christus** y **La Leyenda de Santa Isabel**. También están escritas para orquesta, con un solista y coro, **La leyenda de Santa Cecilia**, el **Cantibus organis** y el **Salmo 13**. Todas las demás obras son específicamente vocales: «a capella» —Bernard Rajben clasifica sólo tres de esta condición—, con discreto acompañamiento de órgano (a veces bastará con un armonium), con diversas formaciones instrumentales, o con un solista o varios. La mitad, aproximadamente cincuenta, son, según el citado Rajben, «coros profanos escritos fundamentalmente para las fiestas de Weimar». La otra mitad, excepción hecha por razones formales, aunque no de fondo, de las **Sinfonías**, son obras de inspiración religiosa y a veces intencionalidad litúrgica. Muchas han permanecido inéditas hasta bien avanzado el siglo XX y han visto la luz gracias a la Fundación Liszt y a la ejemplar política musical de la moderna Hungría, que ha asumido al aristocrático abate como su gran compositor nacional en unión de Bartok.

Este primer álbum reúne solamente obras corales religiosas. Dos son empeños de envergadura, la **Misa «Szekszárd»**, en su versión definitiva de 1869, fecha también de la composición de la **Misa «Choralis»** (1), para coro masculino, cuatro solistas también masculinos y órgano; y el prodigioso **Via Crucis**, inédito hasta 1929 (!), para coro mixto, ocho solistas, órgano y arpa. Cinco de las piezas podrían ser denominadas motetes: dos, los menos interesantes, **Tantum Ergo** y **O Salutaris Hostia (I)**, para coro femenino y órgano; otros dos, muy bellos, **Quasi Cetrus** y **Pater Noster**, para coro mixto y órgano; y el último, el **Salmo 137**, el más importante, para coro femenino, soprano, órgano, arpa, violín y piano. Las aquí llamadas **Cuatro Piezas sacras para coro masculino y órgano** no pertenecen a un plan unitario: son otros tantos motetes del «período romano», dispuestos en la grabación por orden cronológico de escritura. Restan todavía cuatro piezas de muy diversa inspiración y estructura: el **Himno del niño al despertar**, para coro femenino, so-

(1) Editada en España, con cinco motetes de Bruckner. SXL. 29.087. (RITMO, número 451, págs. 31 y ss.)



prano, órgano y arpa, sobre texto de Lamartine, reelaboración, en 1877, de una pieza «infantil» compuesta en 1840 para piano; el villancico **Heilige Nacht**, para coro mixto, tenor y órgano; una balada escrita en 1880 e inédita hasta 1967 (!), **La leyenda de San Cristóbal**, para barítono, piano bartokiano y leve apoyo de órgano; y un panfleto pro Estados Pontificios y Pío IX, **Inno a María Vergine**, compuesto en 1869 para coro mixto, órgano y arpa en el penúltimo intento lisztiano de producir música sacra de «consumo» grata al último Pontífice-Soberano de la Historia.

El volumen de Hispavox, a veces apasionante, no es así resultado de un programa orgánico. No hay estudio introductorio «real» al mundo coral de Liszt, y por la estructura de cada LP y sus comentarios parece que el álbum es el resultado de una mera reunión de discos que funcionaban inicialmente como productos independientes. Ignoro si esta falta de unidad es achacable a Hungaroton o a Hispavox. El primero de los discos, el más desigual, ha estado editado en Inglaterra, y el tercero, que cobija bajo el mismo techo a obras tan incompatibles entre sí como **Via Crucis** e **Inno a María Vergine**, ya circuló en España hace tres o cuatro años de la mano de Hispavox, si bien no recuerdo si el **Via Crucis** venía entonces o no con el estrambote del **Inno**. Es el segundo el más equilibrado, el de más pareja calidad del material incluido. Todo ello, unido a la deficiente calidad del prensado de Hispavox, con un soplo de fondo que a veces parece disnea, y a la ausencia de traducción de los textos cantados en latín, alemán, francés e italiano, no permite recomendar incondicionalmente el álbum a cualquier potencial comprador. Pero no adelantemos conclusiones.

Cuando comentaba **Christus** (RITMO, núm. 468, pág. 51), venía a decir que Liszt no había logrado con su oratorio la anhelada obra-síntesis personal del artista romántico y mundano que fue y el monje o franciscano que quiso ser. Pero cuando comentaba igualmente **La leyenda de Santa Isabel** (RITMO, núm. 472, pág. 47), hablaba de obra de objetivos más realistas y conformes a las posibilidades de su creador, de resultados definitivamente lisztianos: «Quizá —excúseme la autocita— nadie como Liszt creyó en el papel regenerador, educador, liberador que el siglo XIX soñó para la Música, quizá porque ningún otro músico ha protagonizado un concepto de la vida tan exactamente liberal, altruista e insobornablemente individualista». La audición de las obras corales propuestas ahora, tan variadas entre sí, creo que aporta materiales imprescindibles para descifrar los enigmas de este artista único. Bernard Gavoty recoge en su monografía **Príncipe por el corazón y por el talento** dos cartas excepcionales dentro de la copiosa correspondencia que mantuvieron Liszt y Wagner. El músico de Reiding escribe así a su agnóstico amigo: «Richard, tu grandeza causa tu miseria; serás fatalmente atormentado, torturado por ellas hasta que, prosternado en la fe, te emancipes de la una y la otra... Sólo hay una felicidad, la felicidad eterna. No te la puedo predicar, ni sé explicártela; pero rezaré a Dios para que ilumine tu corazón con los poderosos rayos de su fe y de su amor...». Wagner contestó lo siguiente: «Las formas en que buscamos el consuelo son múltiples. ¿Quién querría ser tan egoísta como para creer que ha encontrado la única forma admisible? Aquel que desea, espera y cree en él mismo; se siente dichoso al ver a los otros esperar y creer. Pero yo creo en el porvenir de la humanidad, y esta creencia me nace, sencillamente, de una necesidad de mi alma. La necesidad del amor es la única verdaderamente bella. Llegar a este conocimiento es la meta del destino del mundo. En cuanto al teatro sobre el que este conocimiento debe llegar a manifestarse un día, no es otro que la tierra, que la naturaleza misma, pues de ella nace todo lo que nos guía hacia este conocimiento saludable y feliz. El estado de egoísmo es el estado de sufrimiento para la especie humana. Un día, esta fuerza creará sobre la tierra un estado del que nadie aspirará a salir para marchar a otro mundo ya devenido en perfectamente inútil, pues

todos serán felices, porque vivirán y amarán. Ahora hemos de sufrir, ahora es necesario que nos desesperemos y perdamos la razón sin creer en un más allá: acabo de demostrártelo. Yo creo en los hombres y no tengo necesidad de otra cosa. Además, tú mismo compartes mi creencia y la afirmas en mí con los hechos de todos los momentos de tu vida...»

He equí dos ejemplos acabados de la paradoja en Liszt y Wagner. Mientras éste, al creer en los hombres, al creer en el amor como única fuente de belleza, es decir, como causa y fin del Arte, hacía en realidad, la apología de su sagrado y visceral egoísmo de artista Franz Liszt, el profeta y servidor de la dicha eterna, nos descubre una vez más su altruismo militante. La vida de Liszt fue una existencia puesta al servicio de los otros: Wagner, Berlioz, Schumann, sus discípulos; la princesa Carolina de Sayn-Wittgenstein, la anti-Cosima, devoradora de la música de su amante desde sus oscuros y ampulosos textos literarios; la Iglesia y el papado; Hungría y su libertad nacional; y Dios y la Fe encarnados en el Crucificado, cuyo símbolo musical, LA-SI-RE, descubre poco a poco el asombroso oyente en numerosas obras del «desconocido» autor de las **Rapsodias húngaras**.

Liszt puede parecernos a veces «exterior», errabundo por los caminos de su arte, justamente por causa de su altruismo desbordado. Es el viejo Liszt, más allá de la entrega a los demás, porque es él mismo ya entrega, quien piensa en que su amor a Dios es la única fuente de belleza, que hay que dar al Arte lo que es de Dios. Este Liszt de blancos cabellos y negro manto está de vuelta de cualquier esperanza de reforma de la música sacra. Italia es una nación, y los Estados Pontificios un recuerdo. No encuentra editor para obras capitales. Acude a su piano para dialogar en soledad con él. Hace de su Fe excelso Arte, y surge **Via Crucis**, que es, por fin, su auténtica obra-síntesis, el milagro casi increíble de recoger la esencia musical histórica del sentimiento religioso occidental —el gregoriano, la polifonía, el Bach de **La Pasión según San Mateo**, citado textualmente cuando la humanidad doliente canta en el encuentro de Cristo con la Verónica: «¡Oh, cabeza cubierta de sangre y de heridas, de dolores y de oprobio!»— para proyectarlo más allá de nuestro tiempo hacia un futuro panteísta y panhumanista que participa de la esperanza theilardiana. El oyente que se decida a buscar el alma de Liszt en este álbum de Hungaroton-Hispavox encontrará a antiguos y a nuevos amigos: verá a Berlioz en el **Himno del niño al despertar** y en la **Misa «Szekszárd»**; adivinará a Bartók en **La leyenda de San Cristóbal**; soñará con Bruckner en la **Misa** y en el **Quasi Cedrus**; conversará con Wagner y su «estado de egoísmo» al percibir el sufrimiento de «Amfortas» en el **Salmo 137** y en el **Via Crucis**; pero, sobre todo, aprenderá a reconocer al más grande Liszt en **Via Crucis**, un prodigio dormido hasta 1929 y que, como ya he dicho, no es todavía de este tiempo. Deseo al oyente una experiencia tan emotiva como la que yo he vivido al acercarme a la obra maestra. El órgano apoya y modula como el viejo continuo, mas con una inconcreción tonal que parece llevarnos a la esencia del dolor, a su concepto. Pero las voces nos cuentan cómo ese concepto va haciéndose herida. Tres veces cae el Cristo, tres veces gritan los dolientes; y tres veces un coro que no es de este mundo alza dulcemente al caído con las palabras: «Stabat Mater dolerosa...»

La interpretación de todas las piezas reunidas es siempre amorosa, idiomática y homogénea. El Coro Femenino de Győr consigue coloración casi infantil en el dulce **Himno del niño**. Los otros Coros están a su altura. De los solistas, sólo Eva Andor en el mismo **Himno**, y los tenores, se muestran un poco inferiores dentro de la elevada calidad media de los conjuntos. La interpretación del **Via Crucis** es muy hermosa, con magníficas actuaciones de Gabor Lehotka, órgano; Miklós Forrai, director de coros, y Miklós Szabó, a quien está confiado el conjunto. Citaré aún la presencia de una jovencísima Eva Marton y del extraordinario Sandor Sólyom Nagy, barítono de clase al que ya he de elogiar al comentar **La leyenda de Santa Isabel**.

Conclusión: «Y que mi voz se eleve a Ti, como este dulce himno que balancea la urna embalsamada en la mano de un niño, de un niño como yo». (Por la transcripción de Lamartine, Franz Liszt).—ANGEL-F. MAYO.

O

LISZT: **Obras Corales** (volumen I). **Himno del niño al despertar. Tantum Ergo. O Salutaris Hostia (I). Salmo 137. Leyenda de San Cristóbal. O Heilige Nacht. Quasi Cedrus (Mariengarten). Pater Noster. Misa «Szekszárd». Ave Maris Stella. Anima Christi. Ossa Arida. Via Crucis. Inno a María Vergine.** Coro Femenino de Győr. Coro del Conjunto Popular Nacional Húngaro. Coro del Ejército Húngaro. Coro de Budapest. Solistas. Miklós Poszti. Béla Podor y Miklós Forrai, maestros de coros. Gabor Lehotka, órgano. Directores: Miklós Szabó e István Kis. HUNS, 660-25/26/27. Hispavox. Precios de oferta y normal: 1.080 y 1.500 ptas. Interpretación: 9. Sonido: Hungaroton: 8. Hispavox: 6. Interés del álbum: grande, en oferta.



EL DISCRETO —PERO INNEGABLE— ENCANTO DE SERGIO RACHMANINOFF

La obra sinfónica de Sergio Rachmaninoff es muy poco conocida del gran público. En realidad, el músico ruso debe su nada desdeñable popularidad a aquellas composiciones en que interviene, de forma decisiva, el piano. Efectivamente, sus **Conciertos para piano y orquesta** son obras de repertorio, seleccionadas e interpretadas por casi todos los grandes pianistas de este siglo. En concreto, los **Números 2 y 3** gozan de la masiva preferencia del público... y de los mejores intérpretes. El considerable éxito de estas composiciones, así como de los **Estudios, Preludios y Sonatas**, está justificado por la excelente y deslumbrante factura de la escritura pianística, la gran dificultad que ofrece su correcta ejecución y el aliento romántico de la fácil y bella melodía. Ahora bien, ¿son igualmente válidas estas características para la producción restante del melancólico compositor? Posiblemente, no. Ciñéndonos al campo sinfónico, las tres **Sinfonías**, la obra titulada **La isla de los muertos** y las llamadas **Danzas sinfónicas** no presentan grandes atractivos de índole técnica, rítmica o melódica. El mejor y más puro Rachmaninoff se encuentra en sus obras para piano y orquesta y para piano solo. Las anteriores aseveraciones necesitan, sin embargo, una correcta matización: tanto las **Danzas sinfónicas** como las tres **Sinfonías** constituyen notables demostraciones de la **perfecta preparación musical de Rachmaninoff**. Son obras muy bien escritas e instrumentadas, de fácil melodía y bello conjunto, dentro del tono lúgubre y la orquestación mate que gustaba a nuestro músico.

Ocurre —y esto es innegable— que las obras de Rachmaninoff simbolizan un cierto y **pacífico retorno al pasado**. Se ha atacado, despidadamente incluso, la falta de exigencias renovadoras en la producción rachmaninoffiana. Ello interpone un tupido velo que oculta las no escasas virtudes que podemos encontrar en la vida y obra del músico ruso.

Para empezar, Rachmaninoff fue un **músico «total»**, un músico completo, de los pies a la cabeza. Representó para su época —al igual que Franz Liszt para la suya, y dentro del orden de distancias impuesto por dos personalidades dispares, aunque semejantes en su significación popular— uno de los casos más característicos de la triple perspectiva musical: fue un distinguido director de orquesta, un afamado compositor, y sobre todo uno de los más grandes pianistas que haya dado jamás la historia. La simple evocación de este meritorio polifacetismo artístico debiera —en una época como la que vivimos, tan falta de auténticos músicos— producir, cuando menos, respeto y simpatía. (Muchos de los compositores contemporáneos no saben interpretar correctamente al piano ni dirigir con suficiencia una orquesta sinfónica.) Rachmaninoff, pues, simboliza la antigua tradición, hoy en desuso, del **músico polivalente** que interpretaba y dirigía sus propias obras. Por los registros discográficos existentes se puede apreciar todavía la esplendorosa técnica pianística de Rachmaninoff, perfecto conocedor de las posibilidades técnicas y musicales del instrumento.

Nuestro músico, además, fue siempre fiel a sí mismo, y compuso sus obras con rigor y honradez totales. Su **conservadurismo**, por otra parte, es sólo visible en ciertas obras, no en todas, y se patentiza a partir, aproximadamente, de 1900. Obras juveniles como la **Primera Sinfonía** y los dos primeros **Conciertos para piano y orquesta** son las normales de su tiempo, ni innovadoras ni caducas. Es cierto que pasada esta etapa juvenil la andadura del compositor no evoluciona suficientemente, y la obra del músico ruso se nos muestra como un característico caso de **desfase temporal**.

Para juzgar justamente a este compositor, nada mejor que conocer su música. La oferta de **Hispavox** comprende sus tres **Sinfonías** y las **Danzas sinfónicas**. Obras, como ya dije, bellas y lúgubres, plenamente románticas, muy bien escritas y compuestas, aunque menos atractivas que sus obras parcial o totalmente pianísticas.

Yevgeni Svetlanov, al mando de tres excelentes orquestas (Sinfónica de la URSS, Orquesta del Teatro Bolshoi y Gran Orquesta Sinfónica de la Radio), ha conseguido un Rachmaninoff **impecable**, de gran austeridad y belleza. El sonido que Svetlanov arranca a estas orquestas es el más adecuado para la interpretación de estas partituras: una hermosa sonoridad mate, aterciopelada, misteriosa. La discreta calidad técnica de la grabación empaña estos atractivos.—**LUIS JIMENEZ-CLAVERIA**.

Interpretación: 8,5.
Grabación: 6,5.

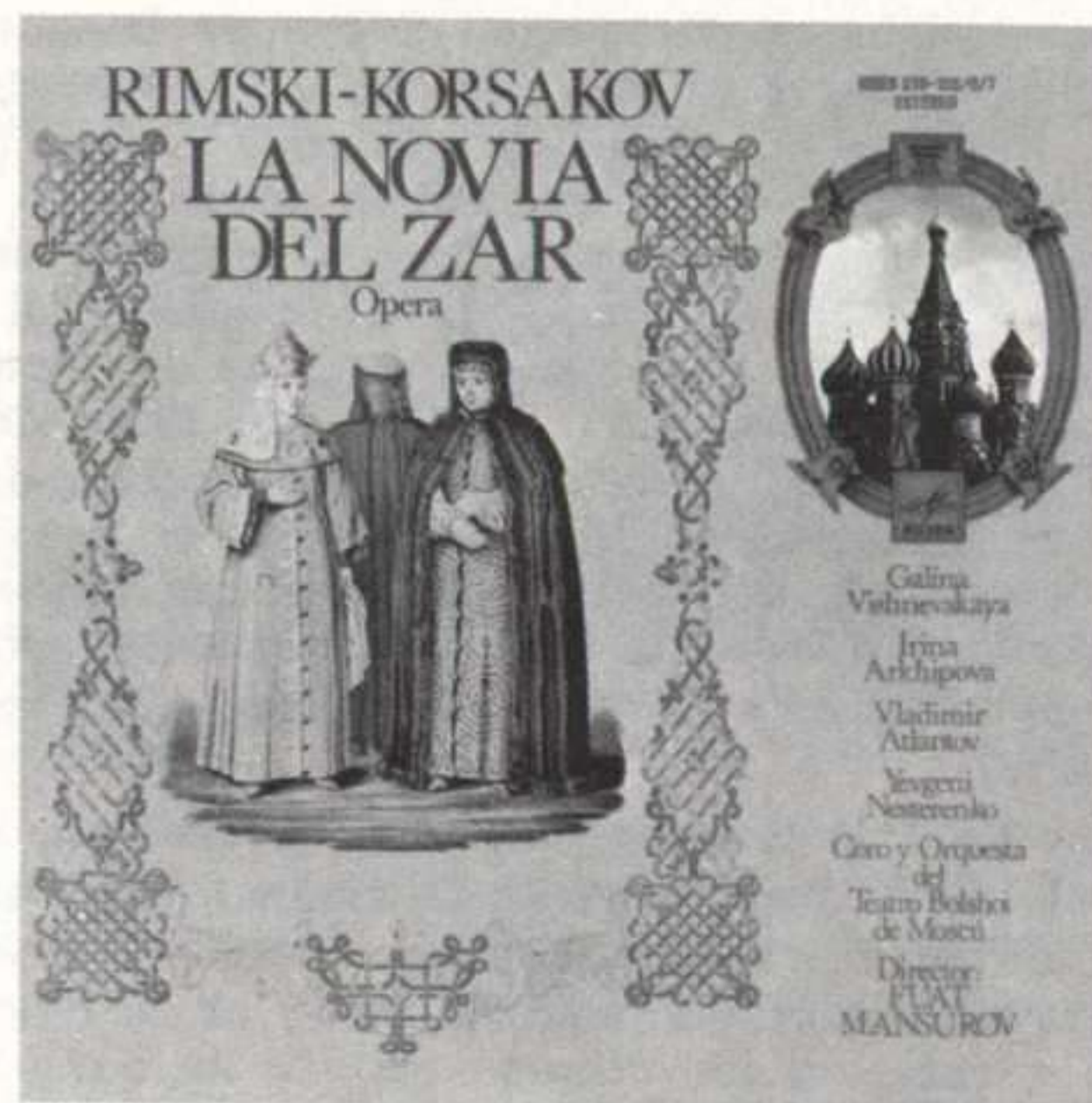
O RACHMANINOFF: Las tres **Sinfonías** y las **Danzas sinfónicas**. Orquesta Sinfónica de la URSS, Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú y Orquesta Sinfónica de la Radio de la URSS. Director, Yevgeni Svetlanov. HMES-Melodia-Hispavox-610-151/2/3/4. Precio normal y de oferta, respectivamente, 2.100 y 1.440 ptas.

UNA CURIOSIDAD DISCOGRAFICA BIEN INTERPRETADA: «LA NOVIA DEL ZAR», DE RIMSKY-KORSAKOV

A sus cincuenta y cinco años Rimsky había ya escrito obras como **La criada de Pskov** (1873), **Noche de mayo** (1880), **La doncella de nieve** (1882), **Mlada** (1892), y en el período 1897 a 1899 su actividad es inmensa, generándose **Mozart y Salieri**, **Sadko** y la propia **Novia del Zar**. En el transcurso de un período de calma, en Moscú, tras el estreno de **Sadko**, se decide a abordar una nueva obra sobre un tema de Mey denominado **La novia del Zar**, cuyo libreto fue cedido a Tiumenjiew, desarrollándolo bajo unas estrictas indicaciones de Rimsky. El estreno se produjo en Moscú, en 1899, con un gran éxito.

El argumento relata las desgracias de una doncella enamorada desde antiguo de un joven que acaba de regresar del extranjero, deseada por un importante oficial al servicio del Zar y seleccionada por el propio Zar para ser su mujer, en medio de la celebración de los esponsales con el joven amado. «Marfa», la doncella, acaba enloquecida, víctima de un filtro venenoso suministrado por la querida del oficial en medio de sus celos y el dolor que le produce la noticia del asesinato de su amado.

La música es típicamente rusa, sin que, sin embargo, haya cabido para temas populares, pues tan sólo uno de los coros puede considerarse como tal. Entre los números más bellos se encuentran aquellos de franca exposición de las pasiones humanas: aria del oficial y dúo de éste con su querida en el acto primero; aria de «Marfa», en el tercero. Las melodías dan rienda suelta a todos los sentimientos, que son expuestos con pasión por los intérpretes de esta versión, en la cual destacan, como ya es habitual en las compañías rusas, las voces graves: el baritino Valaitis como oficial y la «mezzo» Arkhipova como la querida de éste, a la que ha de añadirse la excepcional labor de Galina Vishnevskaya en uno de esos



papeles en las que pocas podrían superarla. Sin embargo, las voces tenoriles se resienten de esa dureza de timbre y reducida musicalidad también frecuente en las cuerdas rusas.

La dirección viene a apoyar toda la sonoridad rusa de la partitura, sin que, faltando otras versiones que pudieran servir de elemento comparativo, podamos afirmar más que su corrección y abundante temperamento.

Se trata, en definitiva, de una obra infrecuente, no excepcional en sí, agradable en algunos fragmentos y ligeramente pesada en su conjunto, que sólo tiene sentido discográficamente como curiosidad cuando es tan bien servida como aquí, y que será muy difícil poder contemplar escénicamente en la vida de cualquier amante del género.—**GONZALO ALONSO RIVAS.**

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

O RIMSKY-KORSAKOV: **La novia del Zar.** Galina Vishnevskaya, Vladimir Atlantov, Vladimir Valaitis, Irina Arkhipova, Andrei Sokolov, Galina Borisova. Coro y Orquesta del Teatro Bolschoi, de Moscú. Director: Fuat Mansurov. HISPANOVOX, 610-155/56/57, 3 LPs. Precio normal y oferta: 1.500 y 1.080 pesetas.



EL PRIMER ROSSINI «SERIO»: «TANCREDI»

«Di tanti palpiti, di tante pene.» Son las palabras con las que comienza el «aria» de «Tancredo», la que supone su presentación en escena. Palabras mágicas, porque este fragmento se convirtió, a raíz del estreno de la obra, en uno de los más famosos de toda la ópera italiana de la segunda mitad del siglo XIX. Melodía, la que los ilustra, de aire marcial, línea sencilla y transparente, ligeramente ornamentada, saltarina, directa y eficaz, una de las más inspiradas de Rossini, siempre fácil e imaginativo en este aspecto. Es uno de esos típicos números que corren de boca en boca durante años y sancionan la popularidad de un compositor. El trozo es, en verdad, francamente inspirado. Se trata de un tierno canto amoroso dirigido por el héroe a su amada «Amenaide» poco antes de su reencuentro. La línea vocal, magníficamente arropada por una ágil cuerda y una madera delicada e insinuante al tiempo, es sobria y de gran pureza. El número (siete de la obra) comienza con un espléndido recitativo con orquesta, de gran valor descriptivo: balanceo de cuerdas sobre rápidas figuraciones de madera y respaldo de metales. La serenidad del día, del entorno geográfico, el expectante estado de ánimo del guerrero que regresa a la patria añorada están tan sencilla como eficazmente reflejados. No estamos lejos de la idílica atmósfera del **Orfeo y Euridice**, de Gluck («Che puro ciel!»).

¿Qué queda hoy, sin embargo, de este fragmento, otrora célebre? ¿Qué queda de la ópera entera? O, incluso, ¿qué queda de las «obras serias» de Rossini? Poco, esa es la verdad, a pesar de los excelentes trabajos que en lo musicológico y en lo discográfico se están llevando a cabo en los últimos años y en conexión con los

cuales hay que recordar la labor de expertos como Philipp Gossett y Alberto Zedda, de la Fundación Rossini, de Pesaro. La popularidad del músico italiano sigue, no obstante, centrada hasta ahora casi exclusivamente en sus composiciones bufas. Esta grabación supone una nueva contribución al resurgimiento del Rossini «serio», ya que se trata de una exhumación para el disco absoluta, y parte de la primera ópera no cómica que su autor estrenó. El registro tiene su origen en las representaciones dadas en Rennes, en 1976. La versión la ha preparado el propio director musical, el norteamericano John Perras, que ha contado con la colaboración de la citada Fundación rossiniana, y cuyo trabajo nos trae una obra muy estimable, reveladora del talento de un músico de veintidós años, fresca, directa y en algunos aspectos innovadora, que se aparta de sus producciones del mismo año 1813, netamente bufas: **Il Signor Bruschino** y **L'Italiana in Algeri**, inmediatamente anterior y posterior, respectivamente.

Hay otros fragmentos de interés en la partitura, además del señalado. Así, podemos destacar: recitativo y «aria» de «Amenaide», «Di mia vita infelice» (núm. 19), con su desolada y dramática orquestación y un patético «solo» de oboe; el soliloquio del protagonista «Dove son io?» (29); el «aria» de «Argirio», padre de «Amenaide», «Pensa che sei mia figlia» (9), vibrante y colorada; los dúos entre Amenaide y «Tancredo», «L'aura che intorno spira» (10), muy lírico, y «E che voi?» (27), de impetuoso dramatismo; y, en particular, el final del primer acto (15, 16 y 17): un gran conjunto, en el que contrastan los «tempi» moderados con rápidos, y que acaba, tras uno de los primeros «crescendi» rossinianos, con una turbulenta «stretta». Las partes cantadas están enlazadas por un fluido y sobrio «recitativo accompagnato», y la progresión dramática está conseguida con agilidad y dinamismo, sin que la unidad se resienta casi nunca. No hay, con todo, ruptura con el pasado, como sucederá después con otras obras del compositor, de factura más moderna. El respeto a la tradición clásica está presente y se aprecian bastantes ecos de Gluck y Mozart. El mismo empleo del «travesti» lo revela: «Tancredi» ha de ser interpretado por una «mezzosoprano» (o contralto coloratura), como se describía a la voz de Adelaida Malanotte, que lo creó, lo que otorga un innegable atractivo al «rôle», que es, sin duda, el mejor escrito. «Amenaide» es la típica y convencional «amada sacrificada», sin especiales relieves. «Argirio» está, por el contrario, bastante bien dibujado en su duda constante. «Orbazzano», «Isaura» y «Roggiero» son meros comparsas.

A lo largo de la obra se respira un aire idílico, una atmósfera de cierto encantamiento, lo que concede a aquéllas una pátina neoclásica muy apreciada por Goethe, y en especial Stendhal, gran admirador del «Cisne de Pesaro». El asunto, muy de la época, había sido tratado hacía siglos por Ariosto, y en él, precisamente, debió de inspirarse Voltaire para escribir su **Tancrede**, obra que sirvió a Gaetano Rossi para realizar el libreto de la ópera, si bien practicando alguna que otra modificación, como, por ejemplo, la de inventarse un final feliz. Es lástima que la versión recogida en este registro sea la construida sobre este final, la del estreno en la Fenice de Venecia, y no la que Rossini presentó, a últimos del mismo año (1813), en el Comunale de Ferrara, siguiendo el desarrollo teatral previsto por el autor francés. La diferencia es notable: mientras la primera se aparta de la lógica evolución dramática y resulta musicalmente banal, con un conjunto de cierre más bien tópico, la segunda encaja mucho mejor, y además sirve al compositor para crear un desnudo y convincente ropaje musical en forma de recitativo y «cavatina» con simple apoyo de cuerdas.

No es nada fácil para los cantantes enfrentarse con esta partitura. Aunque la escritura vocal huye habitualmente de los fáciles efectismos, de la exagerada ornamentación, las exigencias virtuosísticas son grandes. Voces flexibles, extensas, dueñas de una línea de canto de impecable clasicismo (en los albores de la «eclosión» romántica) son las que se requieren. Ninguno de los jóvenes y prácticamente desconocidos cantantes que intervienen en la grabación posee un instrumento que se atenga a estas características. Quizá la voz más atractiva sea la del tenor lírico-ligero neozelandés Keith Lewis, que tiene un centro cálido y expresivo y un estilo muy interesante. Es incapaz, sin embargo, de vencer las dificultades planteadas por las agilidades agudas, y emplea frecuentemente, sin rebozo, hasta extremos risibles (cuando no indignantes), el falsete. «Tancredi» es la «mezzo» Patricia Price; voz homogénea, pero un tanto áspera y descolorida; fraseo muy plano. Extensa la de la soprano lírica Hannah Francis, «Amenaide». Tiene auténtico «squillo» arriba, pero encuentra insalvables dificultades articulatorias. Pierde brillo en centro y agudos, y su timbre es desagradablemente gutural. Muy dudosa su afinación. Discreta la «Isaura» de Elisabeth Stokes, y sin ninguna calidad apreciable

el «Orbazzano» (el «malo») de Tom McDonnell. La dirección de Perras es sólo correcta, sin «chispa», sin imaginación, sin contrastes, tan importantes en Rossini (lo que no empaña su trabajo musicológico). La orquesta —y este hecho disculpa, en parte, la labor de la batuta— es de sonoridad muy seca y dura, sin brillos especiales ni transparencia en el canto. Un conjunto que roza lo mediocre.

La grabación es, técnicamente hablando, aceptable, con ligeros preecos y una cierta falta de presencia. El libreto no viene traducido, lo que supone un defecto crónico en Hispavox. En cambio, sí aparecen vertidas al castellano las muy amplias notas de Dominique Fernández y Joël Marie Fauquet, que se muestran ardientes paladines de los valores de la ópera. Postura quizá un tanto exagerada.

Conclusión: Estimable aportación, que contribuirá —aun dentro de su mediana calidad global desde el punto de vista interpretativo— al conocimiento de un Rossini inusual (todavía) y a veces muy inspirado.—**ARTURO REVERTER.**

Interpretación: 5.
Sonido: 6.

O ROSSINI: **Tancredi.** P. Prime, «mezzo»; H. Francis, soprano; K. Lewis, tenor; T. McDonnell, bajo; E. Stokes, «mezzo»; Peter Jeffes, tenor. Coro «Voces de Londres». Orquesta del Centro de Acción Musical del Oeste. Director: John Perras. Precios normal y oferta: 1.500 y 1.080 ptas. ARION, HARS 740-13/14/15. Distribuye: HISPAVOX.

DESCUBRIMIENTO DEL SINFONISMO DE SCRIABIN

En el número 452 (junio 1975) de RITMO, cuando aún no existía ninguna muestra del sinfonismo scriabiniano en la discografía española, publiqué un trabajo de introducción sobre Scriabin y sus **Sinfonías** —con extensión a los **Poemas**— que, releído ahora, me sigue pareciendo útil y no nada «camp» para el aficionado. Ello quiere decir que muy poco hemos avanzado desde entonces en la difusión de la obra del singular músico ruso: seguíamos sin tener a mano sus **Sinfonías**, por lo demás ausentes de los programas de conciertos. Por fin, se edita un integral de su breve ciclo sinfónico, incluyéndose los **Poemas del Extasis** y **Del Fuego (Prometeo)**. Sobre su importancia, sobre sus bellezas, sobre sus imperfecciones y sus logros no voy a volver a escribir ahora en los márgenes estrechos de una crítica discográfica: al citado artículo me permito remitir al lector interesado, a la vez que le informo del espléndido escrito de Luis de Pablo que se incluye en el álbum, con una visión tan personal como clarividente y orientadora del mundo estético de Scriabin.

El álbum que presenta Hispavox bien puede ser calificado como el «clásico» integral sinfónico del autor ruso: las **Sinfonías**, ya mucho tiempo por los mercados internacionales, fueron grabadas en 1972, y el **Poema del Extasis** tres años antes, todo ello por el maestro Svetlanov. En cuanto a **Prometeo**, tomado de concierto en vivo, es la única partitura dirigida por Ivanov, y, aunque carezco del dato preciso, parece tratarse de un registro más reciente. Adelantamos que la presencia sonora del álbum, siendo buena, no oculta esta antigüedad de las tomas de sonido originales.

Las interpretaciones están llenas de intensidad, son vibrantes y poseen un poder de captación que emana tanto del rigor de la

ejecución cuanto del amor que se percibe hacia la música interpretada. No busquemos especiales momentos de brillo, ni motivo alguno para el «deslumbramiento»: se trata de un trabajo coherente y serio, de un servicio muy encomiable a la música orquestal de un compositor que, como señala De Pablo en el antes mencionado folleto, al margen de gustos personales, aún puede enseñarnos mucho.

Dentro de la homogeneidad de la interpretación, la aportación de Ivanov en **Prometeo** queda un poco gris, y la comparación de ésta con la versión de Maazel (que cuenta, además, con la preciosa colaboración de Ashkenazy) resulta muy desventajosa para el director ruso. En el **Poema del Extasis**, Mehta y Abbado suponen opciones de distinto signo —ni mejor ni peor, pero, al menos, tan interesantes— a la de Svetlanov aquí presentada, contando aquéllos con la ventaja de las portentosas orquestas americanas que manejan y con la exuberancia de la grabación, muy importante en una obra como ésta, de tan marcada amplitud dinámica. Todo lo cual nos lleva a considerar que Hispavox quizá hubiera hecho muy bien en prescindir del cuarto volumen del álbum, abaratando el producto y eliminando competencias de mercado, así como las únicas irregularidades del álbum que, como se ha comentado, se centran en el **Poema del fuego (Prometeo)**.

Conclusión: Álbum recomendable a todos y esencial para los estudiosos del sinfonismo post-romántico y de la música de nuestro siglo.—**JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.**

Interpretación: 7.
Sonido: 5.



O SCRIABIN: **Las tres sinfonías y los dos poemas sinfónicos.** L. Avdeyeva («mezzo»), A. Grigoriev (tenor), V. Kastelsky (piano); Coro Académico ruso, Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS y Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Moscú. Directores: Yevgeni Svetlanov y Konstantin Ivanov. MELODIA HMES, 610-158/61; cuatro LPs. Precios normal y de oferta: 2.000 y 1.440 ptas.

RELACION DE DISCOS PUBLICADOS. (Viene de la página 36.)

SHOSTAKOVITCH: **La Nariz.** Solistas, Coro y Orquesta del Teatro de Cámara de Moscú. Director, G. Rojdestvensky. Hispavox, 500-817/18, dos LPs. 1.000 ptas.
R. STRAUSS: **Salomé.** G. Jones, D. Fischer-Dieskau, R. Cassilly, M. Dunn, W. Ochman, H. Sotin, K. Moll. Orquesta de la Opera Estatal de Hamburgo. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2707052, dos LPs. 1.200 ptas.
TCHAIKOVSKY: **La Doncella de Orleáns.** Archipova, Radchenko, Valaitis, Yavkovenko. Coro y Orquesta de la Radio de Moscú. Director, G. Rojdestvensky. Hispavox, HMES 610-47/50, cuatro LPs. Precio oferta: 1.440 ptas.

VI. RECITALES

El arte de María CALLAS («In Memoriam»).
Escenas de óperas. Con varios coros, orquestas y directores. EMI, 165-003055/58, cuatro LPs. 2.380 ptas.
José María CARRERAS canta **arias de Il Corsaro, I Due Foscari, Tosca, Lucia di Lammermoor y Elisabetta, Regina d'Inghilterra.** Con varios coros y orquestas. Directores: L. Gardelli, C. Davis, G. F. Masini y J. López Cobos. Philips, 6598533. 600 ptas.

Plácido DOMINGO canta **canciones populares.** Con la Orquesta Sinfónica de Londres. Directores: K. H. Loges y M. Peeters. Deutsche Grammophon, 2530700. 600 ptas.

Album FRANCES. **Obras** de BERLIOZ, BIZET, CHABRIER, DEBUSSY, DUKAS, FAURE, IBERT, MEYERBEER, OFFENBACH, RAVEL y SAINT-SAENS. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. RCA, RL 12182, 3 LPs. 1.575 ptas.

Colin TILNEY (clavicordio). BACH: **Fantasia cromática y fuga.** C. Ph. E. BACH: **Tres fantasías.** W. F. BACH: **Fantasia en Re menor.** MOZART: **Fantasia K 397.** Archiv, 2533326. 650 ptas.

SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14
 Vía de los Poblados s/n.
 Tels. 763 82 02 - 763 85 72
 MADRID - 33 (Hortaleza)



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 112 International

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



Modelo 114 Chippendale

alto 115 cm.
 largo 114 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 114 Demichippendale

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



Modelo 125 Opera

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

SPA MUSIC, S. A. UNA ORGANIZA

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.

ION AL SERVICIO DE LA MUSICA

TCHAIKOVSKY: *La Doncella de Orleans*.

I. Arkhipova («mezzosoprano»), V. Markhov (tenor), S. Yavkovenko (barítono), A. Sokolov (tenor), Y. Vladimirov (bajo). Coro y Orquesta de Radio Moscú. Director, G. Rozhdestvensky. HMES, 610-147-50, cuatro LPs. Precio oferta: 1.440 ptas. Precio normal: 2.000 ptas. Interpretación: 7,5. Sonido: 6.

Soy un admirador de Tchaikovsky. Admiro sus sinfonías y sus «ballets», su música de cámara, y sobre todo sus canciones. Y admiro también sus increíblemente desconocidas óperas. Por ello debo felicitar a Hispavox por la inclusión de *La Doncella de Orleans* en su oferta de primavera. Esperemos que en próximas ocasiones nos ofrezca más títulos del gran autor ruso, sobre todo su espléndida *Mazeppa*.

La Doncella de Orleans (1881) es una larga obra con muchos aciertos y algunas partes débiles. Los aciertos atañen, en primer lugar, a la estructura sinfónico-coral de la ópera y al tratamiento de la protagonista; las partes más débiles, a la de calidad del libreto —debido al propio compositor—, sobre una obra de Schiller, y al difuso retrato musical de los demás personajes, factores ambos en estrecha correspondencia. La ópera es, ante todo, pese a su tema, una ópera rusa con claro sabor eslavo en sus partes más íntimas y melancólicas y en las más abiertas y brillantes —las partes corales—. El libreto carece de la verosimilitud psicológica que caracteriza a esa verdadera obra maestra que es *Eugene Onieguin*, y así, el súbito amor entre Juana de Arco y el Duque de Borgoña, la histérica y antinatural reacción del padre y su trágica consecuencia están tratados de manera harto convencional. También puede achacársele una cierta falta de densidad dramática en muchos momentos de los actos segundo y tercero, en los que decae el interés, aunque, ciertamente, éstos se vean compensados por otros de especial relieve y tensión emocional en esos



mismos actos. El conjunto, pese a estos reparos, es muy positivo y la calidad global de la ópera superior a la de *Giovanna d'Arco*, de Verdi. Creo sinceramente que con una buena dirección escénica y un montaje adecuado esta *Doncella de Orleans* puede resultar una ópera realmente atractiva, con momentos de encendida belleza y otros de enorme espectacularidad. Opera, en fin, perfectamente representativa de una estética musical que sigue viva y que deseáramos estuviese presente en el anémico y provinciano mundo operístico español. ¿Cuándo podremos ver sobre los escenarios ibéricos una auténtica muestra del repertorio ruso con los medios necesarios? (El siglo que viene, si Dios quiere.)

La interpretación cuenta con dos pilares extraordinarios. El primero es la dirección de Gennadi Rozhdestvensky; el segundo, la creación de la «mezzosoprano» Irina Arkhipova. El director soviético se muestra apasionado, pero siempre controlando los elementos a sus órdenes, perfectamente claro y sensible, con un envidiable dominio de las tensiones y relajaciones y con una visión global realmente maestra: un gran trabajo. Irina Arkhipova es acaso la mejor «mezzosoprano» de estos años; su voz es grande, igual, poderosa, pero jamás dura, capaz de expresar amor, sen-

tido de la fatalidad o anhelo místico. Su intervención en la gran escena del primer acto da la enorme medida de esta gran cantante. Si nuestro país no estuviese musicalmente subdesarrollado, deberíamos haber conocido ya en directo a tan excepcional artista. Por lo menos, si no en ópera, sí en recital de canciones rusas, de las que es, posiblemente, su más grande intérprete. Si la puntuación tuviésemos que otorgarla sólo por director y protagonista, alcanzaría el nueve, pero, por desgracia, los demás intérpretes son de menor calidad. El tenor Vladimir Morkhov, en el papel de «Carlos VII», posee una voz sin mucho atractivo y muy tasada en la zona aguda; el barítono Sergei Yavkovenko, como «Lionel, Duque de Borgoña», no tiene una actuación en exceso refinada: es una voz potente, pero algo monótona e inexpressiva; la soprano Klavdiya Radchenko, en «Agnes», tiene la suya tremolante y de media calidad. Los demás intérpretes cumplen bien con sus papeles. El Coro y la Orquesta de la Radio de Moscú dan, bajo la batuta de Rozhdestvensky, una espléndida muestra de su indiscutible calidad.

La grabación es muy brillante, con planos sonoros muy bien contrastados y con un gran acierto en el siempre difícil equilibrio entre voces y orquesta; desgraciadamente, el prensado español presenta bastante ruido de fondo, aspecto éste que la casa Hispavox debería cuidar más. El álbum se sirve con un estudio de interés hecho por Michael Williamson y la traducción del libreto; es lástima que no figure el original ruso —que puede seguirse fonéticamente— ni se diga una sola palabra acerca de los intérpretes, ni sobre la concepción de la obra. La duración total es de dos horas cincuenta y dos minutos y trece segundos.

Conclusión: Buena ocasión para los operófilos que deseen ampliar su campo de experiencia, y para conocer a una cantante excepcional: Irina Arkhipova.—«**MARTIN CODAX**».

DESAFORTUNADO PRIMER INTENTO DE LLEVAR AL DISCO UNA OPERA DE VIVALDI: «ORLANDO FURIOSO» EN ARBITRARIO MONTAJE DE CLAUDIO SCIMONE

Sobre el papel, la idea de grabar por vez primera una ópera de Antonio Vivaldi, de entre las aproximadamente veinte cuya partitura ha llegado hasta nosotros, difícilmente podía revestir un mayor atractivo «a priori». El que la persona encargada de llevar a término dicha realización fuese Claudio Scimone resultaba igualmente halagüeño, dada la vinculación interpretativa creada entre el músico italiano y la mayor parte de las obras de concierto del «Prete Rosso». Si a todo esto unimos el plantel de solistas que esta primera grabación mundial nos presentaba, con nombres como Marilyn Horne, Victoria de los Angeles, Valentini-Terrani, Lajos Kozma o Bruscantini, se comprenderá con qué ilusión cabía esperar la escucha de los discos. Desgraciadamente, por razones muy diversas, pero generalmente centradas en la figura del director Scimone, este *Orlando furioso* resulta decepcionante y casi irrecomendable.

Vivaldi escribió tres veces esta ópera. Una primera redacción data de 1714, y fue la pieza que conocemos bajo el nombre de *Orlando finto pazzo*. Estrenada la composición sin el esperado éxito, Vivaldi, con su increíble celeridad laboral («Antonio fa presto», según el mote de un contemporáneo), esbozó una segunda versión, dada a conocer a fines del mismo año 1714, ya con el título de *Orlando furioso*, idéntico al de la página dramática de Ludovico Ariosto de 1532. Tampoco esta segunda adaptación conoció el

triunfo. Transcurridos catorce años, en 1728, contando Vivaldi a la sazón cincuenta años, surgió la idea de una nueva realización del texto básico preparado por el ferrarés Grazio Braccioli: Vivaldi, al parecer, fue en esta ocasión su propio libretista, aun respetando sustancialmente lo redactado por Braccioli, y a su propia pluma se deben las modificaciones habidas en los diálogos, y sobre todo la incorporación de una sensible cantidad de música nueva. Esta versión definitiva, que sí llegó a saborear las mieles del reconocimiento popular, fue titulada únicamente *Orlando*; Claudio Scimone ha preferido, sin embargo, dar a la pieza el título de *Orlando furioso* como «un obligado homenaje a Braccioli».

Hasta aquí todo parece claro. Tenemos una ópera en triple versión y su director, de cara al disco, opta por la tercera de las ediciones, aun conservando el título de la segunda. Pero, según explica Scimone en el documentado ensayo que acompaña a los discos, la ópera íntegra duraba alrededor de cinco horas: o sea, algo así como *Lohengrin* o *Tristán*, sin llegar a la duración de *Meistersinger* o *Götterdämmerung*; o, para ponernos en ejemplos propios de la ópera italiana, un minutaje similar al de *Don Carlos* en su versión íntegra de cinco actos, «ballet» incluido. «La ejecución íntegra de semejante original se excluye absolutamente», afirma Claudio Scimone. Cabe preguntarse: ¿por qué? A nadie se le ocurriría hoy ofrecer una versión desmochada de cualquiera de las óperas antes citadas, cuya duración se desenvuelve también en torno a las cinco horas. ¿Concebiríamos una versión abreviada de *Parsifal* en un moderno teatro de ópera (no español, se entiende)?

Por otra parte, ¿tendría alguien valor suficiente como para erigirse en censor y cortar de aquí y de allá en el conjunto de una ópera de Wagner, Verdi, Berlioz (pienso en **Los Troyanos**) o... Antonio Vivaldi? Bien; no hay duda de que a Scimone ese valor le sobra, porque lo que nos ofrece en estos tres discos sobrepasa ligeramente las dos horas y media (dos horas, cuarenta y tres minutos y veinticinco segundos, para ser exactos), con lo que algo menos de la mitad de **Orlando** se nos ha perdido en la travesía. Convendría recordarle a Claudio Scimone el ejemplo dado por Vittorio Negri en su grabación del oratorio sacro-militar vivaldiano **Juditha Triumphans**, que hace dos años nos ofreciera Philips, en el que no sólo se incluían todos los números del manuscrito, sino también los apéndices optativos de dos de las arias. Claro que el director de I Solisti Veneti podría argüir que **Juditha** no llega a las tres horas en total y **Orlando** las sobrepasa con creces. Pero, insisto, la razón de la elevada duración no me parece convincente para seccionar una obra musical: puede que en cinco horas de duración no todas las partes de **Orlando** estuviesen a la misma altura y el curso de la pieza conociera baches y badenes; aunque así fuese, la misión cultural del disco es hacérselo saber y capacitarnos para emitir un juicio, no darnos la fruta pelada y deshuesada, y parcialmente masticada, en forma de «Digest».

Pero esto es sólo el comienzo. Scimone explica también en el libreto cómo ha alterado la relación entre arias y recitativos, e inclusive la estructura misma de la acción, ya que «con tal de que haya identidad de "sentimiento" (las arias) pueden insertarse en un recitativo distinto del original». Es decir, que Claudio Scimone ha re-montado la ópera, inclusive argumentalmente, de forma que el balance interno entre arias y recitativos (siempre a su totalitario criterio) fuese más «satisfactorio». En resumen, que no sólo estamos ante un **Orlando** abreviado y cortado, sino además remodelado, con lo que las posibilidades de obtener un conocimiento válido y cabal de la obra original y propia de Vivaldi van quedando cada vez más difuminadas.

Continuemos. **Orlando** en ninguna de sus tres versiones llegó a tener una obertura o «Sinfonía», «como muchas óperas vivaldianas», reconoce Scimone. Bien; pues aquí la tiene: Scimone, «en base a criterios dramáticos», le ha colocado a la obra la «Sinfonía» inicial de **Arsilda Regina di Ponto**. A estas alturas parece ocioso recordar que **La Bohème**, **Salomé** o **Falstaff** tampoco tienen obertura; ni siquiera **Juditha Triumphans**, por citar un constante ejemplo vivaldiano conocido entre nosotros, la tiene. Que **Orlando** comenzase con el brioso canto introductorio del protagonista, «Nel profondo/cieco mondo», hubiera sido (tal como Vivaldi lo concibió) un prólogo perfecto. Pero el maestro Scimone no parece ser de la misma opinión, y si antes me he llevado dos horas y un pico considerable de ópera, ahora le añado seis minutos de obertura, y todos tan contentos. ¡Menuda chapuza nos está resultando este **Orlando**!

Lleguemos al final. Ocurre que a Marilyn Horne, que incorpora el «rôle» que da el título a la pieza, le pareció que cuatro arias no eran bastantes, máxime cuando las cuatro, junto con una larga escena de locura en recitativo, tienen corte patético-heroico, y exigió tener una quinta de tesitura más apacible. Y así, adhiriéndose, «como seguramente acostumbraba Vivaldi —explica Scimone—, a una petición de la protagonista de la presente versión», don Claudio interpola en el último acto un aria tomada de una cantata vivaldiana, aria intitulada «Fonti di pianto», que no sólo resulta absolutamente inconexa con todo lo que la precede y sigue, sino que, además, rasga por completo el tejido de la acción dramática, haciendo que el protagonista, en medio de su locura de amor, se ponga a cantar al consuelo de las lágrimas (**sic**). En verdad terrible.

Puestas así las cosas, es muy difícil, casi imposible, juzgar en serio este producto de Erato que Hispavox ha distribuido en el mercado español. Y es una lástima, porque a través de lo que Scimone ha dejado del original se perciben momentos de extraordinaria belleza, tales como las arias «Sol da te mio dolce amore» (con un asombroso obligado de flauta que el instrumentista de turno interpreta irreprochablemente), «Sorge l'irato nembo» (de melodía y ritmo casi idénticos a los del concierto «La tempesta di mare»), «Chiara al pari» y «Ho cento vanni al tergo» (esta última a medio camino entre el aria y el recitativo con acompañamiento orquestal). Y, lo que es más importante, la troncada locura de «Orlando», descompuesta en tres secciones o escenas, permite descubrir una vena teatral en Vivaldi que le hace antecedente indiscutible de sus consecuentes operísticos del siglo XIX. Pero, insisto, todo esto hay que deducirlo, que adivinarlo. Agravando aún más las cosas, todos los recitativos de la obra son ejecutados en tono solemne y deliberado de oratorio, sin la vibración e intensidad que la ópera exige. Nikolaus Harnoncourt, en sus versiones de las obras sacras y de las primitivas óperas de Monteverdi, nos ha enseñado que es muy distinto el tono del recitativo en el acto



teatral que en el litúrgico, y esto también lo ha visto muy claramente Raymond Leppard en sus lecturas de Cavalli.

La prestación de los cantantes es, en general, de muy alto nivel. Marilyn Horne actúa «en plan diva» (ya hemos visto que a todos los niveles), y su voz, de amplísimo registro, cumple todas las demandas que Vivaldi exige de su personaje, aunque a veces (en el citado «Sorge l'irato nembo») su timbre se endurece en las endemoniadas coloraturas; de cualquier forma, pienso lo que podría haber sido este «Orlando» si lo hubiera cantado una Teresa Berganza. Victoria de los Angeles está a gran altura (y confieso que no lo esperaba) y cuaja una «Angélica» sensible, frágil y delicada, una especie de «Mimí» del «Settecento». Lucia Valentini-Terrani es una sólida «Alcina», cuyo único problema, al menos en su primera aria, es la adecuada entonación de las consonantes. Carmen González posee un excelente registro grave, que expone ampliamente en el aria de «Bradamente», «Se cresce un torrente». De los intérpretes masculinos, tanto Kozma como Zaccaria se sitúan a un más alto nivel técnico que Sexto Bruscantini, cuya voz aparece cansada. El estilo de este último posee, no obstante, una elegancia que le permite salvar con inteligencia la mayor parte de las dificultades que entraña el papel de «Ruggiero»; a este personaje, por otra parte, le regala Vivaldi la más hermosa de las arias de **Orlando** (quiero decir, de la porción de **Orlando** que nos ha permitido conocer Scimone), «Sol da te mio dolce amore». La interpretación orquestal de I Solisti Veneti es, lógicamente, de primera clase: el libreto no es nada específico en cuanto a los solistas instrumentales, y es lástima no ya ignorar el nombre del formidable flauta, sino no poder confirmar que los recitativos de «Angélica» van acompañados por laúd; que en los de «Medoro» interviene un arpa, o si en el aria de este último, «Qual candido fiore», interviene como «obligato» un violín «scordato» (como **creo**) o una viola «d'amore».

El libreto incluye el texto cantado, pero sólo en italiano.

Aunque la toma de sonido es resplandeciente, el prensado de Hispavox no siempre es favorable: de entrada se acusa un serio desbalance en el primer disco a favor del canal izquierdo, siendo necesario articular el conjunto hacia la derecha para obtener una perspectiva sonora exacta. Al final de las caras 1, 2, 3 y 5 existen fuertes ruidos de fondo; muy en especial, en la cara 3 estos ruidos y la distorsión acompañante llegan a hacerse insoportables, al menos en el ejemplar remitido a la Redacción.

Conclusión: El protagonismo del censor-director-adaptador Scimone se impone en demasía. Habrá que esperar a un artista más serio, posiblemente Vittorio Negri, para poder decir que, de verdad, **hemos conocido** la ópera de Vivaldi llamada **Orlando**. De momento nos quedamos ligeramente **furiosos**.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

Interpretación: 5.
Sonido: 4.

VIVALDI: **Orlando furioso**. Horne, De los Angeles, Valentini-Terrani, González, Kozma, Bruscantini, Zaccaria. Coro «Amici della Polifonia». I Solisti Veneti. Director, Claudio Scimone. Hispavox-Erato, HES 60-220/2 (Tres LPs.). Precios normal y oferta: 1.500 y 1.080 ptas.

CBS PRESENTA UNA NUEVA SERIE



Maestro



LANZAMIENTO INAUGURAL

LAS SINFONIAS DE BEETHOVEN

dirigidas por

LEONARD BERNSTEIN



S 61901

Nro.1 y Nro.2



S 61902

Nro.3 HEROICA



S 61903

Nro.4 y Nro.8



S 61904

Nro.5



S 61905

Nro.6 PASTORAL



S 61906

Nro.7



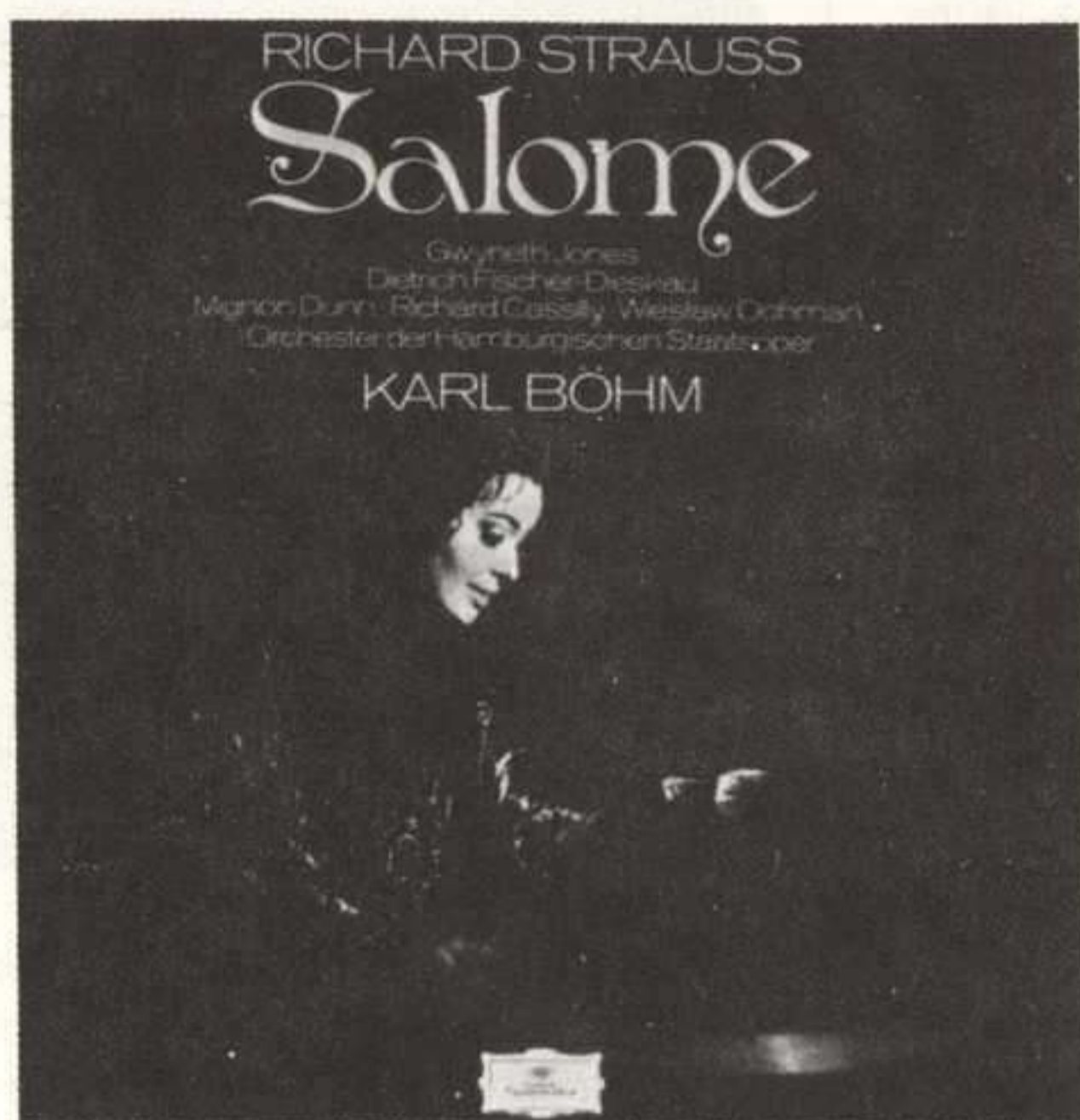
S 61907

Nro.9 CORAL

LP o Cassette 350 Pts

Precio especial

POLYDOR: LA NOVEDAD DEL MES



«... Y EL MISTERIO DEL AMOR ES MAS GRANDE QUE EL MISTERIO DE LA MUERTE: SALOME, POR KARL BOHM

Deutsche Grammophon continúa con su nuevo sistema de oferta mensual, ya comentado en sus líneas generales en el número anterior de RITMO.

Este mes el álbum oferta es **Salomé**, de Richard Strauss, en la versión de Karl Böhm. Hay bastante de atractivo en la propuesta, aunque también pueden oponerse algunos «peros» al producto. Por lo pronto, conviene precisar que esta grabación no es reciente. Data exactamente de noviembre de 1970, y fue grabada en vivo en la Opera de Hamburgo el día de la «première» de una nueva producción de **Salomé**, que marcaba el retorno de Karl Böhm a aquel teatro después de treinta y seis años de ausencia. Tiene, por tanto, este registro todas las ventajas e inconvenientes de una toma en directo: ahí están toda la tensión y la continuidad dramática características de un hecho musical espontáneo, que se desarrolla en presente, y también quedan ahí todas las imperfecciones y desajustes que el trabajo en un estudio de grabación corrige y pule.

Para mí, **Salomé**, como **Elektra**, es ópera de director. Inexcusablemente, hace falta una soprano de primera fila y muy especializada en el personaje, pero la ausencia de un verdadero **maestro** puede hundir la **Salomé** mejor intencionada y equipada. Indudablemente, Böhm es uno de los grandes straussianos, pero esto no es palpable a lo largo de todo el registro: hay pasajes en los que el conjunto decae, en los que Böhm parece no sujetar en su mano todos los cabos de la producción; son sólo instantes aislados (diálogo de «Salomé» y «Narraboth», aparición del «Tetrarca», petición, tras la danza, de la cabeza de «Jochanaan»), ya que en el resto la sabiduría y el control de Böhm resultan plenos y contundentes. Quizá una parte de esta «distensión» pueda deberse al balance voces-orquesta. De siempre, Deutsche Grammophon ha favorecido a las voces en detrimento del sonido orquestal, pero pocas veces dicha predisposición ha sido tan evidente como en esta **Salomé**. Sólo en la última cara del álbum parece recobrar el conjunto instrumental su posición adecuada, y todas las texturas del complejo tejido sonoro straussiano se hacen diáfanos y audibles. Creo que esta imperfecta escucha del fondo orquestal es uno de los más serios reparos que cabe hacer a la grabación que nos ocupa.

Gwyneth Jones debutaba en el papel de «Salomé» aquel noviembre del año 70. Pienso que DG asumió un riesgo exagerado al grabar de esta forma, en vivo y en el debut, una interpretación que esta cantante ha superado luego con creces en posteriores

encarnaciones de la Princesa de Judea. Su pronunciación no siempre es correcta, y su dicción no es todo lo clara que cabría esperar. Su juventud, incluso su bisoñez, añaden, en cambio, un extraño, morboso atractivo al «rôle»: como Everding explica en artículo que acompaña al libreto, «Salomé» es una flor cerrada que se abre ante el sol («Jochanaan»), que se exprime, se marchita y muere, todo en el espacio de unas dos horas. Esta visión «inocente» al comienzo, paulatinamente perversa, finalmente histérica y traspuesta del personaje, debe mucho al binomio Wieland Wagner-Anja Silja: es triste que el disco no nos haya dado ninguna versión integral de la concepción de **Salomé** encarnada por la Silja, y sólo dispongamos de la escena final en interpretación de esta artista (Decca, SXL 6657), la máxima «Salomé» contemporánea. Gwyneth Jones es, por tanto, una Princesa apasionante, pero desigual: sus mejores momentos los consigue en la escena final, en la que su manera de decir por vez primera la macabra frase «He besado tu boca, Jochanaan» es sobrecogedora por su pureza.

Dietrich Fischer-Dieskau, gran baza de este registro, puede ser el más impresionante «Bautista» legado por el disco. Su planteamiento del personaje es fanático, visionario: su «Jochanaan» sorprende por la ferocidad del tratamiento. La maldición a «Salomé», al final de la confrontación entre los dos personajes, parece, cambiando los esquemas ético-religiosos, hermana de la de «Alberich» en el **Rheingold**. También es singular el acercamiento al personaje de «Herodes», asumido aquí por un «Heldentenor» de una pieza, como Richard Cassilly: no es éste un «Tetrarca» débil y enfermizo (como magistralmente nos propusiera Gerhald Stolze con Solti), sino un ser bestial y despótico, onnubilado por el alcohol, que le hace perder el control de sus actos. Es asimismo una gran creación.

El resto de los personajes reciben ese excelente tratamiento que en los teatros alemanes parece ser característico para los papeles secundarios: por su diferenciación perfecta de timbres, yo destacaría al grupo de cinco judíos teoréticos.

El libreto presenta una soberbia traducción del texto alemán, debida a Angel Carrascosa.

Conclusión: Una interesante, a ratos apasionante **Salomé**. El conjunto, sin embargo, no desbanca la primacía de la antigua (1962) versión de Solti en Decca, con Birgit Nilsson en el cenit de sus facultades; versión, por otra parte, muy superior, a pesar de los ocho años de diferencia, en términos sonoros a la que ahora nos propone Deutsche Grammophon.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

Interpretación: 8.
Sonido: 6.

R. STRAUSS: **Salomé**. Jones, Fischer-Dieskau, Cassilly, Dunn, Ochmann. Coro y Orquesta de la Opera de Hamburgo. Director, Karl Böhm. (Grabación realizada, en vivo, en noviembre de 1970.) DG, 2707 052. (Dos LPs.) Precio: 1.200 ptas.

Otras versiones:
Nilsson, Solti. (DECCA, SET 228/9).
Caballé, Leinsdorf. (RCA, LSC-7053).
Goltz, Krauss. (DECCA, GOM 549/50).

Escena final:
Silja, Donhanyi. (DECCA, SXL 6657).

Publicaciones adquiribles en abril con la «novedad del mes»:

- BACH: **Cantatas del Café y Campesina**. Mathis, Schreier, Adam, Orquesta de Cámara de Berlín. Director, Schreier.
- CHOPIN: **Recital**. Krystian Zimerman (grabado en directo durante el Concurso Chopin, de Varsovia, 1975).
- HAYDN: **Los cuatro Cuartetos para flauta y cuerda**. Conjunto de Cámara de la Filarmónica de Viena.
- JOHAN I, II y JOSEF STRAUSS: **Valses, Polcas, Oberturas**, etc. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Karajan.



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.

ORQUESTAL

BACH: **Concierto número 1, en La menor, para violín; Concierto en Re menor, para violín y oboe; Concierto en Re menor, para violín.** Itzhak Perlman, violín. Neil Black, oboe. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Daniel Barenboim. EMI, 063 02 580. Precio: 500 ptas. Interpretación: 9. Sonido: 8.

No es el Barroco un estilo al cual Barenboim le dedique mucha atención, a juzgar por las escasas grabaciones que ha efectuado—con éste son tres discos, y siempre Bach de protagonista—. Y es una lástima, porque la dirección por Barenboim de estas obras es sumamente interesante. En todo momento mantiene la atención del oyente, llega hasta lo más profundo de la expresión en los movimientos lentos, preocupado más por resultados artísticos que estéticos, e imprime a los rápidos una dinámica y vivacidad apropiadas, marcando y acentuando los compases y esbozando a veces algún ligero «rubato» (comienzo del **Concierto en La menor**). Sin entrar en discusiones estilísticas o estéticas, creo que cualquier interpretación es válida con tal de que esté hecha con seriedad, honestidad y arte, tal como aquí sucede. Cuenta Barenboim con el concurso de un gran violinista, Itzhak Perlman, plenamente identificado con él; un oboísta, Neil Black, de sonido cálido, técnica segura y artista por encima de todo, y una Orquesta, la inglesa de Cámara, a su habitual y excepcional nivel. Una aclaración: el **Concierto en Re menor, para violín**, que aparece aquí, no es otro que el **Número 1** de los destinados a clave, en transcripción de Barenboim. No sé si es por la falta de costumbre, pero no me parece que sea muy adecuado para el violín; sobre todo, en el movimiento lento se aprecia que está pensado para un instrumento no «cantabile», como es el clave. No obstante, respeto la transcripción, ya que modelos—y el propio Bach es un ejemplo—no nos faltan. Grabación brillante y de gran presencia, con ligera distorsión al final de la cara segunda. En los excelentes comentarios de N. Boyling encontramos un grave error de traducción al escribir **clavicémbalo** en lugar de **clavicémbalo**.

Conclusión: Disco recomendado a aquellos que les guste la música de Bach sentida e interpretada con el corazón y no con el cerebro.—F. G. O.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 3 («Heroica»).** **Obertura de «Coriolano».** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Bernard Haitink. PHILIPS, 65 00 986. Precio: 500 ptas. Interpretación: 6. Sonido: 8.

Es este el debut discográfico, en España, de Haitink en el mundo sinfónico de Beethoven. Hace ya algunos años de su primera aproximación a la obra orquestal

de Beethoven —Conciertos de piano/Arrau (PHILIPS)—, con resultados poco convincentes. Si su autoridad como intérprete de Brahms, Liszt, Mahler o Bruckner es innegable, en Beethoven todavía es discutible. La **Heroica** de Haitink es más clásica que romántica. Su obsesión por el equilibrio, claridad y refinamiento orquestal—calidades siempre estimables—le resta espontaneidad, ímpetu y un mayor caudal de aportaciones personales a la interpretación, rozando ésta los límites de lo aséptico. Solamente hacia el final del episodio en tonalidad mayor, en la «Marcha fúnebre», se permite un momento de apasionamiento, con un destacado «ff» de las trompetas; inmediatamente aparece la fuga, estupendamente planteada, pero falta de intensidad y ambiente apropiado para poder desembocar en un clímax claramente definido. El último movimiento es el que más se beneficia del planteamiento general de Haitink, logrando así el mejor momento de su interpretación. Afortunadamente, la competencia es fuerte y no resulta sencilla la elección única, por lo cual recomiendo las de Furtwaengler (EMI), Kubelik (DG), Solti (Decca) y Klemperer (EMI extranjero). Tampoco en la **Obertura de «Coriolano»** ofrece el director holandés una interpretación convincente. El continuo enfrentamiento entre los temas de «Coriolano»—enérgico—y su esposa—lírico—no se exponen con el debido contraste; bien fraseado el segundo, le falta dramatismo y vigor al primero. No obstante, en las secciones centrales de la cuerda podemos gozar de una gran claridad, realzada, además, por la calidad excepcional de los instrumentistas de la Filarmónica de Londres y una soberbia toma de sonido. Creo que, al igual que hacen otras firmas (DG o EMI), ya va siendo hora de que Philips se decida a publicar el lugar de grabación y los ingenieros responsables de tan excelentes resultados técnicos.

Conclusión: El gran director que es Haitink sigue sin encontrar un hueco entre los grandes beethovenianos. Esperemos resultados más satisfactorios.—F. G. O.

R BERLIOZ: **Sinfonía fantástica.** Orquesta del Concertgebouw. Director, Colin Davis, Philips, 6500744. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: 9.

La segunda grabación de la **Fantástica** realizada por Colin Davis, ambas para Philips, apareció en España la pasada primavera incorporada al excelente álbum «La obra sinfónica de Berlioz», calurosamente elogiado entonces por Pérez Adrián (RITMO, núm. 471, pág. 49).

Aquel comentario exponía las virtudes de un documento verdaderamente valioso, y poco hay que añadir ante la edición separada del más popular de sus componentes, si no es para recomendarla sin reservas a quienes no hayan adquirido el álbum.



Efectivamente, para mí, esta enésima grabación de la archisobada obra es la versión de referencia, y va a ser difícil que deje de serlo. Creo que nadie ha entendido la **Sinfonía**, al menos en disco, con más amplitud y profundidad que Davis. La historia de la dirección de orquesta ha elevado al pedestal berliozano a Beecham, Monteux y Munch. Yo acato esa sanción, y aun la magnifico, sólo en el caso del jocundo Sir Thomas, sin menospreciar a los maestros galos. Colin Davis desbanca a éstos, a mi juicio, porque reúne en mayor medida que ellos la capacidad para servir la complejidad de los materiales berliozanos sin arruinar por exceso o por defecto el conjunto: elegancia frente a truculencia; clasicismo frente a romanticismo; música y literatura; objetivismo y subjetivismo; tradición frente a revolución; histerismo frente a serenidad; sentimiento íntimo de la Naturaleza y el gran espectáculo de las nuevas sociedades urbanas... La identificación de Davis con el espíritu del autor de **Los Troyanos** le «obliga» a tocar toda la **Sinfonía**, que en esta versión sería incomprendible sin las repeticiones en los movimientos primero («Sueños, anhelos») y cuarto («Marcha hacia el suplicio»), precedentes de la técnica cinematográfica del «flash back», y sobre todo a incorporar al segundo, el vals febril de las máscaras, la parte de cornetín que el compositor añadió muchos años después, cuando el «suplicio» era ya algo física y psíquicamente real, verificable en la convivencia matrimonial con la otro tiempo idealizada Harriet Smithson. El sarcasmo es el último sentimiento en que se refugió Berlioz, y Colin Davis, sin traicionar la nobleza de líneas y lenguaje heredado de los grandes modelos, Beethoven y Shakespeare, penetra como jamás se hizo antes hasta la entraña del primer psicoanálisis, expresado en clave musical, de la historia.

La nueva grabación demuestra, además, que Colin Davis ha mejorado mucho su técnica de dirección. La anterior—realizada hacia 1965 y asequible en España en la serie económica de Philips—era conceptualmente casi idéntica y, desde este punto de vista, superior ya a sus numerosas correligionarias. Mas el director se exhibía agresivo en los ataques, violento en las transiciones, seco en el empaste. Afortunadamente, poco queda ya de aquel estilo algo agrio y esquinado. Por otra parte,

la calidad técnica y la presentación del disco son intachables, a lo que contribuye un ajustado estudio de Pérez de Arteaga, cuya principal virtud consiste en situar con precisión al afortunado melómano en la encrucijada cultural y musical en que se gestó la obra de Héctor Berlioz.

Conclusión: Mitropoulos, Rozhdestvensky, Ansermet, Markevitch, también el primer Colin Davis... Sin embargo, ninguna otra grabación de la **Fantástica** hace honor a su título y contenido como ésta dirigida por el maestro inglés a la espléndida Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam.—**A. F. M.**

BRUCKNER: Sinfonía número 9, en Re menor. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DG, 2530828. Precio: 525 ptas.

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

La relativa infrecuencia de la última producción sinfónica de Bruckner en la programación de los conciertos (nacionales) posee en la discografía abundantes y excelentes muestras, que se citan al final de este comentario, aunque está claro que un aspecto no es compensatorio de la precaria selección programativa que sufren las agrupaciones sinfónicas españolas... Como ya es sabido, esta grabación es la segunda que Karajan realiza de la **Novena** bruckneriana; la primera, también con la Filarmónica de Berlín e igualmente grabada por Deutsche Grammophon, fue publicada en todo el mundo (incluida España) en el año 1969. Salvo error, creo que fue este registro la primera grabación moderna de una sinfonía de Bruckner que se publicó en este país, cuya discografía de entonces —por llamarla de algún modo— referida a Bruckner la componían la excelente versión de la **Tercera** de Knappertsbusch (me parece que ya en el 1969 estaba fuera de catálogo) y la impersonal lectura de la **Cuarta** por Istvan Kertesz con la Sinfónica de Londres, reeditada recientemente por Decca en su magnífica serie económica «As de diamantes». Está a todas luces claro que, ante este panorama, se recibiese la grabación de Karajan poco menos que a repique de campanas. Entre aquella concepción de la obra de Bruckner y ésta de ahora han transcurrido ocho años en la evolución musical de Herbert von Karajan; la **Novena Sinfonía**, sin embargo, no se encuentra dentro de parámetros conceptuales distintos en esta segunda lectura del director austríaco (cabe, en consecuencia, preguntarse el por qué de grabar otra vez la misma obra...). Es más, personalmente me inclinaría por su primera versión, dada su gran coherencia interna y enorme convicción para los tres movimientos por igual; en la versión que ahora se comenta, el «Adagio» final destaca en su belleza interpretativa mucho más que los dos movimientos restantes; tanto es así, que la conexión entre los movimientos queda en parte dificultada. El «Scherzo» está interpretado con un admirable refinamiento tímbrico, resultando modélico en el co-

mienzo del movimiento y en el Trío del mismo; pero en lo que se refiere al «Scherzo» en sí, falta muy poco para llegar a cierto preciosismo, por carencia de la incisividad y violencia que poseían en dosis adecuadas los pasajes mencionados de la primera versión. En cuanto al movimiento que inicia la sinfonía, sigo pensando que Karajan se aproximó más a la esencia de la obra en su primera grabación, aunque en esta nueva lectura el primer movimiento no esté carente del todo de cierto misticismo y misterio, requerido para su traducción sonora. Globalmente, es una lectura excelente, aunque no fuera de serie. Otra virtud de esta interpretación es la de poseer un lenguaje, si no estrictamente bruckneriano, sí, al menos, sin matices indefectiblemente mahlerianos que poseen otras versiones (Horenstein, Walter, Haitink e incluso Klemperer), y que, naturalmente, se alejan de la verdadera concepción requerida por el compositor austríaco. Desde luego, y a mi modo de ver, tampoco Karajan logra dar con «el camino sin retorno» de la obra, como sí lo consigue, por ejemplo, Hans Knappertsbusch, cuya versión en cinta «privada» tuvo ocasión de escuchar hace poco, y que me recordó en muchos momentos al **Parsifal** wagneriano; a pesar de lo discutible de su lectura, Knappertsbusch logra transmitir la fe sumisa e ingenua de ese «necio» y «puro» llamado Anton Bruckner. En fin, confiemos que en su «tercera aproximación» a la **Novena** de Bruckner, Herbert von Karajan consiga, por fin, ese misticismo intemporal y arcano que los pentagramas de la **Novena** bruckneriana piden casi a gritos.

Conclusión: Excelente interpretación, sin olvidar los reparos apuntados más arriba. Soberbia toma de sonido.

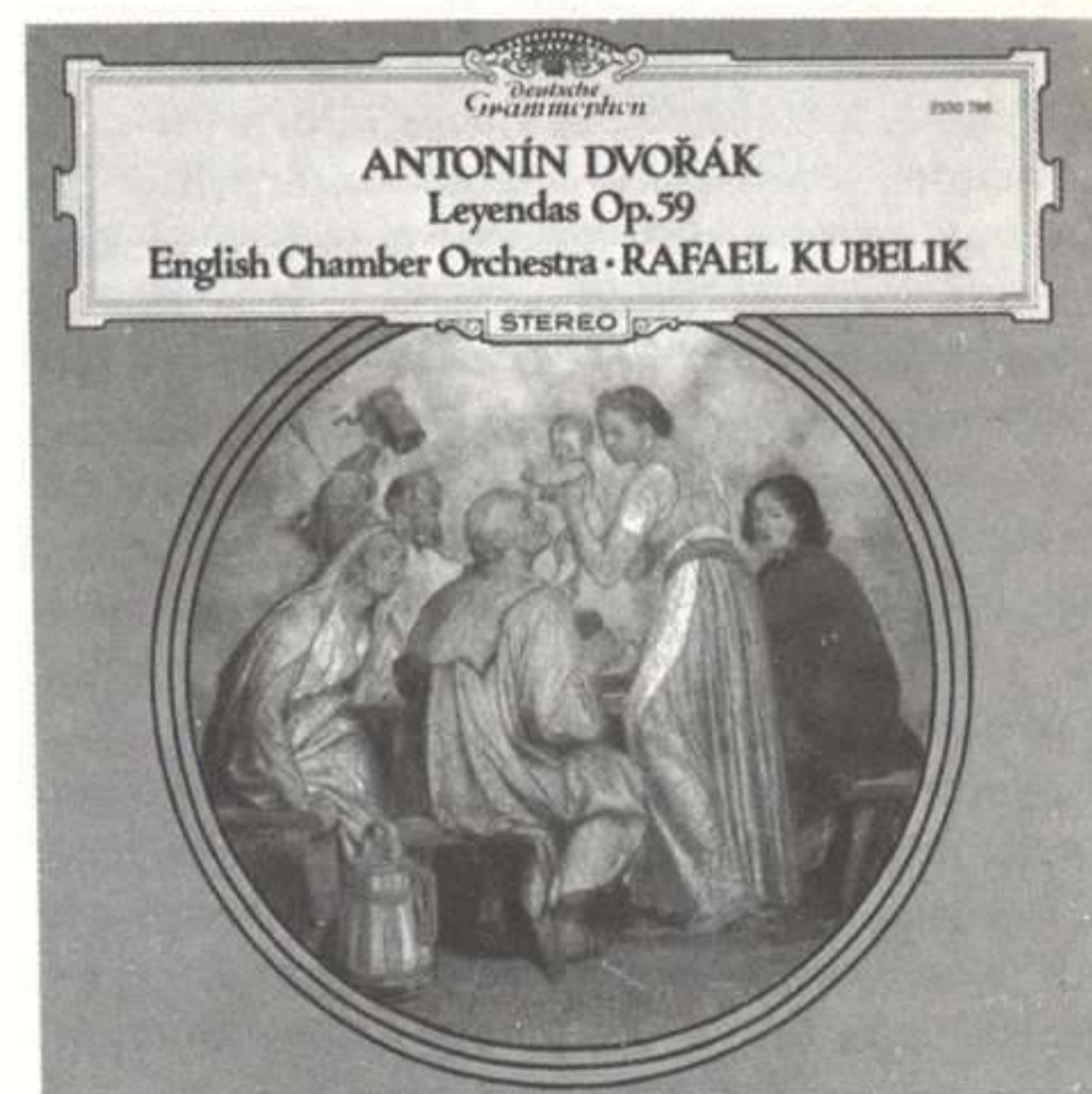
Otras versiones de interés: Filarmónica de Berlín. Wilhelm Furtwängler (DG). Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan (DG, primera grabación). Concertgebouw Amsterdam. Bernard Haitink (Philips). Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim (DG). Sinfónica de Viena. Jascha Horenstein (Marfer). New Philharmonia. Otto Klemperer (EMI). Sinfónica de Chicago. Carlo Maria Giulini (EMI).—**E. P. A.**

R DVORAK: **En la Naturaleza, op. 91; Carnaval, op. 92; Otelo, op. 93; Los Husitas, op. 67.**

Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, Rafael Kubelik. DG, 2530 785. Precio: 525 ptas. **Leyendas, op. 59.** English Chamber Orchestra. Director, Rafael Kubelik. DG, 2530 786. Precio: 525 ptas. Interpretación: 9. Sonido: 9.

En el número 473 de nuestra Revista, al comentar dos volúmenes de poemas sinfónicos de Dvorak dirigidos por Kubelik, me refería a la belleza e importancia de estas obras orquestales, en las que el maestro checo hizo gala de una personal asimilación del sinfonismo germano, de la forma sonata y del poema sinfónico, ese género que naciera con las oberturas

beethovenianas y las intuiciones de Berlioz, y tomara forma con Liszt. Las **Oberturas** de Dvorak entran de lleno en la categoría de **poemas**; por otra parte, los tres primeros reseñados arriba constituyen un auténtico tríptico, con evidentes interrelaciones conceptuales y musicales; nacieron como expresión de la Naturaleza, la Vida y el Amor, respectivamente, y fueron compuestos, en 1891, como fruto de un mismo impulso creador. Aunque la calidad —lógicamente, según lo dicho— es muy homogénea, desde mi punto de vista se destaca la «Obertura op. 91» (**En la Naturaleza**), una auténtica obra maestra, en la que uno no sabe si admirar más la purísima belleza del material temático o el extraordinario tratamiento sinfónico que recibe.



No vamos a repetir opiniones ya expresadas acerca de la magistral interpretación de Kubelik y «su» Sinfónica bávara: baste hacer referencia a las calificaciones arriba apuntadas y a la condición de discos premiados en la reunión anual de RITMO, que ostenta este ciclo Dvorak por Rafael Kubelik.

En cuanto a las **Leyendas, op. 59**, obra por varias razones hermanada a la colección de **Danzas eslavas**, ni la condición de la música ni el hecho de haberse grabado con otra orquesta (la English Chamber) rompen la unidad de la publicación ni el carácter global de los juicios. No deja de ser curioso que la otra alternativa de las **Leyendas**, en la discografía hispana, esté interpretada por Raymond Leppard —habitual conductor de la English Chamber Orchestra— al frente de la Filarmónica de Londres, como si hubiera dejado a su orquesta habitual para que grabara esta obra con un maestro que —en principio, y de hecho— está más identificado con la interpretación de Dvorak. Y, en efecto, la excelente versión que de las **Leyendas** obtuvo Leppard para Philips ha quedado superada por ésta de Kubelik al frente del conjunto inglés.

Conclusión: Dos extraordinarios discos, que completan el ciclo de seis volúmenes Dvorak/Kubelik conteniendo la muy interesante obra orquestal (al margen de las **Sinfonías y Concursos**) de Antonin Dvorak.—**J. L. G. B.**

R DVORAK: **Sinfonía número 7, en Re menor, op. 70.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Carlo Maria Giulini. EMI, 10 C 065-02.830 Q, «cuadrofónico» sistema SQ. Precio: 480 ptas. Interpretación: 9. Sonido: 9.

¡Qué magnificencia sonora! Hacía bastante tiempo que la suntuosidad de sonido de una grabación no se me presentaba tan destacadamente como «impacto», y no me refiero exclusivamente a la labor de los técnicos («el famoso «tándem» de los dos Christopher, Bishop y Parker, como productor e ingeniero, respectivamente), sino también al caudal sonoro que Giulini extrae de la Filarmónica de Londres, verdadero torrente de belleza tímbrica.

A estas características de primera audición se une el notable grado de entendimiento y comunión con la obra que acusa el maestro italiano; si hasta ahora las credenciales de Giulini como intérprete de Dvorak se reducían a una magnífica **Nuevo Mundo** con la Philharmonia, este nuevo disco (más sus recientes registros del **Concierto de «cello»** con Rostropovitch y de una nueva **Novena** con Chicago) justificaría sobradamente la definitiva concesión de «visado» en el país dvorakiano, que Giulini parece amar entrañablemente, como todo lo que toca. Redondeando aún más los contactos Giulini-Dvorak, quisiera apuntar también como experiencia personal una lectura de la **Sexta Sinfonía** escuchada hará ahora siete años al maestro de Barletta en su única actuación al frente de la Orquesta Nacional de España.

Si hubiera de aplicar un único adjetivo que describiera la interpretación de esta **Séptima**, emplearía este: «flexibilidad», como alternativa a la «cantabilidad» de la versión de Monteux, a la «rigurosidad» de la visión de Szell o a la «danzabilidad» de la lectura de Kubelik, grabaciones éstas que considero los obligados puntos de referencia a la hora de valorar una nueva traducción de la **Sinfonía**. Esa flexibilidad de Giulini queda reflejada no sólo en la manera de moldear ritmos y frases, sino también en la forma de crear contraste entre la contención de la parte **A** de la obra (Mov. 1.º y 2.º) y la exuberancia de la parte **B** (Mov. 3.º y 4.º). El primer movimiento es lo más cercano a Bruckner que Dvorak escribiera, tanto por la estructura en arco (comienzo en 'pp', final en 'pp') como por la redacción temática, con un primer tema que «crece» continuamente, y un segundo que es un verdadero «Gesangperiod», e incluso por la existencia de una célula temática que conforma subterráneamente el conjunto, un motivo de tres notas, que son las del acorde básico de Re menor. Giulini, que también de unos años a esta parte se nos ha revelado como sólido bruckneriano, bucea en esta relación musical hasta brindar el «Allegro maestoso» más arquitectónico de las cuatro versiones apuntadas, con unas relaciones internas de «tempo» irreprochables, inconfundiblemente propias de Bruckner en cuanto a su flujo variable dentro de un curso unitario.

También hay toques brucknerianos en

la escritura del segundo movimiento, «Poco Adagio»: junto a la tónica «cantabile», muy brahmsiana, está la progresión por «terrazas» dinámicas, tan propia del de Ausfelden. Una vez más, Giulini, que no pierde de vista el «canto» melódico de la pieza, vuelve a poner de relieve esa (probablemente, inconsciente) brucknerianidad en el terreno de las intensidades, y su construcción de los climas dinámicos parece digna de un Schuricht, un Furtwängler, un Knappertsbusch, un Karajan, un Jochum o un Haitink, por citar a algunos brucknerianos de pro, tanto antiguos como modernos.

El «Scherzo», desgajándose de la moderación imperante hasta ese instante en la obra, descarga una subyacente tensión rítmica, que es prueba de fuego para cualquier director, explosión de eslavismo que parte de la célula motivica del primer movimiento llevada a la tonalidad mayor. En este «Vivace» me ha admirado en todas las audiciones que he tenido de la grabación la forma en que Giulini sujeta las riendas del gran tema base para luego aflojarlas y dejarle presentarse en toda su potencia desbordante: la homogeneidad sin fisuras de Szell o Monteux (Kubelik también «rubatea») puede ser preferible para algún auditor, pero encuentro sumamente atrayente el enfoque de Giulini y nada en él es gratuito.

El final de la **Sinfonía** es ambicioso, quizá el más claro intento de Dvorak de elaborar un «gran Finale», con repetidas alusiones al sustrato celular mencionado y con un tríptico de temas que, de hecho, pueden reconducirse a tres ópticas distintas de una única melodía esencial. Esas «citas» del motivo celular ya eran proverbiales en la lectura de Monteux, y Giulini revalida el esquema a través de una contundencia desusada en lo dinámico, que lleva a una «Coda» cuyas proporciones vuelven a evocar nuevamente a Bruckner. Flexibilidad, en fin, como resumen de una extraordinaria interpretación de esta importante **Sinfonía**, que Giulini desdobra en haces pariguales de cohesión y belleza.

Las alternativas antes recogidas de Szell y Kubelik sólo pueden adquirirse en álbum, con las **Sinfonías 8 y 9** en el caso de Szell, y con el resto del integral sinfónico en el caso de Kubelik. Monteux, por el contrario, puede hallarse en disco suelto, a precio asequible en la serie económica de Decca (SDD 260).

Conclusión: Versión de lujo de una obra maestra. Giulini, una vez más, vuelve a hacer del disco acontecimiento.—**J. L. P. A.**

Versiones comparadas: George Szell, Orquesta de Cleveland (CBS). (**Sólo en álbum.**) Rafael Kubelik, Filarmónica de Berlín (DG). (**Sólo en álbum.**) Pierre Monteux, Sinfónica de Londres (Decca).

E DVORAK: **Sinfonía número 8, en Sol mayor, op. 88.** Orquesta Filarmónica Checa. Director, Vaclav Neumann. DISCOPHON, 4036. Precio: 400 ptas. Interpretación: 8. Sonido: 5.

La publicación de esta nueva versión de la **Sinfonía número 8** de Dvorak me parece un triple acierto. Primero, por la entidad de la interpretación. Segundo, por estar editada en serie económica. Y tercero, por ofrecernos una posible alternativa frente a la de Szell (EMI), ya que, descatalogada recientemente la magnífica de Karajan (Decca), la tercera de las disponibles, Kubelik (DG), se encuentra en álbum—lo que le resta, por razones obvias, competitividad—. Muy difícil era llegar a la altura de la brillante, impetuosa y comunicativa versión de Kubelik o a la más serena, grandiosa y profunda de Szell. Neumann se queda en un término medio, más cercano a la línea tradicional de la música nacionalista checa, logrando traducir y enlazar a la perfección el mosaico de variadas impresiones que componen esta **Sinfonía**. Es una lástima que tan espléndida interpretación no se beneficie de una toma de sonido más clara y de una mayor presencia. Con todo, el disco es, técnicamente, aceptable. A nivel personal, me quedo con la de Kubelik, aunque cualquiera de las anteriores versiones es plenamente recomendable.

Conclusión: Una buena oportunidad de enriquecer su discoteca con una hermosa obra de gran interés, espléndida interpretación y precio razonable.—**F. G. O.**

FAURE: **Elegía, en Do menor, opus 24.**
LALO: **Concierto en Re menor.** SAINT-SAENS: **Concierto número 1, en La menor, opus 33.** Heinrich Schiff, violoncello. Orquesta New Philharmonia. Director, Charles Mackerras. DG, 2530793. Precio, 600 ptas. Interpretación: 7. Sonido: 8.



Este disco puede servir de refrendo de la excelente calidad mostrada por el joven «cellista» austriaco de veinticinco años, en su reciente versión del **Concierto** de Schumann con Frühbeck y la Nacional (cuyos programas parece, por fin, dispuesta a ofrecer semanalmente nuestra sin par TVE a toda España. Gracias. Y que dure).

Heinrich Schiff nos ofrece aquí un amplio panorama de música francesa, repertorio en el que, aun sin gozar del dominio del «idioma» de un Fournier o un Tortelier, y careciendo de la pasión de Du Pré

o de la suprema elegancia de nuestro Casadó (En programa idéntico al comentado, dirigido por Jonel Perlea. Disco Vergara, retirado), se desenvuelve con un sentido del estilo privativo de los grandes talentos artísticos. El precioso sonido de su «Gagliano» funde admirablemente con la refinada tímbrica de la New Philharmonia, bien llevada por el versátil Mackerras.

Conclusión: Buena oportunidad para amantes de la música francesa.—R. A. M.

FAURE: Fantasía para piano y orquesta, op. 111. RAVEL: Conciertos para piano y orquesta. Alicia de Larrocha, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Directores: Lawrence Foster y Rafael Frühbeck de Burgos. DECCA, SXL 6680. Precio: 460 ptas. Interpretación: 8. Sonido: 8.

Interesante disco el que, presentado por Decca, nos ofrece, junto a los dos **Conciertos para piano y orquesta**, de Ravel, la **Fantasía**, de Fauré, para esa misma combinación instrumental.

Hay que agradecer el aprovechamiento del disco, ya que son varias las ocasiones en que se presentan en una grabación únicamente los dos **Conciertos** de Ravel.

La versión que de dichas obras hace quien sigue siendo, para mí, nuestra primera pianista es, realmente, buena. Es asombrosa la fuerza que tiene la pianista catalana. Junto a ella no es menos de destacar una técnica excelente. Creo que lo mejor del disco es el **Concierto para la mano izquierda** raveliano, para mí perfecto desde la primera hasta la última nota. (Por cierto que circula la anécdota de numerosos pianistas que al enfrentarse con dicha obra en un estudio de grabación hacen trampa, recurriendo en su interpretación a las dos manos. Lo apunto como mera anécdota. Pero con ello no estoy afirmando, ni mucho menos, que ése sea el caso de la versión que nos ocupa.) En cuanto al otro **Concierto** de Ravel, el **en Sol**, magníficos primero y tercer tiempos (sobre todo, el primero), y algo más desvaído el segundo, donde creo que no se alcanza la expresividad pedida por la partitura.

La versión de Fauré es también buena, pero la obra me parece que no es, ni con mucho, lo mejor de su autor. Podría haber sido sustituida por la **Balada**, del mismo autor, para piano y orquesta, con lo que todos hubiéramos salido ganando.

Colabora con Larrocha de un modo espléndido la Filarmónica de Londres, dirigida por Foster en las obras de Ravel, y por Frühbeck en la de Fauré. Siendo una buena labor la de ambos maestros, creo que queda Foster a mayor altura, aunque también hay que pensar que las obras ayudan al lucimiento; no en vano Ravel sabía de orquesta como pocos.

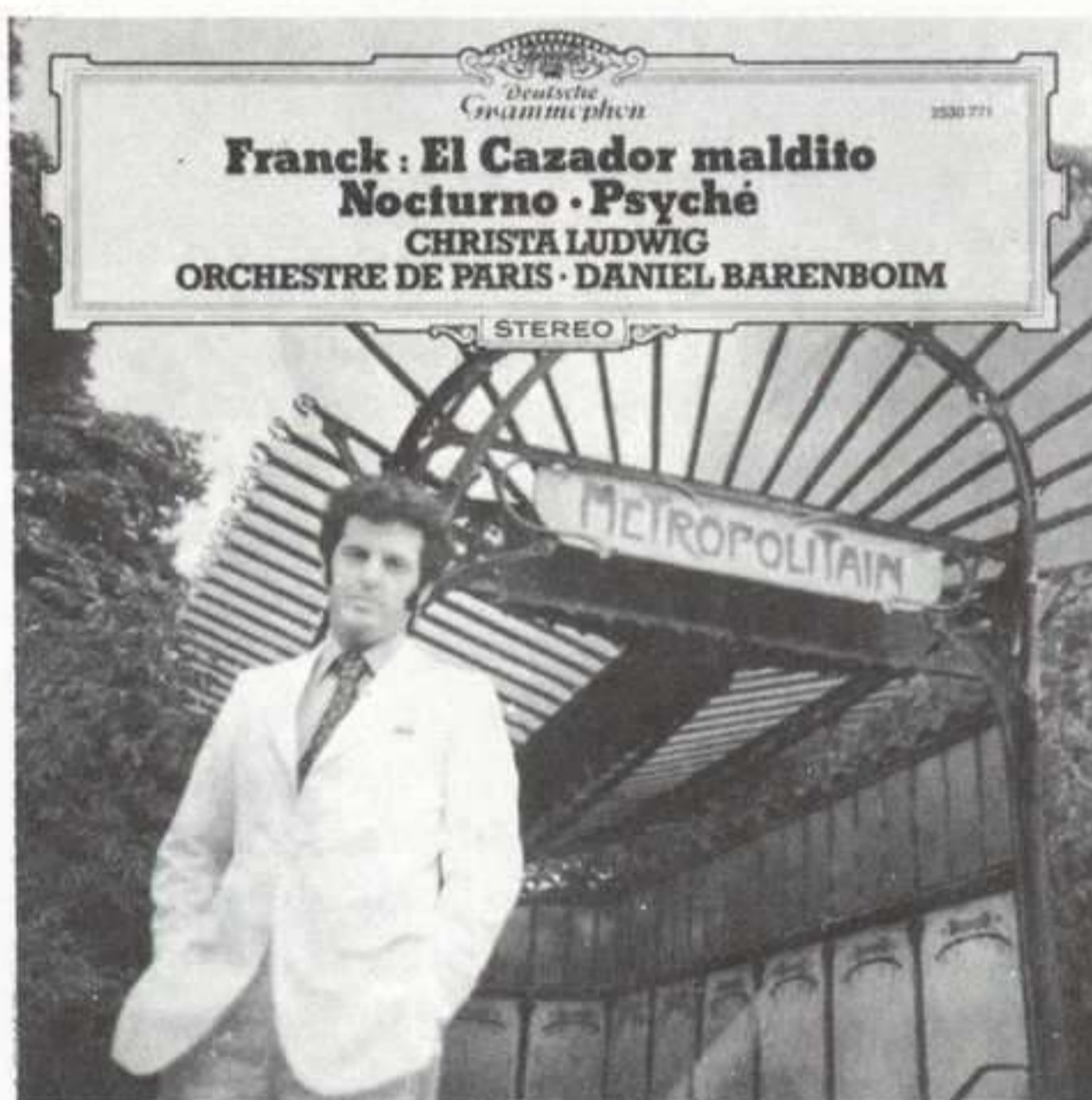
La grabación es buena, aunque un poco oscura.

La presentación merece unas líneas: la portada, que podía haber resultado discreta, con la foto parcial del teclado de un piano, queda como un verdadero monumento a la cursilería mediante el adi-

tamento de unas bellas florecitas... ¡Precioso! Y al dar la vuelta a la funda podrá el querido lector encontrar unas funestas notas al programa en las que, prácticamente, no se dice nada. Como ejemplo, diría que al hablar del **Concierto para la mano izquierda** no se menciona para nada las circunstancias de su composición, dedicada al pianista austríaco Wittgenstein, que había perdido su brazo derecho en la guerra.

Conclusión: Excelente versión de los dos **Conciertos** pianísticos de Ravel, a cargo de una gran pianista española.—P. C. C.

R FRANCK: **El cazador maldito. Nocturno. Psyché.** Christa Ludwig (contralto). Orquesta de París. Director, Daniel Barenboim. DG, 2530771. Precio: 600 ptas. Interpretación: 8. Sonido: 8.



El disco reseñado representa, a mi juicio, un verdadero hito en la no demasiado vitalista historia del disco en este país. Las razones son diversas: relativo olvido a que ha estado sometido César Franck por estas latitudes; importancia de las composiciones que componen el registro; modélicas interpretaciones; buena toma de sonido y, en fin, comentarios de contrapartida a la altura que la publicación requiere, lo que, en definitiva, demuestra de modo evidente que estamos ante un producto cultural de primer orden.

Le Chasseur Maudit, poema sinfónico, sigue de cerca el argumento de la balada medieval de Bürger, estructurándose en tres partes sin solución de continuidad; de carácter inequívocamente romántico, Franck logra en esta composición plasmar estados como la ansiedad o angustia que, entremezclándose, desembocan en una fantástica cabalgata nocturna, en una atmósfera de intenso terror. La interpretación de Barenboim es de enorme intensidad dramática, con un tratamiento de visionario romántico que cuaja perfectamente con el genio del músico belga; para mí personalmente, sólo André Cluytens, al frente de la Orquesta Nacional Belga, se le podría aproximar, con la desventaja de ser una grabación mucho más antigua.

En el transcurso del verano de 1886, mientras se hallaba componiendo su genial **Sonata en La mayor** para violín y piano, César Franck esboza el tema de **Psyché**,

de resultas de su lectura de la fábula adaptada por Louis de Fourcaud. La obra la compuso de casi un tirón, resultando un poema sinfónico de vastas proporciones, en el que los coros tenían la misión de ir comentando la acción, al modo de la tragedia griega. En la versión completa del poema la acción se divide en tres partes (las indicadas en negrita son las incluidas en esta grabación): 1.^a, **Le Sommeil de Psyché - Psyché enlevée par les Zéphyrus**. 2.^a, **Les Jardins d'Eros - Psyché et Eros**. 3.^a, **Le Châtiment - Les souffrances et les plaintes de Psyché - L'Apothéose**. A pesar de que, como se ha visto, la versión de Barenboim sólo incluye una «suite» orquestal, su interpretación es de tal lirismo, no exenta de una voluptuosa y cálida sensualidad, que aun a fuer de estar incompleta, es de conocimiento obligado. Hay que añadir, no obstante, que César Franck dijo con respecto a la interpretación de esta obra, que «... no había en ella una sola nota sensual...». De acuerdo entonces con el criterio del propio compositor, la interpretación de Barenboim sería errónea; sin embargo, por esta premisa, también se podría calificar como erróneo, por ejemplo, el Bruckner de Furtwängler... (Si todos los errores fuesen de este calibre, otro gallo cantarí...))

El disco se completa con el breve **Nocturno**, sobre un poema del ya mencionado Fourcaud, magníficamente cantado por Christa Ludwig y exquisitamente dirigido por Barenboim, no rayando nunca el amaneramiento que, quizá en algún momento, predispone la obra al intérprete.

Conclusión: Le ruego adquiera cuanto antes un ejemplar de este registro (no vaya a ser que Deutsche Grammophon eleve su precio a 1.000 pesetas...).—E. P. A.

LALO: Sinfonía española. Concierto para violoncello. Yan Pascal Tortelier (violín), Paul Tortelier (violoncello). Orquesta Sinfónica de la ciudad de Birmingham. Director, Louis Frémaux. EMI, 065-06.094 «estéreo-cuadrafónico». Precio: 600 pesetas. Interpretación: 8. Sonido: 9.

El disco merece atención, sobre todo por el **Concierto de «cello»**. Paul Tortelier ama especialmente su música, realizando al respecto una apasionada y convincente interpretación de la obra, siendo también de destacarse el magnífico acompañamiento de Louis Frémaux con la Orquesta de Birmingham. La lectura de La **Sinfonía española** por Yan Pascal Tortelier es realmente heroica (digo «heroica» porque —siempre hablando en términos subjetivos— hace falta enorme entereza y valor para enfrentarse con este insufrible concierto para violín y orquesta sin que a uno le pase nada...). El disco es poseedor de una deslumbrante toma de sonido, correcto prensado y unas documentadas notas de contraportada firmadas por Knut Franke.

Conclusión: Una obra regular y otra insalvable, ambas soberbiamente interpretadas en un disco de espectacular sonido. A usted le toca decidir...—E. P. A.



MUSSORGSKY-RAVEL: Cuadros de una exposición. PROKOFIEV: **Concierto número 3, op. 26.** Israela Margalit, piano. Orquesta New Philharmonia. Director, Lorin Maazel. DECCA, PFS 4255. Precio: 460 ptas. Interpretación: 7. Sonido: 9.

Cuadros de una exposición, en la versión orquestada por Ravel, no cabe duda de que constituye una de las piezas favoritas —para intérpretes y público— del repertorio orquestal. Son innumerables las versiones registradas en disco, y por esta razón parece que no basta una gran interpretación para asombrarnos o llevarnos a recomendarles su compra. Este es uno de los casos: Maazel hace unos **Cuadros** impecables, todo orden, elegancia y claridad, brío y belleza...; pero, seguramente, usted ya posee una versión tan buena como ésta.

Por lo que se refiere al **Concierto número 3** de Prokofiev, la interpretación es asimismo muy justa, interesándonos por un matiz que la distingue de las versiones en que el «divo» es el pianista, o de aquellas en las que el «tandem» pianista-director está equilibrado: aquí, no; aquí, la figura se llama Lorin Maazel, y asistimos a una realización del notable **Concierto** de Prokofiev en la que el piano aparece más integrado que nunca en el conjunto orquestal, lo que no deja de ser interesante.

La presencia sonora es excelente, a pesar de que el disco dura, prácticamente, una hora.

Conclusión: Un buen disco, aunque sea una publicación poco relevante.—**J.L.G.B.**

RACHMANINOV: Concierto para piano y orquesta número 3. Pianista, Tamas Vasary. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Yuri Ahronovicht. DG, 2530859. Precio: 600 ptas. Interpretación: 8. Sonido: 7.

El **Tercer concierto** de Rachmaninov, aunque menos popular que el número 2, es quizás el más intenso y bello de los cuatro que compusiera el gran intérprete y músico ruso. Reúne este concierto las cualidades y calidades —tan gratas al gran público como menospreciadas por la crítica purista— que habían de hacer famoso a su autor: una melancolía muy eslava y difuminada, lirismo oscuro y sombrío, orquestación mate y densa, hermosas me-

lodías dialogantes y, por supuesto, virtuosismo a raudales, con momentos realmente deslumbrantes.

El gran pianista húngaro Tamas Vasary, excelentemente acompañado por Ahronovicht al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres, mantiene, y aun supera, el magnífico pulso por él alcanzado en la interpretación de los **Conciertos números 1 y 2** del nostálgico ruso.

La acabada técnica de Vasary sortea con difícil facilidad los casi insuperables obstáculos pródigamente interpuestos por Rachmaninov a lo largo de toda la obra. Todo ello con un sonido de primera calidad.

Las bondades de esta interpretación se incrementan con la magnífica aportación de director y entidad orquestal.—**L. J. C.**

SCHOENBERG: Pelleas y Melisande, op. 5. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DG, 2530845. Precio: 525 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

Este poema sinfónico se publica ahora por separado del álbum ya editado en España por Deutsche Grammophon hace dos años, y que contenía obras de los músicos más destacados de la Segunda Escuela de Viena (Berg, Webern y, naturalmente, Schönberg) interpretadas por la Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Karajan. Creo recordar que no se comentó entonces el álbum en cuestión desde las habituales páginas discográficas de nuestra Revista, por lo cual me extenderé un poco más, indicando someramente los rasgos más destacables de la composición de Arnold Schönberg.

Compuesto en base al drama de Maurice Maeterlinck, es la primera composición orquestal de su autor, y en algunos aspectos se aproxima bastante a los mastodónticos **Gurrelieder**; entre ambas producciones coexisten rasgos cromáticos, diatónicos y exatonales, así como relaciones estilísticas netamente perceptibles: frases melódicas a la manera de Brahms, influencia de Wagner e impulsos arrebatados en el estilo de Mahler. Sin embargo, esta obra de Schönberg (compuesta en 1902) tiende marcadamente a ignorar los procedimientos tradicionales, con su exasperación expresiva, la cárdena y estridente contraposición tímbrica y la inquieta armonía, además de llevarse el cromatismo de la orquesta postromántica a sus últimas consecuencias (sin olvidar que ni Strauss había compuesto **Salomé** o **Elektra**, ni Mahler lo había hecho con su **Sinfonía Trágica**).

A mi juicio, es un acierto el editar este poema separado del álbum, en tanto que era peligroso para la coherencia del mismo la coexistencia de esta obra (o **Verklärte Nacht**) con, por ejemplo, la **Sinfonía op. 21** de Anton von Webern o con la misma Op. 31 (**Variaciones para orquesta**) también de Schönberg, por la polifonía ultra-romántica de las primeras composiciones schönbergianas y el método dodecáfónico de las otras. Sin embargo, y a pesar del acierto apuntado, hay otro «handicap»

relativo al disco de Karajan, y es la versión de Sir John Barbirolli con la (en aquel entonces) New Philharmonia para EMI (premio RITMO a la mejor grabación sinfónica del año 1970). Quizá fuese exagerado por mi parte el afirmar que la versión de Sir John del poema de Schönberg es lo que mejor hizo el desaparecido director inglés (las lecturas en disco de Sir John Barbirolli de, por ejemplo, **El Mar**, las **Sinfonías** de Sibelius o Brahms, o el acompañamiento a Janet Baker en los ciclos de «Lieder», aparte de su genial concepción del **Otelo** y **Requiem** verdianos, me impiden afirmar de modo categórico la primacía de **Pelleas** sobre los otros registros citados). Esto, desde luego, no implica que la versión de Karajan haya que desdeñarla, por estar en posesión de méritos más que suficientes, aunque éstos sean de índole nada parecida a lo conceptual. Después de haber oído detenidamente la versión del director austríaco, los factores interpretativos que más me han llamado la atención han sido: el timbre orquestal (en exceso aterciopelado para transmitir las constantes de amor y muerte que están en el poema de Schönberg como la fuerza motriz generadora del mismo); puntillismo instrumental; diáfana claridad de texturas orquestales, proveniente, a mi modo de ver, de un concienzudo análisis de la partitura, y desatada violencia en determinados pasajes, como en la primera indicación «heftig» (impetuoso) de la obra —número 4, compás 43 y siguientes—. En definitiva, la obra en la versión Karajan parece haber sido concebida por Richard Strauss; personalmente, la encuentro discutible y, naturalmente, por debajo de la magistral versión de Sir John Barbirolli. El disco posee un sonido espléndido y modélicos comentarios en la contracarpeta, firmados por Manuel Chapa, además de una carpeta francamente lograda.

Conclusión: Mientras EMI no reedite la versión de Barbirolli, ésta de Karajan se puede adquirir como alternativa (claro que con los precios que tienen los discos ahora creo que no se pueden recomendar alternativas...).

Versión comparada: New Philharmonia Orchestra London. Sir John Barbirolli (EMI).—**E. P. A.**

SIBELIUS: Concierto de violín, Serenatas op. 69, Humoresque, número 5. Ida Haendel, violín. Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director, Paavo Berglund. EMI, 065-0671 Q. Precio: 500 ptas. Interpretación: 9. Sonido: 8.

El **Concierto de violín**, de Sibelius, es quizá la página sinfónica más cultivada del autor finlandés, al menos en los países nórdicos. Sin duda, contribuye a ello el favor que le dispensan prácticamente todos los violinistas actuales, que encuentran en la partitura un medio muy agradecido de mostrar su dominio del instrumento, sin salirse de los cauces expresivos y técnicos de la mejor tradición violinística romántica.

El acercamiento a la obra por parte de Ida Haendel viene avalado por la propia

OFERTA ESPECIAL DE PRIMAVERA

NOVEDADES

Las 9 Sinfonías de Beethoven en la nueva versión de Karajan con la Orquesta Filarmónica de Berlín, en álbum de 8 Lp o estuche de 6 cassettes.

Couperin: Conciertos Reales. Nuevos Conciertos (grabación completa) - 4 Lp.
Música de danza desde el Renacimiento hasta la época de Biedermeier - 6 Lp.
Dvorak: Todos los Cuartetos para cuerda, Cuarteto de Praga - 12 Lp.
Mozart: Mitridate, Re di Ponto, Orquesta del Mozarteum Leopold Hager - 4 Lp.



Y TAMBIEN LA REEDICION DE:

Bach: Conciertos de Brandemburgo, Karl Richter - 2 Lp.
Bizet: Carmen, Leonard Bernstein - 3 Lp.
Haendel: El Mesias, Karl Richter - 3 Lp.
Mozart: Conciertos para violín, W. Schneiderhan - 3 Lp.
Rossini: El Barbero de Sevilla, Claudio Abbado - 3 Lp.
Haydn: Las Estaciones, Karajan - 3 Lp.
Corelli: Concerti grossi, Ettore Gracis - 3 Lp.
Weber: El Cazador Furtivo, Carlos Kleiber - 3 Lp.
Bach: Pasión según San Mateo, Karajan - 4 Lp.

Mozart: Don Giovanni, Karl Bohm - 4 Lp.
Pfitzner: Palestrina, Rafael Kubelik - 4 Lp.
Haendel: Conciertos para órgano, A. Wenzinger - 5 Lp.
Cuartetos Escuela de Viena, Cuarteto Lasalle - 5 Lp.
Wagner: Tristán e Isolda, Karl Bohm - 5 Lp.
Haendel: Concerti grossi, Karl Richter - 6 Lp.
Mozart: Sonatas para piano, Christoph Eschenbach - 7 Lp.
Schubert: Sonatas completas para piano, Kempff - 9 Lp.
Mozart: Conciertos para piano, Geza Anda - 12 Lp.

**NUEVA
VERSION**

La Oferta Especial Primavera de Deutsche Grammophon le ofrece la oportunidad de adquirir las novedades y reediciones anunciadas con un importante ahorro para Vd. Esta oferta es limitada.



Destaca la música.

opinión de Sibelius, cuyas elogiosas frases a la versión de la violinista se reproducen en la carpeta del disco. La propiedad, el «idiomatismo» de la versión de la Haendel se agranda al integrarse en el todo instrumental que comanda el muy especializado Paavo Berglund. El resultado es, ciertamente, extraordinario, y aunque la música de Sibelius—como toda la música realmente grande—es patrimonio universal, no deja de ser muy recomendable esta versión «especialmente nórdica». El atractivo del disco se completa con el apéndice de las bellísimas páginas arriba reseñadas.

Conclusión: Quizá es ésta, de todas las que dan irreprochablemente la «letra», la versión más apegada al «espíritu» de Sibelius.—**J. L. G. B.**

VIVALDI: Las cuatro Estaciones. Orquesta Filarmónica de Londres. Itzhak Perlman, violinista. EMI, 065-02803 Q. «Cuadrafónico». Precio: 500 ptas. Interpretación: 8. Sonido: 9.

Es lógico que una obra tan popular como **Las cuatro Estaciones**, de Vivaldi, se grabe con frecuencia, y por ello esté profusamente representada en nuestro mercado. Esta que aparece no es una versión más. Figura al frente de la Orquesta uno de los mejores violinistas del momento. Todas las virtudes exigibles confluyen en Itzhak Perlman. Une a su portentosa técnica y bello sonido cualidades artísticas excepcionales. La hermosa partitura vivaldiana está traducida con desbordante ímpetu, a veces demasiado, y gran luminosidad. En todo momento podemos gozar de la formidable interpretación de Perlman, más como solista que director, alcanzando su máximo nivel en el que, para mí, es uno de los movimientos más inspirados de Vivaldi, el «Largo» de **El Invierno**, sabiamente expresado y matizado por el joven artista. Brillante la intervención de la Orquesta Filarmónica de Londres, reducida casi a un conjunto de cámara, así como el cristalino y equilibrado sonido del clavecinista. Personalmente, la segunda grabación de I Musici, con Félix Ayo de solista, sigue siendo la versión de referencia de la obra. La calidad técnica del registro es merecedora de la más alta calificación. Se acompañan interesantes comentarios y los sonetos que encabezan la partitura, en italiano, y la traducción al español.

Conclusión: Luminosa versión de **Las cuatro Estaciones** excepcionalmente grabada.—**F. G. O.**

WAGNER: Fragmentos sinfónicos de El anillo del Nibelungo. Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, D. C. Director, Antal Dorati. DECCA, SXL 6743. Precio: 460 ptas. Interpretación: 5. Sonido: 8,5.

Es, ciertamente, difícil describir el contenido de este disco. Antal Dorati ha tratado, según se desprende de la audición, de montar una especie de «Digest» de la **Tetralogía** en versión puramente orquestal. Para ello no se ha conformado con interpretar los pasajes tradicionalmente

adaptados a la orquesta sola por el propio Wagner, sino que ha instrumentado (entendiendo, al no decir otra cosa la carpeta del disco, que las orquestaciones son del mismo Dorati) otros fragmentos de contenido vocal y ha tomado algunos otros, de por sí meramente orquestales en las óperas, que habitualmente no se tocan en este tipo de grabaciones o conciertos, ensamblando todo el conjunto en una especie de «**Ring** en pequeñito». Los resultados, lógicamente, son muy variables: si bien el sonido del conjunto de Washington es francamente bueno (no hay duda de que Dorati le ha legado a su sucesor, Rostropovitch, una formación de primera categoría, cosa que la Orquesta no era hace cinco años) y la labor de los ingenieros notable, el maestro húngaro, tan admirable en otras muchas cosas (Haydn, Bartok, Tchaikovsky, Stravinsky, Escuela de Viena), elabora aquí una succulenta pifia de muy enrevesada defensa, caso de haberla. Dorati no es wagneriano y ni siquiera el empeño se justifica por sí mismo. Pero vayamos a la necesaria, tristemente necesaria descripción.

La cara A comienza con el «Preludio» del **Rheingold** (aunque la carpeta del disco no lo indica), con una magnífica labor de los trompas de la orquesta, que llega hasta la primera aparición de las «Hijas del Rhin», en concreto, la voz de «Woglinde» suplida por un solo de oboe, que enlace mediante un solo de triángulo (!) con la llamada de «Donner» cerca ya del final de la obra; más o menos, escuchamos el pasaje normalmente conocido como «Entrada de los dioses en el Walhalla», aunque con «limitaciones»: los comentarios de Ray Crick aseguran que «Wotan», jefe de los dioses, saluda al noble edificio con el heroico motivo de trompeta de la Espada, pero Dorati lo suprime por entero, para, en cambio, regalarnos la queja final de las «Hijas del Rhin» en un nuevo solo de oboe. La «entrada» de marras parece directamente inspirada en el Walhalla-Bunker de Wieland Wagner o, quizá más en consonancia con el momento presente, con la entrada a rastras de los dioses preconizada por el efebo Chereau en Bayreuth 76-77, ya que el pasaje resulta de lo menos «heroico» concebible. La carpeta anuncia a continuación «Despedida de "Wotan" y Música del Fuego mágico»: en un nuevo ataque de instrumentación, «Brunilda» nos es mostrada con la voz de las maderas, mientras que una trompeta recoge el discurso del encolerizado «Wotan»; finalmente, se oye la tradicional sección del «Fuego mágico», final de **Die Walküre**. La cara A concluye con los «Murmillos de la selva», de **Sigfrido** (la carpeta aclara: «Waldweben»), en donde una vez más se pone de manifiesto la calidad de la orquesta, muy en especial de su sección de cuerdas; la «secuencia» se cierra con una transcripción del final orquestal del acto segundo de **Sigfrido**.

La cara B comienza con la «Cabalgata de las «Walkirias», que escuchamos en la adaptación del propio Wagner y sin adiciones vocales, tal como Stokowski ha propuesto en disco editado recientemente por RCA. Sólo este fragmento bastaría para

demostrar (si todo lo oído no bastara) la escasa habitualidad de Dorati con estos pentagramas, ya que toda la acentuación de la «Cabalgata» es incorrecta de principio a fin, equivocando constantemente las partes fuertes y débiles del metro. La carpeta anuncia a renglón seguido el «Viaje de "Sigfrido" por el Rhin»; pero antes de que escuchemos el fragmento tradicional Dorati nos regala parte del dúo de despedida de «Brunilda» y «Sigfrido» en el «Prólogo» de **Götterdämmerung**, cediendo a los violonchelos la voz del héroe y a los violines la de la «Walkiria»; la interpretación inmediata del «Viaje de "Sigfrido"» acaso sea lo mejor del disco. El penúltimo pasaje es la «Marcha fúnebre» que sigue a la muerte de «Sigfrido», tocada tal y como Wagner la escribiera, sin transcripciones instrumentales de partes vocales previas (lo que era de temer). La versión es medianilla, y Decca tiene una legendaria lectura de este pasaje debida a Knappertsbusch, cuya interpolación en medio de este registro no hubiera sido de lamentar. El fragmento anunciado en último lugar es la «Inmolación de los dioses» (!): hasta ahora yo había creído que la «Inmolación» era la de «Brunilda», pero la audición nos explica qué es lo que ha querido describirnos el anotador de la carpeta, ya que lo que escuchamos es el «Final» mismo de **El ocaso de los dioses**, o sea, incendio del Walhalla e invasión de las aguas del Rhin, sin transcripción del «Zurück vom Ring!» de «Hagen» en medio (Deo gratias!).

En fin, un caso extraño y no sé en qué medida condenable de bodriodisco gestado seguramente con las mejores intenciones, del que, insisto, sería injusto no destacar el magnífico sonido de la orquesta y la grabación, de la que, por cierto, es parcialmente responsable uno de los miembros del «Team» de John Culshaw que grabó la **Tetralogía** de Solti en Viena, Keneth Wilkinson.

Conclusión: Hasta John Culshaw se habrá asustado al oír este disco de su antigua Casa grabadora. Si usted quiere un registro de fragmentos orquestales de la **Tetralogía**, acuda al de George Szell para CBS (*). En música no siempre bastan las buenas intenciones; eso, en este caso, está muy claro.—**J. L. P. A.**

(*) Desgraciadamente, descatalogado a la hora de redactar este comentario, aunque es de esperar una reedición del disco a corto plazo.

CAMARA

R BRAHMS: **Sonatas para viola y piano, opus 120, número 1, en Fa menor, y Número 2, en Mi bemol mayor.** Pinchas Zukerman, viola, y Daniel Barenboim, piano. DG, 253-0722. Precio: 600 ptas. Interpretación: 9. Sonido: 8.

Hace poco más de un año, en enero de 1977 (RITMO, 468), y con motivo de la aparición de un disco BASF con estos dos bellísimas **Sonatas**, clamaba por la publicación del disco ahora comentado.



Espero que su extraordinaria calidad le proporcione un merecido éxito, que quizá pueda contribuir a animar el mercado «camerístico» hispano, tan cortamente representado en catálogo: ¿Llegarán a ver en él, nuestros nietos, estas obras brahmianas en la versión original de clarinete, con el propio Barenboim y De Peyer (EMI)? ¿E incluso las **Sonatas** de violín y piano, con Zukerman y Barenboim (DG)?

Pasando a los comentarios de carpeta, hay que decir que éstos eran, seguramente, muy buenos en lengua original, pero en castellano no se entienden.

Conclusión: Obras admirables en admirable interpretación. Unica versión en catálogo. Referencia absoluta.—**R. A. M.**

DEBUSSY: **Cuarteto en Sol menor**; RAVEL: **Cuarteto en Fa mayor**. Cuarteto Juilliard. CBS 72998. S. Precio: 500 ptas.
Interpretación: 8.
Sonido: 7.

Los **Cuartetos** de Debussy y Ravel miran hacia futuro y pasado como síntesis particular del pensamiento que los ha legado, en una única muestra de su quehacer, en un género tan sutil como lo es el de la música de cámara.

Las esperadas versiones del Cuarteto Juilliard que, por fin, nos llegan, parten, efectivamente, de esa dualidad siglo XIX-XX: tradición-ruptura que une a ambas obras. Debussy, por su parte, al componer su **Cuarteto** rompe totalmente con sus predecesores, lanzándose a buscar un idioma nuevo. Ravel, por el contrario, piensa en la tradición y en Fauré...

En consecuencia, el trabajo del Cuarteto Juilliard, partiendo de ese espíritu, nos abre una nueva vía aproximativa a estos **Cuartetos**, que podrá aceptarse o no, pero que por sus logros tímbricos y melódicos es preciso tener muy en cuenta.

Por otra parte, ante la carencia de las versiones de los cuartetos Italiano y Loewenguth, la versión del Cuarteto Juilliard, por su espíritu, se puede situar en cabeza de las versiones a las que podemos acceder, superando las del Cuarteto Parrenin, más tradicional, y las del cuarteto La Salle, demasiado frío y distante.—**A. M.**

DEBUSSY: **Sonata para violín y piano, Sonata para violonchelo y piano, Sonata para flauta, viola y arpa; Syrinx**. Yehudi Menuhin, violín y viola; Maurice Gendron, violonchelo; Lily Laskine, arpa; Michel Debost, flauta; Jacques Fevrier, piano. EMI, C 063-14038. Precio: pesetas 500. Interpretación: 8. Sonido: 8.

Con el título de «Tres sonatas francesas o la otra **Serenata Interrumpida**, de Claude Debussy», publiqué en el número 456 de RITMO un trabajo de cierta extensión sobre el tema. El pequeño ciclo (inacabado, pues constaba de seis sonatas en la idea del autor) constituye una aportación de extraordinaria importancia a la música de cámara contemporánea, sirviendo, además, unos pentagramas de conocimiento inexcusable para quienes deseen adentrarse en el estilo y en el espíritu de uno de los más decisivos maestros de la composición moderna. La música de cámara sigue siendo minoritaria en nuestro país, y también lo es (reconozcámoslo) Debussy, al menos, todo el Debussy que queda al margen de los habituales conciertos sinfónicos y recitales pianísticos, en los que se reiteran algunos títulos que sólo son una pequeña parte de la obra debussyana. Por ello es de agradecer una publicación como la presente, que saludamos con todo el entusiasmo posible, aunque imaginamos —como contrapunto— que su interés objetivo y el respaldo crítico que unos y otros podamos ofrecerle no supondrán la difusión que el disco merece.

Nos encontramos a un Menuhin extraordinariamente sensible frente a un repertorio que no podríamos calificar «a priori» de muy **sujo**: su interpretación de la sonata violinística es honda y poética, emocionada y reflexiva a la vez. Parejas cualidades presenta su prestación en la **Sonata-trío**, si bien el sonido que Menuhin obtiene de la viola puede que no sea todo lo redondo que quisiéramos para la obra. Gendron hace una **Sonata en Re menor** absolutamente inatacable, y solamente esa chispa de genialidad que siempre posee el violonchelo de Rostropovitch podría inclinarnos hacia la ya vieja versión del ruso acompañado por Britten. Sensacional la participación de Michel Debost, cuya sonoridad y estilo resultan ideales para esta música. Otro tanto cabría decir de Laskine y Fevrier.



Conclusión: Se trata de música de cámara realizada por auténticos solistas, que se adecuan al grupo con palpable amor hacia las partituras interpretadas. Una gran lección musical, a la que el lector haría muy bien en aproximarse.—**J. L. G. B.**

INSTRUMENTAL

C. P. E. BACH: **Sonatas, Rondós, Fantasías**. Huguette Dreyfus, piano de macillos. Archiv, 2533 327. Precio: 500 pesetas. Interpretación: 8. Sonido: 8.

Se da, respecto a la música para teclado de Carl Philipp Emanuel Bach, una curiosa circunstancia: esa música puede interpretarse, indistintamente, en clave, clavicordio o «pianoforte». En efecto, dicho autor vive en una época en la que aún coexisten esos tres instrumentos en casi igualdad de condiciones. El clave se encuentra ya en su ocaso, el clavicordio persiste en su vigencia como instrumento esencialmente doméstico, y el piano sigue ganando adeptos día a día.

Por ese motivo hemos oído música de C. P. E. Bach en cualquiera de esos instrumentos. Quizás sean el clavicordio y el «pianoforte» los más apropiados para interpretarla, aunque no debemos olvidar obras para clave tan formidables como las **Variaciones sobre la Follía**.

El disco que comento, presentado por Archiv, nos ofrece una serie de piezas interpretadas por Huguette Dreyfus en su «pianoforte». Aunque a estas alturas casi todos los aficionados han tenido oportunidad de oír (especialmente a través de grabaciones) este tipo de instrumentos, habrá todavía auditores que se pasmarán. Realmente, es un sonido diametralmente distinto al del gran piano moderno. Y lo triste es que hasta hace poco dicho piano era el utilizado para interpretar toda clase de música. Afortunadamente, desde hace algunos años ha surgido un movimiento tendente a interpretar la música en instrumentos de la época en que fue compuesta (o, al menos, en reproducciones).

La labor de la Dreyfus es magnífica, aunque, personalmente, prefiero sus interpretaciones al clave. Tengo la sensación de que a veces exagera un poco en la cuestión de «ritardandos», o pone demasiado énfasis en determinadas frases. De acuerdo en que éste es el carácter de la música, pero pienso que no tanto.

En cuanto a las obras, son, ciertamente, hermosas, aunque pienso que no es C. P. E. el más valioso, musicalmente, de los hijos de Bach. Creo que su más importante legado es ese **Arte de tocar instrumentos de teclado**, que todo intérprete de tecla debería conocer.

La grabación es francamente buena, en la línea de Archiv, al igual que la presentación, con unas interesantes notas al programa, y otras más aún, relativas al instrumento usado en esta grabación. Y me parece, además, un acierto el haber reproducido en la carpeta la fotografía de dicho instrumento.

En definitiva, se trata de un disco ciertamente interesante.—**P. C. C.**

CRITICA DISCOGRAFICA

CHOPIN: **24 Preludios, op. 28, Berceuse en Re bemol mayor, op. 57.** Alicia de Larrocha, piano. DECCA, SXL 6733. 430 ptas.

En un corto espacio de tiempo han aparecido en nuestro mercado tres versiones de los **Preludios** de Chopin: Pollini, Rubinstein y ahora Alicia de Larrocha. Me resultaba difícil pensar que se pudiera tocar mejor esta obra. Pollini y Rubinstein alcanzaban cimas difíciles de superar. Sin embargo, la interpretación de Alicia de Larrocha viene a demostrarnos que no es así. Larrocha toca estos **Preludios** de una manera diferente a la de otros pianistas. Mejor o peor son aquí adjetivos engañosos; diferente, personal, son los que creo que es más adecuado emplear, porque a lo largo de toda la interpretación aparecen cantidad de matices que revelan que bajo la realización de la partitura hay todo un pensamiento original, una manera muy personal de concebir la obra. Larrocha toca los **Preludios** como nunca se los había escuchado a nadie. Y vuelvo a insistir que esto refleja, para mí, una personalidad artística extraordinaria. Ya dentro de la originalidad quiero destacar su gran interpretación. En todas las obras que he escuchado a Larrocha me ha gustado mucho el empleo de los contrastes dinámicos, pero nunca me ha fascinado tanto como ahora. Creo que es, precisamente, a través de estos contrastes como Larrocha consigue dar a su interpretación esa sensación de poesía e intimidad, por una parte, o de fuerza incontenible, por otra. Y, sin embargo, quiero señalar que todo lo que pueda parecer espontaneidad en su versión (y esta sensación nos invade a menudo) es sólo fruto, a mi juicio, de un detenidísimo estudio y análisis del pentagrama.

El disco se completa con una maravillosa interpretación de la **Berceuse en Re bemol mayor**.

Los comentarios de la carpeta quieren parafrasear líricamente, en ocasiones, el contenido de la obra: «La tormenta agrupa las nubes en el «Número 12», pero es sólo una tormenta de verano. Una exquisita paz reina en el «Número 13», que comienza con una oración». Reconozco que escuchando tocar a Larrocha es difícil sustraerse a esta tentación. Hay, de todas formas, en esta notas de carpeta algunas observaciones interesantes. Grabación y prensado son magníficos.

CONCLUSION: Preciosa y original aportación de Alicia de Larrocha a los **Preludios**, de Chopin. Para mí, tiene un sentido muy grande que se graben una y otra vez estas obras, cuando en cada una de estas ocasiones se hace la obra más hermosa, más grande. Y esto me da la ocasión para decir que, desgraciadamente, sucede con pocos, muy pocos discos.

J. R. T.

MOZART: **Sonatas K 331 y 310. Fantasías K 397 y 475.** Wilhelm Kempff, piano. DG Privilege, 25 35 168. Precio: 350 pesetas. Interpretación: 6,5. Sonido: 6,5.

Cuatro preciosas obras del genio de los genios que bien pueden servirnos para po-

nernos en contacto con la creación mozartiana para teclado: gracia, melancolía, hondura, sonrisa, encanto; es decir, el universo mozartiano se encuentra en estas **Sonatas y Fantasías**.

Kempff es un pianista más dotado y preparado para el mundo beethoveniano, donde nos ha dado interpretaciones de primerísima fila, que para producir la música de Mozart. Le falta a Kempff un algo de elegancia, de nitidez y de pureza en el sonido. Tampoco el sentido rítmico ni el estilo son por completo adecuados a Mozart, que se ve tratado más buscando la sombra —que la tiene— que la luz. Ciertamente que en un pianista de la categoría de Kempff encontramos más de un motivo de admiración; pero creo que con lo anteriormente expuesto puede comprenderse en qué sentido van mis reservas. Pese a ellas, hay que reconocer que este disco guarda una dignidad interpretativa que debe tenerse en cuenta; lejos de mi visión personal de Mozart, pero que respeto en lo que tiene de acercamiento serio a la creación del gran salzburgoés.

La grabación, pese a sus muchos años, es de bastante alta calidad, aunque con algún leve ruido de fondo.

Conclusión: Un hermosísimo recital de Mozart en interpretación no del todo convincente, pero con la suficiente dignidad como para una posible recomendación.—**M. C.**

RAVEL: Música para piano (vol. I): **Sonatina. Valses. Tombeau de Couperin.** Piano, Pascal Rogé. Decca, SXL 6674. Precio: 460 ptas. Interpretación: 8. Sonido: 8.

Un pianista poco conocido, Pascal Rogé, interpreta parte de la interesante producción pianística de Maurice Ravel; este disco aparece como el volumen primero de lo que será, sin duda, una bellísima integral para piano de la obra del mágico compositor de Ciboure.

Rogé nos ofrece un Ravel vivo y sugerente, apoyado en sus notables cualidades técnicas e interpretativas.

El sonido es redondo y matizado, la pulsación suficiente y contenida, el mecanismo muy limpio. Su trabajo, en suma, es excelente.

Habría que esperar a la sucesiva aparición de los restantes discos para poder emitir un juicio de valor en la comparación de esta integral con las dos existentes en nuestro mercado del disco (las debidas a Monique Haas y la muy reciente y notable de Philippe Entremont).—**L. J. C.**

SCHUBERT: **Sonata número 19 en Do menor, D. 985. Impromptu, opus 142, número 2.** Sviatoslav Richter. (piano) Hispavox, HMES 610-144. Precio: 500 pesetas. Interpretación: 9. Sonido: 5.

Un gran pianista, el legendario y fabuloso Sviatoslav Richter, se acerca, en esta ocasión, a una de las más bellas obras del clasicismo romántico: la **Sonata D 958**, de F. Schubert, compositor de creciente aprecio en el público actual.

La interpretación que Richter nos ofrece de esta obra es, desde luego, poco académica (en el sentido «de lo que estamos acostumbrados a oír»). La reciente versión de Alfred Brendel de la misma composición es muy distinta a la del fenómeno ruso —sin duda, uno de los tres o cuatro pianistas más importantes en la actualidad—. Mientras que Brendel desarrolla esta sonata en 28,16 minutos, Richter emplea casi 11 más, 39,13 minutos en total, en su ejecución. El Schubert de Brendel es más literal, más clásico, más apegado a la partitura; el de Richter, mucho más personal y libre. ¿Con cuál quedarnos? Personalmente, prefiero, por lo general, las versiones que se acerquen más al espíritu y a la letra de lo escrito por el compositor; sólo en contadas y excepcionales ocasiones me inclino por las interpretaciones más libres. Y ésta es una de ellas.

La majestuosidad, el lirismo, la melancolía que Richter aporta en la lectura de esta obra convierte la audición del disco en algo inolvidable: Richter nos convence de que lo que está tocando sólo puede ser así y no de otra forma.

El registro se complementa con una esplendorosa y bellísima interpretación del **Impromptu op. 142, número 2**.

Sólo un pero que oponer: la baja calidad técnica de la grabación. A pesar de ello, se trata de un disco absolutamente recomendable.—**L. J. C.**

STRAVINSKY
PIANO SONATA (1903/4)

WORLD PREMIERE RECORDING

REDISCOVERY OF EARLY STRAVINSKY PIANO SONATA

Tchaikovsky-Piano Sonata, Op. 37
PAUL CROSSLEY

STRAVINSKY, I.: **Sonata para piano en Fa sostenido menor.**—TCHAIKOVSKY, P.: **Sonata para piano en Sol mayor, op. 37.** Paul Crossley, piano. Philips, 6500 884. Precio: 500 ptas. Interpretación: 5. Sonido: 6.

El principal valor de este disco es el testimonial, pues contiene la primera grabación mundial de una temprana **Sonata para piano**, de Stravinsky, compuesta entre 1903 y 1904, que el autor consideró perdida. Sin embargo, el manuscrito sobrevivió, custodiado en la Biblioteca Pública de Leningrado y, al fin, fue publicado en 1973.

La obra, cuya elaboración parece que fue muy ardua, produce de entrada una cierta decepción. Si hay un músico que con todos sus desconcertantes y a veces

paradójicos cambios de estilo ha sabido estampar un sello personalísimo e inconfundible en cada compás de su música, ése es Stravinsky. Concretamente, en el terreno del piano reconocemos esas coordenadas stravinskyanas, en forma latente en los **Cuatro estudios** de 1908, y de un modo ya indiscutible en **Piano Rag-Music** (1919) o en la **Sonata** de 1924 y la **Serenata en La** de 1925, composiciones estas últimas que pertenecen al llamado período neoclásico.

La **Sonata en Fa sostenido menor** pertenece a otro mundo musical, que en 1903-1904 era ya historia, con independencia de que hayan permanecido cómodamente anclados en él muchos compositores de la primera mitad de este siglo. El esquema es tradicional, casi escolástico. De los cuatro tiempos, el primero, en forma sonata un tanto libre, es el más ambicioso. Juega el contraste de dos temas, uno agitado, de indudable elocuencia y plasticidad, y otro lento, más neutro e impersonal. El desarrollo denota un oficio considerable, y la reexposición del tema principal trae un inesperado eco brahmsiano. El segundo tiempo, «Scherzo», con su vivacidad caprichosa, evoca algún conocido pasaje del **Cascanueces** de Tchaikovsky. Sigue un «Andante», basado en un tema grave y meditativo, que experimenta una serie de modificaciones, en las que no faltan las sutilezas; pero el conjunto resulta de una compostura excesiva. El último tiempo no aporta muchas novedades, y su tema inicial es bastante vulgar y genérico, ajeno, sin embargo, a esa vulgaridad agresiva, asumida de forma provocadora en tantos pentagramas del autor de **Petrushka**.

Completa la grabación la conocida **Sonata para piano en Sol mayor, op. 37**, de Tchaikovsky, compuesta en 1878. La idea de emparejar ambas obras en un disco es acertada, ya que, aparte del valor intrínseco de cada una, lo cierto es que existen entre ellas innegables puntos comunes. En todo caso, se facilita un cotejo muy interesante y aleccionador.

La interpretación del pianista inglés Paul Crossley es sólo discreta, y en ningún momento da la sensación de haber penetrado en profundidad en estas partituras, limitándose a servir las de forma meramente decorosa.

Conclusión: Primera grabación de una obra inédita hasta hace poco tiempo y... poca cosa más.—D. C.

VOCAL Y CORAL

BRAHMS: **Rinaldo**, cantata para tenor, coro masculino y orquesta, **opus 50**. **Canción del Destino («Schicksalslied»)**, para coro y orquesta, **opus 54**. James King, tenor. Ambrosian Chorus. Orquesta New Philharmonia. Director, Claudio Abbado. Decca, SXL 6386. Precio: pesetas 460. Interpretación: 8 (**C. del Destino**); 7 (**Rinaldo**). Sonido: 7.

Disco muy importante. Tanto, que ni siquiera los ocho años transcurridos entre su grabación (1969) y su publicación en

España le han restado interés. Ninguna de las dos obras que incluye figuraba en nuestro catálogo, aunque antaño hubiésemos conocido las versiones de Sawallisch (**Opus 54**) y Couraud (**Opus 50**).

Además ambas partituras poseen gran relieve: la cantata **Rinaldo**, compuesta entre 1863 y 1868, porque señala en la curva de la producción brahmsiana el punto más próximo al nunca abordado género operístico. La **Canción del Destino** brilla por su propia calidad de obra maestra. Su largo período de gestación (1868-1871), máxime tratándose de una obra más bien breve, revela las dificultades y el interés en hallar la música adecuada al texto de Hölderlin, que contraponía, sin solución, el doloroso sino de los mortales a la felicidad de los espíritus. Brahms «redime» a la Humanidad en el maravilloso epílogo orquestal de la obra, cuyas clásicas raíces musicales pueden rastrearse en Gluck (que ya en **Orfeo** simbolizaba a las almas felices mediante la flauta) y, naturalmente, en Beethoven. (Tonalidades de la obra: Mi bemol y Do mayor y menor; tema del «destino»; ambos recursos similares a los de la **Quinta Sinfonía**.)

Por otra parte, este **Schicksalslied** es testimonio de la fuerte unidad espiritual de todo el movimiento romántico alemán: si aquí es Hölderlin quien inspira a Brahms una profunda meditación sobre el destino humano, en la obra anterior —**Rapsodia para contralto, opus 53**— era Goethe el cauce liberador de la profunda frustración amorosa del músico hamburgués (rechazado por Julie Schumann, la hija de Roberto y Clara), sublimada en la maravillosa conclusión de dicha obra.

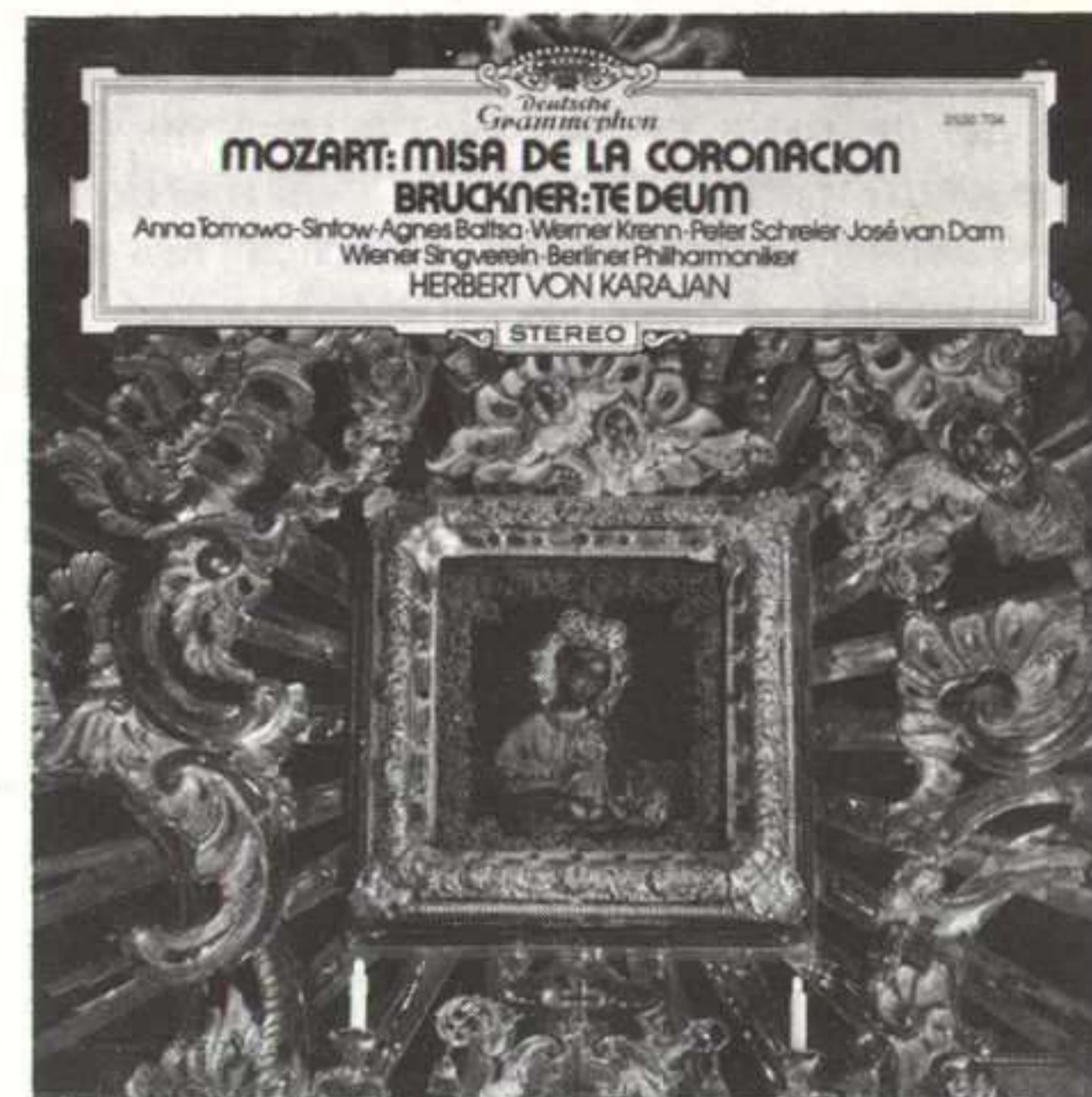
Y es el propio Goethe, basado en Tasso, quien proporciona a Brahms el texto de esta bella —aunque algo larga— cantata, continuador así de una tradición notable de músicos interesados en el tema de **Rinaldo** y **Armida** (Lully, Haendel, Gluck, Haydn...).

Es una lástima que el interesante plan tonal de ambas obras (con el denominador común del intervalo de tercera, tan querido a Brahms) quede confuso o insuficientemente claro por causa de unos comentarios de carpeta técnicamente magníficos, pero mal traducidos, y por la ausencia de los textos cantados.

Porque, además, Abbado realiza una estupenda labor al frente de la Filarmonía londinense y del Coro Ambrosiano, sobre todo en el **Schicksalslied**. A James King, notable tenor en aquella época (1969), le falta flexibilidad para esta lírica—y difícil—partitura.

Conclusión: Las deficiencias de presentación comentadas privan a este disco de la «R» de recomendado.—R. A. M.

R **BRUCKNER: Te Deum.** **MOZART: Misa de la Coronación.** A. Tomowa-Sintow, A. Baltza, W. Krenn, P. Schreier, J. van Dam. Wiener Singverein. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, 25 30 704. Precio: 600 ptas. Interpretación: 10 (Bruckner). 6 (Mozart). Grabación: 9.



Después de sus asombrosas aproximaciones a las **Sinfonías Cuarta y Séptima** (EMI), **Octava y Novena** (DG), Karajan vuelve a «acertar», vuelve a darnos un Bruckner impresionante, sensacional: es el **Te Deum**. Si no malempleáramos con demasiada frecuencia los calificativos, bastaría ahora con escribir que se trata de una versión **modélica**. La partitura está interpretada «desde dentro», y dicha con una elevación, con una unción realmente poco común. Es una de estas ocasiones en las que Karajan parece que ha conseguido la perfecta ordenación del material sonoro de una manera natural, en su camino hacia la búsqueda de lo esencial, del cuerpo expresivo de la obra. La interpretación de los solistas y del coro se inscribe definitivamente en esta línea esencialista y de perfección: están realmente gloriosos en sus cometidos.

Habría que hacer **otra** crítica para la otra cara del disco, pues la **Misa de la Coronación**, estando bien hecha, ¡qué lejos queda de esta sensación de «definitiva» que nos transmite la versión de Bruckner! Sin duda, falta esa naturalidad a la que antes aludíamos: este Mozart no se ha vertido desde dentro, sino que se ha «montado» con el admirable oficio que no vamos a descubrir en Karajan, ni en su Orquesta, ni en sus frecuentes colaboradores vocales de los últimos tiempos.

Conclusión: Es éste uno de los (muchos) casos en que las frías calificaciones de arriba resultarían no fiables sin la lectura de la crítica correspondiente, pues un 8 de la interpretación sería el resultado matemático de promediar el 10 sin fisuras para el **Te Deum** con el 6 de «sólo bien» para la **Misa mozartiana**.—J. L. G. B.

R **GLINKA: Ocho canciones.** **RACHMANINOV: Cinco canciones.** Galina Vishnevskaja, soprano; Mstislav Rostropovich, piano. DG, 253 0725. Precio: 600 ptas. Interpretación: 9. Sonido: 8.

Poco éxito ha acompañado en nuestro país a los recitales de canciones, en general, y a los de melodías rusas, en particular: pienso en los múltiples discos de Glinka para Decca, de los que pocos sobreviven; en el buen Rachmaninov que lograron Gedda y Weissenberg; en otro recital de la propia Vishnevskaja para

RCA... ¿Logrará esta nueva grabación romper la mala racha? Si tal cosa no llega a ocurrir, no será por falta de méritos: ¡qué maravillosa fusión artística la del matrimonio Rostropovich - Vishnevskia! ¡Y qué hermosas canciones las de Rachmaninov! Frente a ellas, las de Glinka suenan casi siempre académicas (con alguna excepción, como la de **La alondra**). Pero ello apenas importa ante la desbordante efusividad, la melancolía rezumada por el inolvidable timbre eslavo de la soprano, quien, sin haber sido nunca una perfecta «vocalista» (al menos, para oídos occidentales), y aun habiendo perdido algo de su fresca tímbrica (alguna nota aguda «fija», sin vibración, o, por el contrario, áspera), es, en grado máximo, una **intérprete**, es decir, alguien para quien la voz no es un fin en sí misma, sino un medio de expresión de sentimientos, de comunicación; un medio para hacer arte, en suma. Cómo no mencionar, a este respecto, la nostálgica **Vocalise**, tan superior a la de Gedda como a la de Anna Moffo. Para este inolvidable momento, nada más adecuado que la frase del propio Rachmaninov a la «mezzo» Nezdovna: «... ¿Para qué las palabras, si vos podéis mejorarlas con vuestra voz y vuestra interpretación?»

Buena presentación, aunque, en contra de lo que la carpeta afirma, no figuren los textos cantados, sino sólo su traducción.

Conclusión: Dadas las escasas (nulas) posibilidades de su publicación en España, me permito recomendar a quienes viajen al extranjero la adquisición de un álbum EMI-Melodía, de tres discos, en los que Galina Vishnevskia **canta** a los compositores rusos y soviéticos.—**R. A. M.**

SCARLATTI, Alessandro: Stabat Mater. Mirella Freni, soprano. Teresa Berganza, «mezzosoprano». Orquesta Paul Kuentz. Charles Mackerras, director. DG 2533 324. Precio: 550 ptas. Interpretación: 5. Sonido: 6.

Cualquier disco que amplíe nuestro catálogo debe ser, en principio, bien acogido. Y cuando se trata de una obra de cierta importancia, más todavía. Este **Stabat Mater** señala el punto de partida de una serie de obras realizadas a lo largo de los siglos XVIII y XIX, que en nuestros días ha tenido una nueva orientación en manos de músicos cultivadores de un humanismo religioso, como Poulenc. La obra de Scarlatti, escrita para dos voces femeninas muy contrastadas (soprano y contralto) y orquesta de cuerdas, fue un encargo de los «Cavalieri della Vergine dei Dolore», sociedad napolitana que más tarde habría de solicitar de Pergolesi una composición semejante. Es evidente que el autor de **La serva padrona** se inspiró directamente en Scarlatti no sólo en el empleo de similares intérpretes, sino, lo que es más importante, en el espíritu de la obra. La de Scarlatti tiene una perfecta unidad, con turno de solos y dúos, siempre en busca de una atmósfera de austeridad y sentimiento as-

cético que refleje las dramáticas situaciones del texto latino, por lo cual se acerca en varios momentos al mundo operístico, aunque menos de lo que lo hará Pergolesi.

El conjunto es una obra de positivo interés y calidad, que nos arroja una cierta luz sobre esta olvidada y casi desconocida figura del barroco italiano.

Al comentar la grabación del **Stabat Mater** de Pergolesi (ver RITMO, número 473) afirmaba que para su interpretación no se necesitaban grandes «divos» vocales. La partitura de Scarlatti requiere mayores facultades, pero tampoco creo que necesite «divos», sino artistas que sientan de verdad sus cometidos. En el **Stabat Mater** de Vivaldi —otra obra muy directamente emparentada con la que comentamos— me preguntaba qué hubiese hecho una Janet Baker o una Teresa Berganza con la parte solista. Me refería a ellas no como «divas», sino como artistas. Pues bien, volviendo a Scarlatti, he de decir que la presencia de dos primeras figuras de la lírica mundial es absolutamente decepcionante. Mirella Freni está algo pesada, con la voz sin su peculiar brillo y con un alejamiento excesivo del texto, lo cual, en artista tan sensible, es realmente extraño. Teresa Berganza tiene dificultades con la tesitura, que está escrita para contralto y necesita voz más grave; en algunas partes la suya aparece un tanto forzada y pobre, y la interpretación es de una frialdad que por momentos más parece estar cantando notas impersonales que un texto de las características del **Stabat Mater**. Y no me refiero aquí a que esta obra deba ser interpretada de manera lacrimógena, sino con emoción y sinceridad. Desgraciadamente, ni Freni ni Berganza parecen haber tenido un día apropiado. Aparecen, sí, de vez en cuando, momentos que revelan que estamos escuchando dos voces importantes, y algún otro destello personal que pronto se apaga. Procurando ser lo más objetivo posible, diría que la interpretación de las dos artistas es estrictamente correcta, nada más.

La dirección de Mackerras al frente de la Orquesta Paul Kuentz —una agrupación muy de segunda fila, a la que hemos escuchado con relativa frecuencia en Madrid— es acaso lo que salva de la monotonía a esta interpretación, con sus bien dosificados contrastes de aire y un pulso que sabe dar unidad a estos contrastes. El empleo del órgano positivo —tocado por André Isoir— es acaso un tanto excesivo.

La grabación, realizada en la iglesia de Nuestra Señora del Líbano, de París, muestra bastante desequilibrio entre solistas, muy en primer plano, y orquesta, aun cuando el sonido sea, en general, claro y haya ausencia de ruidos de fondo. El prensado es bueno. La duración total de la obra, con pausas, es de cuarenta y seis minutos veintiún segundos.

Conclusión: Obra de mérito e interés —una calificación de 7—, con grabación mediana y decepcionante interpretación vocal.—**M. C.**

RECITAL

«Conciertos barrocos para oboe». Lothar Koch, oboe. Deutsche Streichersolisten, Berlín. RCA, PRL 1 - 0414; precio, 450 pesetas.

El famoso y bello **Concierto para violín y oboe** —transcripción del de dos claves—, de Bach; un bonito **Concierto** de B. Marcello y un menos bueno de Fasch forman el contenido de este disco dedicado al oboe barroco.

Sabido es que Lothar Koch es oboe solista en la Filarmónica de Berlín, formación en la que exhibe su habitual sonido, propio de los solistas germanos. Sin embargo, en esta grabación, no sé si por cambio de instrumento o por la técnica —como siempre, prodigiosa—, me ha sorprendido con un sonido más redondo, neutro y uniforme, que junto al admirable control de la respiración y excelente musicalidad hacen de él un oboísta de excepción. Colabora con Koch, en el **Concierto** de Bach, Ernö Sebestyén, violinista de sonido agradable, afinación correcta, corto volumen y sobria interpretación. Los Deutsche Streichersolisten son un conjunto de calidad y reducido número de intérpretes formado por miembros de las tres principales orquestas berlinesas, cuyas cualidades más destacables son la precisión, claridad y rigor interpretativo.

La duración total es de 37 minutos y 26 segundos, que, teniendo en cuenta el precio, roza los límites de lo intolerable. La inclusión de otro **Concierto** se podría haber realizado perfectamente sin perjuicio de la calidad técnica del disco.

Conclusión: Lothar Koch aparte, se puede pedir más a la interpretación.

F. G. O.

Conciertos para trompeta. Varios autores. Maurice André, trompetista. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Charles Mackerras. DG, 2530 792. Precio: pesetas 525. Interpretación: 8. Sonido: 8.

Varios fueron los instrumentos que durante el Barroco alcanzaron su máximo esplendor. Uno de éstos fue, sin duda, la trompeta, y aunque en las épocas posteriores su inclusión sería fundamental en la orquesta moderna, su misión como instrumento solista había terminado prácticamente. El presente disco nos muestra una serie de obras dedicadas por los compositores barrocos a la trompeta. Junto al famosísimo **Concierto para dos trompetas**, de Vivaldi, hay otros de Stölzel, Torelli, un interesante **Concierto-Sonata**, de Telemann, y la **Sonata número 1, para trompeta y órgano**, de G. B. Viviani.

Intérprete de estos **Conciertos** es el gran trompetista francés Maurice André. Es difícil buscar adjetivos que no se hayan dicho ya a la labor de tan conocido y admirado artista. Una vez más, André se afirma como uno de los primeros solistas de trompeta, no teniendo secretos para él la técnica de tan difícil instrumento. Colaboradores eficaces son el director, Char-

les Mackerras, que demuestra un profundo conocimiento estilístico de las obras, y la Orquesta Inglesa de Cámara. Brillante asimismo la organista Hedwig Bilgram en el acompañamiento de la obra de Viviani. Gracias a los adelantos de la técnica, asume André los dos papeles en el **Concierto** de Vivaldi, con una perfecta sincronización a cargo del responsable de la espléndida toma de sonido, el ingeniero Heinz Wildhagen.

Conclusión: Interesante recital de trompeta, realzado por una interpretación y grabación de gran calidad.—**F. G. O.**

España en la música europea de los siglos XV al XVIII: Obras de SCARLATTI, COUPERIN, BULL, VALENTE, FARNABY, PASQUINI, C. P. E. BACH, etc. Genoveva Gálvez, clave. Hispavox, HHS 10-474. Precio: 520 ptas. Interpretación: 5. Sonido: 5.

Después de un prolongado silencio discográfico y, como siempre, de la mano de Hispavox reaparece la clavecinista española Genoveva Gálvez. Y, como las veces anteriores, hay que comenzar diciendo que el programa presentado es de lo más interesante y atractivo. En este disco se recogen obras compuestas por autores europeos sobre temas españoles. Tenemos, desde la **Spanyöler tancz**, de Hans Weck (siglo XV) hasta las **Variaciones sobre la Folía**, de C. P. E. Bach.

Lo triste es que, también como siempre, la audición del disco no deja el buen sabor de boca esperado, tras conocer el programa y las notas que la propia Genoveva Gálvez escribe en la contraportada.

Siempre he pensado que la Gálvez tiene unos profundísimos conocimientos musicales, pero no los lleva a la práctica en el modo que sería de desear.

Con todo, hay que decir que se trata de lo mejor que ha hecho, discográficamente, hasta la fecha. Parece que su excesivo gusto por los ornamentos ha desaparecido en parte, y solamente ejecuta los prescritos por la obra.

Respecto a los «tempi», hay obras en las que existen unas paradas de excesiva duración entre frase y frase, en mi opinión.

Técnicamente, la labor de la Gálvez es francamente buena.

En general, los momentos más brillantes se logran, en mi opinión, en las **Partite sull'aria della follia**, de Alessandro Scarlatti. Con todo, el tono general del disco es más bien gris. Genoveva Gálvez utiliza en este disco un espléndido clave fabricado por David Rubio. Lo malo es que gran parte de las excelencias de dicho instrumento hay que imaginarlas, ya que la grabación es bastante deficiente. No me refiero a la existencia de ruidos de fondo (el disco carece de ellos), sino al hecho de que el sonido del clave no ha sido recogido, ni mucho menos, perfectamente. He tocado algún clave Rubio y conozco su sonido (al igual que también lo conozco por grabaciones), y por eso digo que quien

no conozca un Rubio no podrá decir, después de este disco, que lo conozca tal y como es.

La presentación es espléndida, y las notas al programa, obra de Genoveva Gálvez, realmente interesantes.

Conclusión: Es una lástima que ni la grabación esté a la altura del instrumento, ni la interpretación lo esté a la del programa.—**P. C. C.**



KREISLER: Capricho vienés. «Andantino» en estilo de Martini. «Allegretto» en estilo de Boccherini. La Gitana. Danza eslava. Canción de Luis XIII y Pavana en estilo de Couperin. Hermosa Rosmarin. Alegría de amor. Danza española de «La vida breve». Pena de amor. Recitativo y «Scherzo-capriccio». Tango. «Rondino» sobre un tema de Beethoven. Tamboril chino. Itzhak Perlman, violín. Samuel Sanders, piano. EMI, 063-02.739. Precio: 500 ptas. Interpretación: 8. Sonido: 7.

El contenido del presente disco no cabe duda de que es «música menor». Sin embargo, no nos precipitemos en el juicio, pues, al margen de que estas piezas puedan ser de grata escucha (aunque, de verdad, no todas seguidas), aportan el significativo dato de lo que gustaba escucharse en recitales de divo no muy lejanos temporalmente, y por otro lado nos sitúan ante el interesante tema de la transcripción, no siempre necesaria o deseable, pero, cuando está bien hecha, perfectamente defendible.

Fritz Kreisler llenó toda una época, y este disco es un buen recordatorio para unir a los documentos grabados, en que el mismo artista vienés nos dejó muestras de su gran clase de violinista. La recreación llevada a cabo por Perlman—con el concurso de un discreto pianista—es extraordinaria; las piezas están desgranadas con evidente gusto y limpieza, y el oyente bien puede plantearse como aspiración máxima el disfrutar de la audición tanto como el intérprete está disfrutando con la ejecución.

Conclusión: Impecable servicio a músicas intrascendentes.—**J. L. G. B.**

«Velada musical». **Obras** de BACH, FAURE, SCHUBERT, WEBER, MENDELSSOHN, HEKING, POPPER, RACHMANINOF, DEBUSSY, NIN, KARJINSKY, RIMSKY-KORSAKOF y TORTELIER. Paul Tortelier y Maud Tortelier, violonchelos. María de la Pau, piano. EMI, C 065-06.216. Q. Precio: 500 ptas. Interés de la publicación: escaso. Interpretación: 8. Sonido: 8.

Ruego al lector me excuse de repetir criterios que han quedado escritos en mi crítica al disco de piezas de Kreisler por Perlman, criterios que pueden trasladarse aquí literalmente. El repertorio grabado por los Tortelier me parece, «a priori», menos interesante por cuanto no responde a criterio unitario alguno, pero, en cambio, ofrece una pequeña obra original para dos «chelos» de cierto interés, sobre todo instrumental.

Conclusión: Si quiere usted un disco de «propinas» para colofón desenfadado de sus audiciones de la gran música para el violonchelo, puede acudir a éste...—**J. L. G. B.**

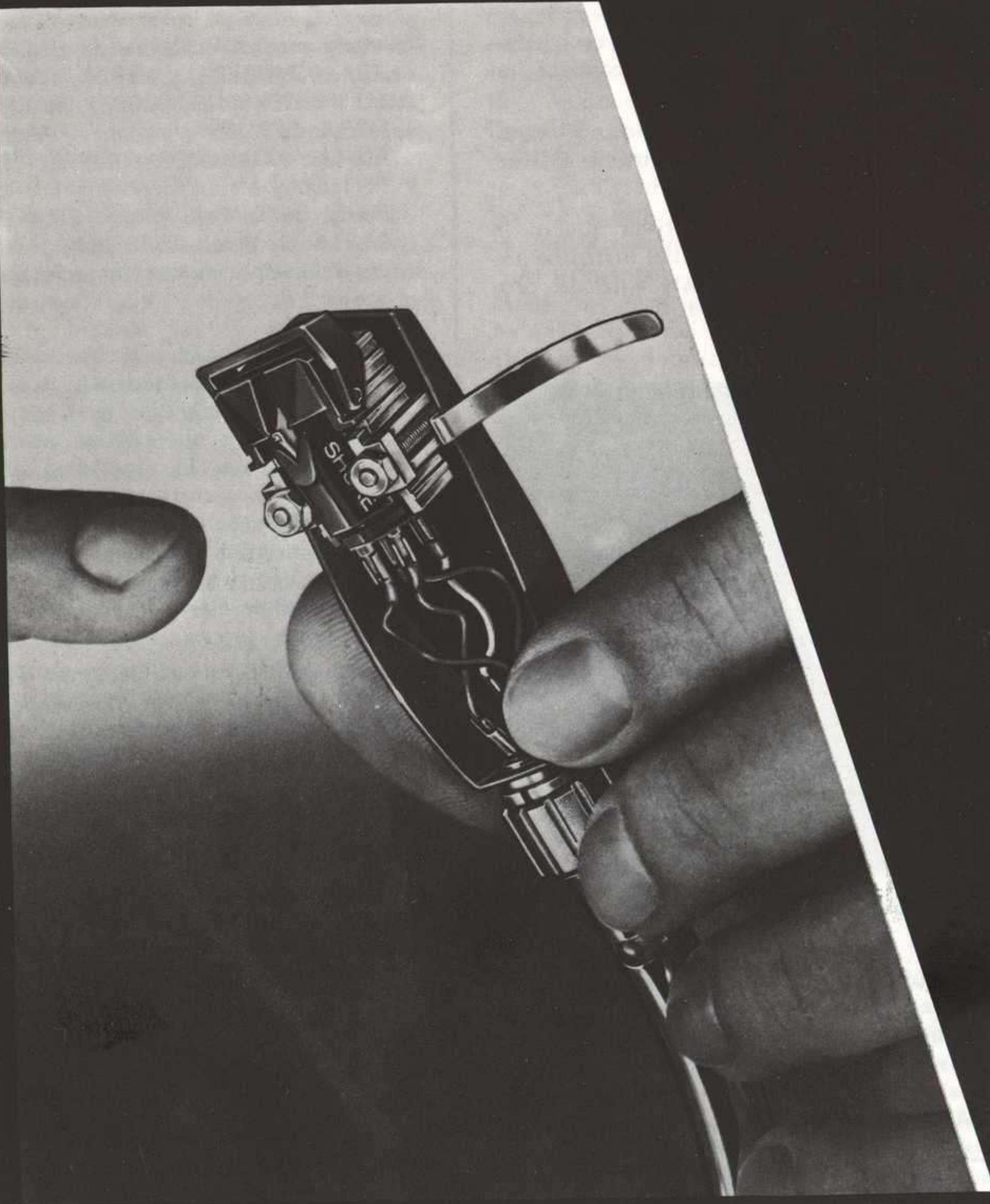
Un festival de música rusa: BORODIN: Danzas polovtsianas; R. KORSAKOV: Capricho español y Obertura para la Gran Pascua rusa; MOUSSORGSKY: Una noche en el Monte Pelado. Orquesta de París. Director, G. Rozhdesvensky. EMI, 063-02317. Precio: 500 ptas. Interpretación: 8. Sonido: 8.

Cuando, hace unos años, se grabó este disco, se producía el primer encuentro entre la novel, por aquellas fechas, Orquesta de París y el director ruso G. Rozhdesvensky, quien asimismo firmaba su primera producción fuera de su país.

El feliz resultado de esta «entente» está a la vista: unas revitalizadas versiones de obras que a fuerza de ser interpretadas espectacular o rutinariamente han perdido mucho del encanto que tienen. Quizás el viejo Markevitch nos dejó unas lecturas inolvidables de estos pentagramas, por la rudeza y sugestión que sólo él sabía imprimirles. Pero Rozhdesvensky, desplegando una poderosa orquesta, que le secunda magníficamente, sabe recrear todo el colorido sonoro de estas obras con el refinamiento propio de un orfebre. Partiendo de presupuestos meramente musicales nos va traduciendo todo lo que estos pentagramas tienen de descriptivo, sin caer en los excesos de otras versiones. Esta es la causa, a mi modo de ver, de que las **Danzas polovtsianas** o la **Gran Pascua rusa** nos vuelvan a entusiasmar de nuevo.

Antes de finalizar quisiera recomendar a Icona que a partir de ahora llame a los montes pelados «montes calvos», como nos lo propone finamente el traductor de las notas explicativas.

Conclusión: Si empieza a escuchar música y desea saber cómo suena una gran orquesta, ésta es una buena oportunidad, no la deje escapar.—**A. M.**



Aquí nace la Alta Fidelidad.



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

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

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

Brazo o tocadiscos _____

Cápsula _____

Amplificador _____

Pantallas acústicas _____

Nombre _____

Dirección _____

Población _____



ASPECTOS DEL SONIDO

(5)

CONEXIONES HI-FI

Algunos aficionados encuentran dificultades para conectar un equipo de sonido, y, sin embargo, pocas o ninguna dificultad deben presentarse para proceder a este trabajo. En este sentido la mayoría de los fabricantes han normalizado al máximo los sistemas de conexión, y generalmente proveen sus aparatos con instrucciones detalladas de montaje y conexión que no pueden ofrecer ninguna duda al usuario. También es cosa corriente que el propio vendedor del equipo proceda a su instalación en el domicilio del comprador, para dar a éste la mayor comodidad al respecto. Sin embargo, pienso que resulta importante que el propietario del equipo sepa manejarse en este campo, pues aparte de la primera instalación hay que proceder con mayor o menor periodicidad a la limpieza y cuidado de los diferentes puntos de conexión, y para ello hay que dominar el esquema general de la instalación del conjunto, cosa que, repito, resulta extremadamente sencilla. También puede suceder que se comprendan los diferentes componentes en distintos establecimientos, con la posibilidad de obtener mejores precios, en cuyo caso no tiene más remedio el comprador que ser su propio técnico en materia de instalación.

Para esquematizar este asunto de la forma más ordenada hay que considerar al amplificador como centro de gravedad de todo el conjunto, desde el punto de vista de que es quien recibe las diferentes señales de programa a través de su sección preamplificadora (disco, cinta o radio) y la trata adecuadamente para ser remitidas con la menor variación posible a los sistemas de altavoces o a los auriculares, cuando éstos son empleados. Considerando que es el caso más corriente, vamos a contemplar el supuesto de que el aficionado utilice un amplificador integrado, es decir, las dos secciones de preamplificador y etapa de potencia reunidas en un mismo «chasis», aunque el empleo de preamplificador y etapa de potencia por separado tampoco presenta problema alguno, pues, como hemos dicho, al preamplificador van a parar las diferentes señales de entrada, y de la etapa de potencia dimanan las señales con destino a altavoces.

El empleo de un «receiver» o suma de amplificador y sintonizador tampoco ofrece dificultad adicional, pues desde el punto de vista de conexiones presenta la misma problemática que un amplificador integrado, con la única diferencia de que no dispone, naturalmente, de «input tuner», dado que esta sección va ya integrada en el aparato y su empleo se gobierna a través del correspondiente selector en el panel frontal.

Vamos, pues, a examinar por separado los diferentes supuestos de conexión de los diversos componentes de un equipo, considerando el amplificador como eje de todo el sistema.

Conexión de giradiscos.—La conexión al amplificador del equipo de lectura de discos se compone de dos partes: por un lado, la conexión del plato rotatorio en sí, que se efectúa simplemente mediante la correspondiente conexión a la red eléctrica; dicha conexión puede efectuarse directamente o bien a través del amplificador cuando éste, como es práctica usual, dispone de enchufe o enchufes de toma de corriente en el panel posterior del aparato, que suelen llevar el rótulo en inglés «AC outlets», que a su vez suele revestir dos modalidades: «switched» (conectado) o «unswitched» (desconectado). La primera modalidad significa que para poder poner en marcha el giradiscos es preciso encender previamente el amplificador; la segunda, «unswitched», que el amplificador, que ya está conectado a la red, actúa automáticamente como transmisor de corriente, en cuyo caso se puede poner en marcha el giradiscos sin necesidad de previo encendido del amplificador. Dichos conectores no solamente sirven para la alimentación de un giradiscos, sino también para otros componentes del equipo, como puedan ser un equipo de cinta o un sintonizador, sin más precaución que comprobar previamente que el consumo del aparato que se conecta no exceda de lo previsto en las especificaciones del amplificador, que suelen oscilar entre los 100 y los 150 mw. De todas formas, el asunto no suele ofrecer problema alguno, dado que la casi totalidad de estos aparatos susceptibles de tomar corriente directamente del amplificador suelen tener cifras de consumo inferiores, a veces por amplio margen, a las citadas. Las referidas entradas «AC outlets» suelen ser de tipo americano, es decir, de sección rectangular. En el caso, por lo tanto, de que las clavijas del enchufe del aparato a conectar sean redondas, como es usual en Europa, basta un sencillo adaptador o convertidor. La mayor parte de los giradiscos japoneses ya son suministrados con enchufes o clavija americana, y, normalmente, entre los accesorios del aparato se suele suministrar un convertidor con entrada americana y salida de clavijas redondas, para el caso de que se desee conectar directamente el aparato a la red. Desde el punto de vista del rendimiento del aparato no existe, como es natural, diferencia alguna entre la adopción de un sistema u otro de toma de corriente para el giradiscos.

El segundo aspecto hace referencia a la conexión «phono», en virtud de la cual la señal recogida por la cápsula lectora es transmitida al amplificador. Puede verse de esta forma cómo el equipo de lectura de discos realiza dos tipos de trabajo bien distintos entre sí y prácticamente independientes, por lo menos desde el punto de vista de su conexión eléctrica. El sistema de conexión normal «phono» es el llamado RCA o americano, y es un tipo de clavija como el que puede verse en la figura número 1. La inmensa mayoría de

los giradiscos van provistos de este sistema y comportan una clavija para el canal derecho y otra para el izquierdo, debidamente señalizadas. Cuando la entrada «phono» del amplificador responde igualmente al sistema RCA, la conexión no ofrece problema alguno; pero si, por el contrario, la entrada «phono» del amplificador está preparada bajo el sistema «DIN», como es muy corriente en aparatos alemanes y algunos de fabricación inglesa, entonces se hace preciso el empleo de un convertidor como el que ilustra la figura 2, cuyo esquema no puede ser más sencillo, y puede adquirirse en cualquier establecimiento de componentes, existiendo ya algunas marcas que trabajan en especial el campo de los conectores Hi-Fi en todas sus modalidades y necesidades. Un esquema del tipo de conector DIN puede verse en la figura 3: Una observación final que es preciso hacer en torno a la conexión del equipo de lectura de discos al amplificador es la general necesidad de efectuar la conexión de masa entre ambos aparatos, al objeto de evitar ruidos y zumbidos. Normalmente, ya vienen los giradiscos suministrados con el correspondiente hilo de conexión, que debe ir a parar al «chasis» del amplificador, cuyo panel posterior suele contener (normalmente, en forma de tornillo o similar) el correspondiente punto de conexión.

Conexión de equipos de cinta.—Actualmente casi todos estos aparatos suelen venir provistos del doble sistema de conexión RCA y DIN, y del mismo modo los amplificadores. La conexión DIN es unitaria y recoge simultáneamente los circuitos de grabación y lectura de cintas sobre ambos canales. Su empleo, por lo tanto, no puede ser más sencillo. Cuando, por el contrario, se elija el sistema de conexión RCA, la única precaución a tomar es hacer que coincidan los cuatro terminales a conectar, de acuerdo con el siguiente esquema:

Magnetofón o «cassette»	Amplificador
REC (Right)	REC (Right)
REC (Left)	REC (Left)
PLAY (Right)	PLAY (Right)
PLAY (Left)	PLAY (Left)

En algunos aparatos los rótulos REC (Grabación) y PLAY (Lectura o reproducción) pueden ir sustituidos por los términos IN y OUT. En este caso IN hace referencia al circuito de grabación y OUT al de lectura.

Una importante advertencia es que cuando los aparatos dispongan, como es lo usual, de los dos sistemas de conexión no pueden utilizarse los dos simultáneamente. Al igual que ya vimos en las plataformas giradiscos, la toma de corriente puede hacerse directamente de la red o a través del amplificador.

Sintonizadores.—Ya sea bajo el sistema DIN o RCA, el asunto no ofrece dificultad alguna. Hay que utilizar simplemente la entrada «tuner» del panel trasero del amplificador, respetando únicamente el orden de canales cuando se emplea la conexión americana.

Conexión de altavoces.—Se trata, seguramente, del aspecto esencial de la conexión del equipo. Hasta hace relativamente poco tiempo se consideraba que el cable bipolar corriente era suficientemente adecuado para efectuar este tipo de conexiones. Algunas modernas experiencias han demostrado que el grosor y la pureza del cobre son elementos que influyen poderosamente en la calidad del sonido, llegándose incluso a obtener una diferencia de 12 dB en calidad y presencia sonoras cuando se emplea cable de tres milímetros de grosor y en el que el cobre no contenga impureza alguna. La longitud de cable empleada debe ser la mínima necesaria de acuerdo con la separación que se dé a los altavoces.

Desde el punto de vista de la conexión, en las cajas existe una gran variedad de sistemas, pero casi todos se realizan mediante la modalidad de «cable pelado», por cuya razón la operación de conectar no suele revestir dificultad alguna. La única precaución fundamental que hay que tomar es que los contactos se hagan con la mayor solidez posible y no queden hilos sueltos, evitando lo que se describe en la figura 4, lo que podría motivar el enmudecimiento de todo el equipo. Algunas cajas de altavoces ya llevan sistema de conexión por medio de clavijas, en cuyo caso hay que adaptar éstas a los terminales de los cables; se trata, en todo caso, de un sistema mucho más seguro y fiable que el de «cable pelado».

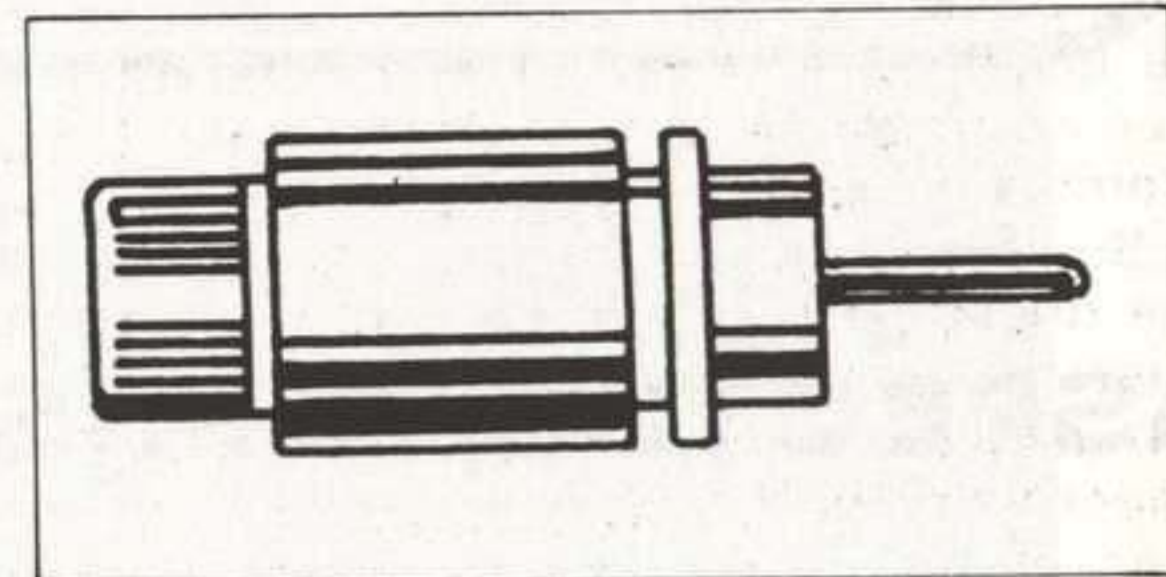
Desde el punto de vista de la conexión al amplificador existen básicamente dos sistemas. En primer término, el sistema «DIN», en cuyo caso no hay más remedio que emplear clavijas de conexión de altavoces «DIN», como la descrita en la figura 5. En segundo lugar existe el sistema americano de pinza (en inglés, «spring loaded»), que implica la conexión a cable pelado. Es el sistema empleado por la inmensa mayoría de los amplificadores japoneses y americanos, y su sencillez y facilidad de conexión no pueden ser mayores. Bajo este sistema la introducción del cable en su orificio debe hacerse con la mayor nitidez y solidez posibles, dándole a la terminal del cable una rigidez máxima, con objeto de que el contacto se haga bien. Un contacto mal hecho influirá poderosamente en el factor del amortiguamiento del amplificador, y su repercusión en el sonido será audible, puesto que no habrá una coordinación adecuada entre el amplificador y las cajas acústicas.

La puesta en fase de altavoces debe hacerse perfectamente, con objeto de obtener el debido efecto «estéreo». En este sentido no existe problema alguno, puesto que ya actualmente tanto las terminales de los amplificadores como las de los altavoces van debidamente señalizadas (generalmente, en rojo y negro), para que no pueda cometerse error alguno.

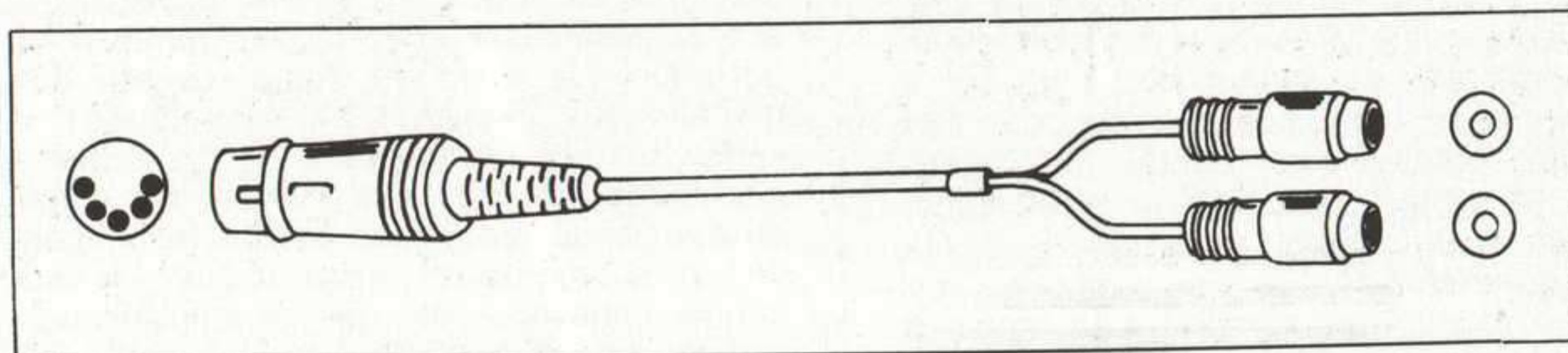
Conexión de auriculares.—Los auriculares de tipo dinámico, que son la mayoría de los existentes en el mercado, se conectan al amplificador en la entrada correspondiente, que suele ir situada en el panel frontal por medio de una clavija normalizada, como la que puede verse en la figura 6. En según qué tipos de amplificadores, la conexión y desconexión de los auriculares debe hacerse con el aparato en situación de apagado. No es buena práctica tener los auriculares siempre conectados al amplificador; deben conectarse úni-

camente cuando vayan a oírse, debido a que la escucha con altavoces implica una potencia de amplificación mucho mayor de lo que es el consumo normal de los auriculares, y en estas circunstancias estos últimos pueden sufrir daño.

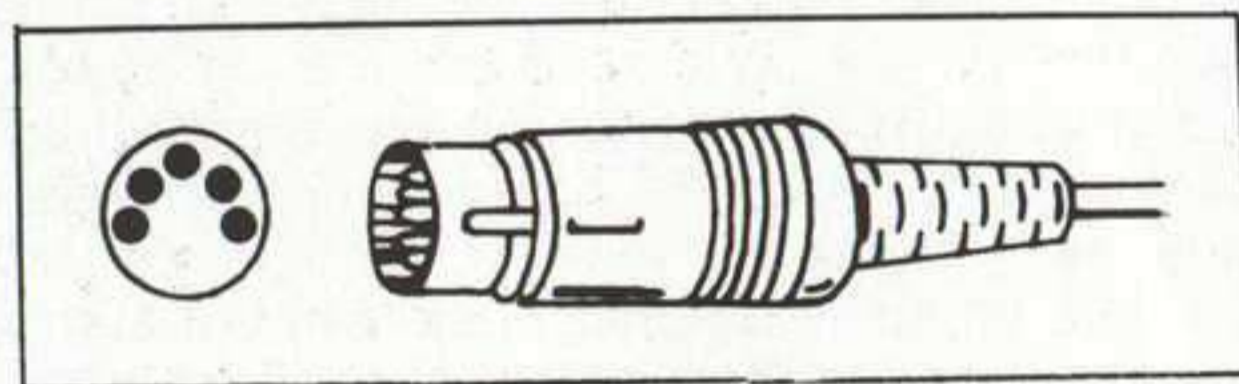
Cuando se emplean auriculares del tipo electrostático (de respuesta y calidad de sonido muy superior a los dinámicos) la conexión no se efectúa como en el caso anterior, sino a través de una caja de conmutación, que normalmente es provista por el fabricante. Dicha caja conmutadora, por una parte, tiene que ir conectada a la salida de altavoces del amplificador, y por el mismo procedimiento que vimos anteriormente, y la conexión del auricular se hace a la caja merced al conector normalizado de la figura 6. Este tipo de cajas de conmutación normalmente admite asimismo la conexión de un par de cajas acústicas, para resolver aquellos casos en que el amplificador no admita más que una pareja de altavoces.



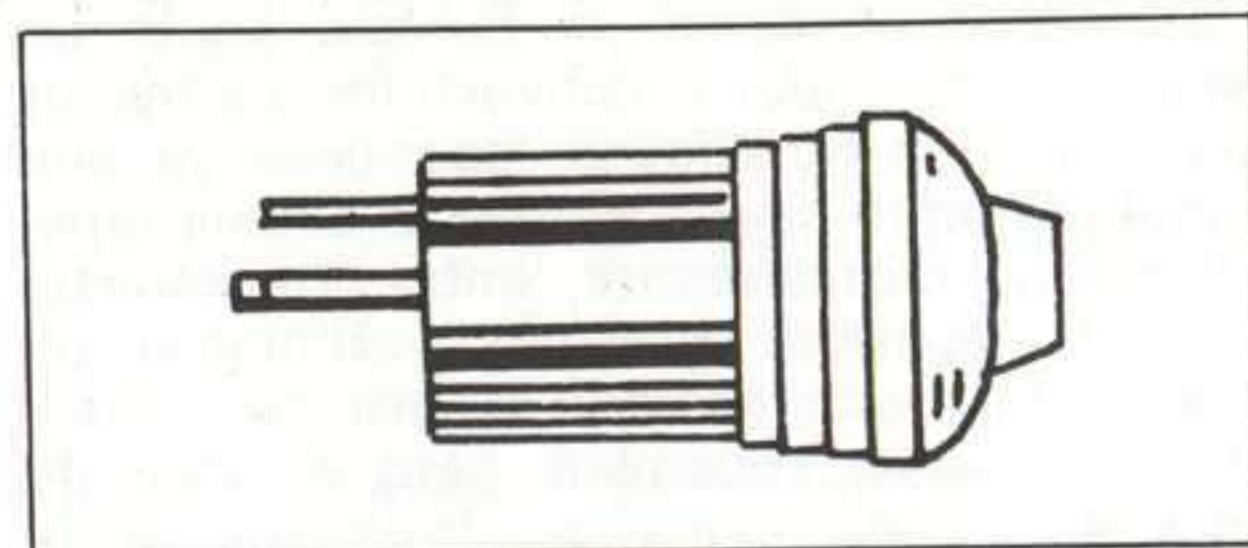
1. Clavija de Phono tipo RCA.



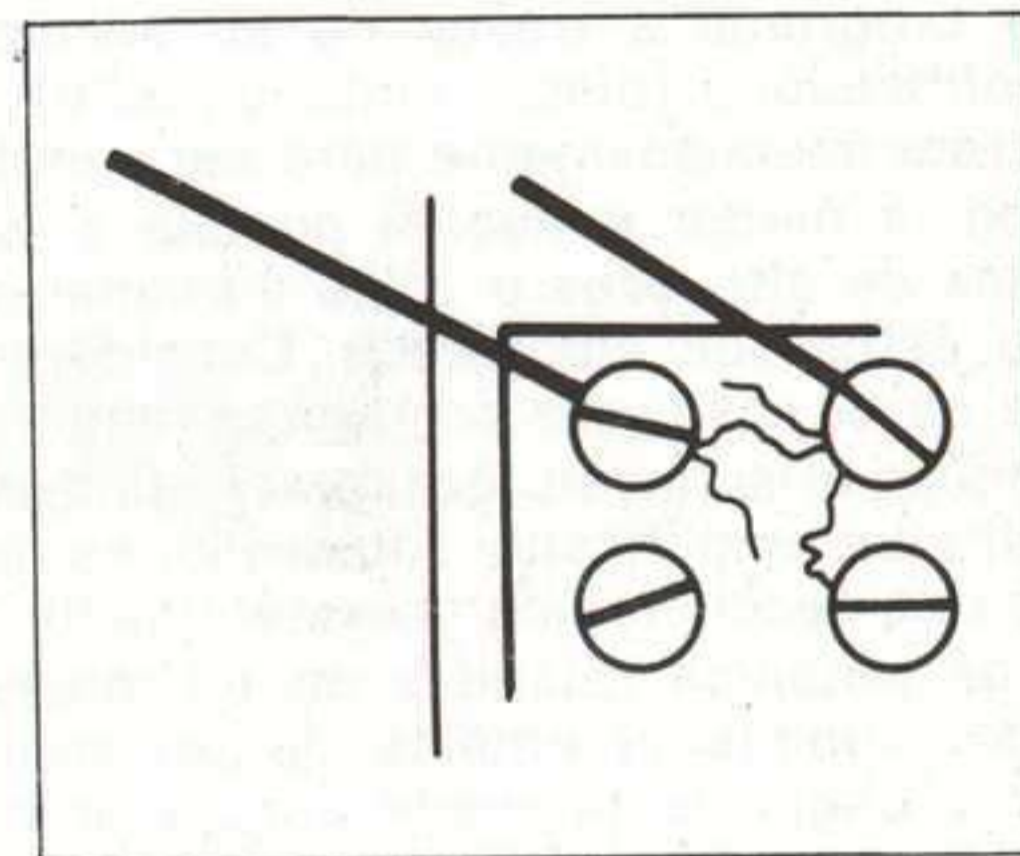
2. Convertidor de toma de Phono RCA en DIN.



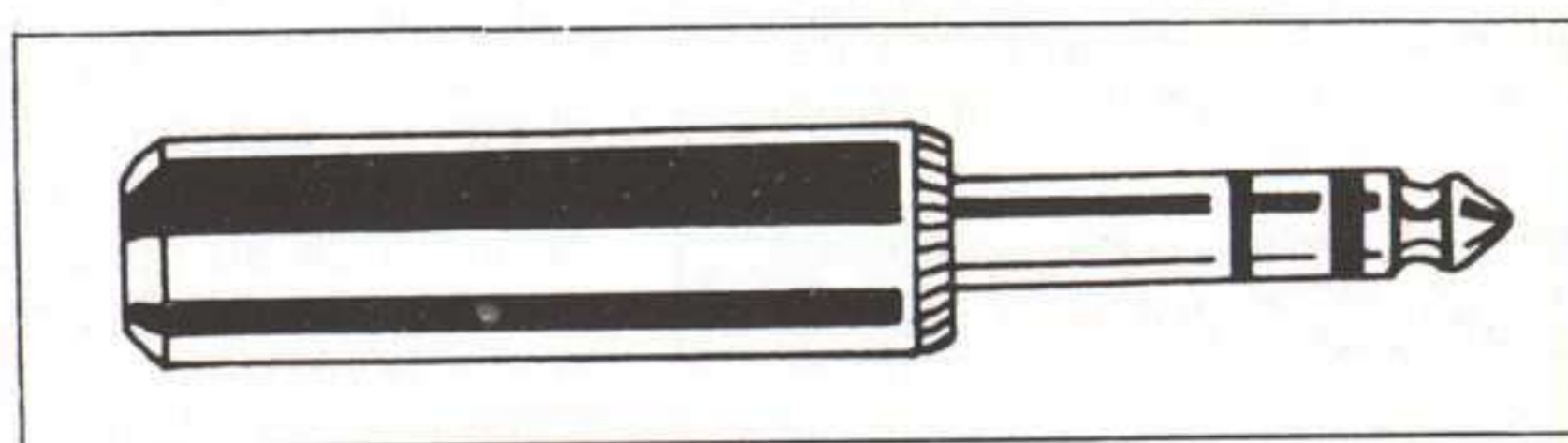
3. Corrector Din de cinco contactos.



5. Clavija Din de conexión de altavoces.



4. Lo que no debe hacerse.



6. Clavija normalizada de conexión de auriculares.

LOS VEINTE AÑOS DEL QUAD ELECTROSTATICO

Fue, exactamente, en 1958 cuando Peter Walker, creador de la gama de componentes Quad, lanzó su original creación de caja acústica, que no solamente se ha mantenido incólume dentro de esta sección de componentes, sino que ha servido y sirve actualmente como modelo de referencia, es decir, para calibrar la calidad de otros sistemas de altavoces. Cuando se estudia un nuevo modelo se compara inmediatamente con el Quad, y la experiencia nos enseña que sistemas superiores a éste no hay casi ninguno. El altavoz no ha sufrido apenas modificación desde su introducción inicial; Peter Walker ha dicho al respecto que no ha encontrado el método para mejorarlo. La única modificación que ha sufrido en su ya larga historia fue hacerlo más resistente, a partir de la iniciación de los amplificadores transistorizados, suministrando potencias de más nivel que sus congéneres a válvulas, aunque, de todas formas, este modelo puede aún ser considerado como de alta eficiencia, debido a que en las fechas de su creación la tónica de potencias en los amplificadores andaba entre los 10 y los 20 watios por canal. De hecho, no existe la menor duda de que la creación de Walker estaba pensada fundamentalmente para el sistema de amplificación a válvulas Quad entonces al uso. Quad 22 y etapas Quad II monoaurales.

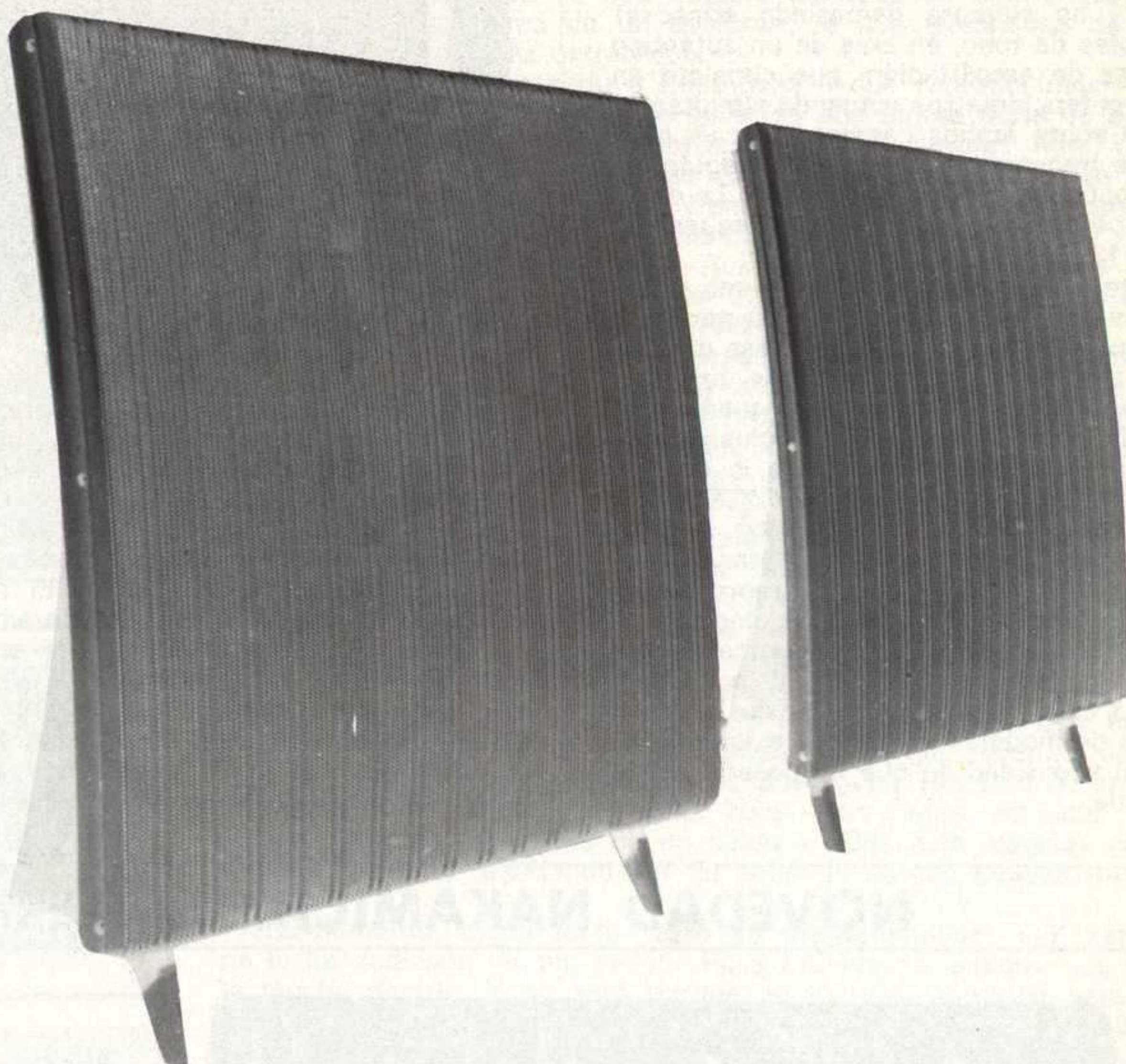
¿Qué decir del aspecto de esta unidad? Hay quien lo rechaza, pero pienso que estéticamente es mejor que cualquier caja, con el único inconveniente de sus grandes dimensiones en altura y anchura. Cuando inicialmente se criticó el diseño desde el punto de vista de su aspecto, Peter Walker manifestó categóricamente: «Si me hubieran encargado diseñar la cosmética de una estufa, todo el mundo me hubiera felicitado; lo que sucede es que se espera comúnmente que un sistema de altavoces venga encerrado en una caja cuadrada, y cualquier desviación de este dogma resulta difícilmente aceptada».

Una de las críticas que se ha formulado a este altavoz por los impenitentes de la perfección es una presunta escasez de respuesta en el grave más bajo. Sin embargo, y como se ha podido perfectamente demostrar, el Quad electrostático es capaz de reproducir perfectamente una nota de 40HZ, lo que ya es bastante. Lo que sucede es que esta unidad no «redobla» los sonidos graves y no produce esa sensación de grave grandioso, característica de otros altavoces, que, aunque pueda gustar, no responde exactamente a la realidad. No obstante, quien tenga deseo de completar la gama de graves del Quad puede utilizar la técnica recientemente ensayada en Estados Unidos y demostrada públicamente por la firma Janis, especialista en unidades especiales para el sonido grave. Dicha técnica consiste en reforzar la respuesta de los Quad con un «subwoofer», en terminología americana, gobernando cada tipo de altavoz con una etapa de potencia distinta. Se trata, por lo tanto, de un sistema de biamplificación, cuyos resultados finales, al decir de los expertos, son lo más perfecto que se ha podido conseguir hasta ahora en materia de sistemas de altavoces, incluidas unidades de precio tres o cuatro veces mayor. Como quiera que las unidades Janis no son importadas en España (una bonita sugerencia para los profesionales del ramo), una solución que puede aproximarse bastante a la anteriormente descrita sería el ejemplo de los Quad con el «subwoofer» Dahlquist o alguna unidad JBL, empleando, como es natural, el en este caso necesario filtro electrónico, del que tanto Dahlquist como JBL suministran modelos solventes.

Insistiendo en lo que ya hemos dicho de que la respuesta de graves de Quad es más que satisfactoria, aun sin la ayuda de una unidad especial para graves, hay que constatar, además, que en el resto del espectro sonoro el comportamiento Quad es excepcional, y sobre todo en la prueba más difícil, la voz humana, cuya reproducción no ha sido superada por ninguna otra unidad.

Como era de esperar, el altavoz Quad ha sido imitado tanto en sus principios electrostáticos como en su diseño estético. Recuerdo que allá por el año 1967 la firma americana Accoustech (después absorbida por Koss) presentó un modelo electrostático que medía más de 1,90 metros de altura, y cuyo precio entonces se aproximaba a los cincuenta mil duros la

pareja. Se comprende fácilmente que comercialmente no tuviera ningún éxito. Ulteriormente, KLH, la firma canadiense Dayton Wright (creadora también de amplificadores fabulosos), y más modernamente Acoustat, han lanzado modelos electrostáticos de resultados similares a Quad, pero a precios difícilmente abordables. El diseño estético ha sido imitado por Dahlquist, aunque sus principios no son los de una unidad electrostática, sino los tradicionales. Un elogio final que puede hacerse de este modelo es que sus poseedores, una vez hechos a este nivel de reproducción musical, rara vez consideran la idea de «cambiar». Resulta, pues, más bien difícil encontrar unidades Quad de segunda mano.



Ya en el terreno del mito: los altavoces electrostáticos QUAD.

UN EQUIPO DE AMPLIFICACION EXCEPCIONAL

McINTOSH C-32 y 2205

La sola mención McIntosh hace referencia a una de las cimas en el campo de la electrónica aplicada al sonido, y muy en particular la sección correspondiente a amplificadores, hasta el punto de que en la mayoría de los laboratorios de investigación acústica que operan en Japón se dispone siempre como elemento de estudio de alguna máquina McIntosh, que sirve como elemento de referencia de lo que se hace en el campo del sonido en Occidente.

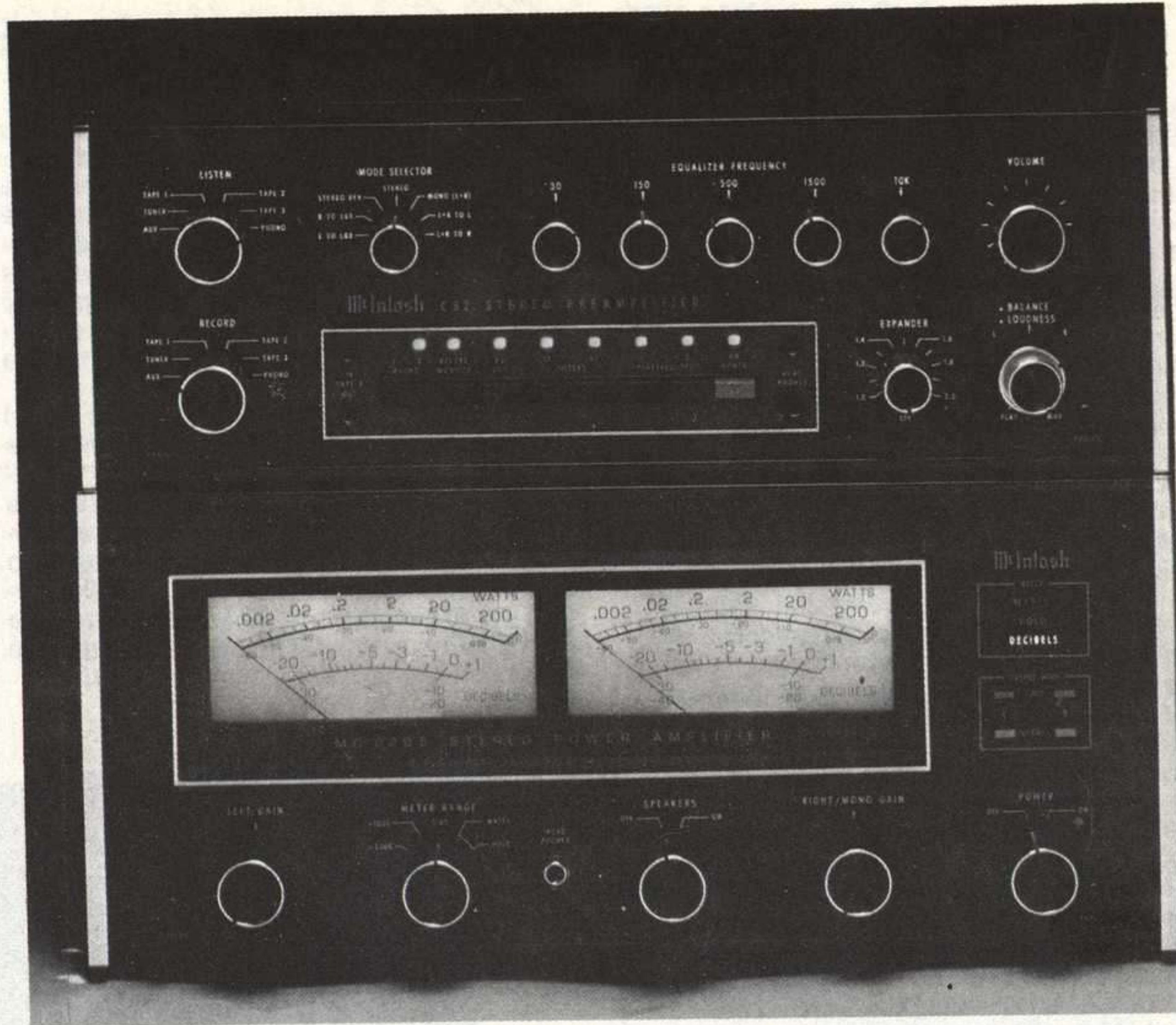
La marca McIntosh corresponde exactamente al apellido de su fundador y actual Presidente, Frank McIntosh, quien mucho antes de dedicarse a este asunto enseñaba Matemáticas y Física en Omaha (Nebraska) y alternaba estas actividades docentes con otra bien distinta: tocar el violoncelo en un trío de cámara que formó junto con sus hermanos, el trío McIntosh, que pudo ser escuchado durante varios años a través de la emisora local de Omaha y en

esporádicas apariciones en público. Después vino una etapa de intenso trabajo en la Bell Company, en la que se despertó en el joven McIntosh la inquietud por la realización de amplificadores capaces de reproducir correctamente un programa musical. Así nació la McIntosh Laboratories, cuyo primer modelo fue bautizado con el sencillo nombre de 50W-1, en 1949. El nuevo método fue acogido en principio con un cierto escepticismo, pero después de un análisis cuidadoso, el entonces ingeniero jefe de la NMC, O. B. Hansen, dispuso la compra de cincuenta unidades, y casi a renglón seguido Frank McIntosh recibe un pedido aún mayor de Canadian Broadcasting Corporation, con lo que su negocio se pone definitivamente en marcha. Después, en los años sesenta, fueron desarrollados los famosos modelos 240 y 275 (ambos etapas de potencia), que aún hoy gozan del mayor prestigio entre los aficionados, y llega a discutirse si han podido ser superados con posterioridad, por lo menos

en cuanto a modelos de válvulas se refiere. Actualmente, y después de haber alcanzado las más altas cotas del prestigio mundial en aparatos de amplificación, la firma McIntosh está dedicándose intensamente a la equalización y acondicionamiento acústico de locales de escucha. También ha producido pantallas acústicas y sintonizadores de la más alta calidad, así como un «receiver» de 2×50 w.

La gama actual no es excesivamente amplia en cuanto a número de modelos, pero ésta ha sido siempre la tónica McIntosh, con una filosofía muy similar a la de Quad: las unidades y modelos imprescindibles para marcar la pauta del mercado mundial en la materia y no innovar si no es para introducir una mejora tangible. De los dos modelos aquí reseñados, que son la última adición al catálogo McIntosh, el C-32 es un preamplificador tope de gama que lleva incorporado un sistema de reducción de ruido, con expansor similar al DBX. En este aparato se han suprimido los clásicos (y no siempre demasiado eficaces) controles de tono, en aras de un auténtico sistema de equalización, que consiste en cinco potenciómetros actuando simultáneamente sobre ambos canales y en un margen de frecuencias sabiamente elegido para la escucha musical doméstica. La capacidad para atenuar o aumentar frecuencias es de 12dB.

Tanto el reglaje de volumen como el balance se efectúan de una manera perfecta. El aparato dispone de dos entradas de phono, y admite hasta tres equipos de cinta, y comporta igualmente una pequeña sección de potencia destinada exclusivamente a la escucha de auriculares, o de dos pantallas acústicas de alto rendimiento. La implantación interna de circuitos y componentes es de una calidad militar, y desde luego a salvo de cualquier reproche. El acabado y presentación son los clásicos de McIntosh (negro mate, con iluminación en verde de las inscripciones al poner en marcha el aparato), y a la luz de la experiencia de modelos anteriores existe la casi total seguridad de que no pasará nunca de moda.



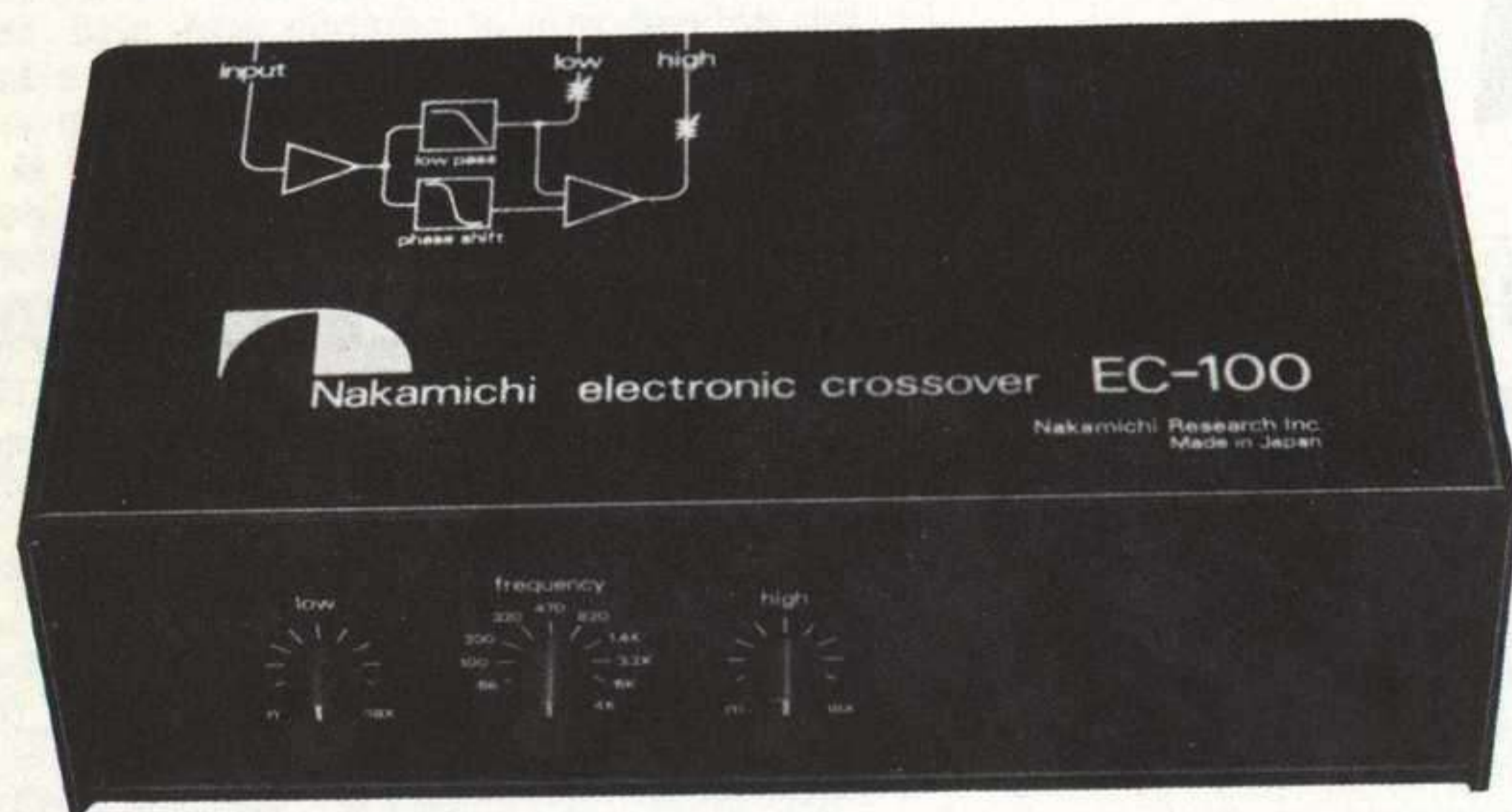
McINTOSH C-32 y 2205: Un sueño de perfección y belleza.

Los 205 watos por canal de la etapa de potencia 2205 se presentan en un poderoso «chasis» de cerca de cuarenta kilos de peso. La presentación del panel frontal es similar a la de C-32, con dos enormes indicadores de potencia, que se iluminan en azul al encendido del aparato. El rendimiento de la máquina es verdaderamente colosal y capaz, por supuesto, de excitar cualquier clase de altavoces, por perezosos que éstos sean. Existe la posibilidad de unir ambos canales, convirtiéndolo en un superpotente amplificador monoaural. Tanto los amplificadores de entrada como

de salida van separados para cada canal, y las cifras de distorsión y de ruido residual son las mejores alcanzadas hasta ahora por esta firma, incluso sobre el modelo 2300, que es el más potente de la gama McIntosh, suministrando 2×300 watos.

En resumen, un conjunto preamp-etapa de potencia de excepción, con el único inconveniente de un precio difícilmente abordable, aunque las habituales consideraciones de relación calidad-precio apenas tienen sentido en un ejemplo como el que acabamos de citar.

NOVEDAD NAKAMICHI: LA SERIE «BLACK BOX»



Filtro electrónico NAKAMICHI EC-100.

La serie de pequeñas cajas negras recientemente lanzada por Nakamichi, la famosa firma especializada en equipos de cinta y amplificadores de la más alta calidad, tiene como fin dar una respuesta y solución concreta a algunos problemas o necesidades especiales con que pueden encontrarse algunos aficionados. La gama de posibilidades que ofrece la serie referida es la siguiente:

SF 100. Filtro subsónico, para «ayudar» a un amplificador a reducir los ruidos residuales derivados de un giradiscos, vibraciones de un brazo fonocaptor, etc...

LA 100. Se trata básicamente de un corrector o adaptador de sensibilidades entre diferentes componentes de una cadena. Resulta útil cuando, por ejemplo, la sensibilidad de un preamplificador difiere de la de una etapa de potencia, o cuando la sensibilidad de una máquina de cinta no se corresponde con la del preamplificador. Se trata de problemas tangibles con que a veces se enfrentan los aficionados y usuarios de equipos.

BA 150. Es un ingenio cuyo trabajo consiste en unir los dos canales de un amplificador estereofónico, convirtiéndolo

éste en una unidad monofónica. Algunas indicaciones y advertencias hace el fabricante en torno a este aparato en el sentido de que no sea usado más que con etapas Nakamichi, salvo estudio especial en cada caso, y que la unidad «estéreo» convertida en «mono» no sea usada más que con altavoces cuya impedancia no descienda realmente por debajo de los ocho ohmios.

MB 150. Se trata de un preamplificador para cápsulas fabricadas bajo el principio de bobina móvil, similar, por lo tanto, a otros modelos y marcas existentes en el mercado: Ortofon 76, Mark Levinson, etc...

EC 100. Es un accesorio imprescindible para sistemas biamplificados o triamplificados (pueden usarse dos o más EC 100 en batería). Esta unidad, por lo tanto, va intercalada entre el preamplificador y las etapas de potencia en aquellos sistemas en que los diferentes tipos de altavoces vayan gobernados por un amplificador independiente, como es uso ya muy corriente en equipos de grandes aspiraciones. Una gran ventaja del EC 100 es su reducido precio, en comparación con otras unidades existentes en el mercado.

MX 100. Se trata, simplemente, de un mezclador de micrófonos.

BEETHOVEN, a través de la FILATELIA



En el año que se nos ha ido se cumplió siglo y medio de la muerte de aquel coloso de la música llamado Ludwig van Beethoven. Y aunque nuestra Revista ya le dedicó un amplio reportaje con tal motivo (ver RITMO de abril 1977), queremos «despedirnos» —de Beethoven no nos despediremos nunca— en este 150 aniversario de su viaje definitivo a la Eternidad dedicándole este modesto trabajo.

Beethoven, aquel gigante con corazón de niño, aquel sordo que parecía tener una enorme y mágica orquesta dentro de su cabeza —no se explica de otra forma su impresionante creatividad— es el compositor al que más sellos de correo se le han dedicado. Por algo será. Será, sencillamente, porque el mundo ha reconocido que Beethoven no fue solamente un compositor de excepcional talento e inspiración, sino también el creador de un estilo que nació y murió con él. Beethoven tuvo muchos imitadores, que se quedaron en eso: imitadores, algunos de los cuales, cuanto más han querido imitarle, más se ha notado la insuficiencia de esos imitadores, empequeñeciéndose más todavía ante la grandeza de Beethoven. Hoy, al siglo y medio de su muerte, sigue brillando en el firmamento musical con una luz potentísima, que nadie logra eclipsar. Y la admiración universal por tan genial músico —que tras su rostro dolorido y desafiante escondía un alma generosa y pura— se traduce claramente en esa notable cantidad de sellos que se le han dedicado. Cerca de un centenar, lo que tratándose de un músico no deja de ser extraordinario.

El primer sello honrando a Beethoven —que reproducimos— lo editó Austria, en 1922, formando parte de una bonita serie de siete músicos austríacos: Mozart, Haydn, Schubert, Strauss hijo, Wolf y Bruckner (aunque Beethoven no era austríaco, ya saben que murió y vivió casi toda su vida en Viena y pueblecitos de sus alrededores, por lo cual Austria lo considera «suyo»).

Como es lógico, Alemania y Austria son los dos países que más sellos le han dedicado. De los editados por Alemania nos gusta especialmente el emitido en 1952 (conmemorando el 125 aniversario de su muerte), y que representa la mascarilla del famoso compositor coronada de laurel. El año 1970 (bicentenario de su nacimiento) fue, sin duda, el más pródigo en sellos conmemorativos de tal efemérides, ya que fueron numerosos los países —sobre todo europeos—, incluso Méjico, que lanzaron algún sello y hasta series en honor de Beethoven. De las emisiones de ese año 1970 una serie muy bonita, de dos ejemplares, fue la emitida por la República del Senegal (habrá que dar las gracias a Francia, claro). También Francia le dedicó uno con la efigie del compositor sobre una panorámica de Bonn, destacando la casa natal del gran músico. Los sellos que le ha dedicado Checoslovaquia se caracterizan por haber escogido los rostros más severos y «airados» de Beethoven. Para mi personal gusto, el sello más fino y «señorial» que hasta hoy se le ha dedicado es el de Mónaco, en el que, además de un vigoroso y casi elegante grabado de Beethoven (de perfil), en color sepia, lleva al pie —en color rojo— las notas, es decir, los cuatro primeros compases de su célebre «Oda a la alegría» de la **Novena sinfonía**, resultando así un sello de serena belleza litográfica.

Posiblemente, algún lector esté ya preguntándose: «¿Y España no le ha dedicado ningún sello?» Pues todavía no, aunque nos duele mucho decirlo. Y no será porque no lo haya sugerido este comentarista. Desde el año 1970 (bicentenario del nacimiento de Beethoven) estoy escribiendo cartas a los directores generales de Correos sugiriendo que dediquemos un sello al referido compositor. Conservo las cartas que he ido recibiendo como respuesta. Todos me decían que «la idea era muy interesante y que harían lo posible por complacer mi petición en tal sentido». Pero todas sus promesas quedaron en agua de borrajas, lo cual confirma dos cosas: la poca fe que nos merecen las promesas de «los de arriba», y, en este caso concreto, que a los tres o cuatro directores generales de Correos que hemos tenido desde 1970 no les atrae la música clásica y no admiran a Beethoven, pues, de lo contrario, en ¡siete años! ha habido tiempo sobrado para dedicarle un sello al músico más genial de todos los tiempos, máxime cuando en estos últimos siete años hemos editado aquí sellos muy bonitos, pero también algunos que son verdaderas chorradas. En este país siempre haremos las cosas tarde. Y a veces tarde y mal.

Ahora que queremos «acercarnos» a Europa —con viajes más o menos diplomáticos a Bonn (ciudad natal de Beethoven)— sería apuntarnos un buen tanto en el orden musical y filatélico el dedicarle un sello, que podría ser —permítasenos la sugerencia— el retrato a la sepia que del genial sordo hizo el prestigioso dibujante y crítico de arte Bernardino de Pantorba. De esta manera aportaríamos una efigie beethoveniana de artista español, sin tener que recurrir a grabados extranjeros, ya demasiado conocidos.

Confiemos que esta vez se atienda nuestro repetido ruego. Sería un motivo de satisfacción que Alemania y Austria nos agradecieran. Y también lo agradeceríamos los incontables melómanos españoles que admiramos de verdad a Beethoven, aquel fabuloso compositor de ayer, de hoy y de siempre.

LUIS MARTINEZ RICHART

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.

DE MADRID, AL CIELO

Por **ARTURO REVERTER**



ESE DESCONOCIDO LLAMADO BACH

La importancia de Juan Sebastián Bach es admitida universalmente. Su categoría de cima de la música, su significación de suprema síntesis no son discutidas en absoluto. Podemos preguntarnos, sin embargo, en lo que respecta a nosotros, cuáles son las bases de conocimiento, excepto las que pueden proporcionar las buenas grabaciones, de las que parte el público a la hora de realizar una valoración, un juicio estimativo de la música del Cantor de Santo Tomás. Prácticamente, ninguna, esa es la verdad, y por innumerables razones, que sería prolijo analizar: tradicional interés por músicas diferentes (fundamentalmente, románticas), falta de elementos materiales reproductores o traductores específicos, desconocimiento del estilo, inexistencia de una política musical adecuada, equilibrada, enriquecedora... En nuestro país ha habido poca inquietud (cosa detectable desde hace más de dos siglos) por las músicas no tocadas de italianismo o (a partir, sobre todo, desde principios de esta centuria) centradas, más concretamente, en el sinfonismo alemán, austríaco y ruso del siglo pasado. Más tarde tienen espacio las influencias impresionistas, la gran forma poemática straussiana y muy recientemente las complejas arquitecturas mahlerianas. Poco sitio ha podido quedar para lo denominado genéricamente «música de cámara», normalmente alejada de las salas de concierto al no contar ni con afición (existente en potencia), ni con protección, ni con agrupaciones capaces de servirles con altura. Muy esporádicamente han ido surgiendo formaciones, algunas todavía en activo (aunque precariamente), como los cuartetos Agrupación Nacional de Música de Cámara o Clásico de la RTV. Son muchas las orquestas de bolsillo que han nacido y, casi sin desarrollarse, muerto poco después: Manuel de Falla, de Cámara de Madrid, Solistas de Madrid, de un Aula de Música, Juventudes Musicales... ¿Cuál hay en la actualidad que realice actividades normales y centre su repertorio en el inmenso, inacabable, por descubrir en su mayor parte (sobre todo aquí), acervo musical barroco y que, al menos, represente en esta parcela lo que están comenzando a representar, después de muchos años de oscuridad, el Grupo Koan o el más moderno «Diabolus in Musica» catalán de Guinjoán, en el repertorio contemporáneo?

Con estos antecedentes puede explicarse en parte que, para el público madrileño en particular, Bach sea muy mal conocido de modo directo. Con los dedos de las manos pueden contarse las obras que de él se

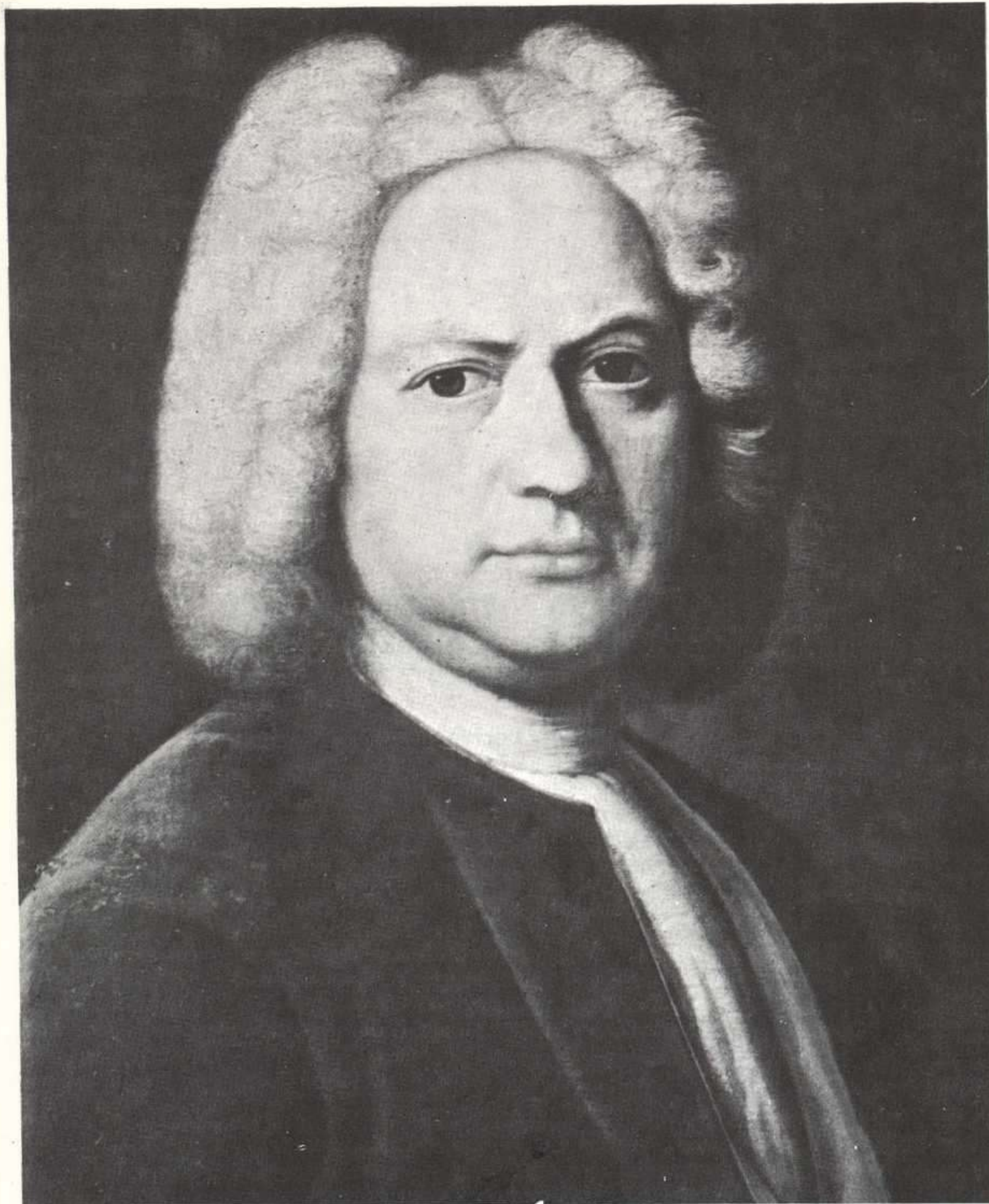
programan por nuestros conjuntos. Algo bastante lógico, en base a lo dicho y a la notable especialización que requiere su música, como, en general, toda la barroca. Especialización, conocimiento del estilo, que no tienen nuestros intérpretes, directores incluidos, por lo que hasta el momento se ha podido ver. Y es que para adquirirla es necesario programar con mayor asiduidad, estudiar más rigurosamente, amorosamente incluso, las obras de este período y escuchar a los que han aprendido a servirlos desde perspectivas históricas y artísticas más profundas.

La Orquesta Nacional, a las órdenes de Frühbeck de Burgos, ha venido programando desde hace años, de manera sistemática, **La Pasión según San Mateo**, de Bach. Acuerdo loable, si bien hubiera sido más lógico y productivo alternarla con otras páginas del compositor (sólo una vez se sustituyó por la de **San Juan**). Pero lo que nos interesa aquí, ahora, es resaltar la forma en que esta obra maestra se ha estado administrando al aficionado (aspecto que se ha comentado en este mismo espacio hace algún tiempo). Se ha hecho a todas luces equivocadamente, ya que se ha partido del enfoque más facilón y menos riguroso: el romántico y monumental, alejado de cualquier preocupación de orden estilístico, traicionando seriamente la autenticidad y significado de la música. No es posible enfrentarse a Bach, y concretamente a esta **Pasión**, de la misma manera, desde los mismos presupuestos interpretativos que a la **Novena** de Beethoven o al **Requiem** de Verdi, por citar dos obras sinfónico-corales corrientemente montadas por el director burgalés. Sin embargo, se ha hecho, proporcionando así al público lo que podríamos denominar «falsas pistas» respecto a lo interpretado, dándole una imagen de obra y autor totalmente errónea y deformada. Cómo no lo va a ser si factores fundamentales y determinantes de la música han quedado oscurecidos por la gruesa óptica aplicada. Así, los valores contrapuntísticos, polifónicos, la especial y sutil tímbrica, incluso la rítmica, que ha de ser vigorosa y precisa, se pierden en buena medida. Las combinaciones de maderas y cuerdas, el característico colorido de ciertos instrumentos desaparecen tras una injustificada acumulación de masas sonoras, de un espesamiento de las texturas. El fraseo se hace así apelmazado, los perfiles se desvanecen, y con ello la transparencia del discurso deja de existir. ¿Dónde queda entonces el ceñido y concentrado dramatismo de los pentagramas

bachianos? Se ha estado confundiendo (Frühbeck lo ha facilitado) grandeza con grandilocuencia, amplitud con ampulosidad. No es más trascendente y profundo, por ejemplo, el coro final de la obra, «Wir setzen uns mit Tränen nieder», cuanto más contingente orquestal y coral inter venga o cuanto más solemne y anchuroso sean el «tempo» y el acento, sino cuanto más claramente se sepa exponer la línea melódica principal, cuanto más nítido se dibuje el contrapunto de las maderas y las distintas voces corales, cuanto más precisos se reproduzcan los colores, cuanto más incisivo, sobrio y sencillo sea el fraseo y cuanto menos se abuse de los «ritardandi» o «diminuendi» excesivos. Hay que huir, en definitiva, de la pesadez de acentos, del artificio, de la postiza transcendencia, del forzado aire de gravedad. Esta se deduce directamente, de manera natural, de la música. Ni **La Pasión según San Mateo** ni ninguna otra partitura del músico de Eisenach han de ser plúmbeas, sino ágiles y transparentes, variadas y ricas, múltiples y decididas en lo rítmico.

CUATRO TONIFICANTES EJEMPLOS

No ha de extrañar, pues, que, acostumbrado como está nuestro público a este Bach rígido y solemne, cualquier interpretación que se aleje de esta línea y busque, por caminos más lógicos y rigurosos, una aproximación más viva y rica desde un punto de vista estilístico, sea considerada como algo raro y juzgada, paradójicamente, superficial e irrespetuosa. No ya por el oyente habitual, sino, quizá, por el músico, el instrumentista, a quien una nueva disposición de arcos, una distinta acentuación o una diferente dinámica dejarán perplejo. Algo de esto ha sucedido con la versión que de la **Misa en Si menor** del compositor alemán ha realizado recientemente, con Orquesta y Coro Nacionales, Antoni Ros Marbá. Su acercamiento a esta música resulta verdaderamente nuevo y conecta con el que, con las debidas matizaciones, nos han brindado algunos intérpretes foráneos que fugazmente nos han visitado (recordemos las orquestas de Cámara Inglesa, St. Martin in the Fields, de Stuttgart, Schola Cantorum Basiliensis, Collegium Aureum, entre otras). Lo que no quiere decir que el resultado práctico haya sido bueno, al menos globalmente, pero sí digno, independientemente incluso de la intención con que se abordó la compleja partitura. De momento, el direc-



Todos conocemos el rostro de Bach: ¿Y su música?

tor catalán parte de un conjunto orquestal y coral bastante reducido (unos 45 y 70 componentes, respectivamente), aunque quizá hubiera sido preferible (desde luego, más difícil) que el segundo fuera todavía menos numeroso. De esta forma se consigue, ya de entrada, una mejor base para intentar lograr la siempre deseable claridad polifónica y contrapuntística, aunque, por supuesto, se duplican las dificultades al quedar las voces más al descubierto y poderse disimular en menor medida los fallos de ataque o de afinación. Contando con ello, puede calificarse de aceptable el nivel alcanzado, a pesar de que en muchos momentos, sobre todo por parte del coro, no pudieran vencerse las inmensas exigencias planteadas por Bach en todos los órdenes. Harán falta más conciertos de este tipo para que ello pueda pensar en lograrse. Señalemos que, en cualquier caso, la batuta del futuro titular de la ONE fue en todo momento clara y precisa, ligera y viva de «tempi», hasta cierto punto cuidada en la tímbrica y ajustada en el fraseo. Los acentos fueron, por lo general, bien marcados, aunque a veces en perjuicio de la flexibilidad agógica: pérdida de elasticidad, excesiva cuadrícula. Por ejemplo, el «Cum Sancto Spiritu» (tomado demasiado vertiginosamente, en muy acusado contraste con el «tempo» general, con cierto confusionismo en los planos) y el «Confiteor», en donde no supo hallarse ese «aire danzable», firme, pero flexible. Esto, la relativa transparencia dinámica y el escaso dominio de los contrastes no empaña la buena línea de conjunto ni hace olvidar la impecable sobriedad del discurso, que, con todo, fue vívido y eficaz. El éxito fue grande, aunque no espectacular. Gran parte del público se encontraba, co-

mo es natural, bastante confundido, en concordancia con lo que más arriba se ha comentado. Es muy gráfico y expresivo el siguiente comentario, recogido al finalizar el concierto: «Esto, más que Bach, parece **La Verbena de la Paloma**». Opinión menos negativa de lo que puede parecer. Bueno es que esta música comience a adoptar entre nosotros otro aspecto del que han acostumbrado a otorgarle Frühbeck, por defectos de planteamiento y entendimiento, o Blancafort, por escasez de técnica y de recursos expresivos.

En esta óptica, que podríamos llamar en cierto modo «moderna» —y que, en realidad, hace una observancia de la tradición histórica, sin llegar a lo que, en ocasiones despectivamente, se ha definido como «purismo»—, puede situarse el dinámico y saludable Bach ofrecido, en el interesante ciclo de Ibermúsica, por la juvenil Orquesta de Cámara de la Academia de Budapest, la cual, dirigida por Albert Simon y con la colaboración solista de Zoltan Kocsis y Andras Schiff, interpretó los **Conciertos** para uno y dos claves (en este caso, pianos) con acompañamiento de cuerdas (a excepción del **BWV 1.053**). El conjunto no es de calidad extraordinaria, pero está perfectamente enseñado, toca con una entrega contagiosa y posee estimables virtudes técnicas. Dejando a un lado el muy difícil **Concierto** para dos solistas, en **Do menor BWV 1.062** (transcripción del famoso para dos violines), en el que no se alcanzó ni la claridad ni la precisión necesarias, el resto de las obras tuvo muy aceptable traducción, dotada de valores ciertos: soltura, impulso rítmico, flexibilidad, acusados contrastes. La música fluye de los arcos de estos húngaros (¡todavía estudiantes!) con admirable na-

turalidad y espontaneidad, a lo que, claro, contribuye el entendimiento y lógica expositiva de su director, quien realiza, no obstante, extrañas y aparentemente incomprensibles contorsiones. No utiliza batuta y hace todo tipo de indicaciones; con gran eficacia, si reparamos en el resultado sonoro. Los dos pianistas son muy buenos, cada uno en su estilo: refinado, alado de mecanismo, leve de sonido, flexible, un punto amanerado, Schiff; más concentrado y profundo, más denso de concepción, impecable de mecanismo también, Kocsis (quien, sin embargo, me defraudó un tanto en su recital posterior, sobre todo en Mozart y Beethoven). Ambos contrastan y empastan a la perfección. Electrizzante y ejemplar, muy bien articulado, el **Concierto en Do mayor BWV 1.061**.

No menos electrizzante, muy personal, la famosa «Chacona» de la **Segunda Partita** para violín solo, que nos sirvió, también para Ibermúsica, el soviético Gidon Kremer. Su interpretación fue tensa, contrastada, casi perfecta de ejecución, trazada como con tiralíneas. Sonido no muy grande, pero bellissimo, rico, nítido; mecanismo sin problemas, dicción muy original, concepción musical profunda, en búsqueda inteligente de los aspectos dialécticos y de mayor conflicto expresivo. Cualidades y características que conforman la personalidad violinística y artística de este ruso de treinta años, ya famoso allende nuestras fronteras. En el resto del concierto, que daba un pequeño repaso a la no muy abundante literatura para dos violines, tuvo altura indudable, sobre todo por las versiones logradas de la **Sonata op. 52**, de Prokofiev, y de cinco dúos de Bartok (de los cuarenta y cuatro que compusiera). Magnífica colaboradora, de dulce sonido y encanto expresivo cierto (aunque rompiendo la redondez en pasajes agudos en «forte»), fue Tatiana Gridenko.

Y nuevamente Bach en este primer trimestre de 1978: el ofrecido por la Orquesta del Estado de Halle y el Kreuzchor de Dresde al mando de Martin Fläming. Contratados para la Semana de Música Religiosa de Cuenca, han sido aprovechados, con muy buen acierto, para dos conciertos madrileños celebrados en las iglesias Basílica de la Merced y Nuestra Señora de las Delicias, lo que ha supuesto que han podido acercarse a esta música (y a la de Schütz, Charpentier o Bruckner, programados también) unas siete mil personas, dada la capacidad de los dos recintos. Hecho especialmente interesante y que quizá anime a la Dirección General de Música a repetir este tipo de iniciativas. Y ello a pesar de la precariedad de las condiciones acústicas que poseen normalmente las iglesias (concretamente, las de la Basílica son muy deficientes por su gran tamaño y enorme altura). El Bach interpretado responde a los módulos clásicos germánicos: solidez de las voces, claridad de los contrapuntos, justa valoración de los períodos, sonoridad densa e incisiva al tiempo... Al lado de estas características, en parte definitivas de un estilo y una tradición, ha de consignarse que las versiones de las obras interpretadas (**Cantatas 21 y 127**, **Misa breve en La mayor**) fueron algo rígidas, ligeramente monótonas, un punto faltas de viveza. El veterano «cantor» Fläming demostró conocimiento y adecuada técnica, sobre todo en relación con el conjunto coral, superior al instrumental y al cuarteto de solistas, simplemente discreto. Resulta admirable la afinación, transparencia y equilibrio de las sesenta voces que componen aquél, todas ellas masculinas, de acuerdo con la antigua tradición protestante. Magníficos los sopranos. Por eso el más alto nivel de estos conciertos se alcanzó en las obras «a cappella» (Schütz en particular).

VOCES «BENEFICAS»

Dos recitales benéficos recientes: uno de Alfredo Kraus y otro de Elisabeth Harwood. De signo bien distinto. El primero ha vuelto a obtener un gran éxito y ha mostrado de nuevo su equilibrio, su técnica y su justeza interpretativa, dando a cada una de las obras integrantes del programa su valor y dimensión, su estilo y carácter, causando admiración su, no por conocida menos elogiada, administración del «fiato», su afinación y precisión en los ataques, así como sus casi imperceptibles «legature». De nuevo sorprendente, dentro de las especiales características del timbre, su facilidad para irse arriba y ensanchar el sonido, al que otorga cuerpo y dimensión. Pese a lo expuesto, y aun reconociendo la extraordinaria altura interpretativa en algunos fragmentos, como «Ah leve-toi, soleil», de **Romeo y Julieta**, de Gounod (cantado a tono con el correspondiente Si natural, magníficamente emitido y mantenido), he de recoger mi opinión de que el tenor canario no estaba en su mejor día, no estaba «fino». En efecto, la voz, siempre homogénea y límpida, no tenía la consistencia de otras veces; los agudos, alcanzados sin problemas, como es habitual en él, no quedaron encajados en todo momento a la perfección; la media voz y los «filados» no fueron alguna vez enteramente canónicos, e incluso en alguna ocasión hubo de cortar bruscamente el sonido («Pourquoi me reveiller»). Uno de los puntos más bajos del recital fue «Il mio tesoro», cantado sin entusiasmo ni convicción, aun dándole oportunidad de demostrar su técnica de regulación del aliento. Debe ser criticada, aparte la confección del programa, excesivamente heterogéneo, la inclusión en él de algunas canciones realmente poco afortunadas, bastante vulgares, de Ruiz de Luna (estupendamente interpretadas, no obstante), demasiado facilonas y huecas. A discreto nivel Miguel Zanetti.

Muy poco que decir del recital celebrado días después por Elisabeth Harwood. El caso de esta cantante inglesa es, para mí, bastante misterioso. Realmente, resulta extraña la consideración que parece tener en los medios musicales, si se repara en su aplastante mediocridad vocal y aun artística: emisión falsa, engolada cuando no nasal; sonido siempre atrás, poco grato color (de lírica con cierta anchura), dotado de aspereza un tanto metálica; dificultades en la zona más alta, relativa afinación, algunas dosis de amaneramiento interpretativo... Aceptemos, eso sí, una general corrección estilística y una técnica, al menos, decorosa. Virtudes que no le permitieron sortear las dificultades de un «Porgi amor», un «Mitradi» o de la belliniana «Non credea mirarti». El acompañamiento de David Lloyd resultó excesivamente relamido y amanerado.

BRUCKNER, EN SU SALSA

Director sobrio, musical, preciso y claro, el vienés Theodor Gulschbauer logró —de manera especial el domingo— extraer de la Nacional un partido en principio impensado, obteniendo una traducción de la **Quinta Sinfonía** de Bruckner (semiestreno en Madrid) bastante plausible. Por sus justas proporciones, su equilibrio y claridad general de líneas. Obra monumental, de compleja arquitectura, esta sinfonía del compositor austríaco fue extrañamente bien encajada por el público, a pesar de su extensión y (aparente) aridez. La versión fue acertada de «tempi», sin desmesuramientos de ningún tipo, y suficientemente incisiva en los ritmos. Las progresiones dinámicas, salvados algunos momentáneos desfallecimientos, sobre todo en el primer movimiento, fueron correcta-

El «ignorado» Bruckner entusiasmó con su Quinta Sinfonía.



mente conseguidas por Gulschbauer, conductor de gesto amplio y sencillo, aunque no variado, gra nestatura y notable poder de concentración, de lo que fue buen ejemplo el lírico y austero «Adagio». De todas formas, la interpretación global distó de ser modélica, tanto porque la Orquesta tardó algún tiempo en «entrar» en el particular mundo bruckneriano, cuanto porque a la batuta le faltó mayor aliento y capacidad de contraste, aun dentro de una línea de fraseo muy convincente. La gigantesca fuga final quedó empequeñecida por falta de amplitud y de dosificación de las intensidades, y el magno coral que cierra la obra un poco emborronado en los metales, al no prestarse el suficiente cuidado a los planos y oscurecerse determinadas voces.

MUSICA CONTEMPORANEA

Sigue desarrollándose, de manera tan irregular y misteriosa como empezó, el ciclo del Museo de Arte Contemporáneo organizado por la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. El 24 de enero se celebró el concierto del Grupo Koan al mando de su actual titular, José Ramón Encinar. Concierto que puso en evidencia varias cosas: primera, sigue sin existir público, afición, con mínimas excepciones, para la música de nuestros días (como también han puesto de manifiesto las actividades del LIM de Villa Rojo); segunda, seguirá sin existir, como no se realice a nivel oficial, una planificación rigurosa del tema o no se dé mayor publicidad a estas convocatorias; tercera, el **Concierto op. 24** de Anton We-

bern es una obra capital de este siglo; cuarta, el nivel interpretativo del Koan, tanto de esta composición como de la magnífica de Gerhard (Leo), la exquisita de Donatoni o de las demás que integraban un muy interesante programa, es excelente; quinta, Encinar —que en el 73 se hizo cargo del conjunto, creado por otro de nuestros mejores músicos jóvenes, Arturo Tamayo, hoy en el extranjero— es un director muy bueno, al menos dentro de este repertorio, ya que a una técnica gestual clara, precisa, elegante y sugerente, une indudable sensibilidad, cuidado del detalle, refinamiento sonoro y preparación (no hay que olvidar tampoco que es un compositor nada desdeñable).

OPERA PARA LA JUVENTUD

Dos Mozart españoles

Dentro del enunciado genérico **Opera para la juventud** (no excesivamente feliz, a pesar de los módicos precios, pues no sólo son los jóvenes lo que a veces andan sin un duro; el espectro social debe ser mucho más amplio) se han venido celebrando en la Zarzuela las representaciones de la Escuela de Canto y de la Compañía de Opera Popular que se anunciaban aquí en el número anterior, y que suponen la novedad, importante y loable, de las actividades operísticas del primer semestre de 1978. Como muestra de las capacidades respectivas de uno y otro conjunto pueden ser buenas piedras de toque los montajes de dos obras fundamentales de Mozart: **Las bodas de Fígaro** y **Don Juan**. Dos óperas muy diferentes, aunque quepa acercarse a ellas desde óp-



El dúo Tetyane Grindenko...



... y Gidon Kremer: un bello concierto.

sión es más bien bajo, aunque su registro grave sea feble. Así, un «aria» tan comprometida como «Vedrò mentr' do sospiro» y su correspondiente recitativo, «Hai già vinta la causa», no pudieron tener adecuada traducción en su voz, a pesar de su indudable justeza en el fraseo, al ser aquélla de escaso volumen, sólo sonora en el centro y no poder, por ello, marcar debidamente los requeridos contrastes dinámicos y apuntalar con la fuerza expresiva adecuada el complejo y desasosegado mundo interior que en tal momento domina al noble. El Fa agudo situado en la frase final, «E giubilar mi fa», dada la cortedad del instrumento, no existió. Más encajada en su personaje, más capaz vocalmente para él —y fue, por ello, la estrella de la noche—, la soprano coreana Young-Hee Kim-Lee. Su voz, muy lírica, de grato color, no muy extensa, dotada de un ligero y saludable «vibrato», es apropiada, en efecto, para «Susana». El mejor instrumento del conjunto, sin duda, utilizado de forma muy correcta y espontánea. Cantó admirablemente, de manera trémula y convincente, su delicada y perfumada «aria» del cuarto acto, «Deh vieni non tardar». Aun así, necesita trabajar más el recitativo y adquirir mayor seguridad en el control del aliento.

El resto del reparto, aunque actuando dentro de una fluidez propia de los muchos ensayos, bajó, en mi opinión, bastantes enteros, si bien cabría significar a Juana Coll y a Paloma Pérez Iñigo. La primera fue un estimable y simpático «Cherubino», aunque actuó muy nerviosa, más de una vez desencuadrada y más de dos desentonada. No obstante, tiene una bonita voz lírica, de posibilidades indudables. La segunda ofreció una «Condesa» un tanto envarada, pero decorosa. Vocalmente, planteó con dignidad sus dos grandes momentos, aunque la realización no tuviera la altura deseada; básicamente, porque encuentra notorias dificultades en dominar una voz rebelde, de buena calidad lírica original, emitida las más de las veces con excesiva dureza y relativo control (a lo que contribuye un acentuado e insuperable «vibrato»), característi-

tica similar. Muy pocas conexiones hubo, sin embargo, entre la adoptada por un equipo y otro. Hablemos, aunque brevemente, de ambas y extraigamos las correspondientes consecuencias.

La aproximación de los jóvenes pupilos de Lola Rodríguez de Aragón (o pertenecientes, al menos, a su escuela y métodos) es el resultado de un trabajo largo y continuo, laborioso y cuidado. Responde a criterios tradicionales tanto en su enfoque interpretativo vocal como en lo que se refiere al montaje propiamente dicho (movimiento escénico, figurines, decorados). Es una visión afable, ordenada, honestamente planteada... y superficial desde el momento en que no se da el suficiente relieve a aspectos críticos de tipo social o a rasgos característicos e incisivos de la psicología de determinados personajes, ocupada la dirección escénica (de Horacio Rodríguez Aragón), de manera algo simplista, de mantener un equilibrio y de resaltar factores meramente anecdóticos, pocas veces esenciales en el desarrollo dramático. El sostén musical entró también dentro de estas coordenadas, pues José María Franco Gil, que se conoce muy bien la partitura, cosa perfectamente evidenciable, y la traduce con pelos y señales, no toca fondo en la intensidad expresiva de momentos esenciales, y sobre todo no otorga al conjunto la variedad, la incisividad, la exigible riqueza de matices. Su versión es, por ello, algo pálida, bien construida, pero rígida, falta de decisivo impulso y —en instantes de compleja textura polifónica (final del segundo acto)— lineal. He ahí por qué, en general, quedaron oscurecidas la mayoría de las fundamentales connotaciones que a numerosos niveles posee la obra, y que constituyen la base de su modernidad. Los cantantes mantuvieron la tónica descrita, si bien dentro de ella cabe señalar numerosas desigualdades técnicas y estilísticas. Dos de aquéllos destacaron claramente entre los demás, aunque por razones diferentes. En primer lugar, por su apostura escénica, su bien hacer general, y en particular por su for-

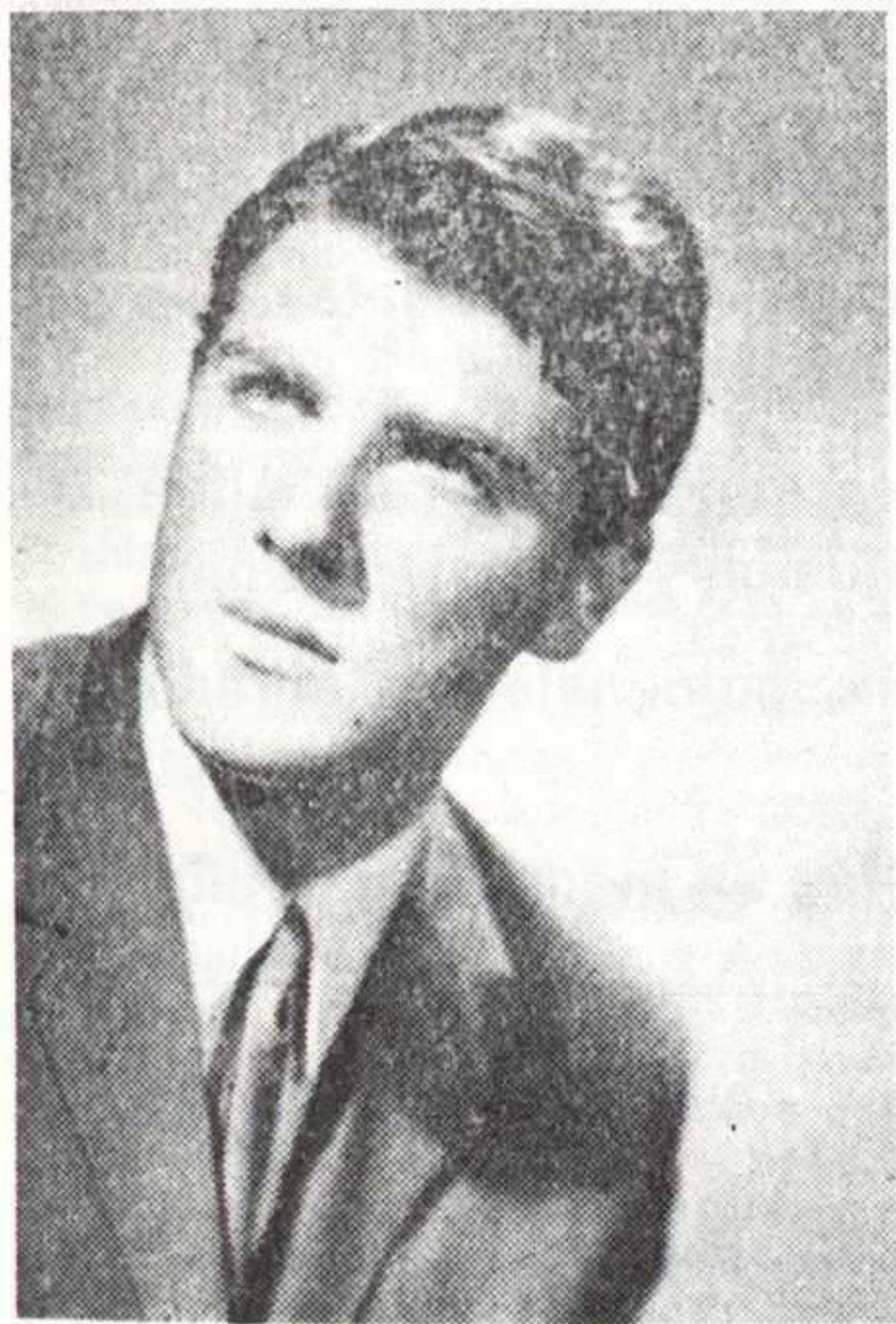
ma de exponer el recitativo (en lo que aventajó nítidamente al resto), Manuel Pérez Bermúdez, que estuvo realmente bien en su «Perdono» final, con aplicación de una lograda media voz. Sin embargo, y aquí viene lo negativo, sus condiciones vocales globales le impiden dar una verdadera imagen del «Conde», personaje tan contradictorio y que exige mayor robustez y extensión y unas posibilidades dramáticas más claras. El problema de Bermúdez radica en el hecho de que por su color es barítono lírico y por su exten-



El Grupo Koan y Ramón Encinar merecen apoyo y difusión.

cas que le impiden en muchas ocasiones lograr una buena articulación. Los agudos, que existen sin problemas de extensión, resultan así destemplados. Equivocado, rozando lo ridículo, el «Fígaro» de Daniel Suárez Marzal, tanto en su movimiento escénico como en su caracterización vocal. La voz, de barítono, es irregular, de timbre inatractivo y casi nunca en su sitio. Todos los demás, bastante menos «profesionales», se mantuvieron en este marco de ordenada representación escolar, sin que quepa destacar nada especialmente positivo en su actuación vocal o escénica.

En conjunto, pues, una digna e interesante experiencia, que alumbró un camino a seguir, pero que pone en evidencia la falta de auténticos talentos, por un lado, y la inexistencia de un sello personal, de un estilo concreto y definido, nuevo y distinto, por otro. Aunque quizá sería mucho pedir, después de todo. Parece más lógico recoger las palabras del muy ajustado comentarista al programa, de Roberto Pla, subdirector del Centro, y decir con él que estas actuaciones «son para la esperanza».



Manuel Pérez Bermúdez...
«actuaciones para la esperanza»...

De muy distinto signo fue la representación de **Don Juan**, en la que concurrían circunstancias también muy diferentes. En primer lugar, la profesionalidad otorgada por la intervención de algunos intérpretes ya avezados y con experiencia probada: Antonio Blancas, Angeles Chamorro, Benito Lauret... Experiencia que, de todos modos, contrastaba con la juventud y bisoñez de otros: Alfonso Echevarría, José Luis Alcalde, Gregorio Poblador... En segundo lugar, el montaje partía de presupuestos radicalmente distintos, menos convencionales que los de la Escuela, más ambiciosos. Sin embargo, sopesando todos los factores, es probable que el nivel general alcanzado fuera inferior al de la representación de **Las bodas**. La idea inicial de la dirección escénica y decorados de Francisco Nieva —o lo que pude vislumbrar de ella— era excelente: convertir la obra en un macabra y casi surrealista alegoría presidida por la muerte. Los elementos decorativos, con predominio del negro, estaban por ello bien planteados. Sin embargo, fallaron demasiadas cosas para

que la intención descrita cuajara en un todo armónico, expresivo y trascendente. Y una de ellas fue el propio Nieva, que en algunos de sus apuntes escénicos bordeó el ridículo (esos extraños diablos corriendo por la escena), aunque acertara en otros (muerte de «Don Juan»). Falló también la dirección de actores, que se movieron, al parecer, cada uno a su aire, mezclándose así el estatismo (que hubiera sido quizá lo más lógico y concordante con la idea previa) con el dinamismo. La impresión causada es la de que Nieva —inteligente hombre de teatro, pese a todo— no ha profundizado suficientemente en la obra (al menos, en la de Mozart), que ha tenido una gran idea que no ha elaborado por completo, y que se ha limitado a conseguir tres o cuatro momentos aislados, que quedan así como ramalazos faltos de apoyo, desgajados de una peripetia dramática que discurre por otros derroteros. La unidad, necesaria en toda obra lírica, queda así rota.

Las desigualdades se produjeron también en la labor de los cantantes, que no ofrecieron una línea estilística uniforme. Sólo uno de ellos, en puridad, mostró conoci-

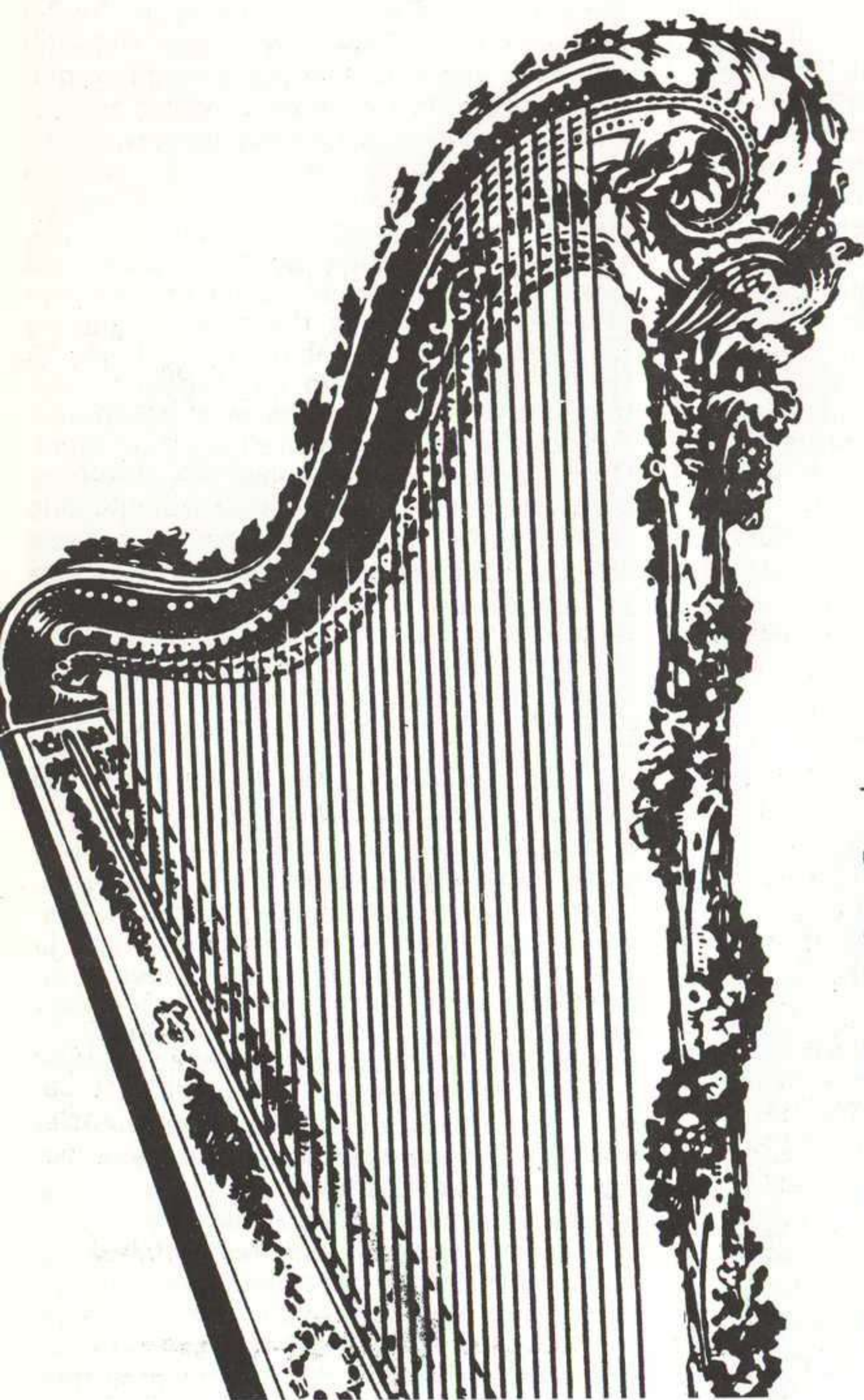


... y Angeles Chamorro:
... y valentía en veteranos y bisoños.

miento real de lo que interpretaba y, dentro de sus posibilidades, una soltura vocal y escénica, sin caer en excesos, coherente y de gran sobriedad: Blancas, que además sabe decir con fluidez y cierta elegancia el recitativo. No es, probablemente, su voz la más adecuada para dar vida a «Don Juan», personaje que requiere mayor dimensión, extensión y homogeneidad. Blancas es un barítono lírico con un precioso y «brillante» centro, empleado con discreción y musicalidad. Lástima que su registro grave sea tan débil y tenga tantos problemas en el paso. Su agudo no es fácil y resulta algo abierto. Conceder de ello, procura evitar escollos, como el Mi agudo de «Meta di voi» («e spada al fianco egli ha») que, tranquilamente, suprimió. Por debajo, los demás componentes del reparto. Angeles Chamorro, un día dotada de una voz lírica singular por el calor y el color, siempre utilizada con exquisita musicalidad, está, por lo oído, en mal momento, pues en el grave no existe y en el agudo anda muy apurada (extremos por donde normalmente ha flaquea-

do) y «calante». Queda, eso sí, un centro todavía cálido y carnoso y un buen concepto musical. Poco, sin embargo, para un papel como el de «Doña Elvira», que precisa de medios vocales mayores. Gris en lo escénico y desencajada en lo vocal, aun aceptando su entrega y vibración, Paloma Pérez Iñigo en «Doña Ana», tornasolada y difícil psicología, que necesita sutilezas expresivas y técnicas de primer orden. Desafortunadísimo Julián Molina, que atraviesa, según parece, por un ostensible y largo bache vocal, no se sabe si superable. Su «Don Ottavio» fue inadmisiblemente: emisión irregular y entrecortada, sin apoyo en graves, centro y paso; sin posibilidad material de cantar cosas como «Dalla sua pace», en donde el sonido ha de estar a flor de labios y en donde la flexibilidad, el dominio de «legature» son imprescindibles. Esperaba más de Alfonso Echevarría como «Leporello». Aun admitiendo su soltura escénica y su general corrección interpretativa (dentro de una línea de gran tosquedad), hay que decir que su voz, ahora mismo, no es la del personaje, que exige un bajo-barítono de gran flexibilidad para lo bufo. Echevarría ha perdido su antiguo color, recio y timbrado, de barítono (nunca fue bajo), y tiene en la actualidad un instrumento debilucho, algo descolorido, falto de carácter y mordiente, que le juega malas pasadas, como la del Re mantenido del «Catalago». Más en su sitio, más baritonal, quizá demasiado oscura para «Masetto», la voz de José Luis Alcalde, quien, no obstante (de lo que tendrá bastante culpa la dirección escénica (?), prácticamente inexistente por lo que respecta a los cantantes), estuvo excesivamente gesticulante y ñoño, desvirtuando en buena medida un personaje espontáneo, sencillo e ingenuo. Defecto en el que también incurrió Ana de Guanarteme, muy amanerada (la coquetería de «Zerlina» ha de ser más candorosa y natural dentro de la picardía, sin pasarse en ésta). Su voz es lírica, de bello color central, perdiendo posición y esmalte en el paso y agudo. Un voto para la voz de barítono de Gregorio Poblador, timbrada y noble. Es por ello absurdo que se le hiciera cantar una parte que precisa un bajo «negro», como la del «Comendador». La dirección musical de Benito Lauret, con pocos ensayos, fue vulgar y sin relieves, consiguiendo pocas veces el exigible ajuste de la orquesta (compuesta por profesores de distintas formaciones madrileñas), que actuó aquí al nivel inferior al logrado en **Las bodas**.

En suma, un loable y fallido intento. Tengamos en cuenta, de todos modos, varias cosas: **a) Don Juan** es una de las óperas más difíciles de todo el repertorio; **b)** es raro que en una presentación prácticamente oficial (aparte las actuaciones de La Coruña, a mayor nivel) se alcance altura importante; **c)** faltaron ensayos y facilidades. En cualquier caso, un voto de confianza a este valiente grupo de artistas, a quienes deben otorgarse más oportunidades para que vayan «rodándose» y adquiriendo experiencia como compañía operística (algo casi desconocido por estos pagos, aunque el suyo no sea el primer intento). En estas manifestaciones, en las de la Escuela y en otras similares debe estar, lógicamente, el futuro. Ayudándoles, elevando su nivel, enviándolos a hacer tablas por toda España, puede realizarse buena labor, tanto para ellos como para ese público en buena parte desconocido que espera desde hace años. Pero, ojo: no descuidemos el análisis, selección, el estudio razonado y crítico, pues en caso contrario se corre el peligro de no evolucionar, de anquilosarse, y por ello de no ir elevando paulatinamente la calidad de los espectáculos.



IV Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorros Trofeo "Arpa de Oro"

- Francisco Estévez, con *Loa*, Trofeo «Arpa de Oro».
- Larrauri y Otero, «ex aequo» «Arpa de Plata», con sus obras *Aitxa* y *Canción desesperada*.
- Hicieron entrega de los premios Aguirre y Allué, Directores generales de Música y Confederación.
- La próxima convocatoria, homenaje a Conrado del Campo.
- La ahora sancionada, lo fue en memoria de Falla.

Mientras que nuestros políticos piensan que la Música es un elemento de la cultura que sólo produce quebraderos de cabeza, aquélla seguirá siendo la eterna «cenicienta», y habrá que esperar la aparición de un auténtico «príncipe-mecenas» para que salga de su inmovilismo; pero gracias a la Confederación Española de Cajas de Ahorros, la parcela «camerística» cuenta anualmente con un gran apoyo económico, y la música de cámara con una «salida» airosa gracias a los trofeos «Arpa de Oro» y «Arpa de Plata», que de forma continuada vienen convocándose con gran éxito y atraen la atención de nuestros compositores.

Nos encontramos ante el fallo de la cuarta convocatoria, y en honor a la verdad debo decir que han llegado a la final sendas partituras de cuatro autores que se encontraban en situación muy semejante y posibilidades de triunfo, lo que habrá sido una «complicación» para el Jurado último; menos mal que éste ha tenido tiempo para reflexionar, dado que acudió al ensayo general y luego tuvo una segunda parte del concierto para la «discusión», ya que en ella sólo se ofrecía la interpretación de obras pertenecientes a Manuel de Falla, músico al que se dedicaba (como homenaje a su memoria) el

Concurso de 1977, como igualmente se va a dedicar la quinta edición al maestro Conrado del Campo, pues con esta final que se comenta ya queda automáticamente hecha la nueva cita a nuestros músicos.

Sólo que este V Concurso de Composición de Música de Cámara (y siguientes) debiera tener un horizonte más amplio y no estar sometido a la llamada «música actual», pues como tal debe incluir todo tipo de composiciones de diversas estéticas que hoy crean los autores españoles; quiero con ello decir que deberían tener cabida todos los músicos indígenas, sin cortapisas de estéticas, «ismos» ni procedimientos, sin hacer una limitación, pues ese importante mecenazgo que ofrece la Confederación Española de Cajas de Ahorros no debe marginar la creación, ya que nos encontramos en un momento en que esa parcela no está tan descuidada como lo estuvo en épocas precedentes y los compositores jóvenes cuentan con mayor apoyo que lo tuvieron generaciones anteriores.

LAS OBRAS FINALISTAS

Con una sola audición no es posible adentrarnos en las virtudes que poseen

estas obras que han llegado a la final del Concurso: *Aitxa*, original de Antón Larrauri; *Loa*, debida a Francisco Estévez; *Canción desesperada*, que realizó Francisco Otero, y *Peñalara*, creada por Gabriel Fernández Alvez; el comentarista hubiera, indistintamente, premiado a cualquiera de las cuatro, pues cada una de ellas tenía las suficientes virtudes para lograr el máximo galardón; había cinco voluntades, cinco puntos de vista, cinco criterios, que unidos tomaron una decisión; otro equipo de otros tantos, no hubiera tomado los mismos acuerdos, pues todo depende de un cierto subjetivismo, que no puede ser del todo objetivo, ya que son muchos los elementos que influyen en las decisiones del Jurado; pero una cosa es cierta: salvo la primera citada, se viene observando que las nuevas composiciones de los músicos jóvenes tienden a un ambiente «impresionista», como una especie de «retorno» al pasado, pero con una filosofía que cabría (para entendernos) calificar de «neo-impresionismo»; al menos, ésa es la señal generalizada que yo advierto en la producción de las promociones actuales; parece que han abandonado una cierta «postura» de esnobismo, para realizar su labor creadora con mayor consistencia, salvo honrosas excepciones de quienes

intentan «descubrir», experimentalmente, nuevas realidades que nos lleven por un camino firme en la producción musical española.

El espíritu de Falla está en todas y cada una de sus composiciones, y la cita del maestro gaditano está en esencia, sin necesidad de recurrir a la nota «literal» de sus obras; pero el recuerdo nos hace traerlas a la memoria, especialmente en la del oyente más habituado a encontrar esas «citas» que en muchos casos se hacen al «pie de la letra»; no es esto en la presente ocasión que comentamos; y, ante todo, debemos unir nuestro aplauso a la decisión final del Jurado, pues no había otra cosa. Salvo la salvedad (valga la redundancia) que se hacía más arriba.

«LOA», GANADORA ABSOLUTA

¿Cuál fue el motivo para que **Loa** fuera la ganadora absoluta? Sin lugar a dudas, la personalidad del autor y su forma de expresión, utilizando elementos que enriquecían su trabajo; ello inclinaba la balanza a su favor, se erigía en triunfador y recababa para sí el hecho de ganar las 350.000 pesetas del premio, el trofeo «Arpa de Oro» y aumentar el premio en 50.000 pesetas por el hecho de haber resultado seleccionada para esta presentación final; luego un segundo premio «ex aequo» para las composiciones de Larrauri y Otero, que venían a confirmar esas dificultades de delimitar el valor de sus correspondientes composiciones; así, se repartían por partes iguales 200.000 pesetas, más las 50.000 de selección, y quedaba calificada la obra de Fernández Alvez, quien con gran celebridad ha comenzado a imponerse en los medios musicales y a ganar terreno a sus colegas generacionales y precedentes; queden «constatados» sus conocimientos y su dominio en este nada sencillo campo de la realización musical, uno de los más complicados, por su forma abstracta de realidad, pero que no debemos perder de vista, pues bien pudiera ser el triunfador de la próxima edición, correspondiente a la actual convocatoria de 1978, si se presenta a ella, y debe hacerlo, aunque no sea más que por una satisfacción moral.

LOS JURADOS

La mecánica del Concurso contó, como es notorio, con dos Jurados. El seleccionador, que presidiría Enrique Franco, y actuación como vocales de José María Franco Gil, Luis de Pablo, Francisco Guerrero y Carmelo Alonso Bernaola, para dar luego paso al de mayor responsabilidad; mayor responsabilidad por el hecho de tomar una decisión trascendente, como era la de conceder los premios económicos, que siempre suponen un acicate y compensación del trabajo realizado; este segundo Jurado (que posiblemente se atraiga ciertas «iras») lo presidía Ernesto Halffter y le acompañaron Enrique Franco, Tomás Marco, Francisco Calés y Manuel Carra. Todos ellos de muy acusada personalidad, tanto objetiva como subjetivamente, pues son bien conocidos en nuestro «mundo» y sabemos que sus decisiones son todo lo desapasionadas que pueden ser a la hora de calificar a compañeros de profesión, algunos de los cuales, en próxima ocasión, pueden erigirse también en «jueces» de sus respectivas obras.

LOS INTERPRETES

Citemos primero a los intérpretes solistas que tomaron parte en la ejecución de las páginas seleccionadas para el concierto final de este IV Concurso de Composición de Música de Cámara; el primero de ellos, el francés Jean Pierre Dupuy, un destacado pianista, que colaboró con su acostumbrada eficacia en la obra de Larrauri; luego el contrabajista Ludwig Eschmann, con el ingeniero de sonido Michael Feller, que dieron relieve a la correspondiente composición triunfadora; la soprano Esperanza Abad, los bajos Fernando Gallego y Miguel Solá, que lograron «colocar» a Otero, y, por último, los instrumentistas del conjunto de cámara que intervino, a las órdenes del maestro Franco Gil, en la primera parte del programa, tocando con absoluta convicción, permitiendo audiciones que más tarde se materializarán en el disco que recoja las obras premiadas y seleccionadas, las cuales, además, tienen la edición de Alpuerto, S. A., quien ha dado a la imprenta las cuatro partituras de los seleccionados, lo que supone otro premio; bien que es necesario promocionar su venta y que no todo quede en mera satisfacción para sus respectivos autores, del disco y la partitura.

La segunda parte del programa estaba dedicada a obras de Falla, y en ella se incluían: **Soneto a Córdoba**, **Psyché** y **Concierto para clave**, que contaron como solistas a la soprano Isabel Penagos, la arpista María Rosa Calvo-Manzano y Genoveva Gálvez al clave; las dos últimas composiciones bajo la responsabilidad directorial del maestro Franco Gil, quien con sus colaboradores supo dar el necesario relieve que cada partitura exigía, pero que no se alcanzaría el total matiz correspondien-

te por una falta bien evidente de ensayos suficientes (en la segunda y tercera), puesto que casi los mismos protagonistas han interpretado estas obras, y en la parte instrumental se alcanzó la calidad que pusieron voz y arpa. Es el eterno problema de siempre, pero que para una nueva edición se espera resolver por la largueza que se observa en la entidad patrocinadora, para que pueda alcanzarse la mayor perfección posible.

LA ENTREGA DE PREMIOS

Dos directores generales en la entrega de los galardones, lo que supone el conceder el máximo relieve al acto; por su parte (la puramente espiritual), Jesús Aguirre (de música) entregó los trofeos y placas a los interesados, y (en cuanto a la económica) Miguel Allué, por la entidad organizadora, los premios en metálico, que es la parte «positiva» del certamen y casi lo accesorio, pues cuando un músico inicia su carrera lo importante para él no es sólo el dinero, sino saltar a la «fama»; esto es más relevante que el propio pecunio que se recibe y sirve para proseguir el camino emprendido, una senda harto difícil y espinosa.

A todos estos actos acudió un numeroso público, que casi llenó el Teatro Real y se situó muy bien distribuido, lo que es un mérito y acierto por parte de la Confederación, que cedió las invitaciones para el concierto, evitándose los consabidos «claros» de quienes reciben un favor y no saben corresponder a él con su asistencia. Por tanto, enhorabuena a todos y esperamos la próxima final.

Fernando LERDO DE TEJADA

Panorámica de la sala del Teatro Real: un público entusiasta, seguidor de este certamen, que subrayó con sus aplausos el fallo de los Jurados.





MUSICA CLASICA OFERTA ESPECIAL PRIMAVERA 78

(HASTA EL 30 DE JUNIO DE 1978)

TCHAIKOVSKY.

Sinfonía N.º 1 en Sol menor, Op.13
«ENSUEÑO INVERNAL».
Sinfonía n.º 2 en Do menor, Op.17
«UCRANIANA».
Sinfonía n.º 3 en Re Mayor, Op.29
«POLACA».
SINFONIA N.º 4 EN FA MENOR, Op.36.
MANFREDO, Sinfonía, Op.58 (Organo:
David Bell).
SINFONIA N.º 5 EN MI MENOR, Op.64.
Sinfonía n.º 6 en Si menor, Op.74
«PATETICA».
ORQUESTA FILARMONICA DE LONDRES,
Dir. MSTISLAV ROSTROPOVITCH.

167-002.900/06 Q

Precio normal: 4.375,- ptas.

Precio oferta: 3.500,- ptas.



EL ARTE DEL AMOR CORTESANO.

«Guillaume de Machaut y su época» -
«Vanguardia de las postrimerías del
Siglo XIV» - «La Corte de Burgundia».
THE EARLY MUSIC CONSORT OF LONDON,
Dir. DAVID MUNROW. (Editado por David
Munrow).

167-005.410/12

Precio normal: 1.875,- ptas.

Precio oferta: 1.500,- ptas.

SCHUMANN.

GENOVEVA. Opera completa en cuatro
actos.
DIETRICH FISCHER-DIESKAU - EDDA MOSER.
CORO DE LA RADIO DE BERLIN.
ORQUESTA DEL GEWANDHAUS DE LEIPZIG,
Dir. KURT MASUR. (Cantado en Alemán).

167-002.914/16 Q

Precio normal: 1.875,- ptas.

Precio oferta: 1.500,- ptas.



MOZART.

LAS BODAS DE FIGARO. Opera en cuatro
actos. Impresión completa.
GERAINT EVANS - JUDITH BLEGEN -
TERESA BERGANZA - DIETRICH FISCHER -
DIESKAU - HEATHER HARPER.
ORQUESTA INGLESA DE CAMARA,
Dir. DANIEL BARENBOIM. (Cantado en
Italiano).

167-002.856/59 Q

Precio normal: 2.500,- ptas.

Precio oferta: 2.000,- ptas.

J.S. BACH.

ORATORIO DE NAVIDAD, BWV.248
ROBERT TEAR - JANET BAKER - DIETRICH
FISCHER-DIESKAU - ELLY AMELING.
CORO DEL KING'S COLLEGE DE
CAMBRIDGE.
ACADEMIA DE ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS,
Dir. PHILIP LEDGER. (Cantado en Alemán).

167-002.890/92 Q

Precio normal: 1.875,- ptas.

Precio oferta: 1.500,- ptas.



VERDI.

LA TRAVIATA. Opera en tres actos.
Impresión completa.
VICTORIA DE LOS ANGELES - SANTA
CHISSARI - SILVIO MAIONICA - VICO
POLOTTO - BONALDO GIAIOTTI - SERGIO
TEDESCO - CARLO DEL MONTE - SILVIA
BERTONA - RENATO ERCOLANI - MARIO
SERENI.
ORQUESTA Y CORO DEL TEATRO DE LA
OPERA DE ROMA. Dir. TULLIO SERAFIN.
Cantado en Italiano. (Grabado en el
Teatro de la Opera de Roma).

165-000.177/79

Precio normal: 1.785,- ptas.

Precio oferta: 1.425,- ptas.



¡IMPORTANTE!

En el interior de los estuches de esta Oferta encontrará vales descuento para adquirir a precio reducido la discografía de MARIA CALLAS (estos vales caducarán el 30 de Junio de 1978).

AMPLIAMOS NUESTRA OFERTA PRIMAVERA con una selección de 90 obras de nuestro catálogo, también a precios de OFERTA ESPECIAL (cantidades limitadas). Caduca el 30 de Junio de 1978.

Solicite hoy mismo folleto informativo gratuito

La temporada musical bonaerense

Escribe: **NESTOR ECHEVARRIA,**
corresponsal de **RITMO** en Buenos Aires

Cuando en una nota anterior de esta acostumbrada columna bonaerense hacía alusión al fuerte impulso que había cobrado el «ballet» en el comienzo mismo de la temporada, estaba todavía lejos de registrar el momento culminante de este género, al que un creciente y entusiasta público sigue con firmeza en este medio musical sudamericano. Pasados unos meses, esa llama viva de la danza se reaviva al llegar a estos lares dos afamados bailarines soviéticos, provenientes ambos del elenco del Teatro Bolshoi, de Moscú. Se trata de la pareja de danzarines integrada por Ekaterina Maximova y Vladimir Vassiliev, quienes tomaron parte en espectáculos de «ballet» del Teatro Colón, en principio en una versión completa de **Giselle**, de Adam, y luego con un espectáculo especial formado por famosos «pas de deux».

Sobre tales presentaciones me cabe reafirmar la notable destreza técnica de que son poseedores, y sobre todo la personalidad con que manejan los recursos expresivos de la danza, especialmente manifestados en obras tales como **Espartaco**, que les ha deparado éxitos en escenarios internacionales, o el tradicional **Don Quijote**, musicado por Minkus y diseñado coreográficamente por Marius Petipa. En el primer caso, la remanida y somnolienta partitura que proveyó el armenio Aram Kachaturian al tema histórico del esclavo resulta apta para configurar bellas y engarzadas imágenes plásticas; fue un lucimiento, pues, muy acorde con la personalidad de ambos artistas, herederos de una de las más nobles escuelas de baile.

En otro orden de cosas, la ópera volvió a tallar en el movimiento musical de Buenos Aires con algunas reposiciones de elevados méritos junto a otras menos trascendentes, sobre las que no vale la pena extenderse. En el primer caso están **Turandot**, de Puccini, y **Tristán e Isolda**, de Wagner. En el segundo, **Aída**, de Verdi; **Don Pasquale**, de Donizetti, y **Orfeo y Eurídice**, de Gluck.



Turandot, de Puccini, en su nueva puesta en escena en el Colón, de Buenos Aires, a cargo de Margarita Wallmann.

La ópera póstuma pucciniana encontró una nueva ambientación escénica («new production», podría decirse, parafraseando a los ambientes líricos de habla inglesa), que tuvo por responsable a la celebrada «régisseur» Margarita Wallmann. Se trata de una recreación de la versión que recibiera en Milán y luego en París lisonjeros conceptos, y que ahora llega a la capital argentina. Hay muchos detalles afortunados y creativos en su trabajo, donde asoman —a veces con insistencia no conveniente al contexto mismo de la ópera— su vena de ex coreógrafa y una predisposición muy propia al gran espectáculo, proclive a la grandilocuencia escénica. La desmesurada reunión de figurantes de escena no resulta, a mi entender, lo más conveniente a esa celebrada fábula de Gozzi, excepto

los instantes de requerimiento pleno, como la escena de los enigmas, o la rúbrica del primer acto y del final. Los cantantes Ghena Dimitrova y Nicola Martinucci (sobre todo la primera, con firmes y penetrantes agudos, que son exigencia permanente de su «rôle»), dieron muestra de un ascenso que se viene perfilando día a día, y la soprano local Cristina Carlin lució meritorios acentos en la tierna parte de «Liú». Muy apropiada la dirección musical de mi compatriota Miguel Angel Veltri, quien está cumpliendo una positiva labor en diversos escenarios internacionales.

Anticipé algunas líneas más arriba que la wagneriana **Tristán e Isolda**, que supo de versiones trascendentes en el Colón bonaerense, y sobre las que oportunamente he informado a los lectores de RITMO, volvió esta vez con estimable nivel, con la batuta del joven director salzburgués Leopold Hager y una pareja protagonista integrada por el tenor norteamericano Jess Thomas y la soprano germana Ute Vinzig, dentro de un marco escénico que recreó la «mise en scène» de Ernst Poetger, utilizada desde hace años en las presentaciones de esta ópera en Buenos Aires.



Instante del acto inicial de la ópera argentina **El caso Maillard**, de García Morillo, ofrecida como estreno en Buenos Aires.

También el campo de las novedades absolutas se vio activo, por cuanto tras algunos años de letargo en esta materia se concretó el estreno de una ópera argentina. Se trata de **El caso Maillard**, de Roberto García Morillo, ópera basada en un cuento de Edgar Allan Poe, que alterna la vena satírica con los ribetes dramáticos. La obra surgió como un encargo de la Comuna metropolitana, mas una serie de alternativas fueron difiriendo su conclusión y puesta en marcha. El tratamiento musical consiste en una alternancia de números cerrados con escenas donde existe el parlamento llano, y otras con frases cantables, y la orquestación toma colorido, encargándose de subrayar las modalidades y características de los personajes y las situaciones. En tal sentido, cabe mencionar como un estudiado aspecto la escena de la fiesta, correspondiente al acto segundo (son dos, en rigor, las partes, y el total de la partitura no totaliza ciento veinte minutos). Allí se trasluce una idea de recoger el estado psicológico, entre irónico y demencial, de los asistentes, en una sucesión de estampas cuidadas en el doble aspecto escénico y musical.

Finalmente, el panorama del concierto volvió a cobrar variedad con retornos como los de I Musici, y presentaciones como las del Octeto de Munich y el Trío Yuval, procedente de Israel, y diversos solistas instrumentales. Todos, animando una temporada cuyo epílogo, con novedades también jugosas para Sudamérica, analizaré en una próxima entrega.

Buenos Aires, 18 enero 1978.

BILBAO

SOCIEDAD FILARMONICA

Por primera vez en esta Sociedad ha actuado el pianista húngaro Zoltan Kocsis, que pertenece a la más reciente promoción europea. Su programa, lleno de fuerza y de gran lucimiento para todo intérprete de sensibilidad, estuvo formado por **Sonata en Do mayor (K. V. 330)**, de Mozart; **I sonata de piano en Fa menor, op. 2, número 1**, de Beethoven; **Tristán e Isolda**, de Wagner; y otras piezas de Bartok, **Cinco piezas para niños**, **Quince danzas rurales húngaras** y «**Allegro**» bábaro.

Las versiones de todas estas obras han señalado el grado de madurez interpretativa de dicho pianista, en unas vertientes llenas de encanto y humanismo. La música de su país, a través del piano de Bela Bartok, llegó al auditorio en una línea pura, con perfiles populares claros, y así toda la mecánica fulgurante de este excelente pianista resaltó en el «**Allegro**» bábaro, sostenido sobre un virtuosismo rotundo, firme, brillante. Lógicamente, las ovaciones se sucedieron a lo largo del concierto.

● Gran recital de la «mezzo-soprano» norteamericana Jessye Norman, con obras de Schubert y Wolf, fielmente acompañada al piano por Phillip Moll.

De voz clara, bien timbrada y afinación exacta, nos sorprendió con matices plenos de color, lirismo e intensidad, logrando un rotundo éxito ante el numeroso público que asistió al concierto, y que ya conocía las grandes dotes artísticas de esta gran cantante.

● Andre Watts, un joven pianista americano, nos ha deleitado con un extraordinario concierto, interpretando obras de Schubert, Chopin y Ravel.

Debemos decir en honor a la verdad que es asombroso su virtuosismo, su fuerza, ritmo, musicalidad y gran técnica. Los **Once valsos**, op. 18, de Schubert, tuvieron una gran delicadeza y técnica perfecta, auténtica delicia de ritmo y de gracia, y lo mismo en la **Sonata en La menor**, del mismo autor, tuvo una versión magnífica, matiz, expresión, técnica poderosa y arrolladora; asimismo en Chopin logró penetrar en lo más íntimo del compositor polaco. Finalmente, Ravel, con el encanto y vuelo de otras técnicas en las que el pianista se mueve con la misma soltura. En suma, un magnífico recital, que justifica este nuevo éxito, que nos ha dejado un grato recuerdo y grandes deseos de volver a escucharlo. Las ovaciones y «bravos» fueron la natural rúbrica a tan espléndido concierto.

● Dúo de violines Gidon Kremer-Tatyana Grindenko, ambos rusos; son dos violinistas de gran calidad artística, y así fueron demostrándolo a través de las versiones de su programa, con obras de Mozart, Haydn, Bach, Strawinsky, Prokofiev y Bela Bartok. Presentan una perfecta afinación, temperamento y compenetración, y las obras, densas, fueron resueltas por los dos artistas con pleno dominio de los instrumentos, con amplio sonido y virtuosismo muy firme y claro, resultando un buen concierto.

● El Cuarteto Beethoven con Piano, de Roma, que lo componen Félix Ayo, violín; Alfonso Ghedin, viola; Enzo Altobelli, violoncello, y Carlo Bruno, piano, han ofrecido dos sesiones de música de cámara, con obras de los grandes maestros como Beethoven, Mahler, Brahms, etc., cuyas versiones han resultado de una brillantez extraordinaria, pues dichos artistas poseen las mejores cualidades para obtener esa conjunción, sonoridad, ajuste por la técnica del cuarteto, que hace que todo resulte perfecto.

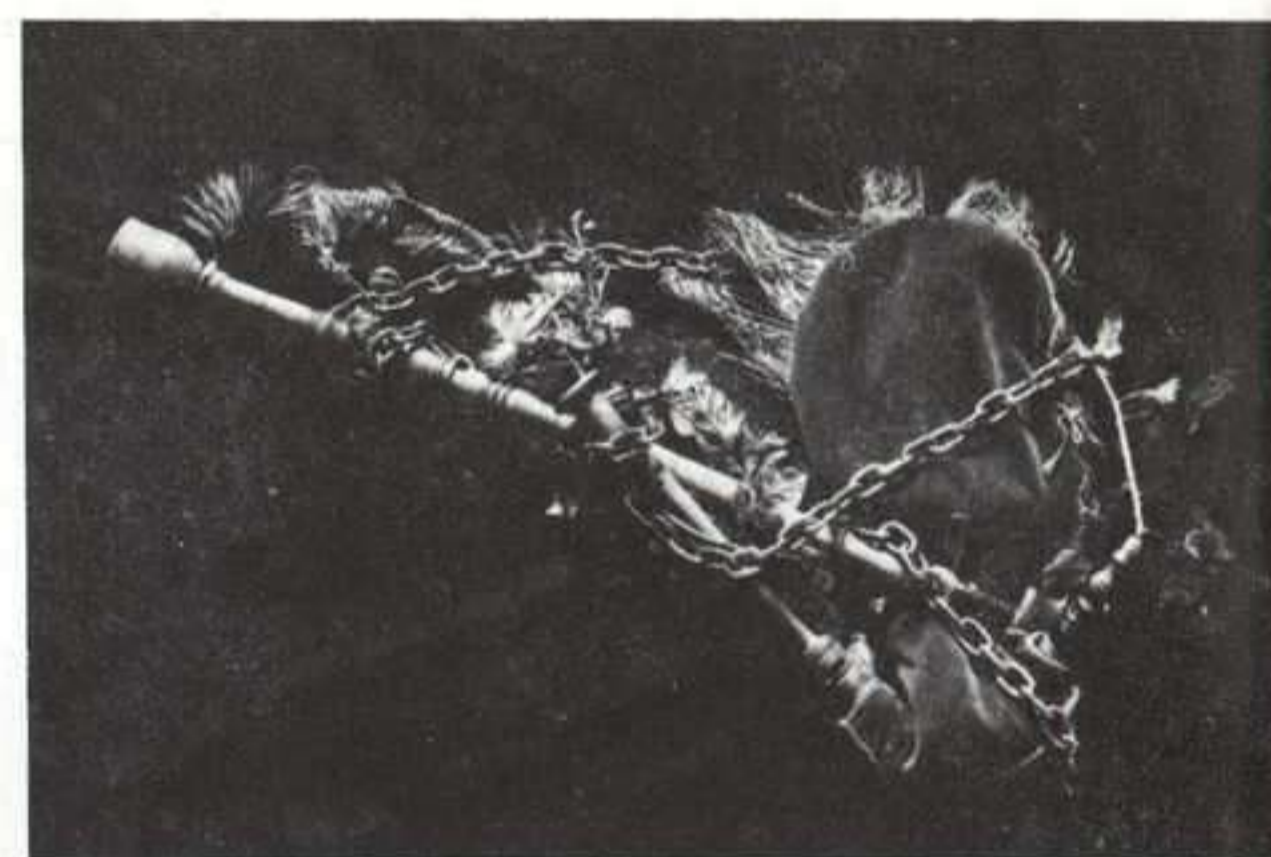
Por el gran éxito alcanzado, el público tributó a los artistas citados grandes ovaciones, que hicieron prorrogasen el concierto.—**JOSE DE URQUIJO.**

GALICIA

POIS QUE TEMOS SEMENTE, SIN FOLGAR SEMENTEMOS

En el pasado mes de octubre, en Pontevedra, un grupo de veintidós amigos decidió crear un grupo vocal de cámara especializado en polifonía antigua y clásica. Los problemas eran los presentados a todo grupo no profesional, agravados por el hecho de estar muchos de ellos fuera de la ciudad durante la semana. Así, pues, sólo contaban con sábados y domingos para ensayar. Bajo la dirección de Margarita Guerra de Orcajo, prepararon un repertorio basado en obras de Alfonso X el Sabio, M. Praetorius, T. L. de Vitoria, T. de Santamaría, F. Guerrero, G. P. Palestrina, W. A. Mozart y selecciones de los Cancioneros de Palacio y de Upsala.

En enero, «Ars Musicae» hizo su presentación en Santiago de Compostela. Y doy fe de que los resultados superan toda esperanza. Es sorprendente encontrar un grupo—aficionado y joven—con su conjunción y precisión vocal, con una sonoridad personal y con tal grado de entusiasmo. La carencia de técnica respiratoria en los cantantes y las ligeras dudas—producto de la inexperiencia y de los nervios—, supongo que serán superados en pocos meses y emplazo a los escépticos al próximo otoño a escuchar un grupo de auténtica calidad.



El grupo vocal de cámara «Ars Musicae».

He dicho varias veces que el problema fundamental de las corales gallegas es la falta de preparación de sus directores. Si auténticamente queremos obtener un ascenso de nuestra tradición coral, es imprescindible que pensemos en la necesidad de crear un centro de formación de directores de coro. Mientras tanto, seguiremos andando a tientas y de poco valdrá el entusiasmo de los componentes de la formación. Muestra de lo antedicho es «Ars Musicae», logro de una directora que sabe no sólo cómo ha de sonar un coro, sino que conoce también cómo se consigue ese sonido.

La importancia de «Ars Musicae» en Galicia no es sólo que sea—hoy por hoy—el único grupo capacitado para enfrentarse con su repertorio, sino que pue-

de ser vehículo de difusión de las obras de los maestros de capilla de la catedral compostelana—en especial Vaquerano, sobre el que ha realizado fructíferas investigaciones Carlos Villanueva—, así como ser destinatarios de creaciones de nuestros compositores vivos.

El día 4 de febrero, Pío Cabanillas declaraba a la prensa gallega que el Ministerio de Cultura proyectaba la creación de una «Carta Regional» que posibilite dar al traste de una vez con todas con la política de subvenciones. Es decir, se necesita una planificación global de la vida musical gallega y eso sólo se puede hacer desde el gobierno autonómico de Galicia.

De esto dará testimonio el reportaje de Lois que en próximo número publicaremos,

sobre la «mesa redonda» que hemos celebrado sobre el tema. Mientras nuestros sueños no sean reales, seguimos dependiendo de la Dirección General de la Música y ésta no parece ser especialmente rica en ideas sobre planificación. «Ars Musicae», la Agrupación Guitarrística Galega, las orquestas... sobreviven gracias al entusiasmo de sus componentes; cuando se dirigen al Ministerio que dirige el señor Cabanillas—que, recordémoslo, es gallego—obtienen buenas palabras, vagas promesas, una limosna—a veces—y la incompreensión más absoluta. La triste realidad es ésta y mientras no se demuestre lo contrario, seguirá teniendo razón nuestro viejo amigo Bob Dyan, y... «la respuesta seguirá estando en el viento»...

XOAN M. CARREIRA

LA ASOCIACION GUITARRISTICA GALEGA

Por suerte, en Galicia, nunca han faltado inquietudes musicales (lo cual es muy distinto a reprimir nuestras manifestaciones culturales) que nos han llevado siempre a presentar a nuestros organismos oficiales proyectos para la potenciación de la vida musical gallega a todos los niveles. Así, el músico se vio/ve en la necesidad de realizar todo de una forma, vamos a denominarla «por libre», y como siempre las buenas intenciones sin un apoyo real nunca dieron/darán (?) los frutos que todos deseamos/deseáramos.

En enero de 1977 nació la Asociación Guitarrística Galega. Esta Asociación reúne a los mejores concertistas, profesores, estudiosos y aficionados del instrumento en Galicia. Su fin: elevar el nivel musical en general y el guitarrístico en particular. Poner en contacto entre sí a todas las personas, profesionales o no, interesados por la guitarra.

Las actividades que ha venido realizando hasta el momento han sido unas dieciséis reuniones, una cada mes, con todos sus asociados. En las mismas se dan a conocer obras recientes o poco conocidas, así como obras de cámara en las que intervenga la guitarra. Así como discusiones de obras, preparación de estudios monográficos sobre épocas o autores determinados, etc.

Otra labor que están llevando a cabo es una partituroteca de guitarra, así como un



fondo discográfico y de cintas dedicado al instrumento también. A esto hay que sumarle la bibliografía guitarrística, clasificada por autores y casas editoras, de más de 10.000 fichas actualmente, y que está al servicio de cualquier estudioso que desee consultar algo.

Al lado de estas actividades podríamos sumar el estudio que se está comenzando a preparar sobre constructores, para lo cual hay un equipo encargado que está enviando unas carpetas con una serie de cuestionarios a todos los constructores existentes actualmente en Europa.

El pasado 28 de enero, esta Asociación se presentó públicamente en la iglesia parroquial de Gulans, en el municipio de Punteareas, en la provincia de Pontevedra, y esto puede darnos una visión del criterio que sigue dicha Asociación.

Con un programa que abarca desde el siglo XVI hasta la vanguardia actual, incluyendo música folklórica de diversos países, pretenden dar una visión del repertorio original para este instrumento.

Próximamente se presentarán en Vigo, Santiago, Orense y Ferrol.

Una Asociación que viene a llenar un gran vacío musical en Galicia, prueba de un interés por demostrar y elevar nuestro nivel musical.

ENRIQUE X. MACIAS

VALENCIA

JOVENES VALENCIANOS QUE TRIUNFAN

Uno siente una íntima e indescriptible satisfacción cuando «se arriesga» a ponderar los méritos de jóvenes artistas y luego el tiempo—y los artistas—le dan la razón más gozosa. Tal es el caso de algunos jóvenes músicos valencianos que desde hace tiempo venimos estimulando con nuestro aprecio personal y los comentarios críticos (alentadores siempre), y que hoy son ya una espléndida realidad musical, que otros empiezan a «descubrir», cuando nosotros lo hicimos mucho antes: cuando era, en verdad, necesario para ellos, cuando daban los primeros pasos hacia esa espinosa cumbre llamada éxito.

Empecemos por la joven cantante María Angeles Peters, que además de ser bella—a veces parece un hada de la Música—, tiene una voz maravillosa. Tan maravillosa, que en el reciente XV Concur-

so Internacional de Canto «Francisco Viñas», celebrado en Barcelona, y en el que participaron nada menos que 71 concursantes de Inglaterra, Estados Unidos, Rusia, Japón, Dinamarca, Alemania, Rumanía, Argentina, Venezuela, etc., nuestra María Angeles Peters se llevó DOS de los premios extraordinarios; concretamente, el Premio «Mercedes Viñas» y el Premio «Cursos Internacionales Enrico Caruso», instituido por el profesor Gino Bechi. Si tenemos en cuenta el gran número de participantes y la gran categoría profesional de muchos de ellos, hacen todavía más meritorios los premios de María Angeles Peters, que a mitad de su carrera ha llegado ya a donde otras cantantes no llegan ni a los diez años de terminar sus estudios de Canto. ¿De acuerdo? Vaya, pues—una vez más—, nuestra sincera felicitación a esta encantadora soprano,



María Angeles Peters



Enrique Perona



Rafael Cabedo

que además es sencilla y afable, lo cual la hace ser aún más extraordinaria. Que siga teniendo éxitos (que los tendrá).

Y ahora pasamos a citar a otro joven, el guitarrista Enrique Perona, quien a la chita callando—queremos decir que es de los que hablan poco y trabajan mucho—va abriéndose camino, destacando como uno de nuestros mejores guitarristas jóvenes. Sus actuaciones en Valencia, Castellón y diversas localidades valencianas (Carcagente, Játiva, Sagunto, etc.), en gira patrocinada por la Diputación y el Conservatorio valencianos, ha constituido un verdadero triunfo. Es un chico que tan sólo viendo—escuchando—cómo interpreta a Bach, ya era para augurarle los mejores triunfos. Con su tesón, su alta e intimista sensibilidad y su pasión por la guitarra, Enrique Perona llegará muy lejos en su carrera musical, cuando tantos años le quedan aún por delante. Precisamente, cuando

escribimos estas líneas nos anuncia un concierto suyo en Madrid. Estamos seguros que los melómanos madrileños sabrán descubrir a este excelente guitarrista tal vez mejor que en Valencia. Y le felicitamos ya de antemano por su indudable éxito en la capital de España.

Finalmente, queremos referirnos a otro magnífico guitarrista: Rafael Cabedo, de cuyo talento y cordialidad ya he hablado más de una vez. Ahora, tras una larga temporada en que no prodigaba sus conciertos, obligado por su tarea como profesor de Guitarra, vuelve a «despegar» con ímpetu y mayor asiduidad en su ya brillante trayectoria, cuajada de éxitos y de premios, y sus actuaciones recientes nos han entusiasmado, porque se aprecia una mayor pureza, si cabe, en sus interpretaciones, reforzadas por esa experiencia y solidez que los años de total y eficaz entrega confieren a sus manos y a su alma

de artista, que el público entendido sabe reconocer, como lo atestiguan los éxitos obtenidos últimamente en Villarreal, (Castellón), en el magno concierto «Tárrega», conmemorando el 125 aniversario del nacimiento del famoso guitarrista. Personalmente, nos alegramos mucho de que Rafael Cabedo ofrezca sus conciertos con más frecuencia, porque sus dotes de gran concertista no deben quedar supeditadas a la eficaz, pero rutinaria labor pedagógica. Es aún muy joven para «encerrarse» en las clases. Su auténtica clase está en las salas de concierto.

ORQUESTA DE CAMARA.—Esta querida agrupación orquestal, que fundara y dirige tan eficazmente Daniel Albir Gordillo, ha llegado a su concierto número 500, cifra que nos da cuenta de la larga y positiva trayectoria de esta Orquesta, gracias a la cual—lo he dicho otras veces—Valencia puede gustar la más bella música para pequeña orquesta. En este concierto número 500 se interpretaron, evocadamente, las preciosas piezas de Pergolesi, Mozart, Beethoven, Schubert, etc., que se dieron en el primer concierto fundacional. Una maravilla. Luego, en la segunda parte, se rindió homenaje al gran violinista Pascual Camps; con motivo de su jubilación como catedrático de nuestro Conservatorio, aunque como violinista aún le queda cuerda para rato, como lo demostró al interpretar magistralmente el **Concierto para dos violines en Re menor**, de Bach, teniendo como compañero a Daniel Albir Santafé, el joven concertino de la Orquesta, que estuvo a tono con el maestro homenajeado. Luego Pascual Camps interpretó tres obras de Kreisler, que arrancaron nuevos y cariñosos aplausos del público que llenaba totalmente el salón de actos del Ateneo Mercantil. Una velada inolvidable. Creo que nuestra Orquesta Municipal debiera también rendir un homenaje parecido a Pascual Camps, gran violinista y gran valenciano. ¿Lo hará?—**LUIS MARTINEZ RICHART.**

Cádiz

En el salón de actos del Conservatorio «Manuel de Falla», y con asistencia de numeroso público, ha dado comienzo el curso en la Delegación de Juventudes Musicales, que cumple ya quince años de existencia.

Los mejores auspicios han acompañado a este acto inaugural, toda vez que la Orquesta de Cámara de Paul Kuentz ha ofrecido un concierto memorable.

En este acto, número 310 de los de la Sociedad, la Orquesta ha mostrado ser una de las más compenetradas y de más alto nivel que por esta ciudad hemos escuchado.

En España esta Orquesta es muy conocida, ya que desde hace algunos años visita las sociedades musicales más importantes.

El programa, dedicado a Vivaldi, estuvo compuesto por *Con-*

cierto para violín y órgano en Re; Concierto para oboe; Concierto para violín y órgano, en Fa; "Otoño" (de las Cuatro estaciones), y Concierto para violín, oboe y órgano.

Tanto la violinista Monique Franca Colombier, la «chelista» Jean Marie Gamard, el organista André Isoir y el oboe Michel Giboureau, y en general toda la Orquesta, supieron mantener en los oyentes una gran expectación, por la calidad y la dulce sonoridad de las interpretaciones.

● La Delegación de Juventudes Musicales ha ofrecido un concierto de piano en los salones del Conservatorio de Música «Manuel de Falla». El pianista Julián L. Gimeno ha dado un recital que ha constituido un gran éxito. No el balde ha conquistado Gimeno grandes triunfos en España y fuera de sus fronteras. Desde 1968 es catedrático de Piano del Real Conservatorio Supe-

rior de Música, de Madrid, y ello pese a su juventud.

Ha obtenido también muchos premios y ha asistido a diferentes cursos de su especialidad en el extranjero.

El programa que interpretó estuvo compuesto por *Klavierstück*, de Schubert; *Fantasia en Do mayor*, de Schumann; Segunda sonata, op. 20 de R. Halffter. y *Almería* y *El Albaicín* (ambas de la «suite» *Iberia*), de Albéniz.

La sonoridad, el equilibrio de movimientos, la entrega que puso en su arte dejaron honda impresión en el entendido público gaditano.

Julián L. Gimeno, ante los insistentes aplausos del público y queriendo redondear una noche memorable, obsequió a los presentes con la interpretación de una sonata de Mozart.

El público quedó complacidísimo.—**DIEGO NAVARRO MOTA.**

Huesca

Nos visitó el Trío Bartok, que está desarrollando una labor importante en la difusión de la música moderna, incluyendo en sus programas autores que, por desgracia, no es fácil escucharlos habitualmente en las salas de concierto. Nos ofrecieron obras de Haydn, Poulenc y Bartok. El Trío Bartok es un grupo homogéneo, en el que no cabe destacar individualidades, y con una manera especial de hacer música que llega hondo en el público, aun en obras difíciles de comprender en una primera audición. En suma, un concierto interesantísimo.

● También nos visitó la magnífica pianista Eulalia Solé; nos ofreció un programa difícil y comprometido, con obras de Soler, Schumann, Mompou y Chopin; toda su actuación estuvo presidida por su gran sensibili-



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

dad, sin que en ningún momento se viera ésta superada por su gran técnica. Merece destacarse su interpretación de Mompou y la segunda parte, dedicada íntegramente a los 24 *Preludios* de Chopin. Ni que decir tiene que el éxito obtenido fue enorme.

• Igualmente en estos días se ha presentado por primera vez en público la "mezzosoprano" María Pilar Márquez, quien ha querido que su primera aparición en público fuera entre los suyos. En un programa con autores diversos, como Scarlatti, Haendel, Beethoven, Schubert, Bizet, Granados y Falla, demostró su exquisita sensibilidad y extraordinaria musicalidad, lo que nos hace esperar, y se lo deseamos de todo corazón, que en un tiempo no lejano lo que hoy es una espléndida promesa se convierta en una magnífica realidad en el campo operístico.—C.

Madrid

CIRCULO CATALAN DE MADRID

Por el "Auditorium" del Círculo Catalán de Madrid ha pasado una vez más la pianista Teresina Jordà i Cervera, que ha confirmado así la gran atención que merece su forma de tocar y el hacer de sus composiciones; de gran personalidad, con estilo clásico en la forma, sentimiento que recuerda los aires populares de su querida Lérida y la inspiración poética que las fundamenta.

El recital fue precedido de unas palabras de Jaime Ferrán, poeta, que hizo alusión a las virtudes artísticas de Teresina Jordà y su vena compositora, que ha materializado en la presentación de su libro *Triptic musical*, editado por la Cátedra de Cultura Catalana "Samuel Gili i Gaya", con obras dedicadas a los artistas leridanos Granados-Viñes-Pujol, incluidas en el concierto.

Cabe decir que cada una de estas piezas definen las características de dichos compositores. La dedicada a Granados, *Evocación*, con sus inolvidables *Danzas españolas*; a Ricardo Viñes, con *Recordança*, en la virtuosidad de su gran técnica pianística; y la tercera, *Canço i Dansa*, dedicada a Emilio Pujol, es el arpeggio de una guitarra acompañando una danza que bien podría bailarse en uno de los pequeños pueblos de la falda del Pirineo, en tiempos, por desgracia, ya lejanos.

La *canço de l'Estrelleta*, compuesta sobre texto poético de Josep M.^a Castellnou, fue precedida por la poesía que éste dedicó a Teresina Jordà, leída por el periodista José Pinol.

La segunda parte del programa estuvo dedicado a obras de Schumann, Brahms, Liszt y Chopin, interpretadas con la brillantez y sonoridad que le son propias a Teresina Jordà. El aplauso del numeroso público premió el recital, poético y romántico, que, respectivamente, titulaba cada una de las partes que nos ha ofrecido la conocida concertista de Lérida.—MIGUEL FDEZ. CAVERO I BONAFONT.

Orense

En la mañana del domingo 26 de febrero, la Banda de Música de Orense dio su habitual concierto en la plaza Mayor, en esta ocasión incluyendo en su programa varias obras gallegas de gran relieve, entre las que figuraba la fantasía gallega titulada *Follas novas*, de Brage, obra de gran efecto por su colorido instrumental y por su gran acento expresivo como pocas obras de este género, y además muy conocida por el público orensano, y que siempre gustó su inclusión en el programa. También figuraba en primer lugar el pasodoble *Ardo eixo carballeira*, de Higinio Cambeses, pasodoble que bien se puede decir que es de los que reflejan con más exactitud la idiosincrasia del pueblo gallego, con su línea melódica auténticamente popular y que tanto gusta siempre al público de estos contornos; finalizando el mismo con el pasodoble, también gallego, titulado *Festa n'a aldea*, de Xaneiro, que es otro de los pasodobles de acento puramente gallego, muy bien interpretado por dicha Banda, dándole la acentuación y expresividad muy adecuada, resultando por todo ello un concierto que podemos calificar de brillante y emotivo, en el que no faltaron los ininterrumpidos aplausos del público, que a pesar de lo desapacible del tiempo concurrió en gran número y dio muestras, con sus prolongadas ovaciones, de que se encontraba satisfecho del mismo y que el programa había gustado plenamente.

Dirigió don Segismundo Alvarez, llevando en todo momento con acierto las directrices del concierto, así como de todas las obras que lo componían, y que tanto gustaron a todos, como lo demuestran los prolongados aplausos con que finalizó el mismo.—EVENCIO BAÑOS RODRIGUEZ.

Reus

Cada vez con mayores dificultades, debido a carecer de un local propio, va desarrollándose la vida de la Asociación de Conciertos, que hasta ahora ha venido cumpliendo justamente el compromiso que tiene contraído con sus asociados, de darles un concierto mensual durante la temporada.

Esta empezó brillantemente, en octubre, con la Orquesta Sinfónica de Bamberg, dirigida por Zdenek Macal, que interpretó el poema sinfónico *Don Juan*, de Strauss; *Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Weber*, de Hindemith, y la *Séptima sinfonia*, de Beethoven. La Orquesta, con más de cien profesores, cuajó una memorable actuación, ganándose estruendosas ovaciones.

El concierto de noviembre estuvo encomendado al bajo cantante rumano Ionel Pantea, ganador del Concurso Internacional de Canto "Francisco Viñas", quien, acompañado al piano por su compatriota Doina Prodan-Ilioiu, dio un magnífico recital, en el que puso de relieve sus portentosas facultades vocales.

No menos interesante fue el concierto de diciembre, a cargo



Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



ENRIKE ZELAIA

tambien toca

con

Sonola

LOS MEJORES ELIJEN LO MEJOR
representante

SALVADOR RODRIGUEZ UBEDA

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

PEDAGOGIA MUSICAL

CURSOS de VERANO

Convocados por el ICE de la Universidad Complutense de Madrid, con la aprobación del INCIE, dentro del Plan Nacional de Perfeccionamiento del Profesorado.

MUSICA Y DRAMATIZACION

(2.ª Etapa E. G. B.)

Del 4 al 14 de julio,
en Burgos

EXPRESION DINAMICA

(1.ª Etapa E. G. B.)

Del 18 al 28 de julio,
en Burgos

PEDAGOGIA DEL CANTO CORAL «WARD»

(Cuatro fases
simultáneas)

Del 31 de julio al 10 de
agosto, en Burgos

MUSICA EN EL BACHILLERATO

Del 4 al 9 de septiembre,
en Madrid

Dirección, información
y matrículas:

ESCUELA SUPERIOR DE
MUSICA SAGRADA Y DE
PEDAGOGIA MUSICAL

Víctor Pradera, 65, dupl., 3.º
(Teléf. 241 31 65)

MADRID-8

de la Orquesta de Cámara "Tonkünstler", una agrupación vienesa de alta calidad, compuesta por doce instrumentistas, dirigidos por el célebre violinista iraní Bijan Khadem-Missagh, que actúa también como concertino, y cuya extraordinaria labor maravilló al auditorio.

Correspondió a enero la visita del famoso "Trío Foerster", con un programa en el que figuraban Mozart, Smetana y Beethoven, este último representado por el conocido trío llamado *El Archiduque*. Ales Bilek, Stanislav Srp y Vaclav Jirovec, al piano, violín y violoncelo, respectivamente, demostraron que si por una parte forman un conjunto homogéneo, por otra puede afirmarse que se trata de tres virtuosos en toda regla.

Los compromisos adquiridos por el Teatro Fortuny, local donde se celebran los conciertos, nos ha dejado sin ellos en febrero. Nos consta que la Asociación está procurando recuperar el tiempo perdido. Ojalá lo consiga.—
TRICAZ.

Navarra

HOMENAJE A FERNANDO REMACHA

En Tudela (Navarra), organizado por la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, se ha organizado una semana musical en homenaje a Fernando Remacha, hijo de esta ciudad, con motivo de cumplir su ochenta aniversario.

Fernando Remacha, que como compositor mereció el Premio Roma en el año 1932 y el Premio Nacional de Música en el mismo año, es uno de los músicos de la llamada Generación de la República; fue amigo de García Lorca y Buñuel, con el que colaboró poniendo música a alguna de sus películas.

Su trabajo como compositor ha continuado a través de los años; así, por ejemplo, se le encomendó, el año 64, una obra para la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Su labor ha sido también ingente como director del Conservatorio de Pamplona, en el que su afán e inquietud le llevaron a adoptar una posición muy abierta, nada usual en esta clase de puestos, procurando por todos los medios posibles impulsar el desarrollo musical y despertar la inquietud necesaria para que todo aquel que acudiera al Conservatorio saliera con una formación completa.

De sus obras musicales no es preciso hablar, ya que están lo suficientemente difundidas y son de sobra conocidas por estudiosos y melómanos, aunque no lo que por sus méritos sería lógico suponer que tuvieran un alcance más popular. Toda esta vida, dedicada a la Música íntegramente, bien merecía el homenaje que le ha sido tributado.

Los actos empezaron con una presentación a cargo del compositor González Acilu, que glosó la vida y obra de Remacha; en el mismo acto, Pedro Espinosa interpretó varias de las obras para piano de Remacha. Espinosa fue hasta muy recientemente —llamado por Remacha— profesor de Virtuosisimo del Conservatorio de Pamplona; su vinculación con Remacha, aparte de otras muchas cosas, se debe a tener ambos la misma inquietud pedagógica. No sólo por estos méritos fue elegido para ilustrar el acto, sino por ser, además,

uno de los pianistas españoles, por no decir el que más, de renombre internacional, sobre todo por sus versiones de nuestra música contemporánea, al que se suele llamar desde el extranjero ya sea como miembro de jurado, como profesor de cursos internacionales o para estrenar música en los más renombrados festivales. Es una verdadera lástima que no continúe su labor pedagógica en el Conservatorio, ya que encontrar personalidades de este calibre no es frecuente, y nuestros Conservatorios no se distinguen precisamente por un profesorado escogido entre lo mejor, como sería lo deseable. Durante la misma tarde actuó el Coro de Tudela, dirigido por Javier Romé, que es también director de la Filial del Conservatorio de Pamplona en Tudela; interpretó la *Misa para voces blancas*, de Remacha. El éxito del acto fue apoteósico, y Fernando Remacha, que estuvo presente, fue muy felicitado por el numerosísimo público que acudió a testimoniarle su afecto y admiración.

El homenaje continuó a lo largo de la semana con actuaciones a cargo de la Coral Nora, de Sangüesa, dirigida por Pedro de Felipe; el Cuarteto Sarasate, de cuerda, con Susana Marín al piano; la Coral de Cámara de Pamplona, dirigida por Luis Morondo, y como clausura, la Orquesta Santa Cecilia, también de Pamplona, dirigida por su titular, Javier Bello-Portu y el guitarrista José Luis Rodrigo. Todos interpretaron, como es lógico, obras de Remacha. El más completo éxito acompañó a cada una de todas las actuaciones.

Es de destacar la labor que al frente de la Sala de Cultura de

la Caja de Ahorros de Navarra en Tudela realiza Ismael Vallespín; programar conciertos dentro de las actividades culturales que realiza la Caja, y sobre todo el poder organizar este homenaje con toda la brillantez y medios con que fue organizado, no se consigue si no se pone en ello una voluntad decidida y un excelente criterio musical.

Dado el acierto tanto de organización, programación y la elección de tantos intérpretes de categoría para la realización del homenaje, merecen todos cuantos en él intervinieron, y muy en especial su protagonista, Fernando Remacha, un aplauso, por otra parte más que merecido.—
ALICIA FONT.

Santander

En la Asociación de los Amigos del Festival Internacional de Santander, una audición más, a cargo de Isidro Barrio.

Este intérprete español, que trabaja y lucha con éxito, como acredita su "palmarés", en las cotas alcanzadas y los premios que obtiene, año por año, en Europa y España. En nuestra Asociación no falla ninguna temporada. En la que hoy comentamos tenemos que dar noticia de un éxito rotundo, con un programa duro entre los que más, como lo acredita la *Op. 27, número 14, en Do sostenido*, de Beethoven, y las *33 variaciones sobre un Vals*, de Antón Diabelli, en *Do mayor, op. 120*. Como se ve, programa dedicado al coloso alemán en el CL aniversario. Lástima que una tarde infernal restase mucho público a este sin duda memorable concierto.—
E. VELEZ CAMARERO.

EL MUNDO DISCOGRAFICO



VEIGA

Discos descatalogados,
disponemos todo el año

OFERTAS Primavera e Invierno
Catálogos de todas las Marcas
Descuento 15%.

Hortaleza, 62

Teléfs.: 231 52 39 - 231 09 54

MADRID

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.: 411 28 48 - 411 24 06
MADRID-6

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

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.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14
Vía de los Poblados s/n.
Teléfs. 763 82 02 - 763 85 72
MADRID - 33 (Hortaleza)

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para Guitarra
Padre Urbano, 1
Teléf.: (96) 366 80 12
VALENCIA - 9

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30 - 32
Teléfs.: 301 98 41 - 302 32 97
BARCELONA - 2

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

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

COMERCIAL EAR

Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (15)

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

EAR

H. Fournier, 21
Teléf.: 25 34 11
VITORIA

EUDEL

Ventalló, 76
Teléfs.: 213 70 76 - 257 62 03
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

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[®]

KAWAI

ZENDER



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND



SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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